

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Frank Horvat 50-65

17.06 - 30.10.2022

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services éditions et expositions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties:

- → **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.
- → **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.
- → **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Réservations des visites de groupe Accueil du château de Tours culture-exposaccueil@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46

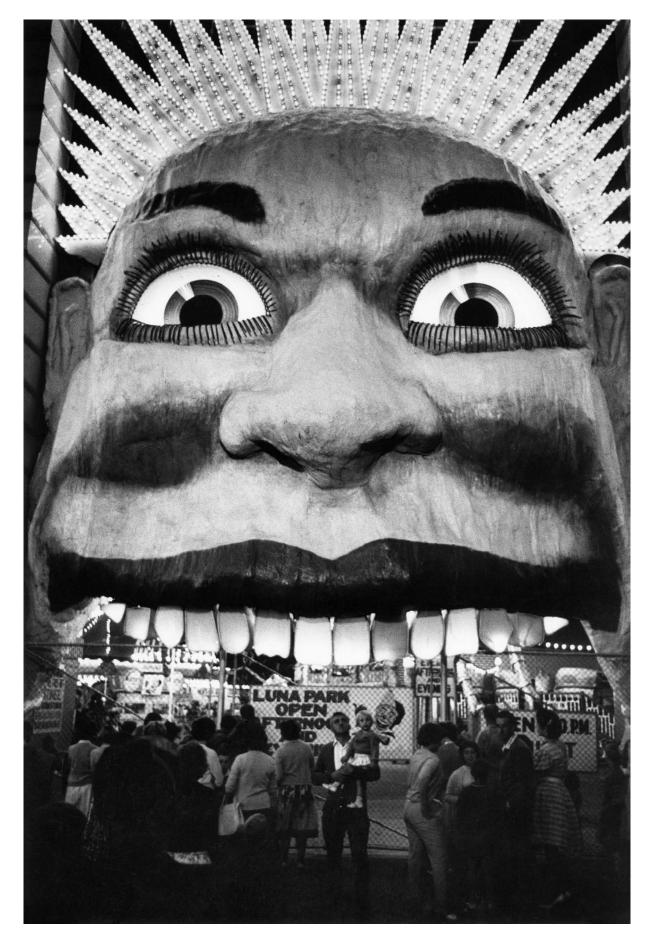
Préparation des visites de groupe Médiation du Jeu de Paume-Tours mediateurs.chateautours@gmail.com

Projets éducatifs du Jeu de Paume Responsable du service sabinethiriot@jeudepaume.org

SOMMAIRE

Α	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation et parcours de l'exposition	8
	Biographie Bibliographie indicative et ressources	12 13
В	APPROFONDIR L'EXPOSITION	15
	Photoreportages et publications dans la presse	16
	Images de mode, mises en scène et instantanés	21
	Espaces urbains et essais photographiques Orientations bibliographiques thématiques	25 30
С	PISTES DE TRAVAIL	33
	Images de presse, prises de vue et agencements	35
	« La mode dans la rue »	38
	Figures, regards et corps	42





1. Entrée de Luna Park, Sydney, Australie 1963

Activités éducatives

17.06.2022 - 30.10.2022

Parcours « images et arts visuels » à Tours

Le Jeu de Paume - Tours, le musée des Beaux-arts de Tours et le CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré initient des visites croisées entre leurs collections ou leurs expositions.



Explorez la programmation et les ressources des structures culturelles de Tours:

Musée des beaux-Arts de Tours: https://mba.tours.fr/CCC OD - centre de

création contemporain olivier debré: https://www.cccod.fr/



Retrouvez la programmation et les ressources autour de l'exposition « Frank Horvat 50-65 » sur le site du Jeu de Paume: https://jeudepaume. org/evenement/expo-photofrank-horvat/

Activités enseignants et scolaires

→ Rencontres enseignants

En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire (DSDEN 37) et dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition.

→ Visites conférences ou visites libres pour les classes

Assurées par une médiatrice dédiée aux expositions du Jeu de Paume-Tours, les visites conférences en direction des publics scolaires et périscolaires sont adaptées en fonction des classes ou des groupes.

Les groupes peuvent aussi découvrir les expositions dans le cadre de visites libres.

- gratuit pour les groupes scolaires et périscolaires
- du lundi au vendredi 9 h-11 h et 14 h-17 h
- sur réservation : culture-exposaccueil@villetours.fr / 02 47 70 88 46

Activités relais et publics du champ social et médico-social

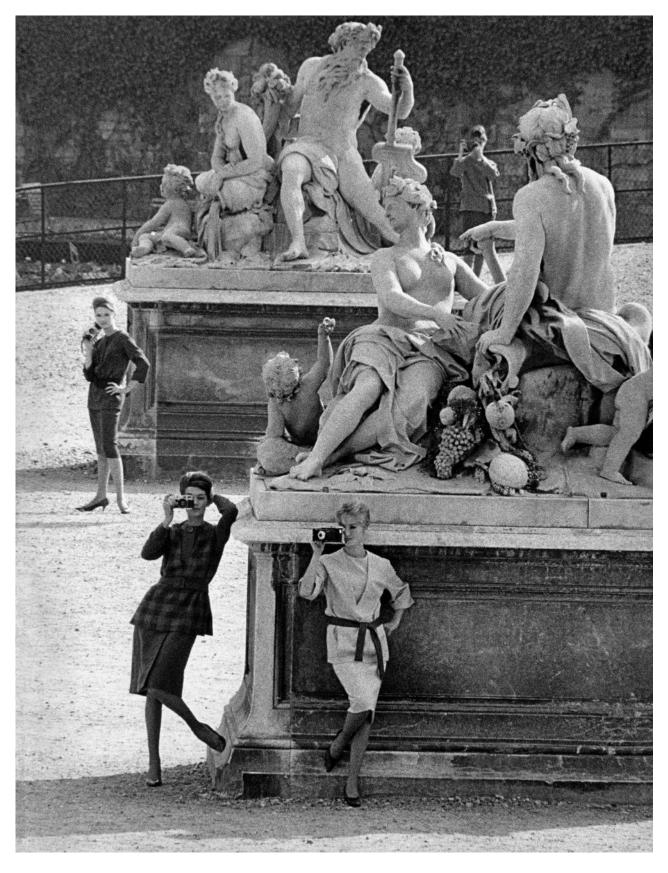
→ Matinée Cultures du Cœur Indre-et-Loire

Des invitations sont proposées aux travailleurs sociaux et aux relais de l'association Cultures du Cœur Indre-et-Loire, en partenariat avec le CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré.

→ Visites conférences ou visites libres

Le Jeu de Paume-Tours s'attache à accueillir et à accompagner tous les publics dans leur rencontre avec les images. La découverte des expositions en groupe permet de partager les regards et les expériences.

- gratuit pour les groupes en partenariat avec l'association Cultures du Cœur
- du lundi au vendredi 9 h-11 h et 14 h-17 h
- sur réservation : cultureexposaccueil@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46



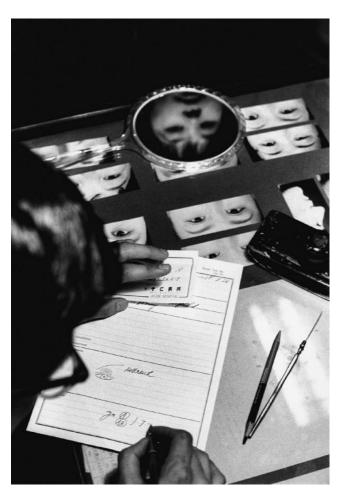
2. Place de la Concorde, Paris, pour Jardin des Modes 1958

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

- 3. Le Lido, Paris
- 4. Chirurgie esthétique, Tokyo, Japon 1963



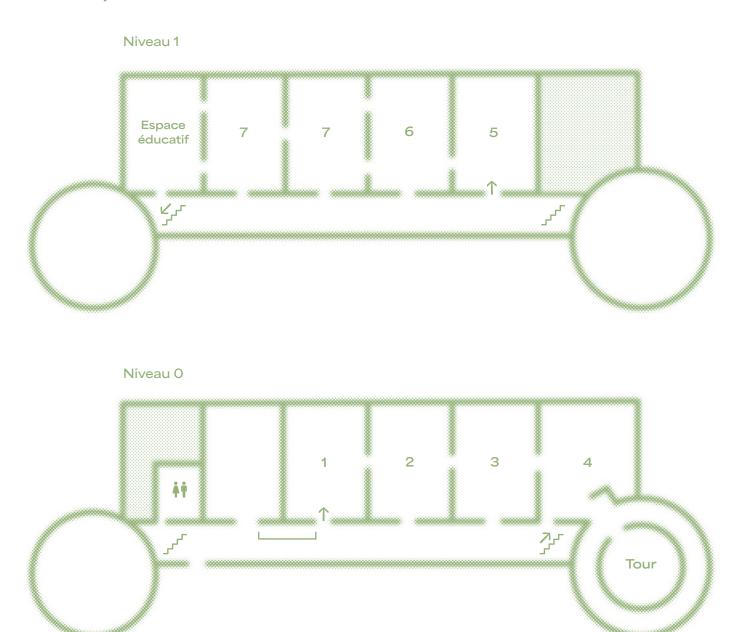
2



≪ Si Horvat fait partie, en compagnie de guelques autres, d'une génération qui a en effet renouvelé la photographie de mode en désacralisant le mannequin et en mêlant systématiquement la vie à l'artifice, il le doit sans doute à sa formation et à son travail de photoreporter. Cette exposition et cet ouvrage, au contenu en grande partie inédit, en se concentrant pour la première fois sur ses quinze premières années de photographe professionnel qui le voient passer du reportage à la mode, entendent justement réconcilier les deux faces de son travail. D'un côté, ses premiers travaux pour la presse européenne puis américaine de l'après-guerre, dans la lignée de ses aînés, Cartier-Bresson en tête, une époque de voyages que lui-même qualifiait de "période la plus heureuse de sa vie"; de l'autre, les travaux de mode et l'intrusion de la couleur, qui l'ont parfois laissé insatisfait. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, une même attention, faite de retenue, d'empathie et d'une certaine douceur désenchantée, est portée au monde et, plus particulièrement, aux femmes et aux rapports entre les sexes, qui sont des constantes de son travail - auquel on ajoutera, pour la mode, une bonne dose de distance et d'humour. >>>

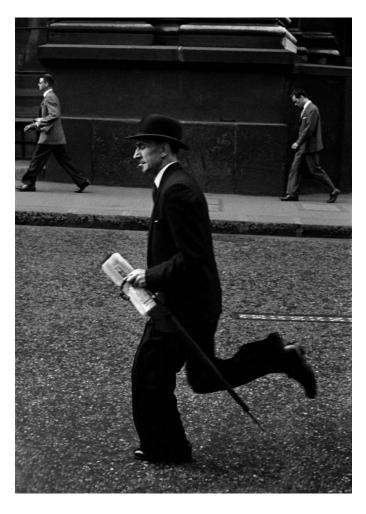
Quentin Bajac, « Avant-propos », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022, p. 3.

Présentation et parcours de l'exposition





Le guide et le portrait filmé de l'exposition sont téléchargeables sur le site du <u>Jeu de Paume</u>.



5. La City, Londres, Angleterre, pour Réalités, Femina-Illustration 1959

Le Jeu de Paume et le Château de Tours rendent hommage à Frank Horvat disparu le 21 octobre 2020. L'exposition porte sur ses quinze premières années de travail, au cours desquelles il affirme une personnalité hors norme d'auteur-reporter et de photographe de mode. Né en Italie en 1928, il démarre dès 1951 à Milan une carrière de photojournaliste qu'il poursuit au Pakistan, en Inde et en Angleterre les années suivantes. Ses premières images lui valent de nombreuses parutions dans la presse internationale ainsi qu'une participation à la célèbre exposition « The Family of Man » présentée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1955.

Installé à Paris en 1955, il se fait rapidement remarquer par ses photographies au téléobjectif et ses sujets sur le *Paris by night*. Parvenant à capter en gros plan des scènes d'une rare intensité, il se révèle un photographe du corps et de l'intime. Cette fascination se retrouvera plus tard dans ses images de mode pour *Jardin des Modes*, le *Vogue* britannique ou *Harper's Bazaar* et dans les vibrations hallucinées d'un tour du monde qu'il effectue en 1962-1963, resté largement inconnu. Jeux de regards, spectacles de la nuit, fragilité des masques, complicité avec les modèles, mélancolie des corps et scintillement du trouble amoureux dessinent une cartographie introspective de ce photographe mû tout au long de sa vie par une inépuisable quête de l'expérience nouvelle.

Réalisée à partir des archives laissées par Horvat dans sa maison-atelier de Boulogne-Billancourt, l'exposition comporte plus de 170 tirages d'époque et modernes. Accompagnée de publications et de documents originaux, elle apporte un éclairage nouveau sur l'œuvre de cet acteur majeur de la photographie française et européenne et présente, à côté d'images emblématiques, des ensembles de photographies moins connues ou inédites. Sont ainsi dévoilées la richesse et la singularité d'un œuvre complexe et multiforme, replacé dans le contexte de l'histoire de la photographie et de la presse illustrée d'après-guerre.

Commissaire de l'exposition: Virginie Chardin



Simone d'Aillencourt avec le designer Hardy Amies buvant du thé, haute couture britannique, Londres, Angleterre, pour le Vogue britannique 1961



Les débuts d'un photo-reporter 1928-1954

Francesco Horvat naît le 28 avril 1928 à Abbazia en Italie (aujourd'hui Opatija en Croatie). Vers 1951, il décide de devenir photo-reporter, rencontre Henri Cartier-Bresson, achète un Leica puis entreprend un voyage au Pakistan et en Inde de 1952 à 1954. Ses sujets lui valent des parutions dans la presse internationale et l'une de ses images est sélectionnée pour l'exposition « The Family of Man », présentée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1955.



La mode dans la rue 1957-1961

En 1957, William Klein présente Frank Horvat à Jacques Moutin, le directeur artistique de la revue *Jardin des Modes*, qui lui propose de transposer le style de ses vues parisiennes dans des images de mode. Prises au Leica, sans lumière artificielle, la fraîcheur de ses images fait sensation, et d'autres magazines font appel à lui pour sa façon libre et naturelle de faire poser ses modèles. Il devient le représentant d'un « style reportage » dans la mode.



Londres et *Réalités* 1954-1959

En 1954, il s'installe quelques mois à Londres, où les Anglais lui inspirent des images humoristiques, voire franchement ironiques. Amorçant de nouvelles expériences formelles, il recadre ses images pour des effets de gros plan, durcit ses tirages en accentuant le grain de l'image et travaille ses mises en page. Installé à Paris fin 1955, Francesco, qui signe désormais Frank Horvat, noue des relations suivies avec le mensuel français *Réalités*, pour lequel il réalise un reportage sur le proxénétisme, puis en 1959 des sujets sociaux sur la banlieue parisienne, Londres ou le Borinage.



Photographe de mode à succès et égéries 1960-1964

Cette salle réunit certaines des images iconiques et sophistiquées réalisées par le photographe pour le *Vogue* britannique et *Harper's Bazaar*. La plupart des mannequins représentés sont des femmes d'exception ayant connu un destin peu banal. Maggi Eckardt, Judy Dent, Simone d'Aillencourt, Benedetta Barzini, Deborah Dixon, Carol Lobravico, Vera Valdez, Iris Bianchi ou China Machado sont les héroïnes de cette salle. Autant portraits de femmes qu'images de mode, ces photographies font preuve d'une complicité collaborative entre le photographe et ses modèles.



Paris au téléobjectif 1956

Ses déambulations dans Paris conduisent Frank Horvat à acquérir un téléobjectif qu'il teste sur le paysage urbain. Intrigué par les effets qu'il en obtient, il expérimente des vues en hauteur, surplombant monuments et carrefours où la foule et les véhicules s'entremêlent. Il s'intéresse aux jeux graphiques que dessinent les enseignes, le mobilier urbain, les toits et la typographie omniprésente dans la ville. Ces images lui valent une reconnaissance importante par les revues internationales de photographie.



Le tour du monde d'un photographe 1962-1963

En 1962, le magazine allemand *Revue* propose à Frank Horvat de réaliser un reportage sur des grandes villes non européennes. Jeux de regards entre hommes et femmes, intimité fugace entre regardés et regardeurs, mélancolie et solitude des corps font de cet essai photographique l'un des plus personnels de Frank Horvat. L'essentiel de cette commande n'ayant jamais été publié, les tirages d'époque présentés dans cette salle sont donc largement inédits. Par la suite, Frank Horvat n'effectuera quasiment plus de reportage, en dehors de quelques sujets en couleurs pour *Réalités*. Cette série clôture ainsi sa carrière de photo-reporter pour la presse.



