

Thémadoc - La photographie en France (2)

De Lartigue à Man Ray

Ce dossier de la collection « Thém@doc » se compose de trois parties : une étude de l'histoire de la photographie en France de 1919 à 1939 d'un point de vue social, esthétique, économique, artistique et technique, à partir de photographies françaises ; des propositions d'exploitation pédagogique (les principes de l'analyse d'images et de l'analyse comparative, photographie et IDD, pistes d'activités pédagogiques) ; une sélection de ressources (bibliographie, liens).



AUTEUR(S) Denoyelle, Françoise ; Le Cadet, Gérard

NIVEAU(X) Classe de 5e ; Classe de 1re ; Classe de Terminale

DISCIPLINE(S) Histoire des arts ; Photographie ; Éducation à l'image ; Projets artistiques et culturels ; Itinéraires de découverte ; Travaux personnels encadrés

MOTBIS photographie ; photographe ; lecture de l'image ; surréalisme ; photojournalisme

De Lartigue à Man Ray

PRÉSENTATION

REPÈRES

| | |
|--|----|
| Modernité et médium | 6 |
| La démocratisation de la photographie : l'ère des amateurs | 7 |
| Eugène Atget, un précurseur au tournant du XXe siècle | 9 |
| Paris, capitale de la photographie | 11 |
| La ville comme expression de la modernité | 13 |
| Nouveaux regards | 15 |
| Man Ray ou l'âge de la lumière | 16 |
| Les avant-gardes : la nouvelle photographie | 18 |
| Vers un humanisme | 21 |
| Nouvelles pratiques | 24 |
| Le décloisonnement | 26 |
| La commande, moteur de la création | 29 |
| La publication : la presse et l'édition | 31 |
| Nouveaux marchés | 34 |
| Le reportage | 36 |
| La publicité | 38 |
| La mode | 39 |
| Chronologie | 42 |

POINT DOC

| | |
|-------------------------|----|
| Bibliographie | 45 |
| Sur le Web | 55 |
| Médiagraphie | 60 |

EN PRATIQUE

| | |
|--|----|
| L'analyse de l'image | 63 |
| Principes | 63 |
| Étude comparative des documents d'un corpus | 69 |
| Pistes d'activités autour de l'analyse de l'image | 74 |
| Une image emblématique de la modernité | 74 |
| Une image mythique | 77 |
| Une exposition parcourant l'histoire de la photographie : « Histoire de voir » | 79 |

À PROPOS

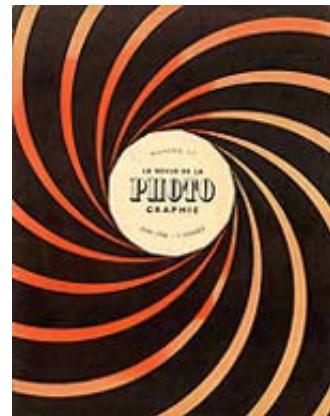
De Lartigue à Man Ray

DOCUMENTS

| | |
|--|-----|
| Portrait – autoportrait | 88 |
| L'enfant en photographie | 89 |
| Le corps | 90 |
| L'architecture - la ville | 91 |
| Le paysage | 92 |
| La photographie comme art | 93 |
| Le motif – la nature morte | 94 |
| Composition – cadrage – lumière | 95 |
| L'événement – l'instant : l'histoire | 96 |
| La photographie scientifique | 98 |
| Grilles de lecture des photographies de l'exposition | 99 |
| Calendrier et programme | 101 |

« De Lartigue à Man Ray » fait suite au précédent dossier : « De Niépce aux frères Lumière ». Ces deux volets proposent une étude de l'histoire de la photographie en France, dans sa composante esthétique mais aussi sociale, industrielle et économique, de ses débuts à 1939. À partir d'œuvres appartenant au patrimoine français, ils permettent d'engager une réflexion sur le statut de la technique dans l'expression artistique. Cette seconde partie suit l'évolution du médium de 1914 à 1939.

Pourquoi un dossier en ligne ? On trouve sur le Web, notamment anglophone, nombre d'images et de textes épars sur la photographie française et son histoire. Nous avons ressenti le besoin de rassembler des ressources, en langue française, afin d'apporter aux enseignants un outil pour l'enseignement d'histoire des arts. L'auteur de la partie « Repères », Françoise Denoyelle, historienne de la photographie, présente l'essentiel des connaissances pour appréhender le sujet. Des références de documents sur tous supports, sélectionnés pour la rubrique « Point Doc », en permettent l'approfondissement. Enfin, des séquences autour de l'analyse de l'image en classe d'histoire des arts ou en collège, proposées par des enseignants, composent la partie « En pratique », permettant aux professeurs d'accompagner les élèves dans la découverte de la photographie du début du XXe siècle. Ce dossier, plus particulièrement destiné à la classe de première, en histoire des arts, s'adresse également à tout enseignant menant un projet dans les domaines scientifique, technique, artistique ou culturel où la photographie peut trouver toute sa place.



La revue de la Photo-graphie, juin 1936.

À consulter

Enseignements artistiques

Programmes et accompagnements

Baccalauréat professionnel de photographie

Référentiel

Enseignement transversal

Classes à projet artistique ou culturel

www.education.gouv.fr/

Textes officiels sur l'éducation à l'image

www.savoirscdi.cndp.fr/

Histoire des arts

Le site national

www.educnet.education.fr/

Éducation artistique et action culturelle

Histoire des arts, patrimoine - Photographie

www.artsculture.education.fr/

Modernité et médium

Après la première guerre mondiale, rien ne semble venir perturber la photographie française. En 1921, Constant Puyo reprend ses activités de pictorialiste et, deux ans plus tard, la vénérable Société française de photographie renoue avec la tradition des salons internationaux pictorialistes.



René-Jacques. Aciéries, 1937.
©Ministère de la Culture - France

Cependant, l'intelligentsia est prise dans le tourbillon des années folles, celles où Breton et Aragon organisent des manifestations dada, celles où « l'esprit nouveau » annoncé par Apollinaire, Cendrars et Léger rend caduques les valeurs et les modes d'expression et s'inscrit dans une crise des représentations déjà amorcée avant la guerre.

Lieu de circulation des idées et des hommes, Paris mieux que Berlin ou New York, focalise de multiples courants : futurisme, constructivisme, Nouvelle Objectivité, surréalisme, vecteurs de la modernité dans son dynamisme et sa diversité. Ils traduisent la conscience des créateurs d'appartenir à une nouvelle civilisation industrielle et technique dont le mode de vie urbain, lié à la consommation de produits manufacturés, est l'une des formes les plus caractéristiques et les plus abouties. Les photographes vont s'attacher à traduire le lyrisme ou la froide réalité d'une société où l'urbanisation prend un nouvel essor.

Des artistes, attirés par le rayonnement culturel de Paris, s'installent dans la capitale. Pour survivre, plusieurs s'initient à la photographie grâce à leurs compatriotes. Des peintres, des architectes, des écrivains, des journalistes découvrent un mode d'expression nouveau pour eux, s'en emparent et défrichent un répertoire de formes plus aptes à les dégager des conventions formelles qu'ils rejettent.

Une autre vision, neuve, objective, débarrassée de toute émotion subjective, déjà explorée par les cubistes et les futuristes, est revendiquée. Des photographes investissent des domaines ignorés ou peu exploités par les peintres. L'appareil photographique est considéré comme un outil dont il faut utiliser toutes les potentialités qu'offre sa technique d'enregistrement pour faire surgir, par pure volonté créatrice, un univers entièrement reconstruit, un homme neuf lavé de sa représentation picturale.

La pratique photographique s'articule autour d'un corpus de thèmes et d'approches stylistiques érigées comme autant d'invariants propres à la mise en place de nouvelles recherches formelles. Leur unité s'opère en dépassant le stade du document pour accéder à la création artistique, un processus dont Eugène Atget est considéré comme le précurseur et qui, en France, conduit à la Nouvelle Photographie de l'École de Paris.

La démocratisation de la photographie : l'ère des amateurs



Anonyme. Groupe sur une échelle, s.d.

©BnF



E. Atget. Album Fortifications, Paris, Porte de Bercy, 12e arrondissement, gare PLM, 1913.

©BnF

La démocratisation de la photographie s'est installée progressivement. Dans les années 1850-1870, l'élite intellectuelle et artistique ainsi que la bourgeoisie se font « tirer le portrait ». Vingt ans plus tard, leurs enfants privilégièrent la photographie amateur comme loisir. Cette démocratisation n'atteint pas les ouvriers et moins encore les paysans qui constituent l'essentiel de la population française.

L'arrivée de l'appareil Kodak opère une véritable révolution. En 1888, aux États-Unis, puis dans le monde entier, George Eastman commercialise le premier Kodak comprenant un rouleau de cent vues au prix de 25 dollars. Le succès est immédiat car l'appareil permet de se livrer aux joies de la prise de vue sans avoir la contrainte des travaux de laboratoire jusqu'alors réalisés par les photographes eux-mêmes. Il suffit d'envoyer l'appareil à Rochester où, pour dix dollars, les photographies sont développées et l'appareil rechargé avec une nouvelle bobine. Le slogan publicitaire « Appuyez sur le bouton, nous faisons le reste » circonscrit les nouvelles ambitions de la firme : conquérir un vaste marché au-delà des amateurs éclairés.