Spectacles et spectateurs 1956-1958

En 1956, l'auteur parvient à s'immiscer dans les coulisses du cabaret de strip-tease le Sphinx, place Pigalle, et à s'assurer la participation complice, amusée et émouvante des jeunes femmes. Cette série lui vaut des commandes de *Jours de France* pour une rubrique « Soirées de Paris ». Le livre *J'aime le strip-tease*, paru en 1962 aux éditions Rencontre à Lausanne avec une étonnante mise en page du graphiste Jacques Plancherel, initiateur de la revue *Die Woche*, rassemble des images de ces séries.

Frank Horvat

Biographie

1928

Naissance de Francesco Horvat à Abbazia, Italie (aujourd'hui Opatija, Croatie), le 28 avril.

1951

Premières publications dans *Epoca* et *Die Woche*. Il rencontre Henri Cartier-Bresson.

1952-54

Voyages au Pakistan et en Inde.

1954

Il part à Londres avec un contrat avec l'agence Black Star de New York. Nombreuses parutions dans la presse internationale.

1955

Une de ses photographies est présentée dans l'exposition « The Family of Man » au MoMA à New York. Il s'installe à Paris.

1956

Sujets sur le proxénétisme, les cabarets de strip-tease et Paris au téléobjectif.

1957

Publication de l'essai « Paris au téléobjectif » dans la revue Camera. William Klein le présente à Jacques Moutin, directeur artistique de *Jardin des Modes*.

1958-1959

Parutions dans *Jardin des Modes, Jours de France, Magnum, Elle*. Il effectue des reportages sur Londres, le Borinage, Paris et sa banlieue pour *Réalités*.

1960

Il devient membre associé de l'agence Magnum. Nombreuses parutions dans *Elle* et le *Vogue* britannique.

1961

Il publie dans *Glamour*, le *Vogue* britannique, *Réalités*. Il quitte l'agence Magnum.

1962

Il publie dans *Harper's Bazaar*, *Harper's Bazaar* - *International Fashion Folio* et *Queen*. Il part au Caire en novembre puis à Tel-Aviv et Calcutta en décembre.

1963

Il poursuit son voyage vers Sydney, Bangkok, Hongkong, Tokyo, Los Angeles, New York, Caracas, Rio de Janeiro et Dakar en juin. *Revue* publie son tour du monde sur dix numéros.

1964-1965

Il publie dans Terre d'Images, Réalités Femina-Illustration, Harper's Bazaar et Queen.

1976

Il réalise des portraits d'arbres en couleurs avec le procédé Fresson.

1982

Il démarre les projets « Vraies Semblances » et « New York Up and Down ».

1989-1990

Projets de montages numériques avec Photoshop, notamment « Le Bestiaire ».

1999

Projet « 1999 », journal photographique d'un Européen de fin du millénaire.

2003-2007

Il débute les séries autobiographiques « La Véronique » puis « Un œil au bout des doigts » qu'il poursuivra jusqu'à la fin de ses jours.

2020

Il décède le 21 octobre.

Catalogue de l'exposition

→ Frank Horvat 50-65, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022.

Ouvrages monographiques

- → Virginie Chardin, *Frank Horvat*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche« , 2022.
- → Frank Horvat, *La Capture des éléphants sauvages*, Paris, Éditions Louvois, coll. « Hommes et Fauves », 1957.
- → Frank Horvat, Paris, Paris Audiovisuel, 1989.
- → Frank Horvat, *Paris-Londres. London-Paris*, 1952-1962, Paris, Paris Musées, Musée Carnavalet, 1996.
- → Frank Horvat, *Frank Horvat*, introduction par Alain d'Hoogue, Paris, Nathan, coll. « Photo Poche », n° 88, 2000.
- → Frank Horvat, Strip-tease, Paris, Galerie Dina Vierny, 2001.
- → Frank Horvat, Martin Harrison, *Le Labyrinthe Horvat. 60 ans de photographie*, Paris, Chêne / Ville de Boulogne-Billancourt, 2006.
- → Frank Horvat, *Un regard sur les années 60*, Paris, Loft Publications, Cyel éditions, 2012.
- → Frank Horvat, *La Maison aux quinze clefs*, Paris, Terre Bleue, 2013.
- → Frank Horvat, Matthias Harder, *Please don't smile*, Berlin, Hatje Cantz, 2015.
- → Frank Horvat, *Photographic Autobiography*, Berlin, Hatje Cantz, 2016.
- → Patrik Lindermohr, Frank Horvat, *J'aime le strip-tease*, Lausanne, Rencontre, 1962.

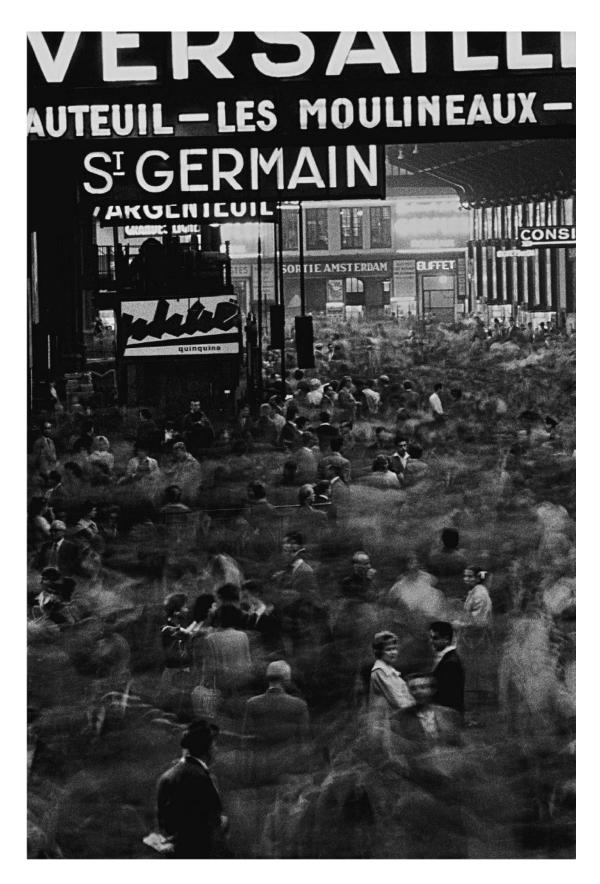
Ressources en ligne

- → « Horvatland », site dédié à Frank Horvat : https://www.horvatland.com/WEB/en/home.htn
- → Frank Horvat, « Photographier la relation », entretien réalisé par Muriel Berthou Crestey le 19 octobre 2013 : https://regard.hypotheses.org/1232
- → Dossier pédagogique de l'exposition « Frank Horvat. Paris années 50 », Gentilly, Maison Robert Doisneau de la photographie, 14.10.2020 - 10.01.2021 :

https://maisondoisneau.grandorlyseinebievre.fr/fileadmin/SITE_MAISONDOISNEAU/Fichiers/Dossier_P%C3%A9dagogique_Frank_Horvat_Paris_ann%C3%A9es_1950.pdf

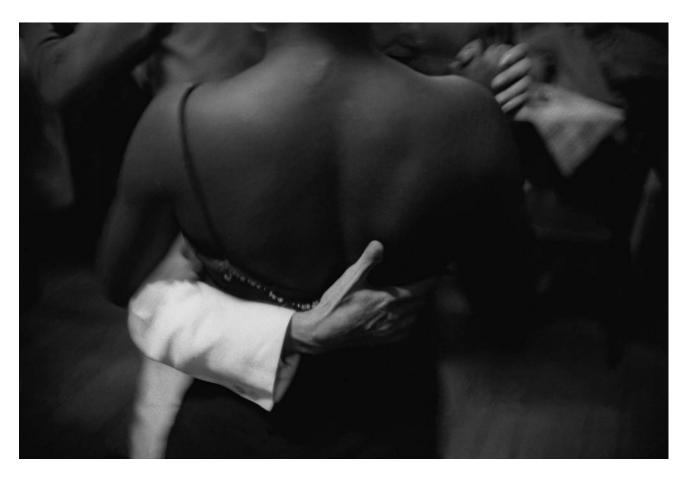


Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : <u>www.librairiejeudepaume.org</u>



 Hall des trains de banlieue, gare Saint-Lazare, pour Réalités, Femina-Illustration 1959

B APPROFONDIR L'EXPOSITION



8. Couple dansant dans une gafeira (bal populaire), Rio de Janeiro, Brésil

En lien avec l'exposition « Frank Horvat 50-65 », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Photoreportages et publications dans la presse
- 2 Images de mode, mises en scène et instantanés
- 3 Espaces urbains et essais photographiques

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

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 30-31) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

Photoreportages et publications dans la presse

Frank Horvat, « Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.

La photographie est devenue le document de référence, dans les reportages d'actualité comme dans les publications spécialisées. En même temps, promue par les revues d'avantgarde telles que Bifur, La Révolution surréaliste, et le Minotaure en France, Der Querschnitt en Allemagne, Variétés en Belgique, Novyi Lef en U.R.S.S., Panorama en Tchécoslovaquie et Parnassus aux États-Unis, elle a été reconnue comme une forme d'expression artistique. À la fois œuvre d'art et document, la photographie représentait la modernité. Parallèlement, le nombre des magazines d'information a augmenté de façon sensible dès le milieu des années 1920. Encouragés par le succès des quotidiens illustrés, les hebdomadaires d'information générale, tels VU et Match en France, Life et Look aux États-Unis, Weekly Illustrated et Picture Post en Grande-Bretagne ont rapidement trouvé un public fidèle, séduit par une présentation des nouvelles qui donnait la priorité à la photographie.

Thomas Michael Gunther, « La diffusion de la photographie », in Michel Frizot (dir.), Nouvelle Histoire de la photographie, Paris, Larousse / Adam Biro, 2001, p. 565-568.

Contrairement à nombre d'idées reçues sur la naissance du reportage - selon lesquelles il aurait trouvé son origine au XIXº siècle, dans le témoignage direct d'évènements militaires ou politiques -, le reportage moderne qui allait prendre de l'ampleur dans les années 1930, particulièrement pendant la guerre d'Espagne, n'existait pas avant 1928. Loin du témoignage direct, c'est bien au sein de la rédaction d'un magazine que naît l'idée du reportage, lorsque la rédaction en question définit une thématique, un sujet auquel deux, trois ou quatre pages seront consacrées, et pour lequel seront réunis un texte écrit par un journaliste, un ensemble cohérent de photographies rassemblées pour l'occasion et des légendes écrites en concertation à partir des données

fournies. Il était d'usage dans l'édition que les magazines, comme les journaux, s'approvisionnent auprès des agences photographiques, qui leur faisaient des livraisons quotidiennes. Lucien Vogel [fondateur et directeur du magazine VU] se tourne immédiatement vers une seconde source d'images, les jeunes photographes indépendants, d'avant-garde, non liés à des agences, qu'il a eu l'occasion de repérer précédemment : Kertész, Krull, Lotar, Man Ray. Dans un premier temps, il leur demande de fournir des images isolées porteuses d'une signification plus riche et moins convenue que celle des photos d'agence, lesquelles se bornent à désigner tel évènement ou telle personnalité. Dès lors cependant qu'il s'agit de traiter d'un thème, d'un lieu singulier, d'un personnage inattendu ou d'une situation complexe qui n'est pas exactement d'actualité, la cohérence des images retenues est essentielle, ainsi que leur adéquation avec le texte publié. C'est ainsi qu'on en arrive à demander à ces photographes, disponibles et ouverts à des suggestions, non plus des images à l'unité, mais des séries de prises de vue dans un cadre déterminé à l'avance. Il s'agit alors d'un "reportage photographique", le mot "reportage", apparu à la fin du xixe siècle, ayant d'abord désigné le texte du reporter ; les auteurs des images deviendront des "photoreporters". >>>

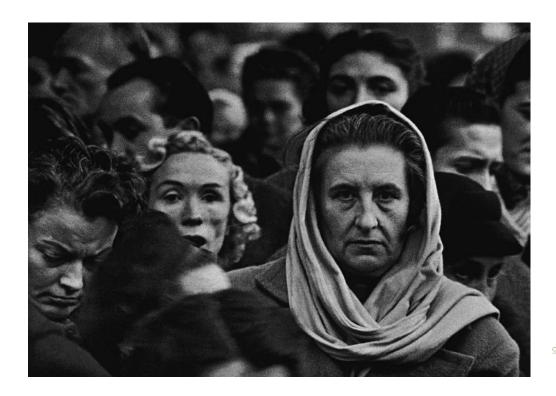
Michel Frizot, Annie-Laure Wanaverbecq, *André Kertész*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2010, p. 186.

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

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

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

Thierry Gervais, Gaëlle Morel, La Photographie. Histoire, techniques, art, presse, Paris, Larousse, 2011, p. 136-149.



Paris au téléobjectif, Noël aux Galeries Lafayette 1956

« Ils étaient quatre. Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Seymour ("Chim", pour tout le monde) et George Rodger. Ces quatre-là, tous photographes, figurent au registre du commerce de la ville de New York, inscrits en mai 1947 comme fondateurs de l'agence Magnum. [...]

Il [Capa] est en Chine, envoyé en reportage. Dans une lettre, il confie à un ami combien il se sent las d'être - lui, son appareil, ses négatifs - la propriété de son commanditaire. Avec les magazines illustrés (*Life, Picture Post, VU*), le photojournalisme est en train de vivre son âge d'or. Mais à quel prix. Les patrons de journaux sont tout-puissants, les négatifs souvent abîmés ou perdus, les photos recadrées, détournées de leur sens par des légendes sur lesquelles le photographe n'a aucune prise. Est-il possible de laisser faire, au moment où les tensions du monde posent tant de questions sur la morale des images? Non, répondent les fondateurs de Magnum, après le second conflit mondial. Chez eux, les photographes resteront maîtres de leurs négatifs et de leurs images. La notion de droit d'auteur en photographie vient de naître. [...]

Sur la photographie comme sur la guerre, il n'est pas difficile d'opposer les membres de Magnum. Capa, l'extraverti, séducteur, aimant la vie et ses plaisirs, photographe d'instinct et de mouvement, côtoyant Cartier-Bresson l'introverti, parfois austère, un peu distant, disséquant la réalité, privilégiant une photographie de géométrie; Seymour le clairvoyant, la conscience du groupe, et Rodger, qui voulait s'en tenir au réel. À eux quatre, ils disent les contradictions du reportage classique : comment être un témoin, sans renoncer à la subjectivité du créateur ? À défaut d'y répondre collectivement (dès la création de Magnum, les voies esthétiques et photographiques des fondateurs se séparent), ils ont trouvé des terrains d'entente : une déontologie de la profession, un engagement dans le siècle et, au-delà, une photographie de la condition humaine. À la fin des années 1950, cette conception du reportage vole en éclats. Il n'y a plus de sens, plus d'objectivité, plus de faits à rapporter, ni de moments décisifs, disent Robert Frank et William Klein et après eux, une nouvelle génération de photographes. Mais au cœur des années noires, les fondateurs de Magnum ont quand même réussi, chacun à sa manière, avec "talent et dignité", à faire une photographie

pour l'histoire qui est "réorganisation du monde et lutte contre l'oubli". >>

Marianne Amar, « Aux origines de l'agence magnum », Vingtième Siècle, revue d'histoire, n° 52 : Les Crises économiques du 20° siècle, octobre-décembre 1996, p. 137-139 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1996_num_52_1_3577)

Au moment où j'y mis le pied la première fois, Paris était pour moi la capitale du monde. De celui de la mode bien sûr, mais aussi de ceux de la peinture, des lettres, des spectacles et surtout - dans ma perspective - du photojournalisme, car c'était le siège de Magnum. Je me souviens de ce mois de juillet 1951 comme d'une progression triomphale : j'assistai à la première collection de Givenchy, au bal de Fath (le rival de Dior), je fus reçu dans les rédactions de *Paris-Match* et de *Réalités* (qui gardèrent même certaines de mes photos), je fis le portrait de Maxime de la Falaise, égérie de l'intelligentsia parisienne, dans son boudoir Île Saint-Louis. Je me disais que cette escalade ne pouvait qu'aboutir au bureau place Saint-Philippe du Roule, où Cartier-Bresson, tous les mercredis à 10 heures, recevait des jeunes photographes, et où il m'aurait certainement invité à rejoindre sa pléiade.

Ce fut une douche froide. "Vous travaillez au 6 × 6? Le Bon Dieu ne vous a tout de même pas mis les yeux sur le ventre! Et au flash? C'est une intervention arbitraire! Et en couleur? J'en ferais, si je pouvais disposer de ma propre palette, mais je ne me servirai jamais de celle de Kodak!" Il retourna la pile de mes tirages, le haut des photos vers le bas, afin que les expressions des visages ne le distraient pas de l'analyse des compositions, les examina l'un après l'autre, m'en fit remarquer les défauts et conclut: "Vous n'avez rien compris. Allez donc au Louvre et étudiez les compositions de Poussin".

Frank Horvat, » Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.



10. Prostituées au Bois de Boulogne, Paris 1956

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

Clément Chéroux, Henri Cartier-Bresson. *Le Tir photographique*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2008, p. 96-99.

≪ Suivant les conseils d'Henri Cartier-Bresson, Franco Horvat a fait l'acquisition d'un Leica à Munich. Il embarque à Trieste sur un cargo à destination de Karachi au printemps 1952. Ce voyage au Pakistan, qu'il prolongera en Inde les deux années suivantes, lui permet pour la première fois de laisser libre cours à son imagination en se mettant en quête de sujets à proposer. La plupart des journaux et agences demandent aux photographes de leur rapporter des reportages complets, c'est-à-dire des successions d'images légendées racontant une histoire susceptible d'être publiée sur plusieurs pages. "Le moule de la picture story s'imposait à tous ceux qui voulaient travailler pour les magazines, ils pouvaient tout au plus en tirer leur parti, un peu comme les grands cinéastes de Hollywood ont tiré leur parti des contraintes du box office, ou les auteurs dramatiques du Grand Siècle de la règle des trois unités". À Lahore, son intuition ou ses attirances personnelles le conduisent dans le "quartier rouge" de Hira Mandi ("marché aux diamants", en urdu), lieu de prostitution mais aussi d'une fête annuelle où des jeunes filles exceptionnellement dévoilées et parées dansent et sont exposées au regard des hommes, ceux-ci obtenant aux enchères le droit de s'entretenir avec les familles en vue d'une rencontre ou d'un mariage - une coutume séculaire contre laquelle le gouvernement tente de lutter. Il photographie aussi des fumeurs d'opium et de haschich, une cérémonie religieuse musulmane particulièrement spectaculaire, et un mariage au cours duquel le fiancé découvre dans un miroir le visage de sa promise. Formellement, ses images ne s'écartent pas du cadre qu'imposent les codes du photoreportage de l'époque, mais le choix des sujets révèle une intense fascination pour le corps et l'intime. La femme observée par des hommes, les regardeurs eux-mêmes saisis dans leur sidération, les jeux de regards entre les deux sont des motifs que l'on retrouvera dans toute l'œuvre d'Horvat. [...] Dans un premier temps, Réalités lui commande un sujet qui va le passionner, sur le proxénétisme à Paris. À distance ou dissimulé au volant de sa voiture, il explore de nuit ou de jour les rues et cafés de Pigalle, la rue Saint-Denis, ainsi que les allées du bois de Boulogne, dans une sorte de long travelling qui n'est pas sans évoquer l'univers du cinéma ou du roman policier. La revue annonce en couverture : "Un document exceptionnel. Réalités dénonce un des plus grands scandales de notre temps". Les archives de Frank Horvat conservent des tirages d'époque qu'il fait faire par Georges Fèvre, l'un des principaux tireurs du laboratoire Pictorial Service (Picto) créé par Pierre Gassmann. Ce dernier a alors l'exclusivité des tirages de Magnum et rassemble autour de lui de nombreux auteurs français et internationaux. Ce reportage, qu'Anne de Mondenard et Michel Guerrin, auteurs d'un ouvrage sur ce magazine, considèrent comme "un des sujets les plus

forts de *Réalités*" témoignant du "réalisme tragique d'Horvat", est sidérant. Le thème du voyeurisme captive tellement le photographe qu'il suit pendant plusieurs semaines le fil du *Paris by night*: les Folies-Bergère, une première du Lido à laquelle assistent Charlie Chaplin, Brigitte Bardot et Jean Cocteau, des baraques foraines de spectacles légers, plusieurs boîtes de strip-tease. Dans une magistrale série sur le Sphinx à Pigalle, le photographe parvient à s'assurer, en coulisse, la participation complice et émouvante des strip-teaseuses tout en laissant à leur pathétique solitude les spectateurs-voyeurs.

Virginie Chardin, « Frank Horvat, le voyage intérieur », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022, p. 13 et 17.

« Quelques mots sur ce mensuel [*Réalités*] créé en 1946 sur le modèle du magazine américain Fortune, dont les sujets haut de gamme destinés à un public cultivé lui assurèrent un grand succès, avant de disparaître en 1978, au point d'être totalement oublié en 2008, quand nous lui avons consacré un ouvrage et une exposition. Son ancien rédacteur en chef, Alfred Max (1913-1990), rappelait ainsi en 1988 la cible visée : "Tous ceux curieux de connaître et ambitieux de réussir". Il en résumait la forme : "un papier de poids, une couverture attrayante, les procédés d'impression les plus modernes, le recours fréquent à la couleur, un luxe de bon aloi sans oublier le fond: une quinzaine d'articles nerveux, substantiels, novateurs, couvrant tous les centres d'intérêt de nos lecteurs potentiels, traités en équipe par des chercheurs et des auteurs de talent que je formerais à se couler dans le moule de la revue, au lieu de briller et de se faire valoir individuellement comme c'était la règle pour la plupart des publications françaises. L'ensemble serait complété par quelques rubriques spécialisées signées de noms connus (Louis Armand, Raymond Aron) sans exclure l'humour (la réalité dépasse la fiction)".

Sous l'impulsion d'Alfred Max, journaliste très intelligent et d'une culture immense, *Réalités* devient un des titres les plus novateurs et les plus influents des années 1950-1960. Son audience le place parmi les journaux les plus lus et les plus regardés en France, avec en moyenne 160 000 exemplaires vendus, essentiellement sur abonnement, et plus d'un million de lecteurs

Cette revue luxueuse, de grand format (31,5 × 24,3 cm), abondamment illustrée, accompagne l'expansion économique des trois décennies de l'après-guerre - les Trente Glorieuses - et raconte la société de consommation naissante. Elle ambitionne d'être "un observatoire du monde" en inventant un modèle journalistique : traiter de l'actualité à un rythme mensuel. Pour raconter la Chine de Mao, l'Espagne de Franco, la guerre d'Algérie, mais aussi le Touareg ou le pêcheur de l'île de Sein, le mensuel envoie des reporters et des photographes aux quatre coins de la planète, plusieurs mois s'il le faut, à une époque où quasiment personne ne voyage et où la télévision est balbutiante.

Les images, majoritairement en noir et blanc au début, se déploient progressivement en couleur. Les petits formats laissent aussi la place à de plus en plus de pleines pages. Elles sont souvent réalisées par des auteurs salariés de la revue. Les plus réputés sont Édouard Boubat (1923-1999) et Jean-Philippe Charbonnier (1921-2004). L'équipe fixe comprend encore Michel Desjardins (né en 1933) et Jean-Louis Swiners (né en 1935) ainsi que des collaborateurs réguliers comme Frank Horvat (né en 1928), Gilles Ehrmann (1928-2005) ou Jean-Pierre Sudre (1921-1997). Les plus grands photographes internationaux des années 1950 et 1960 sont également publiés dans *Réalités*: Brassaï, Henri Cartier-Bresson, Cecil Beaton, Ernst Haas, Richard Avedon, Irving Penn, etc."

Anne de Mondenard, « Exposer une revue : l'exemple de Réalités (1946-1964). Maison européenne de la photographie (Paris), 16 janvier - 30 mars 2008 », *In Situ*, n° 36, 2018 (en ligne : http://journals.openedition.org/insitu/18482).

≪ En ce qui me concerne, je ne m'étais pas encore aperçu
que je vivais "au siècle du corps" - comme devait s'intituler,
quarante ans plus tard, une exposition de photographies, où
l'une des présentes images allait se trouver en bonne place et je n'avais aucune intention d'enquêter sur ce thème. Mais je
venais de m'établir à Paris, les commandes n'étaient pas légion
et il m'était difficile de refuser celle d'un "men's magazine" de
New York, qui proposait deux cents dollars pour un reportage
sur la "vie parisienne".

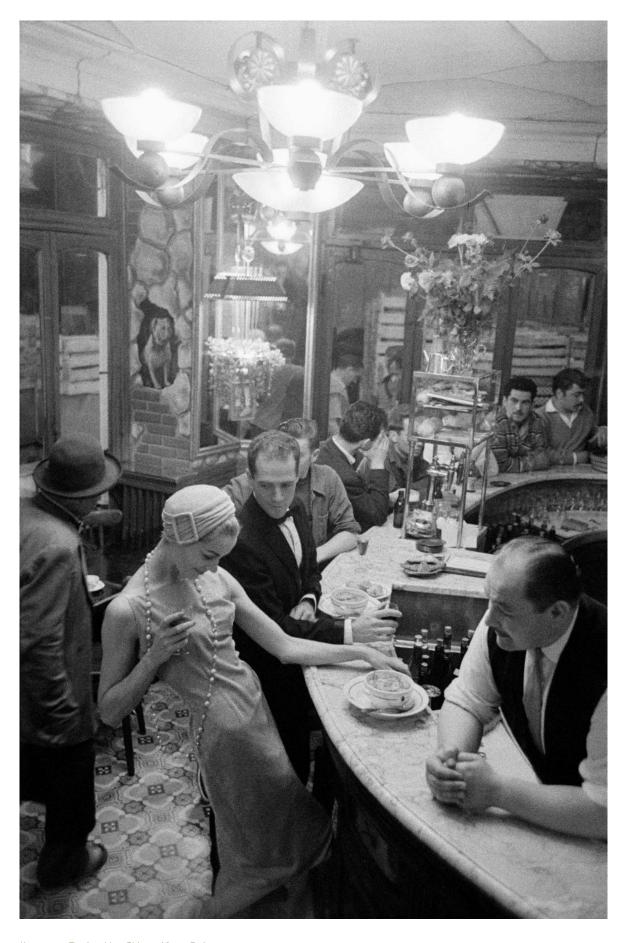
Sur les trottoirs de Pigalle, les portiers galonnés m'adressaient des mimiques de bienvenue, vite transformées en moues dédaigneuses dès que j'exprimais le souhait de photographier derrière les coulisses. À deux heures du matin, ayant essuyé les refus de tous les établissements de la place et des ruelles voisines, je décidai de passer aux grands moyens. Je glissai un billet de cinq mille francs - de l'époque - dans la main du portier du *Sphynx*, bien que les néons de ce local fussent un peu dégarnis et l'uniforme de l'homme pas tout neuf. Ce furent peut-être ces imperfections qui le décidèrent à empocher l'argent et à me faire entrer, sans autre cérémonie, dans le sanctuaire des strip-teaseuses.

Ces demoiselles me firent plutôt bon accueil, peut-être parce que le public, ce soir-là, était si morne que le seul fait qu'un paparazzo s'occupe d'elles leur donnait un petit sentiment d'importance. De mon côté, je mitraillais en hâte, comme pressentant que ma chance n'allait pas durer. Effectivement, au bout de quatre ou cinq bobines, l'une d'elles me lança: "Qu'estce que tu payes?" L'exigence n'était pas injustifiée, mais je ne me trouvais pas en mesure de la satisfaire. Je fis la sourde oreille et, sans attendre que les autres fassent chœur, battis en retraite. Le lendemain, en parcourant les contacts, je me rendis compte que "je tenais une histoire" [...].

Frank Horvat, Strip-tease, Paris, Galerie Nina Verny, 2001, n. p.

([...] pour l'heure, ses travaux le conduisent à acquérir un téléobjectif, qu'il teste sur le paysage urbain. Intrigué par les effets qu'il en obtient, il délaisse alors le motif des cabarets et de la nuit pour expérimenter de nombreuses vues prises en hauteur, sur pied, et surplombant monuments et carrefours où la foule et les véhicules s'entremêlent. Il s'intéresse aux jeux graphiques que dessinent les enseignes, la signalétique, le mobilier urbain, les toits et la typographie omniprésente dans la ville. Se postant au milieu de la foule, il capte des gros plans de visages ou se baisse à hauteur d'enfant. Les objectifs de longue focale mis sur le marché font alors l'objet d'un véritable engouement. Frank Horvat montre une sélection de ses images à Romeo Martinez, le rédacteur en chef de la revue Camera qui, enthousiasmé, décide de leur consacrer un article important et de les exposer à la première Biennale de la photographie de Venise. Cette reconnaissance aura une importance cruciale pour la suite de sa carrière, bien que la technique et l'usage du téléobjectif ne l'intéressent semble-t-il que peu de temps. Elle lui vaut des interviews et portfolios dans les revues internationales de photographie et d'être exposé aux côtés d'auteurs comme Peter Keetman ou William Klein. Au même moment, alors que l'exposition "The Family of Man" arrive à Paris et que Frank Horvat arpente la ville avec son téléobjectif, paraît aux éditions du Seuil le livre sur New York de William Klein, qui obtient le prix Nadar l'année suivante. C'est une véritable révolution stylistique dans le monde de la photographie, qui coïncide avec la fin de l'âge d'or de la photographie humaniste et le déclin du photojournalisme, et qui marque le début d'une nouvelle ère de la presse, en corrélation étroite avec l'explosion de la société de consommation. >>

Virginie Chardin, « Frank Horvat, le voyage intérieur », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022, p. 18-21.



11 Tan Arnold au Chien qui fume, Paris, pour Jardin des Modes 1957



Images de mode, mises en scène et instantanés

K Frank Horvat a souvent raconté que c'est William Klein, dont il connaissait et admirait le livre sur New York, qui, après avoir vu ses images de Paris dans Camera, lui avait téléphoné pour avoir des renseignements sur son objectif - dont il se servirait effectivement par la suite pour des photographies de mode pour Vogue. Par échange de bons procédés, William Klein l'avait présenté à Jacques Moutin, le directeur artistique de Jardin des Modes. Cette rencontre va complètement modifier la trajectoire de Frank Horvat qui, jusqu'alors, avait toujours comme projet de rejoindre Magnum : en effet, Jacques Moutin propose alors au photographe de transposer le style de ses vues parisiennes dans des images de mode. Frank Horvat accepte, à condition de pouvoir travailler au Leica et en lumière naturelle, ce qu'il maîtrise le mieux. Après une première série dans les serres d'Auteuil, il prend en 1957 la photographie de Tan Arnold au Chien qui fume, un café des Halles. Il tente aussi le téléobjectif : "Pour l'une des commandes du Jardin des Modes, je décidai de photographier la mode avec le même téléobjectif que j'avais utilisé pour mes photos de rue. Cependant, il était difficile de présenter des tailleurs tout en montrant en même temps quelque monument, car la particularité des longues focales est de montrer les objets dans leur proportion - plutôt que de les agrandir ou de les réduire par la perspective (comme le fait un grand angle). À coté des sculptures de la Place de la Concorde, les filles semblaient minuscules, ce qui n'était pas vraiment le but de mes rédactrices. D'autre part, pour montrer des sculptures sans les recadrer, je devais m'installer avec mon appareil et mon trépied à l'autre bout de la place, d'où les filles ne pouvaient m'entendre. Finalement, nous nous mîmes d'accord sur un code gestuel, comme des marins sur des bateaux en

Cependant, la fraîcheur de ses images fait sensation et d'autres magazines sont sensibles aux poses naturelles et libres de ses modèles. Les photographies de Nico au bois de Boulogne, d'Anna Karina aux Halles, et de Monique Dutto au milieu des passants, publiées par *Jours de France* en 1959, s'inscrivent dans la même veine, tout comme celle des scènes champêtres ou familiales enjouées publiées par *Elle* à partir de 1959. Frank Horvat devient le représentant d'un "style reportage" dans la mode. Ce style étant symbolisé par le Leica, outil par excellence du photoreporter, la revue *Magnum* le montre en couverture photographiant un mannequin avec son Leica, tandis que la revue britannique *Photography* titre "Frank Horvat. Fashion photography with a Leica", et que la revue *Leica Fotografie* annonce "Realität und Illusion. Frank Horvat und die Pariser Modefotografie".

Virginie Chardin, « Frank Horvat, le voyage intérieur », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022, p. 21-22.

« C'est au début du xx^e siècle que l'on s'avisa de mettre en scène le vêtement pour l'extraire de son contexte artisanal et le vendre mieux en le transposant dans un monde idéal, dont la photographie atteste cependant la légitimité. La photographie dite "de mode" met en place un imaginaire collectif essentiellement tributaire de l'image que la société, dans son ensemble, se fait du rôle de la femme. Au gré des novations esthétiques, et des orientations photographiques du moment, l'univers fantasmatique de la séduction et de la beauté se pare tour à tour des artifices de l'optique, de l'actualité, du réalisme ou de l'imagination.