Le développement des amateurs stimule l'industrie des appareils photographiques et des surfaces sensibles et favorise les innovations. Le commerce et l'artisanat liés au portrait ne sont pas encore touchés, bien au contraire, les photographes de quartier se char-

geant des travaux de laboratoire des amateurs. De nouvelles sociétés d'amateurs se constituent. Elles ne drainent que des photographes éclairés et ne sont pas représentatives d'un phénomène social, économique et culturel d'une plus grande envergure¹. Cependant, le fait que beaucoup d'entre elles disposent de bulletins qui font part de leurs activités, de leurs expositions locales, nationales ou internationales témoigne de leur rayonnement jusque dans les villes moyennes.



J. H. Lartigue. Grand prix de l'ACF Automobile, Delage, 26 juin 1912.
©Ministère de la Culture - France/A.A.J.H.L

Les amateurs inconnus ou célèbres comme Zola, Bonnard, Loti, Degas, Matisse ont laissé de nombreuses photographies parfois conservées sous forme d'albums qui témoignent de leur vie intime, de leurs travaux et de leur rapport au temps. Jacques-Henri Lartigue occupe une place très particulière. Par la constance de son intérêt pour le média, qui s'étend sur plus de soixante-dix ans, par la quantité et la qualité des images produites, par la diversité des supports employés Lartigue apparaît comme un grand professionnel. Refusant d'inscrire son travail dans le marché de l'image jusque dans les années 1950, il reste un amateur, jouissant de la vie, dressant le journal photographique de sa jeunesse dorée et oisive puis de sa maturité.

Pour aller plus loin

Donation Jacques-Henri Lartigue

Lartigue photographe

www.lartigue.org/

1. Voir à ce sujet Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris. Le Marché. Les Usages de la photographie 1919-1939*. Paris, L'Harmattan, 1997.

Eugène Atget, un précurseur au tournant du XXe siècle



E. Atget. Châtillon,
vieille porte, [1898-
1927].

©BnF

Eugène Atget (1857-1927), le marin inscrit au conservatoire d'art dramatique de Paris, le peintre raté reconvertis en photographe ambulant, occupe une place particulière dans l'histoire de la photographie, et la critique lui reconnaît un rôle de précurseur. Dans « Photographie, vision du monde ¹ », un article qui apparaît comme le manifeste de la nouvelle photographie, Waldemar George analyse l'importance de « celui qui transgresse les limites de la perception, de la connaissance visuelle » et introduit la notion de style en photographie. À la charnière de deux siècles, en 1890, il prend pour unique sujet Paris et ses environs.

Eugène Atget, muni d'un important pied en bois, photographie avec une chambre ancienne à soufflet et opère avec des plaques de verre 18x24 cm qu'il développe le soir chez lui. Il réalise le plus souvent ses tirages par contact, à la lumière naturelle, sur des papiers albuminés et les vire, généralement à l'or. La technique est archaïque et Atget ne met pas à profit les avancées du gélatino-bromure d'argent, d'un emploi plus simple ; en revanche, les sujets, les points de vues et les cadrages annoncent une vision complètement renouvelée d'une grande modernité.



E. Atget. Paris, Escalier, 34,
rue des Bourdonnais, 1900-
1914.

©BnF

1. Waldemar George, « Photographie. Vision du monde », *Photographie 1930, Arts et Métiers graphiques*, 1930.



E. Atget. Paris, À l'homme Armé : 25, rue des Blancs-Manteaux, 1900.

©BnF

Son ambition est plus professionnelle qu'artistique. La plaque sur sa porte mentionne « Documents pour artistes » et une annonce publicitaire parue dans *La Revue des Beaux-Arts*, en 1892, circonscrit bien son travail « Paysages, animaux, fleurs, monuments, documents, premiers plans pour artistes, reproduction de tableaux, déplacements. Collection n'étant pas dans le commerce. »

Atget photographie un monde évanescant voué à une disparition imminente, un Paris en proie aux transformations de l'urbanisme. Alors que le béton, le verre, l'électricité remodèlent les quartiers et les rues, Atget, avec une application d'entomologiste, répertorie les ruelles, les hôtels particuliers, les boutiques anciennes et ces no man's land entre la capitale et les premières bourgades. Là où s'installent les laissés-pour-compte du progrès, le petit peuple des chiffonniers, aux portes d'Asnières et d'Ivry.



E. Atget. Paris, Porte d'Asnières, Cité Valmy, 17e arrondissement, chiffonniers, 1913.

©BnF



E. Atget. Paris, Porte d'Italie : zoniers - 13e arrondissement, 1912.

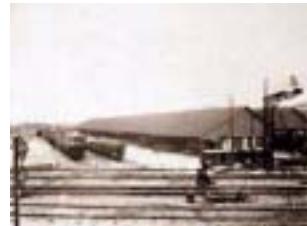
©BnF

Quelques années avant sa mort, il rencontre Man Ray et son assistante américaine Berenice Abbott. Les surréalistes appréhendent le travail d'Atget à l'aune de leurs préoccupations. Ils privilégient les sujets sans intérêt artistique notoire, les scènes d'une grande banalité, mais que le hasard auréole de fantastique. En 1926, trois photographies d'Atget sont publiées dans *La Révolution surréaliste* et Berenice Abbott rachète une partie de son fonds après sa mort. Elle assure la reconnaissance définitive de l'artiste dont se revendiquent nombre de photographes comme Walker Evans ou Brassai.



E. Atget. Paris, Porte de Bercy, 12e arrondissement, gare PLM, 1913.

©BnF



E. Atget. Paris, Porte de Bercy, 12e arrondissement, gare PLM, 1913.

©BnF

Pour aller plus loin

Bibliothèque numérique Gallica

Œuvres d'Atget

4 000 photographies

<http://gallica.bnf.fr/>

Paris, capitale de la photographie

Attrait par le bouillonnement culturel, par cet espace de liberté dont s'auréole Paris depuis la révolution de 1789, un grand nombre de photographes étrangers s'installent dans la capitale. Man Ray arrive dès 1921, bientôt suivi par Germaine Krull et André Kertész. La montée du fascisme en Allemagne en constraint d'autres, comme Gisèle Freund et Robert Capa, à fuir leur pays d'origine ou d'adoption. Fervents de la Nouvelle Objectivité allemande, influencés par le Bauhaus ou tenants du surréalisme, adeptes du reportage ou de la photographie pure, ils trouvent dans la capitale un marché assez riche pour répondre à leurs exigences.

Paris s'affirme comme un espace de circulation des idées, un point d'ancrage pour des hommes d'origines et de conditions diverses attirés par une ville riche en galeries, en agences photographiques, en publications populaires et d'avant-garde, en expositions multiples et en communautés artistiques cosmopolites. L'émergence du surréalisme dans la capitale n'est pas sans répercussions. Man Ray explore un univers photographique qui se situe au cœur de la création et d'une vision inédite.



Man Ray. Portrait d'André Breton, 1929.
©ADAGP/BnF



A. Kertész. Danseuse burlesque, 1926.

©Ministère de la Culture -

Des liens féconds entre photographes, directeurs artistiques, hommes de presse et éditeurs s'instaurent à partir de collaborations ponctuelles ou plus longues dans les studios pour le portrait, la mode ou la publicité. Entre 1919 et 1939 se constitue « l'École de Paris de Photographie », terminologie assez vague pour un mouvement sans maître à penser et sans manifestes qui regroupe des créateurs, la plupart d'origine étrangère, dont l'œuvre a profondément marqué l'histoire de la photographie. Emmanuel Sougez, photographe, fondateur du service photographique de *L'Illustration* (1926) reste assez vague dans sa définition : « L'École de Paris s'est manifestée en France avec l'apport de photographes étrangers venus pour la plupart d'Europe centrale¹ ». Immigrés ou Français, grands voyageurs apatrides ou sédentaires, la plupart d'entre eux

ne sont pas spécialisés et passent d'un genre à l'autre au gré des opportunités du marché.

La suprématie de Paris est affirmée dans la grande exposition internationale, organisée par Beaumont Newhall, au musée d'Art moderne de New York, en 1937. Parmi les 77 photographes contemporains exposés, 30 vivent et travaillent à Paris, la plupart viennent de l'étranger. Ce cosmopolitisme sera dénoncé à la veille de la seconde guerre mondiale alors que le modernisme s'essouffle au profit d'un retour à la tradition.



E. Sougez. Exposition universelle, Paris, 1937.

©Artothèque Evry

1. Emmanuel Sougez, *La Photographie. Son histoire*. Paris, Les éditions de *L'Illustration*, 1968. L'auteur y cite Laure Albin-Guillot, Brassaï, Florence Henri, André Kertész, mais il omet Robert Capa, Gisèle Freund, Chim...

La ville comme expression de la modernité



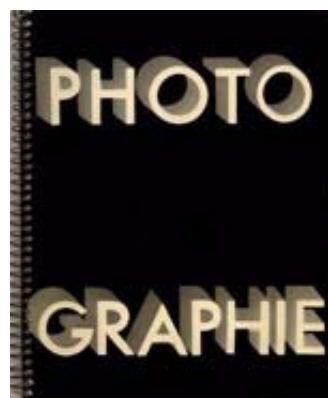
F. Kollar. Les lumières dans la ville, publicité pour Ovomaltine, Paris, 1932.