La photographie de mode, dans l'ensemble de la production photographique, répond en premier lieu à une stratégie de commande d'image et non à un libre arbitre individuel ; en retour, l'image vise à commercialiser le modèle vestimentaire en le montrant sous son meilleur jour. De ce fait, la photographie de mode propose sa propre rhétorique, celle du "vêtement-image", selon la terminologie de Roland Barthes, qui précisait, dans son analyse sur le "système de la mode", que c'est "la femme qui est en acte, non le vêtement". Toute l'histoire de la photographie de mode a été marquée par cette question de la présentation du vêtement, au travers de laquelle s'inscrit aussi l'image fluctuante, virtuelle et imaginaire du corps féminin, tandis que le corps masculin restait encore figé, et jusqu'à une date récente, dans l'uniformité du costume.

Françoise Ducros, « L'imaginaire de la beauté », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse / Adam Biro, 2001, p. 535.

Un autre renouvellement de la photographie de mode résulta de l'influence du reportage et de l'instantané. Ce rapprochement des genres se produisit d'abord grâce à l'engagement en 1934 de Martin Munkacsi par Harper's Bazaar, où il succédait au baron De Meyer, dont le style était devenu anachronique. Munkacsi avait débuté dans un quotidien sportif puis était devenu reporter-photographe en Hongrie, où il travailla pour diverses revues européennes avant son émigration aux États-Unis. Sa manière caractéristique, qui consistait à photographier le modèle en mouvement, dans des attitudes sportives voire acrobatiques, créa une nouvelle image de la femme américaine, plus proche de sa manière de vivre. Il inaugurait une nouvelle séquence stylistique qui reste toujours d'actualité. Toutefois, Munkacsi exportait dans l'empire de la photographie américaine des recherches qui s'étaient largement développées auparavant en Europe centrale et en Allemagne autour de l'école du Bauhaus. Elles résultaient certes de la technique de l'instantané, mais elles n'auraient pu se développer sans une nouvelle approche de la corporalité, déliée de la pesanteur et de l'immobilité. Le "corps réel" des femmes libéré de l'inactivité serait aussi photographié pour la première fois en situation. L'image du féminin est désormais "en acte" et c'est dans la lumière extérieure, au bord de la mer, que Munkacsi photographia Lucille [sic] Brokaw. Corps vivant, en action, le modèle court et tourne autour du photographe. Le vêtement apparaît dans le mouvement même de la vie et tel que le révèle la prise de vue instantanée. Cette mutation de la photographie de mode

Françoise Ducros, « L'imaginaire de la beauté », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse / Adam Biro, 2001, p. 546-548.

correspond à l'évolution du statut social des femmes, de

vêtement. >>

même qu'elle résulte d'un rapport nouveau à l'économie du

🕊 La fin des années 1950 marque un tournant dans la mode et le crépuscule de l'âge d'or de la haute couture. Entre 1947 et 1957, Cristóbal Balenciaga, Jacques Fath, Pierre Balmain et Christian Dior avaient relancé la couture française et l'avaient menée à des sommets inédits, leurs créations étant célébrées dans le monde entier comme le summum de l'élégance. En Grande-Bretagne, ils avaient comme rivaux des créateurs tels que Norman Hartnell, Victor Stiebel et Hardy Amies, qui habillaient la famille royale, notamment la jeune reine Élisabeth II ainsi que sa sœur, la sémillante Margaret. La mort prématurée de Christian Dior, en 1957, met un terme à cette ère brillante. Les rênes de sa maison sont reprises par Yves Saint Laurent, le plus jeune d'une nouvelle génération de couturiers iconoclastes comptant Pierre Cardin et Hubert de Givenchy. Avec la modernisation de la vie économique et sociale des années 1950, la mode passe des ateliers réservés à une clientèle élitiste aux boutiques proposant des vêtements de prêt-à-porter plus abordables pour le grand public.

Durant cette décennie, Jardin des Modes est illustré de photographies, prises en studio, de mannequins aux poses raides et au maquillage épais. Le directeur artistique de la publication, Jacques Moutin, recrute alors l'étoile montante" Frank Horvat pour moderniser ses pages en présentant des femmes à l'allure plus naturelle, vêtues de prêt-à-porter, dans un contexte de vie quotidienne. Parmi les autres photographes de talent employés par Jacques Moutin, il y a des amis d'Horvat : Jeanloup Sieff (à partir de 1959) et Helmut Newton (à partir de 1961). Très vite, Horvat commence à accepter également des commandes du magazine féminin Elle et de l'hebdomadaire d'information Jours de France. Ce dernier, lancé en 1958, propose des rubriques sur la société, la santé et les tendances ; distribué gratuitement partout en France dans les salles d'attente des dentistes et des médecins, il est régulièrement feuilleté par un très large public.

L'un des premiers succès de Frank Horvat pour *Jardin des Modes* est une série nocturne réalisée en 1957 dans le quartier des Halles grouillant de l'activité inhérente à son grand marché alimentaire. Sur un cliché pris au restaurant Au chien qui fume, nous distinguons parmi les travailleurs fatigués et les ivrognes la silhouette délicate d'un mannequin moulée dans une robe pâle de la marque Germaine & Jane : elle cambre son corps au comptoir du bar sous le regard admiratif de son voisin.

Susanna Brown, « Une belle chimère : Frank Horvat et la mode », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022, p. 31-32.

Je proposai de les photographier la nuit, aux Halles, qui étaient encore "le ventre de Paris", et que je connaissais assez bien pour y avoir fait un reportage. D'emblée, l'idée lui parut "géniale". Mais une fois sur place, il s'avéra que, par manque d'éclairages, je n'arrivais pas à mettre en évidence les détails de la robe, et que par manque d'assistants les modèles étaient continuellement bousculées par le va-et-vient des "forts des Halles", trop chargés de leurs carcasses de bœuf pour se soucier d'autre chose que de trouver le chemin le plus court. Je me résignai à me replier sur un bar appelé Le Chien qui fume. Le patron donna son accord, les consommateurs étaient soit des "forts", trop épuisés par leur tâche pour prêter attention à nous, soit des clochards, trop ivres. Je me contentai de laisser la fille accoudée au zinc (c'était pour ma chance une top, qui avait assez bien compris mon idée pour renoncer aux poses dramatiques et garder la tête inclinée et le sourire vague, comme si elle avait bu un verre de trop). La scène aurait pu se passer dans la réalité, ou du moins dans celle que Life aurait considérée "la réalité parisienne". L'éclairage était tout juste suffisant et le sur-développement donna beaucoup de grain, mais cela ne rendait l'image que plus crédible. Moutin s'extasia. La photo reste une de celles le plus souvent publiées. Le Chien qui Fume est devenu une immense brasserie, où elle se trouve accrochée en bonne place. >>>

Frank Horvat, *Un regard sur les années 60*, Paris, Loft Publications, Cyel éditions, 2012, ill. 23.

≪ Si, historiquement et sociologiquement, la photographie de mode détermine et accompagne le changement de statut du mannequin, c'est, en effet, aussi d'une manière plus particulière que le photographe et le mannequin sont liés. [...]

Sans doute le photographe de mode, d'une manière assez similaire à celle du peintre naguère, trouve-t-il dans un mannequin la source première de son inspiration. De même que le peintre aimait à reproduire sur sa toile les formes de son modèle, de même le photographe aime à saisir dans son objectif celles de son mannequin. Mais bien plus encore que pour le peintre, qui pouvait toujours transformer au gré de ses coups de pinceaux, selon ses aspirations, l'image fournie par son modèle, le choix du mannequin pour le photographe s'avère décisif, car il détermine par avance l'image qui sera produite. Et l'on comprend, dès lors, que ce choix apparaît,

pour la plupart des photographes, comme essentiel : il doit correspondre à l'image de mode qui préexiste en eux et qu'ils souhaitent délivrer sur la pellicule - "même si la fille est déjà belle, je veux qu'elle corresponde à mon idée de la beauté", expliquait Jean-François Jonvelle. Il est d'autant plus essentiel qu'il est susceptible de déterminer ensuite, comme le pressentent confusément les photographes, l'image de la femme qui sera propre à une époque donnée. "Le choix du modèle, rappelle Nancy Hall-Duncan, et en particulier celui de son modèle favori, Marion Morehouse, était, pour Steichen, un élément essentiel de ce modernisme qu'il recherchait. Marion Morehouse, plus que tout autre modèle de ce temps, représenta pour ses contemporains la femme moderne, la 'battante'". Identiquement, le modèle favori d'Irving Penn fut sa femme, Lisa Fonssagrives, qui avait posé pour Blumenfeld et Horst, mais dont la sensibilité et l'intelligence s'accordaient mieux aux siennes et dont il fit une icône de pure élégance, si bien que de leur collaboration naquirent des chefs-d'œuvre de la photographie de mode, tels que "Le Vêtement d'Arlequin", "La Robe de sirène" ou "L'Odalisque au turban", et autant d'images de la féminité des années cinquante. Cette importance du choix du mannequin n'a sans doute jamais été plus évidente que chez un photographe comme Richard Avedon. "Le degré de collaboration entre Avedon et les femmes qu'il photographiait - le fait qu'il concentrait sa pensée créatrice sur une seule fille à la fois - rend le choix du modèle particulièrement important chez lui". De Dorian Leigh, son premier mannequin vedette, à Lauren Hutton, la fille "naturelle" en passant par Elise Daniels, Dovima, Sunny Harnett, Suzy Parker, la jeune sœur de Dorian Leigh, Veruschka, China Machado, Twiggy, Penelope Tree, Jean Shrimpton, Donyale Luna (première femme noire à poser dans un magazine de mode important), tous les modèles d'Avedon "étaient des sortes d'actrices qui créaient non seulement une image de mode, mais établissaient aussi un véritable dialogue émotionnel avec le photographe". >>>

Frédéric Monneyron, « Le photographe et le mannequin », in Frédéric Monneyron, La Photographie de mode. Un art souverain, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2010, p. 112-119.

Frank Horvat, « Photographier la relation », entretien réalisé par Muriel Berthou Crestey, 19 octobre 2013 (en ligne : https://regard.hypotheses.org/1232).

Susanna Brown, « Une belle chimère : Frank Horvat et la mode », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022, p. 38.



2 Chapeau Givenchy, Paris pour Jardin des Modes 1958

Cette photo [Chapeau Givenchy, Paris, pour Jardin des Modes, 1958] allait devenir mon image [la] plus emblématique, c'est-à-dire celle que l'on associe le plus souvent à mon nom. C'est peut-être pourquoi elle n'est pas parmi celles que je préfère, au point que je suis presque contrarié quand on la désigne comme mon chef-d'œuvre. Une autre raison de ma réticence est qu'elle ne fut pas vraiment mon idée, mais celle du directeur artistique, qui en fit même, avant la séance, une esquisse, dont j'étais censé m'approcher autant que je pouvais. Je n'ai jamais aimé que l'on me dirige, au point que le concept d'une "direction artistique" me paraît une contradiction dans les termes : peut-on diriger l'art ? D'autre part, je dois reconnaître que Jacques Moutin ne manquait pas de bonnes idées, et que celle-là était excellente. Je lui dois une grande partie du succès de cette image et des bénéfices qu'elle m'a valus. ▶

Frank Horvat, *Un regard sur les années 60*, Paris, Loft Publications, Cyel éditions, 2012, ill. 37.

Un lot de plusieurs milliers de clichés conservé par le musée des Arts décoratifs démontre la vitalité dans les années 1920 et 1930 d'une pratique photographique née au début du siècle : la photographie de mode sur les champs de courses. Dès l'entre-deux-guerres, les hippodromes constituent le lieu de rendez-vous privilégié du Tout-Paris qui s'y réunit selon un calendrier hebdomadaire fixe. Les mannequins envoyées par les maisons de couture et les élégantes de la haute société parisienne rivalisent d'audace et de raffinement devant l'objectif des photographes qui capture les nouvelles créations de Paul Poiret, Jeanne Lanvin ou Jean Patou. Qu'ils travaillent à leur compte, tels les frères Séeberger et Paul Géniaux, ou qu'ils soient affiliés à des agences comme Rol et Meurisse, ces photographes alimentent de leur production des rubriques dédiées dans les quotidiens et les magazines féminins à l'instar de Femina, Vogue ou L'Art et la Mode.

Dans ces compositions, les femmes adoptent des poses valorisant leur silhouette. "Un petit théâtre photographique"

apparaît parfois - caisses ou chaises sur lesquelles sont juchées les modèles, rideau ou mur délabré en guise de fond neutre -, révélant une mise en scène de fortune.

Linda Garcia d'Ornano, « La photographie de mode en extérieur, un irréductible surgissement du réel », in Sébastien Quéquet (dir.), Histoires de photographies. Collections du musée des Arts décoratifs, Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, 2021. p. 246.

K Richard Avedon n'a que vingt et un ans quand il débute à Harper's Bazaar en 1944. [...] Conquis par son ambition et sa persévérance, Brodovitch finit par l'engager, ce qui s'avérera être l'une des plus belles aventures humaines et artistiques au sein d'un magazine de mode. Comme Carmel Snow, Alexey Brodovitch et Diana Vreeland, Avedon est un inventeur, un perfectionniste acharné, un amoureux du détail et du travail bien fait.

[...] Jouant sur les profondeurs de champ, il n'hésite pas à isoler un modèle au premier plan, quitte à rendre l'arrière-plan entièrement flou. Petit à petit, il va inventer une nouvelle école, mêlant des influences à la photographie de Munkácsi, au cinéma d'Ernst Lubitsch, à la culture parisienne de l'entre-deuxguerres, celle d'un Paris rêvé avec Picasso, Cocteau, Bérard, Colette... [...]

Cette appropriation d'un passé européen romantique, cette nouvelle joie de vivre, ce retour aux fastes raffinés qui déferlent dans sa photographie contribuent au regain de l'industrie de la mode française.

La grande innovation d'Avedon tient au fait d'avoir su transposer scéniquement l'instantanéité (sous l'influence de Munkácsi) et le spectaculaire, pour créer l'illusion d'une scène (faussement) réelle et vivante mais qui, par son éblouissement, fait rêver. C'est l'essence des deux, la spontanéité et l'artifice, qui le propulse véritablement comme l'un des plus grands photographes de mode du xxº siècle. De 1949 à 1950, en devenant rédacteur en chef adjoint et photographe du magazine *Theatre Arts*, il se rapproche de comédiens, danseurs, acrobates et l'on

peut imaginer que leur faculté à jouer la comédie devant son objectif le conduit à développer de nouvelles manières de faire de la photographie de mode. Avedon entretient alors des rapports très forts avec ses mannequins, Dovima, Sunny Harnett, Suzy Parker ou encore Dorian Leigh. Leur complicité lui permet de les diriger comme des actrices de cinéma, au milieu d'acrobates dans la rue ou souriant à la terrasse d'un café (octobre 1948), près d'un ring de boxe (septembre 1948) ou au bras de cyclistes tout en sueur (octobre 1949)... La mise en scène brillante et intelligente relève autant du songe que de la réalité, ce que Richard Avedon appelait un "moment construit".

Marianne Le Gaillard, « Richard Avedon », in Éric Pujalet-Plaà, Marianne Le Galliard (dir.), *Harper's Bazaar. Premier magazine de mode*, Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, 2020, p. 106-107.

« À la fois source promotionnelle au service de l'industrie de la mode, outil documentaire venu accompagner le récit d'un savoir-faire, ou œuvre artistique exposée, la photographie de mode est une image multifacette. Elle interroge la relation entre l'industrie et les institutions culturelles suivant une trajectoire évolutive, du studio de production aux réserves et aux cimaises d'un musée; tour à tour redéfinie par les différents acteurs (photographe, directeur artistique, styliste, conservateur, restaurateur, commissaire d'exposition, etc.) qui la façonnent et l'évaluent. [...]

La photographie de mode a souvent été réduite à une image mercantile, éphémère, produite à la demande d'un commanditaire pour vanter un produit. Cette perception a certes évolué, dans un contexte où les inspirations mutuelles entre beaux-arts et culture populaire, création artistique et intentions publicitaires se confondent et reflètent les inclinations nouvelles de l'art contemporain ; cependant, pour les détracteurs de la photographie de mode, celle-ci a peiné à se constituer en art. Trop artificielle, posée et mimétique ; tributaire d'un commanditaire et d'une industrie, elle n'a pas créé de genre. Les photographes de mode eux-mêmes ont pu jouer en la défaveur de sa reconnaissance, pour ne citer que Man Ray, David Bailey ou Richard Avedon, qui ont tous trois envisagé leur travail pour les magazines de mode comme une activité alimentaire parallèle à la production d'objets personnels. Dans cette dialectique artistique, les questions relatives à l'autonomie créative, aux contrats d'exclusivité, aux expérimentations et aux innovations techniques sont converties en une esthétique, celle de la transcendance : l'image est transcendée non seulement quand elle efface les frontières temporelles, mais aussi quand elle transforme les produits figuratifs représentés en éléments chargés de signification et d'intention ; quand elle prend le vêtement pour prétexte afin d'élaborer une esthétique immédiatement identifiable.

Marlène Van de Casteele, « La photographie de mode, une image plurielle », in Sébastien Quéquet (dir.), *Histoires de photographies. Collections du musée des Arts décoratifs*, Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, 2021, p. 209.

Kaujourd'hui, vingt ans après mes dernières photos de mode, je me dis que l'intemporalité ne venait pas tant de ce que j'ajoutais à ces jeunes femmes dans ces vêtements (comme les anecdotes de la rue, les accessoires inattendus ou les figurants réagissant par rapport à elles), que de ce que j'enlevais, souvent contre leur gré et en dépit des conventions du genre. Comme les coiffures tarabiscotées, les faux cils, les fards, et surtout les automatismes des expressions et des poses, par lesquelles elles s'imaginaient faire chic (ou désinvolte, ou sensuel). C'était comme si j'avais voulu les déshabiller, si d'aventure elles s'étaient trouvées dans mes bras, et un peu pour les mêmes raisons. Je leur enjoignais donc - assez maladroitement - d'être naturelles, alors que je voulais surtout qu'elles fussent présentes, au lieu de seulement faire semblant. Souvent ce déshabillage imaginaire les contrariait, car elles se sentaient privées de ceux

qu'elles croyaient être leurs atouts. Mais en reconsidérant ces quelques douzaines de photos de mode, sélectionnées parmi les milliers que j'ai faites, il me semble que ce qui les met à part et les situe - comme je voudrais le croire - en dehors du temps, est justement ce va-et-vient, ou cette incertitude, entre le semblant et l'être. Ou, si l'on préfère, entre la mise en scène et le fameux instant décisif.

Frank Horvat, « Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.

« Ainsi, en mettant de côté les notions de vérité ou de tromperie dans la représentation des femmes, et en se penchant plutôt sur ce concept que Griselda Pollock a appelé la femme-comme-image, il devient possible d'analyser les mécanismes du fétichisme, du voyeurisme et de l'objectivation qui forment et informent la représentation des femmes. **>>>**

Abigail Solomon-Godeau, « Représenter les femmes : la politique de la représentation du soi », in *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique, 2016, p. 234.



Combat de boxe entre enfants, Lambeth, Londres, Angleterre



Espaces urbains et essais photographiques

Continental" que j'étais, l'Angleterre des années 50 était aussi exotique que l'Inde - mes rêves d'adolescent en moins. L'immigration et la mondialisation n'étant pas encore à l'ordre du jour, la population masculine se divisait en deux classes: ceux qui portaient une casquette et qui dans le métro - le tube - lisaient le Daily Mirror, et ceux qui arboraient le chapeau melon et lisaient le Times (dont les titres étaient à l'intérieur, la première page étant réservée aux petites annonces). La classe sociale des femmes se reconnaissait moins facilement : la plupart avaient l'air de fleurs fanées, portaient des petits chapeaux et tricotaient. La lumière d'un ciel de plomb me convenait presque mieux que celle du soleil à pic, mais je sais que mes photos de Londres restaient plus proches de la caricature que du miracle : je n'avais ni les connaissances ni l'imaginaire pour surimposer à cet univers une autre grille que celle d'un regard ironique.

À Paris, où je me transférai l'année suivante, ce fut tout le contraire : les références se bousculaient, au point de paraître parfois trop faciles. Les escaliers de Montmartre, les enfants brandissant des baguettes, les réverbères dans le brouillard et les fêtes foraines me rappelaient inévitablement les films des années 30, mais aussi les photographes dits humanistes qui s'en étaient inspirés et dont je ne partageais pas certains attendrissements. D'autres associations d'idées, cependant, étaient irrésistibles. Le regard d'une passante comme dans Les Fleurs du Mal : "Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais". Les fantômes des maisons démolies, comme dans Malte Laurids Brigge : "... ce n'était pas, si l'on peut dire, le premier mur des maisons subsistantes, mais le dernier mur des anciennes. On voyait le dedans. On voyait aux différents étages les parois où des tentures étaient restées collées, çà et là le

commencement d'un plancher ou d'un plafond..." Et bien sûr le pont Mirabeau d'Apollinaire, les grands boulevards des romans de Balzac, le Quai des Orfèvres d'Edgar Poe, le café Flore de Sartre... Aux souvenirs littéraires s'ajoutaient les séductions des vitrines, des menus de restaurant, des affiches de théâtre, et bien sûr et surtout des femmes, entrevues et inapprochables derrière les vitres des voitures ou troublantes par leur disponibilité sur les trottoirs de la rue Saint-Denis. Pour moi, ce n'étaient pas tant des thèmes de reportage, comme j'en avais trouvé en Inde et en Angleterre, que des entrées dans le journal de mes émerveillements, de mes désirs, de mes hantises et de mes méprises. Comme l'ont été, sur d'autres registres, les sujets des images à la sauvette de Cartier-Bresson et de Boubat, pour qui le photojournalisme ne fut, en fin de compte, qu'un prétexte à leurs propres quêtes - ou simplement un gagne-pain.

Frank Horvat, « Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.

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 ellemême, toujours instable et fugitive.

Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » [1863], in Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques, Paris, Classiques Garnier, 1986, p. 463-464.

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 xviile 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 », *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), no 5 : *Scènes de la rue*, 2005, p. 44.

"Le geste de photographier est pour moi un moment de transe où l'on peut saisir plusieurs centaines de choses qui se passent en même temps et que l'on sent, que l'on voit, consciemment ou non". Ces propos de William Klein décrivent assez bien le sentiment que l'on ressent devant ses photographies, qui nous montrent, le plus souvent, des scènes de rue, toutes en mouvement, foisonnantes et pourtant organisées, déformées et aléatoires autant que rigoureuses et concentrées : images de foules, puzzles de visages, flux de gestes multiples, pleins d'une violence et d'une angoisse à peine contenues, le tout dans des tirages à grains, très noirs, avec des flous de bougé durs et marqués. [...] On a souvent dit de Klein qu'il était inclassable, dérangeant, qu'il marchait à contre-courant, etc. C'est que son rapport à la photo est d'abord physique et total. Procédant par corps à corps avec le réel, Klein, dès les années 1950, a fait descendre la photo dans la rue. Il travaille par phases intensives, par décharge, opère par déclenchement ininterrompu, use du grand angle et du flash, s'immerge dans les choses, la foule, les visages et - c'est là le miracle - parvient à cadrer le chaos, à mettre le désordre dans l'image, avec une vitalité intense et un sens extrême de la fulgurance.

Pour lui, la photographie n'a jamais été une fin en soi, seulement un moyen comme un autre de vivre dans les mouvements du monde. >>

Philippe Dubois, « KLEIN William (1928-) », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/william-klein/)

La témérité avec laquelle Winogrand parle des choses ou regarde le monde lui vient du Bronx, mais elle s'est probablement renforcée au fil du temps, car Manhattan lui a montré les faux-fuyants et les prétentions des classes bourgeoises. Pour lui, la photographie expose un monde à l'état brut à des gens qui ensuite le trafiquent pour l'adapter à leurs conventions. La guerre entre la vérité et la nonvérité est évidente chez les grands photographes de son enfance. La photographie, "ce n'est pas des chats mignons, ni des atterrissages, ni des nus ; ce ne sont pas des objets de consommation disposés de telle ou telle manière", disait Evans. "Ce n'est jamais une chose qui ressemblerait à une plage. C'est d'abord une vision combinée à un ressenti, pas moins". Robert Frank a dit en termes cinglants que le magazine Life avait engagé Cartier-Bresson parce qu'il "savait qu'il ne soumettrait jamais des images qui ne soient pas acceptables". Dan Weiner aimait à penser que la rue de la ville est peut-être le lieu où le photographe peut retrouver son intégrité. Or, avec la désagrégation de la nation [les États-Unis] après 1963, la rue a pris une charge symbolique non seulement dans l'art mais aussi dans la pensée populaire : c'est là que deviennent publiquement visibles les effets de ce que les grands hommes décident en privé ; c'est là que sont claironnés les faits en guise de protestations ; c'est là que l'on finit quand on a abandonné toute illusion.

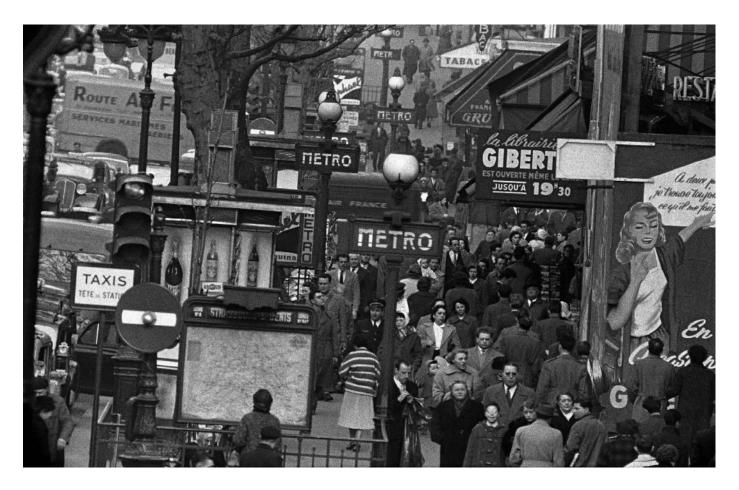
Pendant un temps, les photographes de la rue vont acquérir ainsi le prestige de dire la vérité, et, à une époque vouée à la destruction de la fausseté et à la poursuite plus ambitieuse encore de ce qui est fondamentalement vrai, c'est un rôle plein de noblesse.

Leo Rubinfien, « La république de Garry Winogrand », in Leo Rubinfien (dir.), Garry Winogrand, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014, p. 44-45.

« Garry Winogrand [...], issu du photojournalisme, joue essentiellement avec les possibilités de l'instantané de rue, dont il décuple le potentiel de collisions imprévues en usant d'un très grand angle, et dont il intensifie l'effet de jaillissement par des cadrages inclinés. Pour lui aussi, le plaisir de construire un ordre photographique à partir du chaos transcende la valeur documentaire de l'enregistrement, comme l'affirme sa célèbre maxime : "Je photographie pour voir ce à quoi ressemblent les choses une fois photographiées." ▶

Olivier Lugon, « Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 2007, p. 411.

Le problème se posait pour des photos comme celles du *Sphynx*, mais il se posa encore plus quand je découvris un téléobjectif de 400 mm, appelé Novoflex et un peu ressemblant à une arme de guerre. On le tenait par une poignée, avec une gâchette servant à la mise au point, ce qui coûta la vie à un confrère de *Paris Match*, qui lors de l'insurrection de



 Paris au téléobjectif, métro Strasbourg-Saint-Denis 1956

Budapest l'avait pointé sur des chars russes. Je ne courais pas ce risque dans les rues de Paris, mais le nouvel instrument entraînait autant de problèmes qu'il apportait de solutions. La solution la plus intéressante, pour moi, était la possibilité de montrer un aspect de Paris qui m'a toujours émerveillé : par moments, la ville semble présenter des milliers de facettes, qui se juxtaposent, s'entrelacent et s'emboîtent les unes dans les autres, un peu comme ce que l'on croit voir dans un caléidoscope [sic], et dont l'effet peut être accentué par le raccourci d'une très longue focale. Les problèmes étaient d'abord techniques : le téléobjectif amplifie la moindre instabilité de l'appareil, de sorte que, si on le tient à la main, on ne peut éviter le "bougé" que par des instantanées [sic] d'un 400° de seconde. De surcroît, la longue focale réduit la profondeur de champ, ce qui faisait que pour bien montrer les facettes et reproduire ainsi l'effet de caléidoscope, je devais fermer à fond le diaphragme. Je crains qu'à l'âge du numérique et des automatismes, mes lecteurs aient du mal à comprendre ces explications.

J'abrègerai donc en ajoutant seulement que cela ne me laissait que deux variables : la sensibilité du film et le temps de développement - et l'une comme l'autre donnaient du grain gros comme des cailloux.

Mais la satisfaction "d'étendre le domaine du photographiable" compensait ces désavantages et grandissait à chaque fois que j'examinais, au compte-fils, une nouvelle planche de contact. Certes, d'autres photographes s'étaient déjà servis de téléobjectifs, pour des exploits sportifs, des animaux sauvages, pour violer l'intimité des vedettes, ou pour obtenir des vues spectaculaires de paysages, naturels ou urbains. Mais en

général avec l'appareil sur pied, et jamais (à ma connaissance) en s'immergeant dans l'agitation d'une grande ville. Mes photos des rues de Paris semblèrent surprenantes, et la plus prestigieuse des revues photographiques, *Camera*, les fit paraître sur une vingtaine de pages.

Frank Horvat, « Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.

La définition de l'essai photographique englobe désormais toutes les séries, ou groupements d'images, témoignant d'un même sujet et publiées sur une ou plusieurs pages de magazine. Avant de devenir ce concept vague, l'essai photographique a été défini dans un cadre historique précis : la création du magazine Life. Après le succès de Time Magazine (fondé en 1923) et de Fortune (né en 1930), Henry R. Luce (1898-1967) consolide l'empire de presse Time Inc. en lançant le premier numéro de Life le 23 novembre 1936. L'essai photographique est défini au printemps suivant dans l'article intitulé "The Camera as Essayist" ("L'Appareil comme essayiste") qui détermine et justifie l'usage des photographies dans le nouveau magazine. Cette définition s'inscrit dans l'approche journalistique, développée par Luce depuis le premier numéro de Time Magazine, qui revendique et assume des points de vue sur l'actualité - aux dépens d'une forme d'objectivité. Alors que la photographie a toujours été justifiée dans la presse d'information générale comme l'outil impartial nécessaire, elle est présentée dans Life comme un moyen d'expression qui peut adopter un style. Cette position distingue Life d'autres magazines comme Picture Post en Angleterre ou Paris Match en France qui n'ont pas manqué de donner leur avis en images

sur l'actualité, sans pour autant jamais le revendiquer. [...] Le principe du déroulement de l'action est développé par le Picture Post dans sa mise en page des photographies de Capa. Le magazine français Match reprend l'idée du fond noir et la numérotation des images, fait une sélection de clichés pour certains inédits, et rédige des légendes différentes. La rédaction produit également un montage panoramique et l'ensemble des images est distribué sur 8 pages illustrant "une heure d'assaut", ou "le film d'une heure, de soixante minutes, plus denses, plus complètes, plus terribles que toute une existence". Pour Hare comme pour Capa, la mise en série des images intervient comme la solution éditoriale la plus adaptée, mais les magazines de la fin des années 1930 vont plus loin dans l'acceptation et la valorisation des formes des photographies. Alors que la séquence photographique de Hare dans L'Illustration était une réponse graphique et expérimentale aux problèmes esthétiques posés par les images aux éditeurs, le séquençage des clichés de Capa publiés dans le Picture Post et dans Match est devenu la forme acceptée et souhaitée par les éditeurs. >>

Thierry Gervais, Gaëlle Morel, *La fabrique de l'information visuelle. Photographie et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2015, p. 144 et 165.

Plus que le récit photographique, l'essai implique l'expression d'un point de vue, le choix d'un "angle", pour employer un terme en usage dans le domaine du photojournalisme, qui corresponde en quelque sorte à la signature du photographe. La compétence du photographe s'exerce ainsi non seulement en amont, soit au moment de la réalisation du reportage photographique sur le terrain, mais également en aval, lorsqu'il effectue une relecture de son travail pour la publication. Les opérations ultérieures à l'enregistrement photographique à proprement parler sont constitutives de la valeur attribuée à l'œuvre. Cela conduit à relativiser l'importance de la capture photographique dans l'appréciation générale de l'œuvre au profit de l'examen des actions subséquentes à celle-ci. L'essai invite en ce sens à envisager le reportage photographique comme un matériau à partir duquel élaborer l'œuvre finale ou plutôt une version de celle-ci dans la mesure où plusieurs essais peuvent résulter d'un même reportage. L'essai photographique suppose donc une participation active du photographe dans le processus de transposition éditoriale de son reportage. Fred S. Parrish estime que c'est justement cette implication particulière du photographe qui, fondamentalement, distingue le récit photographique de l'essai. "L'essai photographique procède davantage de l'argumentation que de la narration", soutiennent pour leur part Hurley et McDougall. Cette dimension argumentative et interprétative propre à l'essai photographique est d'ailleurs identifiée comme une prérogative d'auteur. Dans un texte intitulé "The Camera as Essayist", Henry Luce, fondateur du magazine Life, assimile l'appareil photographique, et par métonymie le photographe, à un essayiste : "Lorsque les gens pensent à l'appareil photographique dans le domaine du journalisme, ils l'envisagent comme un reporter ; le meilleur, le plus juste et le plus convaincant des reporters. En fait, comme Life l'a appris dès les premiers mois, l'appareil n'est pas simplement un reporter. Il peut aussi être un commentateur. Il peut commenter tout en faisant un compte-rendu. Il peut interpréter tout en établissant un constat. Il peut dépeindre le monde comme un essayiste du xvIIIe siècle ou un journaliste du xixe siècle l'aurait fait. Le photographe a son style comme l'essayiste a le sien". La forme de l'essai photographique apparaît en conséquence plus libre que celle du récit photographique où la cohérence narrative est de rigueur.