©Ministère de la Culture - France

La ville focalise à elle seule l'essentiel des signes de la modernité en même temps qu'elle est le lieu d'expérimentation des photographes. Elle s'approprie les structures géométriques d'un univers constructiviste et demeure un inépuisable réceptacle de scènes où la vie offre au flâneur un pittoresque des rues toujours renouvelé. L'édition multiplie les publications d'ouvrages. En 1927, Germaine Krull dans *Métal*, l'un des livres cardinaux de la période, érige les structures des grues portuaires en ouvrages d'art et leur confère par ses cadrages le rang d'icônes du XXe siècle. Dans *100 fois Paris* (1929), elle affirme à nouveau une vision moderniste par le choix de ses sujets où elle privilégie le mouvement par des vues en plongée des carrefours, des rues où les automobiles se pressent dans les premiers embouteillages. Paris donne lieu à une quantité de publications : *Atget photographe de Paris* (1930) ; *Paris*, par Moï Ver (1931) ; *Paris ville d'art*, par Emmanuel Sougez (1931) ; *Paris vu par Kertész* (1934) ; *Le Louvre la nuit*, par Laure Albin-Guillot (1937) ; *Paris méconnu* par Émeric Feher (1937) ; *Envoutement de Paris*, par René Jacques (1938).

L'électricité transforme la nuit, transforme la ville, offre de nouveaux points de vue, permet de capter un espace redessiné par l'ombre et la lumière, laisse apparaître un peuple noctambule où se côtoient les clochards et les gens du monde.

Brassaï publie *Paris de nuit* (1933), Roger Schall *Paris de jour* (1937) et Bill Brandt *Londres de nuit* (1937), trois livres commandés par Charles Peignot, un fondeur de caractères mais également l'un des principaux artisans du rayonnement de la photographie en France. Avec sa revue *Arts et Métiers graphiques* dont les numéros spéciaux annuels entièrement consacrés à la photographie deviennent une référence internationale, avec sa maison d'édition qui accueille les photographes les plus notoires, avec son studio de prise de vue consacré à la publicité photographique pour les magazines de luxe, Charles Peignot s'inscrit dans cette euphorie en faveur de la photographie que traduit le photomonteur et rédacteur en chef de *Vu*, Carlo Rim : « La photographie a été inventée deux fois. D'abord par Niépce et Daguerre, il y a environ un siècle, ensuite par nous¹ ». La ville, expression du mouvement, s'accorde aux prouesses que permet le Leica, le dernier appareil en vogue. Ap-



Revue ¹ Arts et Métiers graphiques ^a - Photographie - (numéro annuel consacré exclusivement à la photographie), 1930.

1. Carlo Rim, « Les jeux de l'amour et du hasard », *L'Art vivant*, novembre 1930, p. 870.

pareil mythique des années vingt et trente, son prix élevé et sa technique très éloignée des standards en cours¹ le réservent à une élite, mais André Kertész et Robert Capa l'adoptent immédiatement, leurs confrères choisissant des appareils similaires mais moins onéreux. Le Leica permet de saisir ce qu'Henri Cartier-Bresson appellera ultérieurement « l'instant décisif ».

La pellicule de petit format produit des négatifs qu'il faut agrandir pour obtenir un positif tandis que jusqu'alors le positif est réalisé par simple contact du négatif sur le papier sensibilisé.



A. Kertész. *Les ombres de la Tour Eiffel, Paris, 1929.*
©Ministère de la Culture - France

1. *La pellicule de petit format produit des négatifs qu'il faut agrandir pour obtenir un positif tandis que jusqu'alors le positif est réalisé par simple contact du négatif sur le papier sensibilisé.*

Nouveaux regards



A. Kertész. *La fourchette*,
1928.

©Ministère de la Culture - France

Entre 1920 et 1930, un nouveau type de photographes voit le jour. Leur pratique s'inscrit dans les marchés émergents que suscitent la presse, la mode et la publicité. La nouveauté des secteurs laisse aux photographes une grande liberté qu'irriguent les différents courants artistiques et littéraires. Les thèmes et sujets liés à la modernité, comme l'urbanisation, le développement du machinisme, les transports, l'architecture métallique, la ville réelle, sont explorés, point d'ancre constant de nouvelles recherches. Des approches stylistiques s'affirment : à la vision frontale héritée du XIXe siècle s'ajoutent de nouveaux angles de prise de vue en plongée, contre-plongée, diagonale. La fragmentation du sujet et de l'objet, la déconstruction de l'espace, la vision très rapprochée, les effets de raccourci participent à une volonté d'apprehender un nouveau rapport au sujet. L'appareil photographique est basculé, orienté, manipulé pour ajuster une vision optique à une dimension esthétique. Parallèlement, des interventions et des manipulations sont entreprises sur le négatif et le positif. La solarisation, la superposition, le brûlage, le photomontage ouvrent de nouvelles voies, témoignent du bouillonnement et de l'abondance des recherches.

plongée, diagonale. La fragmentation du sujet et de l'objet, la déconstruction de l'espace, la vision très rapprochée, les effets de raccourci participent à une volonté d'apprehender un nouveau rapport au sujet. L'appareil photographique est basculé, orienté, manipulé pour ajuster une vision optique à une dimension esthétique. Parallèlement, des interventions et des manipulations sont entreprises sur le négatif et le positif. La solarisation, la superposition, le brûlage, le photomontage ouvrent de nouvelles voies, témoignent du bouillonnement et de l'abondance des recherches.



R. Ubac. *Hommage à Chirico*, 1936.
©ADAGP/BnF

Plusieurs expositions collectives font état d'une production très diversifiée, deux d'entre elles jalonnent la décennie. En mai 1928 s'ouvre le premier Salon des indépendants de la photographie, encore appelé Salon de l'escalier, organisé au théâtre de la Comédie

des Champs-Élysées prêté par Louis Jouvet. Cette exposition joue le rôle de manifeste pour une nouvelle photographie face aux salons organisés par la Société française de photographie. Un hommage est rendu à Nadar et à Eugène Atget. Sont présents presque tous les photographes qui, de façons très diverses, vont orienter la vision de l'époque¹. En 1929, la seconde exposition a lieu à Stuttgart. « Film und Foto » (FiFo) rassemble 1 200 photographies internationales et affirme la primauté de la représentation par un procédé mécanique². La FiFo est une sorte de bilan des avant-gardes. Dans la décennie suivante, le marché récupère les expérimentations et les utilise largement dans la presse et la publicité.

Man Ray ou l'âge de la lumière

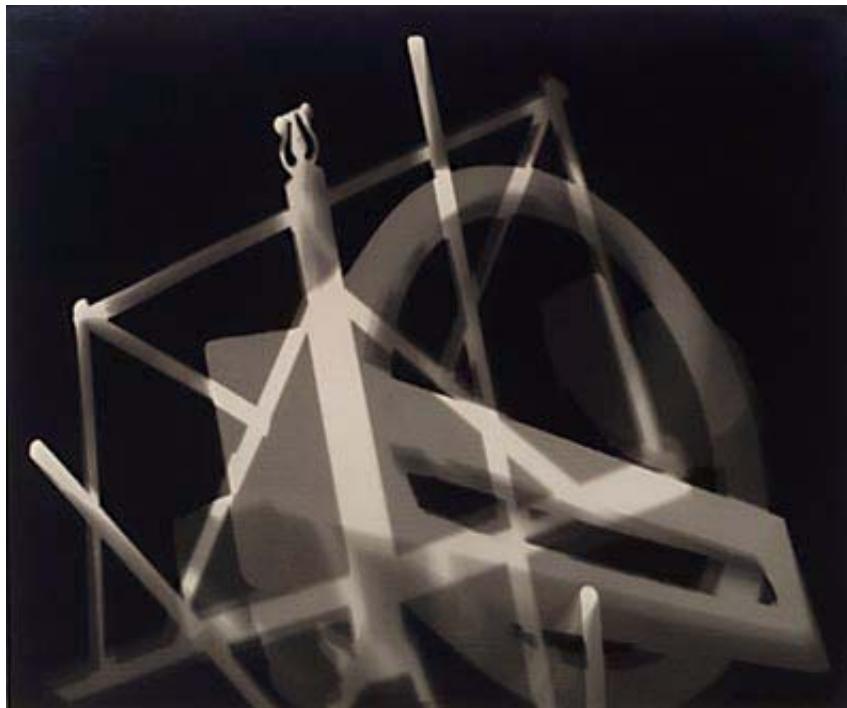
Le surréalisme marque profondément la photographie en France et fait de Paris un lieu non seulement de circulation des idées mais aussi de création. En juin 1921, Man Ray expose deux photographies dadaïstes, *L'Homme* et *La Femme* (réalisées à New York), au Salon Dada, exposition internationale de Paris. Un mois plus tard, il s'installe dans le même hôtel que Tristan Tzara. Introduit par Duchamp, il est en relation étroite avec les avant-gardes.