Vincent Lavoie, « Le photojournaliste comme essayiste », in Vincent Lavoie, Photojournalisme. Revoir les canons de l'image de presse, Paris, Hazan, 2010, p. 97-98. principalement parce que les directeurs de l'agence, me voyant occupé par la photographie de mode (que de surcroît la méprisant) ne s'efforçaient pas à me trouver d'autres commandes. Je saisis d'autant plus volontiers l'opportunité, quand un hebdomadaire de Munich me proposa de faire un tour du monde de huit mois, pour des reportages sur les métropoles non-européennes.

Frank Horvat, « Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.

K Bien qu'une trame thématique ait plus ou moins été définie avec la revue avant son départ, Frank Horvat laisse libre cours à une recherche personnelle instinctive et charnelle, où l'échange des regards entre hommes et femmes devient de plus en plus récurrent. "Comme s'il y avait une 'grille' consciente, adaptée aux exigences du commanditaire ou [de] mon projet, et une autre, ancrée à un niveau plus profond et en définitive plus déterminante. C'est le cas pour les photos de la soirée de Noël parmi les prostituées, qui n'illustrent pas directement la misère à Calcutta." On ne peut en effet s'empêcher de penser devant la belle et élégiaque série de Calcutta, prise un soir de Noël dans un bar à marins et où des hôtesses ou prostituées anglo-indiennes ivres et épuisées adressent au photographe un regard sans espoir, à la photographie de la jeune fille dévoilée de Lahore cachant son visage de sa main ou aux scènes de bar à Pigalle avec des prostituées mélancoliques. Les corps enlacés des amoureux de Sydney, la grâce dans les gestes timides des hôtesses de Tokyo et des adolescents de quinze ans dans les discothèques de Shimbashi, la sensualité des corps dansants de Rio font écho aux corps endormis par l'hypnose de Los Angeles, à la femme défiant de son regard le policier de Caracas et à l'élégance altière des femmes de Dakar.

À son retour, il fait faire de grands tirages par Jules Steinmetz, l'un des meilleurs tireurs de Paris, avec qui il travaillera pendant trente ans. Sa sélection d'alors témoigne d'une évidente tentative de dépasser le caractère documentaire de ses sujets pour atteindre une véritable originalité formelle. Mais Revue, qui entre-temps a changé de direction, ne prend qu'une petite partie de sa sélection, publiée sur dix numéros de 1963 avec des titres plus ou moins accrocheurs. C'est une déception pour le photographe, qui constate de façon définitive qu'à une époque où la télévision envahit les foyers et comble le besoin d'images du plus grand nombre, "le concept de la picture story était déjà dépassé". Il admet aussi "avoir moins témoigné du monde que de mes curiosités, de mes obsessions et de mes partis pris personnels".

Virginie Chardin, « Frank Horvat, le voyage intérieur », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2022, p. 27.



15. Fille et policier, Caracas, Venezuela 1963

Orientations bibliographiques thématiques

· Photoreportages · et photographies · de rue

- Amar, Marianne, « Aux origines de l'agence magnum », Vingtième Siècle, revue d'histoire, n° 52 : Les crises économiques du 20° siècle, octobre-décembre 1996 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1996_num_52_1_3577).
- BOUVERESSE, Clara, *Histoire de l'agence Magnum. L'art d'être photographe*, Paris, Flammarion, 2017.

 BRUNET, François, « Street photography », *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5 : *Scènes de la rue*, 2005.
- Снéroux, Clément, Henri Cartier-Bresson. Le Tir photographique, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2008. Снéroux, Clément, Henri Cartier-Bresson, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- Dubois, Philippe, « KLEIN William (1928-) », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne: https://www.universalis.fr/encyclopedie/william-klein/).
- FRIZOT, Michel, WANAVERBECQ, Annie-Laure, *André Kertész*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2010.
 FRIZOT, Michel, DE VEIGY, Cédric, *VU. Le magazine photographique*, 1928-1940, Paris La Martinière, 2009.
- Gervals, Thierry, Morel, Gaëlle, La photographie. Histoire, techniques, art, presse, Paris, Larousse, 2011.

 Gervals, Thierry, Morel, Gaëlle, « Les formes de l'information », in Gunthert, André et Poivert, Michel, L'art de la photographie, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 2007, p. 304-355.

 Gervals, Thierry, avec la collaboration de Morel, Gaëlle, La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2015.

 Gunther, Thomas Michael, « La diffusion de la photographie », in Michel Frizot (dir.), Nouvelle histoire de la photographie, Paris, Larousse / Adam Biro, 2001, p. 555-580.
- Lavoie, Vincent, *Photojournalisme*. *Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.

 Lugon, Olivier, « Le réel sous toutes ses formes », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « L'art et les grandes civilisations », 2007, p. 358-421.
- DE MONDENARD, Anne, « Exposer une revue : l'exemple de Réalités (1946-1964). Maison européenne de la photographie (Paris), 16 janvier 30 mars 2008 », In Situ, n° 36, 2018 (en ligne : http://journals.openedition.org/insitu/18482). MOREL, Gaëlle, Le photoreportage d'auteur. L'institution de la photographie en France depuis les années 1970, Paris, CNRS Éditions, 2006.
- Rubinfien, Leo (dir.), Garry Winogrand, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2014.
- Taveaux-Grandpierre, Karine; Beurier, Joëlle (dir.), Le photojournalisme des années 1930 à nos jours. Structures, culture et public, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2014.



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

Images de mode

- Ducros, Françoise, « L'imaginaire de la beauté », in Michel Frizot (dir.), Nouvelle histoire de la photographie, Paris, Larousse / Adam Biro, 2001, p. 535-553.

 Dondero, Maria Giulia, « Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode », Actes Sémiotiques, n° 117, 2014 (en ligne: https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4979).
- GARCIA D'ORNANO, Linda, « La photographie de mode en extérieur, un irréductible surgissement du réel » in Sébastien Quéquet (dir.), Histoires de photographies. Collections du musée des Arts décoratifs, Paris, MAD Musée des Arts Décoratifs, 2021, p.246.

Jull Holm, Michael (dir.), *Richard Avedon. Photographies* 1946-2004, Paris, Jeu de Paume, 2008.

- LIAUT, Jean-Noël, *Modèles et mannequins (1945-1965)*, Paris, Filipacchi, 1994 (en ligne: https://www.google.fr/books/edition/Mod%C3%A8les_et_mannequins+:+1945+-+1965,&printsec=frontcover).
- Monneyron, Frédéric, *La photographie de mode. Un art souverain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

 Mulvey, Laura, *Fétichisme et curiosité*, traduction de l'anglais par Guillaume Mélère, Paris, Brook, 2021.
- Ријаlet-Ріад, Éric, Le Galliard, Marianne (dir.), Harper's Bazaar. Premier magazine de mode, Paris, MAD Musée des Arts Décoratifs, 2020.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme,* Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2016.
- Van de Castelle, Marlène, « La photographie de mode, une image plurielle », in Sébastien Quéquet (dir.), Histoires de photographies. Collections du musée des Arts décoratifs, Paris, MAD Musée des Arts Décoratifs, 2021, p. 208-213.

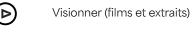
Dossiers documentaires en ligne sur le site du Jeu de Paume

- → « Robert Capa et la couleur », Jeu de Paume Tours, 2015-2016 : https://jeudepaume.org/mediateque/robert-capa-et-la-couleur/
- → « Sabine Weiss », Jeu de Paume Tours, 2016 : https://jeudepaume.org/mediateque/sabine-weiss-2/
- → « Garry Winogrand », Jeu de Paume Paris, 2014-2016 : https://jeudepaume.org/mediateque/garry-winogrand-3/
- → « André Kertész, l'équilibriste », Jeu de Paume Tours, 2019 : https://jeudepaume.org/mediateque/lequilibriste-andre-kertesz/

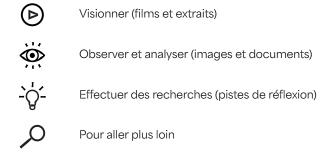


Fête des 15 ans, Rio de Janeiro, Brésil 196 16.

Légendes des pictogrammes







Pour aller plus loin

Activité ou mise en pratique

Document à lire

PISTESDE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition « Frank Horvat 50-65 ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont organisées autour des thèmes suivants :



- 1 Images de presse, prises de vue et agencements
- 2 « La mode dans la rue »
- 3 Figures, regards et corps

7. Grand magasin, Tokyo, Japon 1963

Les titres des œuvres présentées dans l'exposition sont <u>soulignés en vert</u>.

Retrouvez les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images de Frank Horvat dans la partie « Découvrir l'exposition » de ce dossier, p. 13.



Pont de Howrah, Calcutta, Inde 1953-1954 Planche contact d'époque

Images de presse, prises de vue et agencements

« Life était finalement arrivé dans les kiosques, imité dans tout le "monde libre" par des magazines du même format, tels que Match à Paris, Stern à Hambourg et Epoca à Milan. On admirait les photographes de Magnum - Cartier-Bresson, Capa, Seymour et Bischof - à la fois artistes et aventuriers. Loin d'un pis-aller, le photoreportage m'apparut comme un moyen pour joindre mon idéal d'une activité créative à mon envie de parcourir le monde. »

Frank Horvat, « Pré-histoire », in Frank Horvat. Please don't smile, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2015, p. 232.

« Si je devais résumer la photogénie de Paris en peu de mots, je dirais qu'elle vient de ses facettes. On peut s'en rendre compte à n'importe quel coin de rue, en regardant dans n'importe quelle direction à travers un viseur : les détails s'accumulent dans le cadre et se répètent comme dans un jeu de miroirs, disparates mais toujours accordés entre eux [...]. L'effet peut être renforcé par une focale de téléobjectif, qui écrase les perspectives et resserre les distances. »

Frank Horvat, « Des villes et des langages », in Frank Horvat, Paris-Londres, London-Paris, 1952-1962, Paris, Paris Musées, Musée Carnavalet, 1996, p. 6-7.

Mener des recherches sur les hebdomadaires et le statut des photographes dans la presse magazine de la company de dans la presse magazine des années 1950.

Quelle est la date de la fondation du magazine Life aux États-Unis ? En quoi s'imposet-il comme un modèle pour la plupart des magazines dans le monde ? Quels sont les tirages de ces magazines ? Quelle place la photographie occupe-t-elle dans ces revues ? Quel est le slogan du magazine français Paris Match ?

Comment peut-on définir le genre du reportage journalistique ? En quoi consiste alors un reportage photographique? Définir les expressions d'« angle journalistique » et

En quelle année et par quels photographes l'agence Magnum a-t-elle été fondée ? En quoi la création de cette agence change-t-elle le rapport des photographes aux magazines de presse?

Quels magazines actuels mettent en avant la photographie ? Comparer la mise en page des webmagazines et des magazines en format papier. En quoi leurs lectures sont-elles différentes?

- → « Le photojournalisme. Bibliographie sélective », Paris, BnF, 2017 :
- → Jean-Pierre Bacot, « La naissance du photo-journalisme. Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain », Réseaux, 2008/5, n° 151, p. 9-36: https://bit.ly/3lxzL43
- → Vincent Lavoie, « Le fardeau des mots, le choc des photos. L'écriture photojournalistique ou la préséance de l'image sur le texte », Protée, 36(3), 2008, p. 89-97: https://bit.ly/3G9IX9u
- → Site de l'agence Magnum Photos : https://www.magnumphotos.com/
- → Marianne Amar, « Aux origines de l'agence Magnum », Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n° 52, 1996 : https://bit.ly/3lx5i6v
- → Dossier documentaire de l'exposition « Robert Capa et la couleur », Jeu de Paume -Tours, 2016: https://bit.ly/3wCmzBl
- → « Étudier la photo de presse en histoire des arts », CLEMI, 2012 : https://bit.ly/3lzQnZi

Dans la première section de l'exposition « Les débuts d'un photoreporter » ou en consultant le site web consacré à Frank Horvat, travailler autour de ses photoreportages publiés en 1953 :

→ https://bit.ly/3LEQEVI

Dans quels pays Frank Horvat a-t-il voyagé? Dans quels magazines les photoreportages ont-ils été publiés ? À quels différents sujets les articles sont-ils consacrés?

Les doubles-pages sont-elles reliées entre elles ou abordent-elles chaque fois un sujet différent?

Quel intérêt les lecteurs peuvent-ils trouver à ces reportages ?

Pont de Howrah, Calcutta. Inde Planche contact

Pont de Howrah, Calcutta, Inde 1953-1954

de Boulogne, Paris





Observer la double-page consacrée au mariage au Pakistan :

→ https://bit.ly/3wIDa5n

Comment les photographies sont-elles agencées ? Suivent-elles un ordre ? La taille de chacune des cinq images est-elle importante? Dans quelle mesure cette double-page raconte-t-elle une histoire? Quel est l'angle choisi?



→ Consulter les photographies prises par Frank Horvat sur la chasse à l'éléphant :

Mener une recherche sur le travail des éléphants en Inde et la place de cet animal dans la culture traditionnelle indienne.

→ Nicolas Lainé, « Travail interespèces et conservation. Le cas des éléphants d'Asie », Écologie & politique, 2017/1, n° 54, p. 45-64 : https://bit.ly/3LEpWfe

Préparer un article qui sera illustré par trois ou quatre photographies de Frank Horvat. À quel public cet article va-t-il s'adresser? Quels sont les termes spécialisés à utiliser dans l'article? Quel angle peut-on proposer en fonction des photographies disponibles? Quelles photographies choisir pour rendre l'article plus saisissant? Faut-il en recadrer certaines?

Préparer la disposition des images sur la page, les titres, les sous-titres éventuels. Définir le format et le nombre de caractères de l'article, ainsi que les polices de caractère (style et taille).

Mettre en page. Ajouter les légendes des images.

Comparer l'article conçu et mis en page par les élèves avec celui publié dans le Münchner Illustrierte en 1953 :

→ https://bit.ly/3Nxd6Rk

→ Frank Horvat, Pont de Howrah, Calcutta, Inde, 1953-1954

@ Analyser le point de vue et le cadrage choisis dans cette image. Que donnent-ils à voir?

De quelle époque date la construction du pont de Howrah à Calcutta ? Quelle est son importance sur le plan géographique et politique dans les années 1950 ? Pourquoi le photographe et les magazines peuvent-ils trouver ce sujet intéressant?

Consulter d'autres images prises par Frank Horvat sur ce sujet, ainsi que les reportages publiés:

→ https://bit.ly/3MGlmOX

→ https://bit.ly/3wyPBBY

Quelles différences peut-on relever entre les trois reportages ? Lequel paraît le plus réussi? Expliquer pour quelles raisons en identifiant quelques critères. Quelles photographies sont utilisées à plusieurs reprises ? Sont-elles recadrées ?

) Étudier la planche-contact suivante (voir p. 34) :

→ Frank Horvat, Pont de Howrah, Calcutta, Inde, planche-contact d'époque, 1953-1954

Que désigne le terme « planche-contact » ? Qu'indique-t-il sur le déroulé de la prise de vue et la manière dont travaille le photographe (choix du thème et de l'angle, placement et déplacement du photographe par rapport à son sujet, nombre de clichés qu'il réalise pour un même sujet...) ? Quelles sont les quatre images sélectionnées par Frank Horvat ? Justifier les recadrages proposés par le photographe. Repérer la photographie publiée dans le reportage de la revue Die Woche en 1954 :

→ https://bit.ly/3PCbTKp

Pour quelle raison avoir retenu cette photographie? Le recadrage est-il le même que celui indiqué par le photographe?

→ Frank Horvat, Prostituées au bois de Boulogne, Paris, 1956 (https://bit.ly/3G88tL8)

Dans quel contexte et dans quel lieu cette photographie a-t-elle été réalisée ? Comment l'image est-elle composée ? Comment ces femmes apparaissent-elles dans cette image? Que semblent-elles faire?

Les photographies de Frank Horvat ont été publiées par le magazine Réalités en août 1956, dans un article de Danielle Hunebelle intitulé « Un trafic qui fait honte à la France », présenté par cette courte introduction :

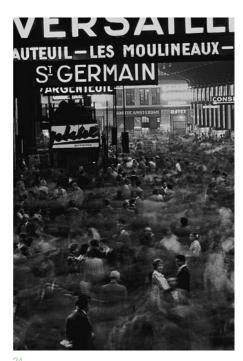
« Une énorme conspiration de silence, de tolérance... et même de bienveillance a fait du proxénétisme l'une des entreprises les plus florissantes de notre après-guerre. Il importe de dévoiler, enfin, pourquoi les coupables jouissent d'une telle impunité, pourquoi leurs méthodes de travail menacent la liberté de toute jeune femme française, pourquoi celle-ci, une fois prise au piège, demeure captive pour la vie entière. »

Expliciter les notions d'impunité et de captivité dans ce contexte. Définir les notions de prostitution et de proxénétisme. Quelle a été l'importance de la loi dite Marthe Richard votée en 1946 ? Quelle est la loi actuellement en vigueur en France ?





23



- → Igor Barrère et Étienne Lalou, « La prostitution à Paris en 1961 », archives INA :
- → Anne de Mondenard, « Exposer une revue : l'exemple de *Réalités* (1946-1964). Maison européenne de la photographie (Paris), 16 janvier 30 mars 2008 », *In Situ* [en ligne], 36 | 2018 : https://bit.ly/3ySnXkN
- → Service Documentation de l'ESJ Lille, « Réalités » : https://bit.ly/3yWFYhZ

→ Frank Horvat, Paris au téléobjectif, bus, 1956 (https://bit.ly/3wDENTh)

→ Frank Horvat, Paris au téléobjectif, métro Strasbourg-Saint-Denis, 1956 (https://bit.lv/3wMdPr4)

→ Frank Horvat, Hall des trains de banlieue, gare Saint-Lazare, Paris, pour Réalités, Femina-Illustration, 1959 (https://bit.ly/3LEOTr7)

Observer les scènes photographiées et la représentation de l'espace. Celle-ci semblet-elle naturelle ? Donne-t-elle une impression de platitude, de collage ? De confusion dans la première photographie ? De foule et de densité dans les deux dernières ? Comment les différents plans dans les images s'échelonnent-ils les uns par rapport aux autres ? Peut-on relever la présence de lignes de fuite ? Quels rôles tiennent les mots des enseignes dans ces images ? Dans la dernière photographie, comment Frank Horvat introduit-il le temps et le mouvement dans l'image ? Quel lien peut-on faire avec l'activité de la gare Saint Lazare ? Ces trois images sont-elles issues d'une commande ou d'un projet personnel ?

Rechercher le sens du préfixe « télé » de « téléobjectif ». À quelle hauteur et à quelle distance pouvait se tenir le photographe au moment de chaque prise de vue ? De quoi dépend la perspective d'une photographie ? Du point de vue ? De l'objectif utilisé ? En quoi le choix d'un tel objectif pouvait-il être source de curiosité et d'émerveillement pour Frank Horvat ? Quel impact a eu la publication de son texte « Le monde du téléobjectif » et de ses images dans le premier numéro de la revue *Camera* en janvier 1957 ?

Définir la notion de distance focale d'un objectif ainsi que les différentes familles d'objectifs :

- l'objectif de focale normale (le 50 mm pour le format 24×36) donne la même sensation de perspective que l'œil (rapport d'éloignement du sujet et des positions relatives des sujets proches et éloignés).
- l'objectif de courte focale (objectifs dont la focale est inférieure à 35 mm en 24×36) ouvre l'espace photographié (angle de champ important). Plus le photographe se rapproche du sujet, plus la perspective est accentuée et plus les sujets proches sont agrandis par rapport aux sujets éloignés.
- l'objectif de longue focale (objectifs dont la focale est supérieure à 85 mm en 24×36) donne l'impression d'un espace plat et d'une profondeur comprimée.
- → « Objectifs » : https://bit.ly/3Nr4pls
- → Dominique Guebey, « Longues focales (ou "téléobjectifs") » : https://bit.ly/3LCXwm2

- 22. Paris au téléobjectif, bus 1956
- Paris au téléobjectif, métro Strasbourg-Saint-Denis 1956
- Hall des trains de banlieue, gare Saint-Lazare, pour Réalités, Femina-Illustration 1959

37

Lire la citation suivante et produire plusieurs photographies qui mettront en évidence le lien entre le point de vue et la perspective, entre la focale et la dimension relative des sujets photographiés :

« Une grande distance focale permet de choisir un point de vue éloigné et donne une perspective peu fuyante alors qu'une petite focale oblige le photographe à se rapprocher du sujet et donne par conséquent une perspective très fuyante. [...] En résumé : Le point de vue détermine la perspective et la focale, la grandeur de reproduction. »

« Perspective et distance focale », Camera, n° 1, janvier 1957, p. 18.

Utiliser un appareil photo équipé d'un zoom (ou à défaut de deux objectifs interchangeables et de focales différentes) et réaliser, sans changer de point de vue, deux photographies d'un espace urbain étalé en profondeur, avec les deux focales extrêmes, en faisant la mise au point sur le premier plan tout en fermant le diaphragme pour avoir une grande profondeur de champ. Que peut-on observer quant aux dimensions des sujets représentés et de la perspective dans ces deux images ? Poursuivre l'exercice en réalisant avec la plus courte focale une troisième prise de vue, de manière à ce que les dimensions du sujet au premier plan soient les mêmes que dans l'image précédente réalisée avec la plus longue focale. Comment la perspective a-t-elle été modifiée ?

2

« La mode dans la rue »

« Hypothèse : si un archéologue du futur devait reconstituer l'évolution de la photographie aux xxe et xxe siècles, à partir des seules images de mode - tout le reste ayant disparu -, il le pourrait sans doute. Incomplètement certes. mais avec tout de même nuance et diversité. tant la photographie de mode a été traversée et nourrie par des influences extérieures. Par des mouvements artistiques. du surréalisme (Dora Maar, Horst P. Horst, Erwin Blumenfeld, Man Ray, Tim Walker) au Pop Art (William Klein); par des genres photographiques autres: photoreportage (Martin Munkácsi), photographie de rue (Richard Avedon, Frank Horvat). narration et mise en scène (Helmut Newton, Guy Bourdin, Ellen von Unwerth), esthétique

du "snapshot" amateur (Juergen Teller, Wolfgang Tillmans), ou du paparazzi (Steven Meisel), portrait de studio (Adolf de Meyer, Irving Penn, Richard Avedon, Julia Hetta); par des techniques variées enfin, Polaroïd (Paolo Roversi, Sarah Moon), Smartphone (Nick Knight), etc. »

Quentin Bajac, « Édito », Coup d'œil #5 : Image et mode, janvier 2021 (en ligne : https://jeudepaume.org/mediateque/image-et-mode/).

« Ma spécialité restait la "photo de mode dans la rue" - qui n'était pas nécessairement dans la rue, mais qui se proposait de montrer les femmes telles que l'on pouvait les imaginer dans un décor quotidien ("like the girl next door", disaient les Américains). »

Frank Horvat, « Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.





Effectuer des recherches sur les photographes cités ci-dessus par Quentin Bajac et élaborer pour chacun un exposé qui détaillera son parcours, son style, ses influences, ses modèles et ses commanditaires, en lien avec le contexte de l'époque. Aborder l'histoire de la photographie de mode et replacer celle des années 1950 dans son contexte historique.

- → « Les années 50 : la mode en France (1947-1957) » : https://bit.ly/3wEbVdA
- → Dossier de presse de l'exposition « Papier glacé. Un siècle de photographie de mode chez Condé Nast », Paris, Palais Galliera, 2014 : https://bit.ly/3lBEAJY
- → Dossier de presse de l'exposition « Vogue Paris 1920-2020 », Paris, Palais Galliera, 2021-2022 : https://bit.ly/3LCk4DA
- → Michel Lefranc, « La photographie de mode » : https://bit.ly/3MGYTBr
- → Claire Lingenheim-Lavelle, « Paris, années 50, capitale des arts ? » : https://bit.ly/3IAu1Xs
- → Frank Horvat, *Tan Arnold au Chien qui fume, Paris, pour* Jardin des Modes, 1957 (https://bit.ly/3sQ2Hbw)
- → Frank Horvat, *Monique Dutto à la sortie du métro, Paris, pour* Jours de France, 1959 (https://bit.ly/3wEc9Bs)
- → Frank Horvat, Anna Karina aux Halles, Paris, pour Jours de France, 1959 (https://bit.ly/3PCmOnl)

Dans quels lieux Frank Horvat a-t-il réalisé ces images? Quelles étaient les affectations de ces lieux? Qui sont les personnages autour des mannequins? Des acteurs? Des personnes « réelles » ? Comment est cadré le modèle dans chaque image? Sa tenue vestimentaire est-elle en adéquation avec le lieu? Le modèle semble-t-il photographié en action? Comment caractériser sa posture, sa gestuelle et son expression? Sont-elles naturelles? Posées? Incongrues? Comment contrastent-elles avec celles des autres personnes ou avec l'environnement dans lequel la jeune femme est photographiée? En quoi le sourire de Monique Dutto et sa robe de soirée détonnent-ils avec l'expression et la tenue des usagers du métro? Comment la légèreté et la blancheur de la robe d'Anna Karina s'opposent-elles au contexte dans lequel elle est photographiée? Où se porte le regard de chaque protagoniste? Qui regarde qui? Ces photographies semblent-elles être prises sur le vif ou mises en scène? Quelle atmosphère se dégage de chacune d'elles? Quelle photographie semble la plus réaliste? La plus décalée? En quoi peut-on dire que ces trois images ne sont pas des photographies de mode conventionnelles?

- 25. Tan Arnold au Chien qui fume, Paris, pour Jardin des Modes
- 26. Monique Dutto à la sortie du métro, Paris, pour Jours de France 1959



27



28



29



- → Frank Horvat, *Deborah Dixon sur les marches de la piazza di Spagna, haute couture italienne, Rome, Italie, pour Harper's Bazaar, 1962 (ci-contre)*
- → Frank Horvat, Femme et ombre, New York, États-Unis, pour Harper's Bazaar, 1961 (https://bit.ly/3aivOJt)
- → Frank Horvat, Carol Lobravico au café de Flore, haute couture française, Paris, pour Harper's Bazaar, 1962 (https://bit.ly/3wAbEs2)

Dans les deux premières photographies, sur quel plan de l'image se trouve le modèle ? Comment la personne située au premier plan interagit-elle avec celui-ci ? Comment ce principe fonctionne-t-il dans la troisième photographie ? Quel jeu formel peut-on relever dans ces trois images ? Un jeu de lumière et d'ombre ? De cadrage et composition ? De champ et de hors champ ?

Effectuer des recherches sur l'histoire de la confection féminine. Quand apparaît le prêt-à-porter ? Quelles différences existe-t-il entre celui-ci et la haute couture ? De quel type de collection semblent provenir les tenues des différents modèles présentés dans ces trois photographies ?

Observer les postures, la gestuelle, les regards et les sourires des personnes photographiées. En quoi semblent-ils naturels ? Fugaces ?

Lire et commenter la citation suivante :

« Je souhaite que les modèles n'aient pas l'air de mannequins. J'ai d'abord introduit des passants, des chiens, des personnages dans la rue. [...]

Je leur donnais surtout des interdits, celui de ne pas se tenir trop droite, de ne pas sourire, celui de ne pas regarder l'appareil... Cela les troublait énormément. »

Frank Horvat, « Photographier la relation », entretien réalisé par Muriel Berthou Crestey, 19 octobre 2013 (en ligne : https://regard.hypotheses.org/1232).



Comparer ces deux photographies réalisées par Frank Horvat au café de Flore

- → Frank Horvat, Carol Lobravico au café de Flore, haute couture française, Paris, pour Harper's Bazaar, 1962 (https://bit.ly/3wywBn3)
- → Frank Horvat, Carol Lobravico et Iris Bianchi au café de Flore, haute couture française, Paris, pour Harper's Bazaar, 1962 (https://bit.ly/39KJBwQ)

Quel personnage est mis en avant dans chacune de ces images ? Quelles parties des tenues sont mises en valeur ? Sur quoi Frank Horvat a-t-il effectué la mise au point ? Ces deux photographies retranscrivent-elles une même ambiance au café de Flore ?



- → Martin Munkácsi, Lucile Brokaw, 1933 (https://bit.ly/3PArTwA)
- → Martin Munkácsi, Jumping a Puddle, 1934 (https://bit.ly/3sRmO9w)
- → Richard Avedon, Carmen (Homage to Munkacsi), Coat by Cardin, Place Francois-Premier, Paris, August, 1957 (https://bit.ly/3MGQuy3)

Ces trois images ont été publiées dans le magazine *Harper's Bazaar*. Quelle place occupait ce dernier dans la presse de mode ? Qui en étaient alors la rédactrice en chef et le directeur artistique ? L'identification de ces trois images en tant que photographies de mode est-elle évidente ?

En quoi peut-on rapprocher la première photographie d'une photographie sportive ou de reportage? Quel mouvement le mannequin effectue-t-il et comment se déplace-t-il par rapport au photographe? Où se porte son regard? Semble-t-il pleinement en action? Insouciant d'être photographié?

Dans la deuxième photographie, en quoi le sourire du modèle et l'aisance de son saut contrastent-ils avec le contexte météorologique ? En quoi Richard Avedon rend-il hommage à Martin Munkácsi ? Quelles différences peut-on relever entre les deux dernières photographies ? En quoi ces trois photographies présentent-elles une femme moderne, à l'aise dans sa tenue vestimentaire ?

- → Stephen Mooallem, « Astonish Me: The Making of Harper's BAZAAR », 2017 : https://bit.ly/3sR4X2q
- \rightarrow Dossier d'invitation à la visite de l'exposition « Harper's Bazaar. Premier magazine de mode », Paris, MAD, 2020-2021 : https://bit.ly/3LxfKoY
- → Visite virtuelle de l'exposition « Harper's Bazaar. Premier magazine de mode », Paris, MAD, 2020-2021 : https://bit.ly/3PAdK2y

Observer et analyser les images suivantes :

- → Frank Horvat, *Iris Bianchi et Agnès Varda, Paris, haute couture française, pour* Harper's Bazaar, 1962 (https://bit.ly/39KDFny)
- → Frank Horvat, *Deborah Dixon et Federico Fellini, haute couture italienne, Rome, Italie, pour* Harper's Bazaar, 1962 (https://bit.ly/3LD08jK)
- → Frank Horvat, Deborah Dixon mangeant des spaghettis avec l'écrivain Antero Piletti, haute couture italienne, Rome, Italie, pour Harper's Bazaar, 1962 (https://bit.ly/3Gb2c1x) Quelles situations et rencontres Frank Horvat organise-t-il dans ces images? En quoi peut-on dire que ces photographies sont de faux documents? Au moment des prises de vue, quel était le parcours professionnel de Federico Fellini, d'Antero Piletti et



 Simone d'Aillencourt avec le designer Hardy Amies buvant du thé, haute couture britannique, Londres, Angleterre, pour le Vogue britannique

d'Agnès Varda ? Peut-on déceler une complicité ou une intimité entre le mannequin et la personne « publique » ? Échangent-ils des regards ? En quoi la présence de Deborah Dixon dans les deux dernières images peut-elle sembler artificielle ? Comment la première photographie introduit-elle la notion d'image dans l'image ? Quel lien peut-on faire avec l'activité professionnelle d'Agnès Varda ?

Étudier ces différentes images qui mettent toutes en scène le mannequin Simone d'Aillencourt :

- → Frank Horvat, Simone d'Aillencourt avec le designer Hardy Amies buvant du thé, haute couture britannique, Londres, Angleterre, pour le Vogue britannique, 1961 (https://bit.ly/3yOo9Sh)
- → <u>Henry Clarke, Simone d'Aillencourt, Vogue France</u>, 1957 (https://bit.ly/3PEBse4)
- → Frank Horvat, Fashion at Les Invalides, Paris, pour Jardin des Modes, 1958 (https://bit.ly/39N714E)
- → William Klein, Nina + Simone 2, Piazza di Spagna, Rome (Vogue), Italie, 1960 (https://bit.ly/3a5KMHo)
- → William Klein, Simone Daillencourt, Paris, France, 1960 (https://bit.ly/3sQgTBC)
- → Melvin Sokolsky, Bubbleseine, 1963 (https://bit.ly/3wHOoXU)

Observer, dans chaque image, la tenue vestimentaire de Simone d'Aillencourt, sa gestuelle et son expression, sa coiffure et son maquillage, ainsi que le lieu dans lequel elle a été photographiée.