Peintre, il fréquente les surréalistes sans prendre part à leurs querelles. Man Ray n'est pas un théoricien, il préfère photographier ses amis et des écrivains rencontrés chez la librairie Adrienne Monnier. Publié dans *Vanity Fair*, en juin 1922, Man Ray gagne sa vie en réalisant des photographies de mode pour le couturier Paul Poiret ou des portraits d'esthètes argentés et d'aristocrates dans un studio sommaire qu'il a installé rue Campagne-Première, dans le quartier d'Eugène Atget. Des assistants de grand talent viennent le seconder : sa compatriote Berenice Abbott (1923-1925) puis le surréaliste Jacques-André Boiffard (1924-1929) qui illustre *Nadja* (1928) à la demande de Breton, l'Anglais Bill Brandt (1929-1930) et enfin Lee Miller, un mannequin qui sera son modèle, son assistante puis sa compagne (1929-1932). Photographe elle-même, elle deviendra correspondante de guerre.



Man Ray. *L'œil*, 1933.
©ADAGP/BnF

-
1. Berenice Abbott, Laure Albin-Guillot (*la seule Française*), Georges Hoyningen-Huene, Man Ray, Madame D'Ora et Paul Outerbridge exposent principalement des portraits, des photographies de mode et d'objets qu'ils publient dans des magazines dédiés à une clientèle aisée. Germaine Krull présente ses « Fers » publiés dans Métal et André Kertész des images exposées l'année précédente à la galerie Le Sacré du printemps.
 2. Berenice Abbott accroche 12 portraits réalisés à Paris et autant d'images d'Eugène Atget, Florence Henri 21 compositions et portraits, George Hoyningen-Huene 16 photographies de mode et portraits, André Kertész 13 études et vues de Paris, Germaine Krull 20 « Fers » et vues de Paris et Londres, Eli Lotar 12 portraits et vues de Paris, Man Ray 22 photogrammes, et le graphiste Maximilien Vox 10 photographies et photomontages.



Man Ray. Rayogramme, 1927.

©ADAGP/BnF

Les recherches de Man Ray - produire des images par simple contact d'objets sur une surface sensible - sont en rapport avec celles de Christian Schad et de Lazslo Moholy-Nagy. Le rayogramme ne propose pas une représentation de l'objet. Il s'attache, par le seul jeu de l'ombre et de la lumière, à en dégager la structure et les lignes de force. En 1922, les premiers rayogrammes paraissent dans *Champs délicieux*¹. En 1931, le marché a digéré les travaux d'avant-garde, et Man Ray publie *Électricité*, ²une plaquette publicitaire présentant dix rayogrammes. Man Ray, « l'homme à la tête de lanterne magique³», détourne les légendes comme il détourne l'usage des objets. « Élevage de poussière », d'abord intitulé « Vue prise en aéroplane par Man Ray » est une photographie de l'œuvre de Marcel Duchamp ⁴ « Le Grand Verre ».

-
1. *Man Ray, Champs délicieux. Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922. Préface de Tzara. Tiré à 40 exemplaires.*
 2. *Man Ray, Électricité. Paris, Compagnie parisienne de distribution, 1931. Préface de P. Bost. Tiré à 500 exemplaires.*
 3. *Image utilisée par Breton dans son avant-propos à l'ouvrage de Man Ray La photographie n'est pas l'art. Paris, GLM, 1937.*
 4. *Man Ray en raconte la prise de vue dans Autoportrait, traduction et édition française en 1964. Réédition, Paris, Seghers, 1986, p. 89.*

D'autres images, comme « Violon d'Ingres », « L'Énigme d'Isidore Ducasse », combinent le littéraire et le visuel pour recréer un univers en retrait du monde réel. Une autre technique d'avant-garde, comme la solarisation (à partir de 1929) d'abord utilisée dans le portrait, est ensuite reprise dans la photographie de mode et utilisée par Maurice Tabard, François Kollar et de nombreux photographes.



Man Ray. *Elevage de poussière*, 1920.
©ADAGP

Pour aller plus loin

Dada et dadaïsme

[Un site consacré au mouvement Dada](#)

www.dadart.com/

L'art surréaliste

[Dossier documentaire](#) s'appuyant sur les collections du Musée national d'art moderne.

La révolution surréaliste

[Pistes pédagogiques](#) pour les enseignants autour des œuvres de l'exposition.

www.centre Pompidou.fr/

Photothèque des œuvres de Man Ray

[Rechercher](#) dans la base de données des imagettes.

www.manray-photo.com/

Les avant-gardes : la nouvelle photographie

Contrairement à l'Allemagne où la réflexion sur l'image s'accompagne d'ouvrages théoriques comme celui de László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografi Film* (1925), de livres manifestes comme ceux d'Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* (1928), et de Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928), ou d'enseignement comme au Bauhaus, la photographie est, en France, l'œuvre de créateurs tributaires des lois du marché, mais suffisamment ouverts à de multiples influences.



Ouvrage de C. Cahun. Aveux non avenus, 1930.

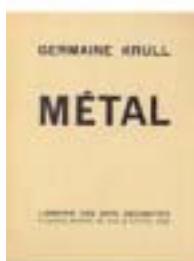
©D.R.

Arts et médecine, Fiat, La Revue Ford, La Gazette Dunlop, Le Professionnel photographe (Kodak-Pathé).

Le secteur est neuf, toutes les libertés sont permises et les commanditaires disposent de moyens financiers.

La circulation des idées, des thèmes et des sujets s'opère par la médiation de publications d'avant-garde consacrées aux arts graphiques et à la littérature, comme *La Révolution surréaliste*, *Documents*, *Cahiers d'art*, *Bifur*. Proche des surréalistes, la photographe Claude Cahun y sera publiée avant la parution en 1930 d'un essai autobiographique illustré de photomontages et d'autoprotraits, *Aveux non avenus*.

La diffusion de la Nouvelle Photographie est amplifiée par des revues professionnelles comme *Synthèse*,



Ouvrage de G. Krull. Métal, 1927.

©D.R.

Des journaux et magazines plus populaires comme *Marianne*, *Vu*, *Voilà* offrent leurs colonnes hebdomadaires et font de la Nouvelle Photographie un argument publicitaire.

L'édition, extrêmement prospère, permet aux photographes de rassembler leurs travaux dispersés et pas toujours signés dans la presse. Si les expositions personnelles sont rares, les livres d'images abondent et sont soutenus par une critique photographique qui se constitue autour de la revue *L'Art vivant*.

Les photographes ne couvrent pas l'actualité immédiate. Ils privilient les reportages sur le monde moderne avec ses paquebots, ses avions et ses trains qui réduisent les distances. Ils sacrifient les objets dont la publicité se fait le chantre et développent l'image d'une femme moderne que diffusent de nombreuses publications consacrées à la couture et à la mode. Ils passent d'une technique à l'autre au gré des commandes, d'une influence surréaliste à la Nouvelle Objectivité allemande. Ils procèdent également à des études plus personnelles qu'ils exposent ou recyclent selon l'opportunité du marché.

Florence Henri, comme Germaine Krull, est bien représentative des photographes de sa génération. Toutes deux seront présentées comme les pionnières françaises lors de l'exposition FiFo de Stuttgart (Film und Foto). Florence Henri, née à New York d'un père français et d'une mère allemande, peintre de formation, suit les cours du Bauhaus en 1927 et 1928. Ses compositions au miroir lui permettent de transposer ses recherches cubistes et de créer un nouvel espace qui correspond à l'abandon de la prise de vue horizontale et frontale. Ce type d'approche en rupture avec la vision de l'espace linéaire est décliné par André Kertész, Brassai et par François Kollar dans ses reportages pour *La France travaille*.



F. Henri. Composition nature morte, 1929.
©D.R.

Pour aller plus loin

Florence Henri

[Quelques photographies](#)

www.martini-ronchetti.com/

Germaine Krull

[Présentation d'une exposition au Moma](#)

www.sfmoma.org/

Claude Cahun

[Quelques photographies](#)

www.nyu.edu/

The Object Photographed

[Une sélection thématique d'œuvres \(George Eastman House \)](#)

www.geh.org/

Vers un humanisme



E. Sougez. *Trois poires*,
1934.
©BnF

En marge des avant-gardes représentées par Germaine Krull et Man Ray se développe un courant de « photographie pure », sous l'égide d'Emmanuel Sougez et de Marcel Amson, se réclamant d'Edward Weston et du groupe américain « f.64 ¹ ». Ils valorisent la qualité formelle, la parfaite maîtrise technique, la rigueur du métier et le retour à l'ordre face à ce qu'ils considèrent comme les excès du surréalisme et de la Nouvelle Objectivité.

En 1936, Emmanuel Sougez fonde avec René Servant et Pierre Adam le groupe Le Rectangle, une association de photographes illustrateurs et publicitaires français. Ils s'opposent à la photographie produite par des étrangers, jugée hégémonique, et revendiquent un retour à l'équilibre classique et à la tradition. Censé fédérer « les meilleurs éléments de la photographie française » le groupe est rejoint par neuf autres photographes plus jeunes ². La plupart des participants poursuivront leurs activités pendant l'occupation et Le Rectangle sera discrédité.

Un autre courant s'inscrit dans le reportage humaniste. Marcel Bovis, Robert Doisneau et Willy Ronis, mais aussi Brassai et Germaine Krull dans certains reportages sur la zone et les mendians, traduisent la poésie d'un Paris populaire pris sur le vif où l'homme est valorisé dans une vision à la fois réaliste et idéalisée. Tous ces photographes ont des activités diverses de commande, mais n'en réalisent pas moins, « Sur le fil du hasard ³ » une œuvre personnelle, originale et complexe.