Quels liens peut-on relever entre les modèles, le décor et les autres personnages présents? Quelle histoire chacune de ces images raconte-t-elle? Quelle scène semble la plus réaliste? La plus irréelle? La plus humoristique? Simone d'Aillencourt incarnet-elle un stéréotype de femme dans ces photographies? Représente-t-elle une femme moderne? Voyageuse? Élégante? Séductrice? Sophistiquée? Naturelle? Quelle incidence a l'emploi du téléobjectif, dans les troisième et quatrième photographies, et celui d'un objectif grand angle, dans la cinquième, sur la représentation de l'espace? Comment ce choix contribue-t-il à mettre en valeur le modèle et ses tenues? Quelles lignes de composition sont prépondérantes dans chacune de ces trois images? Horizontales? Verticales? Obliques? Effectuer des recherches sur les mannequins suivants photographiés par Frank Horvat: Maggi Eckardt, Judy Dent, Simone d'Aillencourt, Benedetta Barzini, Deborah Dixon, Carol Lobravico, Vera Valdez, Iris Bianchi et China Machado. Quel a été leur parcours professionnel? Pour quels photographes ces jeunes femmes ont-elles posé? Ont-elles poursuivi leur carrière dans le milieu de la mode?

Page précédente

- Deborah Dixon sur les marches de la piazza di Spagna, haute couture italienne, Rome, Italie, pour Harper's Bazaar 1962
- Iris Bianchi et Agnès Varda, haute couture française, Paris, pour Harper's Bazaar 1962
- 29. Deborah Dixon et Federico Fellini, haute couture italienne, Rome, Italie, pour Harper's Bazaar 1962

Figures, regards et corps

« Dans les années 1970, cela ne me serait pas venu à l'esprit de présenter simultanément dans une exposition mes photos de mode et de reportage. Et peu à peu, j'ai pensé que cela formait un ensemble. [...]

Par définition, ce que je voyais correspondait à ma perception personnelle du monde. Le style ne se trouve pas comme un vêtement de prêt-à-porter dans un magasin. Il ne s'acquiert pas. Il est déjà là, au fond de nous. On ne peut pas faire autrement que de l'adopter. Il faut bien regarder pour comprendre la cohésion qui unit mes images. En dépit de la grande diversité des sujets, je pense qu'il y a un fil rouge dans mon travail. »

Frank Horvat, « Photographier la relation », entretien réalisé par Muriel Berthou Crestey, 19 octobre 2013 (en ligne : https://regard.hypotheses.org/1232).

« Le spectateur est une présence récurrente dans l'œuvre de Frank Horvat, et nous pourrions interpréter cette figure masculine anonyme comme une représentation du photographe lui-même. Dans son exploration de la dichotomie entre regard manifesté et regard caché, il recourt souvent à des surfaces réfléchissantes, exploitant les propriétés du miroir qui induisent une perturbation de l'espace tridimensionnel et une fragmentation du plan de l'image. »

Susanna Brown, « Une belle chimère : Frank Horvat et la mode », in *Frank Horvat 50-65*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, p. 33.



Paris au téléobjectif, Noël aux Galeries Lafayette

→ Frank Horvat, *Paris au téléobjectif, Noël aux Galeries Lafayette,* 1956 (https://bit.ly/3MFUnDm)

- → Frank Horvat, Paris au téléobjectif, Noël aux Galeries Lafayette, 1956 (https://bit.lv/3GoM8JH)
- → William Klein, Four Heads, New York, États-Unis, 1954 (https://bit.ly/3wlHe5D)
- → <u>William Klein, Big Face, Big Buttons, New York, États-Unis</u>, 1955 (https://bit.ly/3wCRopC)

Comparer ces photographies de foule. Relever dans chaque image la direction des regards. Lesquels se croisent ? S'opposent ? Quels personnages sont nets ? Flous ? Quelle image semble la plus dynamique ? Quelles photographies donnent l'impression de se trouver parmi les personnes ? D'en être les observateurs ? En quoi les démarches de William Klein et de Frank Horvat sont-elles différentes ? Lire et commenter la citation suivante :

« J'arpentais les rues comme Predator 1 armé de l'arme secrète imparable : la caméra vérité. Ce qui me sidérait, minute par minute, c'était que tout se trouve là à portée de la main. Enseigne, chapeau, manteau, visage, regard, groupe. Tout était là dans le viseur. [...] Tout était d'une telle évidence, tout le monde si disponible. Ça a déterminé ma façon de travailler. Je n'avais rien à faire de l'éthique du jour, la prétendue objectivité, la caméra invisible. J'ai décidé d'être visible, d'intervenir et de le montrer. [...] On ne se heurtait pas en permanence à la méfiance actuelle : "Vous m'avez pris ? Sans rien me demander ? Et le droit à l'image! Sortez-moi cette pellicule..." »

William Klein, New York. 1954-1955, Paris, Marval, 1995.

Débattre de la relation au modèle et de la question du droit à l'image des personnes dans la photographie de rue, en s'appuyant sur la fiche rédigée par la Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe (SAIF) et sur cette jurisprudence : « Il est admis que le droit à l'image puisse céder devant le droit à l'information du public dans le souci de l'illustration légitime d'un événement d'actualité ou d'un sujet d'intérêt général. Il doit en être de même lorsque l'exercice par une personne de son droit à l'image aurait pour effet de faire arbitrairement obstacle à la liberté d'expression artistique, laquelle relève de la liberté de recevoir ou communiquer des idées. Tel serait le cas dans le domaine de l'art photographique. »

« Droit à l'image. Jurisprudence », Légipresse, 01/07/2007 (en ligne : https://www.legipresse.com/011-44288-Ledroit-a-l-image-peut-ceder-devant-la-liberte-d-expression-artistique.html).







34

- S'informer et s'interroger sur l'évolution du droit à l'image depuis les années 1960, notamment avec le développement d'Internet, et ses conséquences dans la pratique de la photographie de rue. Pour cette séquence, vous pouvez vous appuyer sur le documentaire et le cours suivants :
- → Gilbert Duclos, La Rue zone interdite, 2005 : https://bit.ly/3LDpfmF
- → Evelyne Moreau et Sophie Lorenzo, « Le droit d'auteur et le droit à l'image », École des mines de Nantes : https://bit.ly/39Kh3Ua
- - → Frank Horvat, Le Sphinx, la scène, place Pigalle, Paris, 1956
 - → Frank Horvat, Le Sphinx, en coulisse, place Pigalle, Paris, 1956
- → Frank Horvat, Le Lido, Paris, 1956 (https://bit.ly/3lxbwDe)

Quelle vision la première image donne-t-elle des spectacles de cabaret ? Quel rôle les bijoux ont-ils dans cette mise en scène ? Quelle ambiance se dégage de la deuxième image ? Où les danseuses sont-elles photographiées ? Que cherche à montrer le photographe en allant dans les coulisses ? Quelle place occupe la nudité dans ces images ?

Découvrir d'autres images réalisées par Frank Horvat dans les cabarets parisiens, dans la section « Spectacles et spectateurs » de l'exposition ou en ligne :

→ https://bit.ly/3LDW56L

Qu'est-ce qui semble retenir plus particulièrement l'attention du photographe ? Que peut-on ressentir en regardant ces images ?

D'où vient le terme *strip-tease* ? Quel est le premier cabaret de strip-tease créé en France ? Quel type de spectacle le Lido présente-t-il ? Quel public ces différents lieux nocturnes accueillent-ils ? Quelle idée les touristes peuvent-ils se faire de la vie nocturne à Paris dans les années 1950-1960 ? Pour quelles raisons peut-on critiquer ou défendre ce type de spectacles ?

- → « Qui a inventé le strip-tease ? », Ça m'intéresse, 04 octobre 2018 :
- → Pierre Philippe-Meden, « Le strip-tease français du cabaret au théâtre expérimental (1950-1970) », Horizons/Théâtre: revue d'études théâtrales, Presses universitaires de Bordeaux, 2015: https://bit.ly/3PDVbdV

32. Le Sphinx, la scène place Pigalle, Paris 1956

3. Le Sphinx, en coulisse, place Pigalle, Paris 1956

34. Le Lido, Paris





Dans la troisième photographie (voir p. 43), à quel milieu social la femme photographiée semble-t-elle appartenir ? Que peut signifier le geste qu'elle fait avec son lorgnon ? Pourquoi le photographe s'intéresse-t-il à cette spectatrice ? Quel paradoxe cette image met-elle en valeur ?

Lire et commenter le texte suivant, qui commence par cette phrase :

- « Le strip-tease du moins le strip-tease parisien est fondé sur une contradiction : désexualiser la femme dans le moment même où on la dénude. »
- \rightarrow Roland Barthes, « Strip-tease », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 137-140 : <u>https://bit.ly/3lxFZRt</u>
- → Frank Horvat, Jeune marié découvrant le visage de sa femme dans un miroir, Lahore, Pakistan, 1952 IP2 (https://bit.ly/3lzrvAF)
- → Frank Horvat, Chirurgie esthétique, Tokyo, Japon, 1963

Qu'ont en commun ces deux photographies ? Qu'introduit le miroir dans chacune des images ? Quelle place occupe-t-il ? Les personnes dont les visages se reflètent sont-elles visibles dans le cadre de l'image ? Qu'apporte ce choix de composition ? Quelles autres parties du corps apparaissent dans les images ? Que provoque leur multiplication ?

Quel intérêt manifeste, chez Frank Horvat, la reprise de ce motif du miroir et cette mise en scène du regard ?



- → Frank Horvat, Studio de télévision avec, en fond, Maspero, maison de la radio et de la télévision, Le Caire, Égypte, 1962
- → Frank Horvat, *Dirigeants politiques, Caracas, Venezuela,* 1963
- → Frank Horvat, Entrée de Luna Park, Sydney, Australie, 1963 (voir p. 45)

À quelle occasion Frank Horvat se lance-t-il dans un « tour du monde » en 1962-1963 ? Quelle était la nature de la commande à laquelle il a répondu ? Les reportages ont-ils été publiés ? Pourquoi ?

Peut-on situer facilement les lieux dans lesquels ces trois images ont été réalisées ? Pour quelles raisons donnent-elles l'impression d'une mise en en scène ? Quels éléments du décor créent un effet artificiel ?

Mener une brève recherche sur le contexte politique des pays mentionnés dans les titres des deux premières images. Qu'en donnent-elles à voir ? Sans lire le titre, imaginer dans quel pays et dans quel lieu la troisième photographie

35. Jeune marié découvrant le visage de sa femme dans un miroir, Lahore, Pakistan

6. Chirurgie esthétique, Tokyo, Japon

44



37



38

- 37. Studio de télévision avec, en fond, la maison de la radio et de la télévision, Le Caire, Égypte 1962
- 38. Entrée de Luna Park, Sydney, Australie 1963
- 39. Dirigeants politiques, Caracas, Vénézuela 1963



39



a pu être prise. Quel type de lieu désigne l'enseigne Luna Park ? Qu'est-ce qui a pu retenir l'attention du photographe dans cette entrée de fête foraine ?

Dans quelle mesure peut-on dire que Frank Horvat respecte ou détourne les règles du reportage photographique ? Comparer ces images avec ses reportages réalisés dans les années 1950. Lire, dans la partie « Approfondir l'exposition » (voir p. 27-28), les définitions de la notion d'« essai photographique ». Quelles en sont les caractéristiques principales ? Rapprocher cette définition de celle que l'on peut faire d'un essai littéraire. Donner des exemples d'essais littéraires qui sont aussi des récits de voyage.

Observer les photographies suivantes :

→ Frank Horvat, Nuit de Noël, couple dansant dans un bar de marins, Calcutta, Inde, 1962

- → Frank Horvat, Fille et policier, Caracas, Venezuela, 1963
- → Frank Horvat, Amoureux, Sydney, Australie, 1963

Quels sont les points communs entre ces images ? Où ont-elles été prises ? De quelles situations peuvent-elles témoigner ? Quels gestes et postures des corps sont mis en valeur ? Quelles relations entre les personnes représentées donnent-elles à voir ? Dans quelle mesure le photographe entre en communication avec ses sujets ? Peut-on parler d'intimité ? De complicité ? Quelles tensions apparaissent par ailleurs ? Quel rôle jouent les regards dans ces photographies ? Que peuvent-ils exprimer ? Revenir sur ce commentaire de Frank Horvat :

« Ce à quoi je m'attendais le moins - et qui pour moi fut la principale révélation de ce voyage - est qu'au-delà de toutes les surprises et de toutes les différences et de tous les exotismes, notre planète est une, et que tout ce qui s'y trouve me concerne. Elle est ma planète, comme pour nos ancêtres les lieux où ils passaient leurs vies étaient leur village, leur ville ou leur pays. »

Frank Horvat, Un regard sur les années 60, Paris, Loft Publications, Cyel éditions, 2012, ill. 106-108.

Définir la notion d'exotisme. En quoi peut-on dire que ces images s'en éloignent?

Lire et commenter la citation suivante :

« L'année la plus difficile, pour moi, fut celle qui suivit mon retour de voyage
[en 1964]. [...] En tant que photo-reporter, le doute gagnait du terrain. D'abord sur
le principe même de la picture story : pourquoi raconter une histoire par une série
de photos, quand quelques images très fortes, en double page ou en pleine page,
pouvaient dire l'essentiel ? Ensuite, plus en général, sur le rôle et la crédibilité de la
photographie en tant que témoignage. Certes mon tour du monde avait été une
aventure exaltante, que j'aurais bien voulu renouveler sur d'autres itinéraires. Mais je
me rendais compte d'avoir moins témoigné "du monde" que de mes curiosités, de
mes obsessions et de mes partis pris personnels. »

Frank Horvat, « Autobiographie », manuscrit non daté, Boulogne-Billancourt, archives du Studio Frank Horvat.

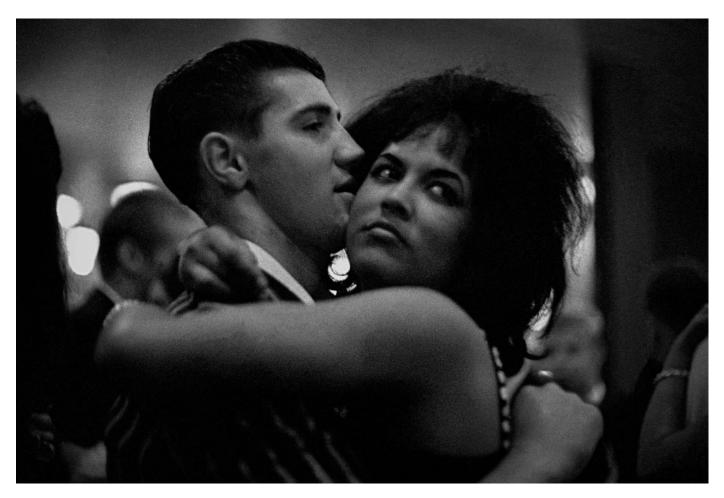
Rédiger un compte rendu de la visite de l'exposition, en choisissant « quelques images très fortes » et en explicitant les « curiosités » et « partis pris personnels » dont elles peuvent relever.



41

 Fille et policier, Caracas, Venezuela 1963

41. Amoureux, Sydney, Australie 1963



42. Nuit de Noël, couple dansant dans un bar de marins, Calcutta, Inde 1962

ACCÈS ET HORAIRES

Château de Tours

25, avenue André-Malraux, 37000 Tours

+33 2 47 70 88 46

Mardi-dimanche: 14 h-18 h

Fermeture le lundi Infos pratiques

https://chateau.tours.fr/infos-pratiques/#haut

EXPOSITIONS

Plein tarif: 4,20 € · Tarif réduit: 2,10 € Conditions de gratuité et de tarif réduit: communes-de-gratuite-et-de-tarifs-reduits/

VISITES

Visites commentées

Sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles Visites de groupe

Réservation sur culture-exposaccueil@ville-tours.fr

Activités autour de l'exposition

SAMEDIS · 15 H

VISITES COMMENTÉES

Visites de l'exposition avec une conférencière

SUR RENDEZ-VOUS

VISITES DE GROUPE

Visites de l'exposition sur réservation pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes



Scannez ce code QR pour visionner le portrait filmé de l'exposition

CATALOGUE DE L'EXPOSITION



Frank Horvat. 50-65 Textes de Quentin Bajac, Susanna Brown, Virginie Chardin et Fiammetta Horvat Édition bilingue français-anglais, 45€



Retrouvez en ligne toute la programmation autour de l'exposition











#ExpoHorvat #JeudePaumeTours

jeudepaume.org

Soutenu par





COMMISSAIRE: Virginie Chardin

COUVERTURE : Jeune marié découvrant le visage de sa femme dans un miroir, Lahore, Pakistan, 1952

POUR TOUTES LES PHOTOGRAPHIES: © Studio Frank Horvat, Boulogne-Billancourt

RELECTURE: Claire Lemoine GRAPHISME: Sara Campo MAQUETTE : Élise Garreau © Jeu de Paume, Paris, 2022

Cette exposition a été concue et organisée par le Jeu de Paume, en collaboration avec le Studio Frank Horvat et la Ville de Tours.