-
1. *Du nom d'un objectif d'une précision extrême.*
 2. *M. Athaud, S. Boiron, L. Caillaud, Y. Chevalier, A. Gardan, H. Lacheroy, J. Roubier, P. Pottier, M. Bovis et P. Jahan. Aucun de ces noms ne sera cité par Sougez, lorsqu'il définira, en 1968, l'École de Paris. La seule photographe française retenue avec lui sera Laure Albin-Guillot.*
 3. *Titre d'un ouvrage de Willy Ronis publié aux éditions Contrejour, en 1980.*



Brassaï. La Môme Bijou, 1933.

©Estate Brassaï/BnF



G. Krull. Bas de soie, s.d.
©Denoyelle

À la fin des années trente, dans un climat tourmenté où les tensions internationales ne sont que les prémisses d'un conflit qui va, pour la seconde fois, ensanglanter le siècle, des photographes comme Willy Ronis et Robert Doisneau entament une longue carrière.



W. Ronis. 14 juillet 1936, rue du faubourg Saint-Antoine, Paris.

©Willy Ronis/Rapho

Avec une grande générosité, ils traduisent les joies simples de la vie, reflètent les traditions ancrées dans les fêtes, les drames et les luttes qui ponctuent la vie quotidienne. Ce courant trouvera son apogée dans les années cinquante et plus particulièrement lors de la grande exposition « Family of Man » organisée par Edward Steichen au Museum of Modern Art de New York.

Pour aller plus loin

Mission du patrimoine photographique

[Quelques photographies](#) de Marcel Bovis, André Kertész, René Jacques, Roger Parry

www.patrimoine-photo.org/

Agence Rapho

[Quelques photographies](#) de Robert Doisneau, Willy Ronis

www.rapho.com

The Family of Man

[Présentation de l'exposition](#), désormais collection du château de Clairvaux (Luxembourg)

www.cna.lu/

Nouvelles pratiques



Brassaï. Paris de nuit,
1933.

©Estate Brassaï/BnF

La première guerre mondiale met un terme à la vogue des grands studios dont la renommée était fondée sur la célébrité de leur photographe fondateur. La réelle démocratisation de la photographie qui touche les classes les moins favorisées, avec la vente massive d'appareils rudimentaires et la diffusion à grande échelle des images par la presse magazine, génère un autre type de photographes. Ceux qui arrivent sur le marché s'inscrivent dans une démarche totalement différente.

Des émigrés hongrois comme Brassaï ou Robert Capa s'installent à Paris dans le plus total dénuement¹. La photographie s'avère le palliatif d'une situation précaire. François Kollar échappe à la condition de tourneur sur métaux chez Renault (1924-1926) en rejoignant un studio de reproduction d'œuvres d'art et Émeric Feher celle de tourneur chez Citroën (1926-1930) en intégrant le studio d'art publicitaire Deberny-Peignot. Brassaï survit en écrivant pour la presse étrangère et André Kertész l'initie à la photographie afin qu'il puisse illustrer ses articles. Horst Paul Horst, après un stage dans l'atelier de Le Corbusier, devient le modèle puis l'assistant de George Hoyningen Huene, le chef du studio parisien de *Vogue* et, en 1932, commence une brillante carrière de photographe de mode. Peintres, journalistes ou architectes, ils apprennent sur le tas le métier de photographe, auquel ils ne se destinaient pas, et découvrent un nouveau mode d'expression.

1. *Ils connaissent la faim, les chambres dont ils ne peuvent régler le terme. Lire à ce sujet : Brassaï, Lettres à mes parents (1920-1940). Paris, Gallimard, 2000. Richards Whelan, Capa. Paris, Mazarine, 1985, p. 76-82.*



G. Freund. Jean Cocteau, 1939.
©Agence Nina Beskow



G. Freund. Portrait d'André Malraux,
1935.
©Agence Nina Beskow

Ils travaillent dans de nouveaux studios dédiés à la mode ou à la publicité, mais presque tous, portés par un marché dynamique, deviennent photographes indépendants et travaillent avec les nouveaux appareils de petit format. Gisèle Freund photographie les écrivains les plus notoires avec son Leica : André Malraux, la mèche au vent sur la terrasse de son studio, ou Jean Cocteau « au milieu du décor surréaliste qu'il avait créé chez lui¹ ». Les photographes installent des laboratoires dans leurs appartements ou effectuent le tirage de leurs images chez des amis. Leurs occupations sont tributaires des commandes. Brassaï réalise les photographies de *Paris de nuit* pour une commande de Peignot qui mettra presque deux ans à se concrétiser.

Quelques photographes comme Man Ray, Madame D'Ora, Henri Lacheroy ouvrent des studios pour le portrait, la mode ou l'industrie mais ces structures restent artisanales et les photographes ne disposent pas de plus de un ou deux assistants.

1. Gisèle Freund, *Le Monde et ma caméra*. Paris, Denoël, 1970, p. 152.

Pour aller plus loin

Des photographes sans studio

Présentation d'une exposition consacrée à Brassaï au centre Georges Pompidou

www.photographie.com/

Présentation de quelques portraits d'écrivains réalisés par Gisèle Freund

www.fnac.net/

Le décloisonnement



E. Sougez. *Linge*, 1935.
©BnF

La période de l'entre-deux-guerres se caractérise par un décloisonnement des pratiques. Les photographes opèrent dans tous les secteurs que leur offrent les opportunités du marché. La démarche de Gisèle Freund est bien représentative de l'ouverture d'esprit des photographes qui ne se cantonnent pas à un type d'image : « C'est en 1938 que je découvris la pellicule en couleur. [...] Kodak et Agfa fabriquaient une pellicule en couleur que je pouvais employer dans mon Leica. [...] Mes trois premières images furent : un signal lumineux, une affiche Byrrh et la devanture d'un coiffeur ¹ ».

Man Ray travaille pour les magazines de mode *Vogue* et *Harper's Bazaar*, mais également pour la publicité. André Kertész se situe entre reportage sur le vif dans la ville et les recherches plus abouties comme les « Distortions » à

la demande du magazine *Sourire* (1933) ou d'autres images influencées par le constructivisme et la Nouvelle Objectivité. François Kollar, responsable du studio publicitaire Draeger (1928), passe ensuite au studio industriel des frères Chevojon (1930) avant d'entreprendre l'un des plus vastes reportages dans toute la France, « La France travaille ». Les photographies de mode des frères Séeberger sont publiées dans une quinzaine de magazines spécialisés. En même temps, ils fournissent aux studios de cinéma hollywoodiens des scènes de la vie quotidienne parisienne dans les quartiers populaires, les cafés, les music-halls, les bals et les lieux de divertissement pour reconstituer des séquences de films.

1. Gisèle Freund, *Le Monde et ma caméra*. Denoël, 1970, p. 95.



Les frères Séeberger. Entrée de Bal. Paris.

©Médiathèque du Patrimoine



Les frères Séeberger. Bains à la Samaritaine, piscine sur la Seine, 1925.

©Médiathèque du Patrimoine



Les frères Séeberger. Anciennes usines Peugeot, Paris 16e.

©Médiathèque du Patrimoine



Les frères Séeberger. Rue de Lappe, boutique Krapfen.

©Médiathèque du Patrimoine

Emmanuel Sougez, en marge de ses activités de responsable de la photographie à *L'Illustration*, travaille pour la publicité et effectue des reportages et des campagnes de presse de vue sur les œuvres d'art du Louvre¹, sur Notre-Dame de Paris² et sur les différents monuments parisiens.

-
1. Emmanuel Sougez, *Le Louvre. Sculpture grecque*. Tel, 1934. Cette publication est suivie de nombreuses autres sur les œuvres d'art.
 2. Emmanuel Sougez, *Notre-Dame de Paris, 50 photographies inédites de Sougez*. Tel, 1932. Deux autres publications, en 1939 et en 1940, traitent du même sujet.



E. Sougez. Exposition universelle, Paris, 1937.
©Arthotèque, Evry

Beaucoup de photographes sont sollicités pour la presse et l'édition. Les travaux de portraits sont exceptionnels, même si Man Ray et Madame D'Ora ont une activité florissante. Berenice Abbott doit renoncer et Gisèle Freund n'obtient, dans un premier temps, qu'un succès d'estime dans les milieux littéraires parisiens.

Pour aller plus loin

Mission du patrimoine photographique

Photographies de François Kollar

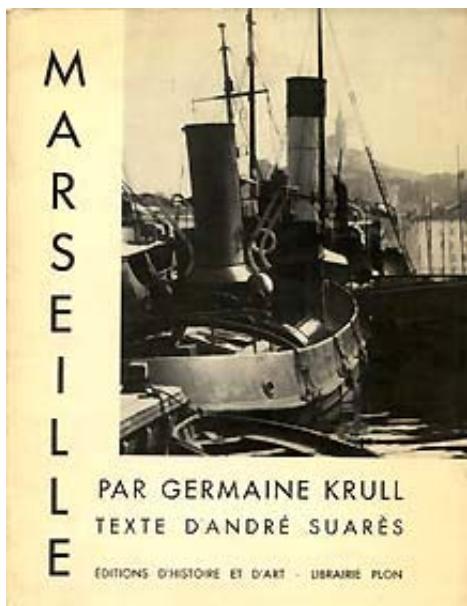
www.patrimoine-photo.org/

Médiathèque du patrimoine et de l'architecture

Photographies des frères Séeberger (1923-1931)

<http://gallica.bnf.fr/>

La commande, moteur de la création



Ouvrage de G. Krull. Marseille,
1935.
©Denoyelle

Les commandes sont nombreuses et diversifiées. Plusieurs d'entre elles, particulièrement importantes, s'adressent à de jeunes photographes encore peu connus et vont assurer leur réputation.

Germaine Krull publie plus d'une quinzaine d'ouvrages entre 1927 et 1936 dont les titres témoignent de la diversité des sujets : *Études de nus* en 1927, *Le Valois* en 1930, *La Route de Paris à la Méditerranée* en 1931, *Marseille* en 1935, *Ballets de Monte-Carlo* en 1936. Tous les titres sont des commandes d'éditeurs que Germaine Krull honore en même temps qu'elle travaille pour la presse et la publicité qui utilisent ses talents de reporter et mettent à profit ses recherches dans la mouvance de la Nouvelle Objectivité. Elle travaille pour les fonderies Pont-à-Mousson, réalise des plaquettes publicitaires pour Peugeot, tire le portrait de célébrités à la demande de Lucien Vogel, le directeur de *Vu*.

Alors que la grande crise économique de 1929 commence à affecter la France, François Kollar reçoit une commande des éditions Horizons de France qui ont déjà publié, sous forme de fascicules en souscription, plusieurs ouvrages illustrés de photographies. *La France travaille* couvre les principaux secteurs de l'industrie, de l'agriculture, de l'artisanat, du commerce et des services. Entre 1931 et 1934, François Kollar réunit plus de deux mille clichés publiés en 15 fascicules. L'essentiel de son travail concerne les hommes et les femmes au travail et présente un regard personnel et une approche documentaire sur la société française de l'entre-deux-guerres jamais réitérés.

Les différentes expositions : exposition des arts décoratifs (1925), Exposition coloniale (1931), Exposition universelle (1937) exigent de nombreux panneaux de photographies. En 1936, le gouvernement français confie à François Kollar l'illustration de ses grandes réalisations pour l'Exposition universelle. Il travaille avec Le Corbusier et Charlotte Perriand et réalise plus de deux mille mètres carrés de décors photographiques. Des agrandissements géants, des photomontages ornent les pavillons de l'agriculture, de l'industrie, de l'énergie électrique, et une fresque de 70 mètres accueille les visiteurs du pavillon de la photographie. Des photographies des pavillons sont publiées dans la presse. Sougez prend lui-même des photographies et missionne plusieurs photographes dont les images paraissent dans un numéro spécial de *L'Illustration*.



E. Sougez. Exposition universelle, Paris, 1937.

©Arthotèque, Evry

Pour aller plus loin

Histoires parallèles, exposition en ligne du musée Nicéphore Niépce

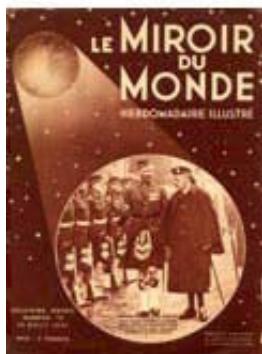
Image-produit, image-marchandise, la photographie de commande

www.museeniepce.com/

La publication : la presse et l'édition



Paris-Match, 8 juin 1939.
© Denoyelle



Le Miroir du Monde,
28 août 1931.
© Denoyelle

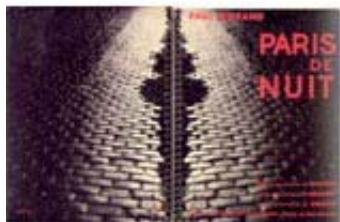
La prospérité des années 1928-1929 favorise le développement d'hebdomadaires et de mensuels illustrés qui utilisent l'héliogravure, l'un des procédés de reproduction graphique parmi les plus performants. La presse quotidienne ne peut que très partiellement répondre aux besoins d'images des lecteurs. *Paris-Soir* et *L'Intransigeant* sont les deux seuls journaux populaires à miser sur la photographie et à en faire un argument de vente. Lucien Vogel fonde un hebdomadaire d'un type nouveau : *Vu*. Inspiré du magazine allemand *Berliner illustrierte Zeitung*, il se différencie de la vénérable *Illustration* par la modernité de son iconographie. À l'ère des pionniers, Man Ray, André Kertész, Eli Lotar, Germaine Krull et Robert Capa traitent directement avec Lucien Vogel. Les photographes travaillent avec une grande liberté et proposent leurs sujets. Sur les brisées de *Vu*, de nombreux titres aux noms évocateurs voient le jour, ou privilégient davantage la photographie : *Voici*, *Voilà*, *Regards*, *Le Miroir du monde*, *Faits et documents*, *Photomonde*, *Paris-Écran*, *La Vie illustrée*, *Les Illustrés de France*, *Match*. *Regards*, l'hebdomadaire illustré du parti communiste dirigé par Pierre Unik, ouvre lui aussi ses colonnes à la nouvelle photographie. Émeric Feher, Pierre Jamet, André Papillon, Roger Parry, probablement inscrits à la section photographie de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), publient de multiples reportages sur les événements sociaux et politiques. Après le départ de Vogel de *Vu*, Robert Capa et Gerda Taro couvrent la défense de Madrid pour *Regards*.



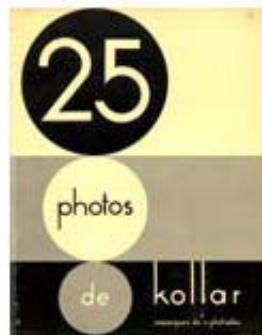
Ouvrage de H. Béraud (texte) et de G. Krull (photographies). Damia, ca. 1930.
©Denoyelle

Les expérimentations formelles sont largement utilisées par quelques directeurs artistiques et publicistes comme Alexis Brodovitch, quelques graphistes comme Maximilien Vox ou Carlo Rim, mais leur production ne concerne que la part la plus inventive des périodiques et de l'édition. L'ensemble des publications ne peut se résumer à quelques magazines phares comme *Vogue* pour la mode, *Vu* pour le reportage, *Minotaure* pour les revues d'avant-garde, aux ouvrages essentiels édités par les éditions *Arts et métiers graphiques*. Les publications se multiplient, mais la direction artistique des magazines ne sait pas toujours exploiter les potentialités des photographes.

Durant la période de l'entre-deux-guerres, si les expositions personnelles sont rares, l'édition en revanche permet aux photographes de rassembler leurs photographies. En 1927, Germaine Krull publie *Métal*. Quinze autres livres dont *Marseille* (1935) présentent ses photographies de reportage, mais aussi de nus, de publicité et de recherches plus personnelles. Au *Paris vu par Kertész* et *Paris de nuit* de Brassaï il faut ajouter *La France travaille* de Kollar et *Banalité* de Roger Parry avec une introduction de Léon-Paul Fargue. Ils constituent les livres cardinaux de la photographie. Man Ray par ses nombreuses publications liées au groupe surréaliste, occupe une place privilégiée. *Man Ray Photographies 1920-1934* rassemble un choix des travaux les plus notoires et *Facile* (1935) propose treize photographies accompagnées d'un poème de Paul Éluard.



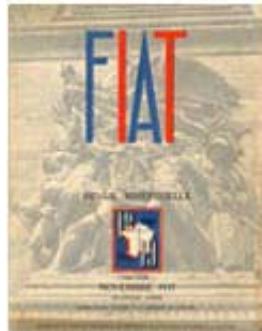
Ouvrage de Brassai. Paris de nuit, 1933.
© D.R.



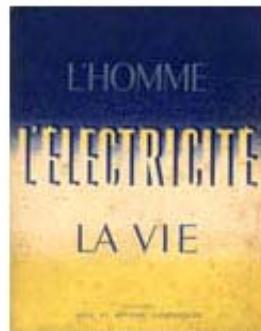
Ouvrage de F. Kollar, 1934.
© Denoyelle



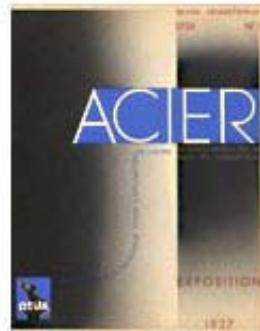
Ouvrage de Man Ray. Facile, 1935.
© D.R.



Revue Fiat, 1934.
© Denoyelle



Revue Arts et métiers graphique, ca. 1935.
© Denoyelle



Revue de l'Office technique pour l'utilisation de l'acier : photographies de l'exposition de 1937.
© Denoyelle

Nouveaux marchés

Dans les années vingt, les moyens de production des entreprises de presse sont modernisés et l'industrie de l'imprimerie, dynamisée par l'essor considérable de la presse anglo-saxonne, va mettre à leur disposition des outils de plus en plus coûteux qui exigent une grande diffusion des journaux pour être amortis. La presse doit donc conquérir de nouveaux lecteurs. Une lutte féroce s'engage entre deux quotidiens, *Paris-Soir* et *L'Intransigeant*. La photographie est l'argument principal pour doper les ventes.



R. Capa. Taierchwang (Suchow front), Chine, avril 1938.
©Capa Robert/ Magnum Photos

« L'image est devenue la reine de notre temps. Nous ne nous contentons plus de savoir, nous voulons voir. Tout grand journal d'informations tend à placer à côté de la nouvelle, le document photographique qui non seulement l'authentifie, mais en donne la physionomie exacte »¹. Un réel souci d'intégrer la photographie dans les articles permet de répondre au désir des lecteurs de plus en plus vite informés par la radio. Un marché se développe auquel vont répondre des agences de presse de plus en plus nombreuses et concurrentielles. Cependant l'acheminement des photographies entre leur lieu de prise de vue et le journal constitue un frein à leur diffusion alors que l'actualité s'internationalise. L'usage du bélénographe, censé remédier au problème, reste exceptionnel.

1. *Paris-Soir*, 2 mai 1931, p. 1.



R. Parry. Sans titre, ca. 1930.
©Ministère de la Culture - France

Les mutations, qui interviennent dans l'industrie et le commerce, se répercutent sur la publicité. Jusqu'en 1930-1931, le dessin règne en maître à de rares exceptions près. Dans la décennie suivante, des agences de publicité souvent modestes offrent de nouvelles perspectives et des débouchés très ciblés dans les magazines de mode et de luxe et les publications initiées par des laboratoires pharmaceutiques.



F. Kollar. Mode, ca. 1930. Ministère de la Culture - France La mode est avec le reportage le secteur le plus ouvert à la photographie. À un moment ou un autre, presque tous les photographes travaillent pour un couturier ou un magazine de mode. Les agences ne sont pas en reste. Le studio Henri Manuel a réalisé environ 200 000 photographies de mode entre 1920 et 1939.

Pour aller plus loin

Le Front populaire en marche, photographies d'André Kertész pour « Vu »

Étude de trois photographies proposée sur le site *Histoire par l'image*

<http://histoire-image.org/>

Le reportage

Parmi les nouveaux secteurs du marché, le reportage est celui qui offre le plus de débouchés aux nouveaux photographes et génère des vocations. Les agences photographiques Rol, Meurisse, Trampus et Henri Manuel créées au début du XXe siècle ne répondent plus à la demande et sont supplantées par la concurrence anglo-saxonne. En 1927, les agences Keystone et Wide World s'installent à Paris. Entre 1930 et 1934, alors que la crise sévit en France, une vingtaine d'agences voit le jour. Les agences Branger, France Presse, Fulgor couvrent l'actualité quotidienne.



H. Cartier-Bresson. Séville, Espagne, 1933.

©Cartier-Bresson H./Magnum Photos

Deux agences, Alliance Photo et Rapho, ont une démarche différente et s'adressent à la presse magazine. Charles Rado, le créateur de Rapho, diffuse les reportages de ses compatriotes Brassai, Ergy Landau et André Kertész. Le photographe René Zuber réunit de jeunes confrères : Pierre Boucher, Denise Bellon, Pierre Verger, Gaston Karkel et Émeric Feher pour fonder Alliance Photo, l'une des premières agences gérées par des photographes. Elle draine rapidement des photographes encore inconnus, mais dont les noms vont marquer l'histoire du reportage. Robert Capa, que va révéler la guerre d'Espagne, Gerda Taro, sa compagne, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, Philippe Halsman ne font pas partie de l'agence, mais lui confient occasionnellement des reportages. Henri Cartier-Bresson commence à photographier en 1932. Il résume ainsi une pratique qui embrasse plus de soixante années : « mettre l'œil, la tête et le cœur dans la même ligne de mire ».

Contrairement aux photographes d'agences classiques, ceux d'Alliance Photo et de Rapho n'utilisent pas d'appareils à plaques, mais des moyens et petits formats (Rolleiflex et Leica). La vision très personnelle des photographes se concentre sur les thèmes caractéristiques de la période : les moyens de transport, le monde industriel et surtout la ville pittoresque et insolite.



R. Capa. Guerre d'Espagne, camp républicain, 5 septembre 1936.
©Capa Robert/ Magnum Photos

La guerre d'Espagne révèle un nouveau type de reporter, le correspondant de guerre. Robert Capa, dont la photographie *Mort d'un soldat républicain* est publiée dans toute la presse occidentale, entre dans la légende et incarne le mythe du reporter.

Des photographes comme Jacques-André Boiffard, Pierre Boucher, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Chim, André Kertész, Germaine Krull, Eli Lotar, Man Ray, André Paillon et Willy Ronis, face à la montée des périls en Europe, rejoignent ou sont sympathisants de l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) qui, en 1935, organise deux expositions : « Documents de la vie sociale » et « La photographie qui accuse ».

Pour aller plus loin

Robert Capa. Trois jours de fêtes, 1936

Analyse de la photographie proposée sur le site Histoire par l'image

www.histoire-image.org/

Musée Nicéphore Niépce

Quelques photographies de [Pierre Boucher](#) et [René Zuber](#), créateurs de l'agence Alliance Photo

www.museeniepce.com/

Fondation Pierre Verger

Photographies de [Pierre Verger](#)

www.pierleverger.org.br/

Photographie et ethnologie

[Un dossier](#) examinant le rôle et l'attitude des photographes devant d'autres formes de cultures.

www.a-m-e-r.com/

La publicité



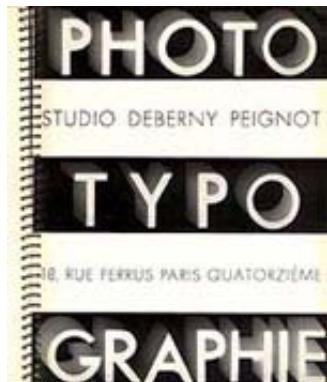
F. Kollar. Étude publicitaire pour les machines à écrire Hermès, 1931.

©Ministère de la Culture - Fran-

Les mutations qui interviennent dans l'industrie et le commerce, entre 1919 et 1939, se répercutent sur la publicité. Dans la presse, support essentiel de la publicité, les annonces des quotidiens laissent peu de place à l'illustration très présente dans les magazines. Jusqu'en 1930-1931, le dessin règne en maître à de rares exceptions près. Dans la décennie suivante, l'évolution des techniques d'imprimerie, la collaboration étroite des graphistes, des directeurs artistiques et des annonceurs, l'émergence d'un nouveau type de photographes stimulent et renouvellent la production publicitaire.

Des firmes industrielles éditent des brochures et des publications de luxe pour lesquelles elles font appel à de jeunes photographes qui vont marquer l'histoire de la photographie. Des imprimeurs, des agences ouvrent des studios d'« art publicitaire » spécialisés dans la photographie. Ils sont 18 à Paris en 1935 et 27 en 1939. Le studio Deberny-Peignot joue un rôle phare. Dirigé par Maurice Tabard, il bénéficie de l'apport de nouveaux talents. Émeric Feher, Roger Parry, Rémy Duval, Pierre Boucher, lors de passages plus ou moins longs, apportent leur note personnelle. Le studio Draeger, fondé par un imprimeur, est dirigé entre 1928 et 1929 par François Kollar qui réalise avec l'affichiste Paul Iribe des séries en papier découpé. Un autre imprimeur, Lecram Press, choisit le photographe André Vigneau pour diriger son studio.

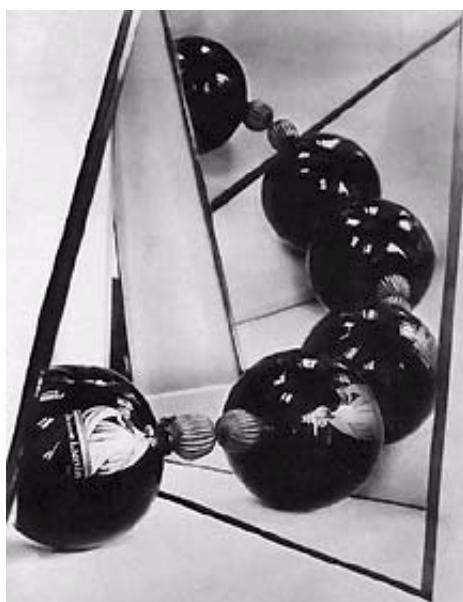
Parmi les éditeurs, Claude Tolmer s'entoure de jeunes photographes comme Louis Caillaud, Jean Moral et Pierre Boucher. Les éditions Paul Martial se spécialisent dans la publicité industrielle.



Catalogue publicitaire du studio Deberny Peignot, Photo-typographie, s.d.
©Denoyelle



Publicité pour le studio photo Lecram, s.d.
©Denoyelle



F. Henri. Publicité Lanvin, 1929.
©D.R.

Pour vanter les produits, les directeurs artistiques utilisent la photographie d'objets en gros plans ou mis en scène dans leurs usages, exploitent les qualités propres à la photographie et les recherches de l'avant-garde des années vingt (solarisation, surimpression, rayogramme), créent des photomontages. En 1931, Man Ray réalise *Électricité*, un album publicitaire de dix rayogrammes d'appareils électriques (fer à repasser, ventilateurs...) pour la Compagnie parisienne d'électricité. Dans la préface, Pierre Bost définit les objets comme les idoles d'un monde qui a éloigné les utilisateurs des objets qu'ils manipulent.

Les publicités qui utilisent la photographie concernent le plus souvent des publications de luxe. Cependant, la conquête du marché publicitaire par la photographie s'avère lente. Les catalogues, les prospectus et nombre d'annonces

dans la presse sont illustrés de dessins jusqu'en 1939.

La mode

Dès l'invention de la photographie, le portrait joue un rôle de premier plan. Le vêtement fait partie intégrante du personnage. Pour autant, on ne peut parler de photographie de mode, mais plutôt d'images de gens à la mode. Dans les années 1880-1910, des studios

comme ceux de Bissonas et Taponnier, Félix, Talbot ou Henri Manuel tirent le portrait d'élégantes de la même manière qu'on peut le faire chez Reutlinger ou chez Nadar. Puis apparaissent les premières photographies prises sur les champs de courses, hauts lieux des mondanités, où les élégantes, et bientôt les mannequins, portent les robes des grands couturiers, genre dans lequel Rol, les frères Séeberger et Taponnier vont se spécialiser.

La photographie de mode cesse d'être un document ou un portrait pour devenir une œuvre photographique avec le baron Adolf Gayne De Meyer, adepte du pictorialisme, mouvement en opposition avec le réalisme de l'épreuve. De Meyer suggère la ligne d'un couturier dans des ambiances floues et crée, par des effets de transparence, une impression de légèreté. Ses photographies sont publiées dans *Vogue*.

Jusqu'au début des années vingt, si la photographie de mode existe, elle est peu présente dans les magazines qui privilégient le dessin. Entre 1920 et 1939, 151 publications françaises se consacrent exclusivement à la couture et à la mode. L'hégémonie de la haute couture parisienne et la présence à Paris d'un grand nombre de photographes vont favoriser le développement de la photographie de mode. Des revues comme *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *L'Officiel de la couture et de la mode de Paris*, *Le Jardin des modes*, *Excelsior-modes* ouvrent leurs colonnes aux photographies de Madame D'Ora, de Horst Paul Horst, d'Edigio Scaïoni, de Roger Schall, d'Edward Steichen et de Man Ray.



A. Durst. Sans titre, s.d.
©Denoyelle

En 1929, le studio de *Vogue* est dirigé par un photographe d'origine balte, George Hoyningen-Huene dont le jeune Horst Paul Horst sera bientôt l'assistant. Ces deux photographes, par leur inventivité, leur référence aux civilisations antiques comme aux procédés utilisés par les avant-gardes, font de *Vogue* l'une des plus prestigieuses revues de mode. André Durst puis Erwin Blumenfeld imposent ensuite leur propre style. Le magazine américain *Harper's Bazaar* n'est pas publié dans une version française comme *Vogue*. Il passe néanmoins de nombreuses commandes à des photographes résidant à Paris. La publication d'images dans ce magazine prestigieux constitue une véritable consécration artistique et commerciale.



Man Ray. *Fashion by Radio*,
découpe de mannequin sur
textes en forme donde,
1934.

©Man Ray Trust/Adagp/Telimage

Man Ray, qui a débuté sa carrière de photographe avec le couturier Paul Poiret, travaille pour plusieurs revues dont *Fémina*, *Harper's Bazaar* et *Vogue*. Il bénéficie de mannequins exceptionnellement photogéniques, de robes toujours somptueuses et d'une mise en page qui valorise ses photographies où la solari-sation, la surimpression, le gros plan et la mise en scène surréaliste témoignent de son imagination et de son génie créateur de peintre, de photographe, et de cinéaste. Il est sans conteste le plus doué de sa génération.

Chronologie

1914

Premières photographies de reconnaissance aérienne prises par les Allemands près de Reims.

1920

Parution de la *Revue française de photographie*, aux éditions Paul Montel.

1921

Édouard Belin invente un dispositif permettant de transmettre des images à l'aide d'un télégraphe : le bélénographe.

Man Ray réalise ses premières rayographies.

1924

Brassaï, François Kollar et Germaine Krull arrivent à Paris.

1925

Leitz commercialise le Leica, premier appareil utilisant de la pellicule perforée de cinéma 35 mm.

Ouverture du studio de Madame D'Ora.

André Kertész arrive à Paris.

1926

George Hoyningen Huene est nommé chef photographe à *Vogue*.

Emmanuel Sougez crée le service photographique de *L'Illustration* dont il devient le responsable.

1927

Création de l'agence Keystone.

André Kertész expose 31 photographies à la galerie Le Sacre du printemps. Cette exposition est la seule de sa période parisienne.

1928

Lucien Vogel lance *Vu*, premier magazine français consacré à l'actualité et amplement illustré de photographies.

Premier salon des indépendants de la photographie, dit Salon de l'escalier.

1929

L'exposition « Film und Foto » de Stuttgart rassemble les travaux les plus significatifs des avant-gardes mondiales de la photographie.

Publication en avril du premier numéro de la revue *Documents* dirigée par Georges Bataille. La revue aura 15 numéros entre 1929 et 1930.

1930

Florence Henri ouvre un studio de photographie publicitaire à Paris.
Harry Meerson ouvre un studio à Paris où Brassai et Dora Maar viennent tirer leurs épreuves.
Roger Parry publie *Banalité*, chez Gallimard, qui, tiré à 332 exemplaires sera le premier livre de photographie destiné aux bibliophiles.
Roger Schall monte un studio qui emploiera jusqu'à 14 salariés.
Lucien Peignot dirige, en collaboration avec Emmanuel Sougez, la revue *Arts et métiers Graphiques* (AMG), qui sera publiée jusqu'en 1947.

1931

François Kollar signe un contrat avec les éditions Horizons de France pour un reportage qui durera deux ans : « La France travaille ».
Parution de l'hebdomadaire *Voilà*, qui paraîtra jusqu'en 1939.

1932

Lancement de l'hebdomadaire du parti communiste *Regards*.

1933

Création de l'agence Rapho par Charles Rado.
Robert Capa, Gisèle Freund et Hans Namuth quittent l'Allemagne à l'arrivée de Hitler au pouvoir et s'installent à Paris.

1934

Création de l'agence Alliance-Photo par René Zuber et Pierre Boucher qui imposeront une déontologie du métier de photographe et le respect de la signature des photographes lors de la publication de leurs images.
Création du studio Harcourt.
Exposition d'art photographique publicitaire, au Studio Saint-Jacques, avec Laure Albin-Guillot, Pierre Boucher, François Kollar et Emmanuel Sougez.

1935

L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) organise l'exposition « Documents de la vie sociale », à la galerie de La Pléiade et à son siège, à la maison de la culture, l'exposition « La photographie qui accuse ».

Exposition « La publicité par la photographie », à la galerie de La Pléiade.

1936

Commercialisation des deux premières émulsions chromogènes inversibles 35 mm, le Kodachrome et l'Agfacolor-Neu.
Walter Benjamin publie *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.
Gisèle Freund soutient à la Sorbonne sa thèse de doctorat sur la photographie en France au XIXe siècle.
Exposition internationale de la photographie contemporaine, au musée des Arts décoratifs, à Paris : 1 692 photographies sont présentées.

1937

Le photographe François Tuefferd ouvre Au chasseur d'images, première galerie parisienne uniquement consacrée à la photographie.

Création du groupe Le rectangle autour d'Emmanuel Sougez, Yvonne Chevallier, Pierre Jahan et René Jacques

1938

Jean Prouvost rachète l'hebdomadaire sportif *Paris-Match* et le transforme en magazine sur le modèle de *Vu* et de *Life*.

Bibliographie

On se reportera pour les ouvrages généraux sur l'*histoire de la photographie* à la bibliographie du dossier Thém@doc « [De Niépce aux frères Lumière](#) »

La sélection ci-dessous concerne spécifiquement *la photographie au XXe siècle* et propose des ouvrages disponibles en librairie ou sur le lieu des expositions.

La photographie

L'Art photographique, le regard en héritage

n° 838. TDC, 1er-15 juin 2002.

Quelques points de repère pour comprendre le développement de cette pratique artistique qui occupe aujourd'hui une place prépondérante au cœur des arts plastiques.

Collection 55

Paris : Phaidon Press Ltd.

La collection de poche « 55 », créée en 2001, imprimée avec soin et à prix abordable, présente les photographes majeurs, parcourant les genres. Chaque ouvrage propose une sélection de cinquante-cinq images d'un artiste, chronologiquement, et à travers elles raconte l'artiste et sa vision du monde.

Études photographiques

Paris : SFP.

Éditée par la Société française de photographie depuis 1996, *Études photographiques* est la seule revue francophone consacrée à la recherche en matière de photographie. Elle met à la disposition des spécialistes comme du public des articles de référence, soumis aux règles de la publication scientifique, proposant à chaque fois l'état le plus récent de la recherche sur les sujets abordés, accompagnés de nombreuses indications bibliographiques et iconographiques. Dans chaque numéro, un large éventail de notes de lecture complète par un examen critique des meilleures publications françaises et étrangères cette fonction d'observatoire et de médiateur de la recherche.

Photographie

n° 16. 48/14 La revue du Musée d'Orsay, printemps 2003.

Dans ce numéro consacré à la photographie, Quentin Bajac explore, dans l'article « Nouvelle vision, ancienne photographie », la manière dont le XXe siècle, dans l'entre-deux-guerres, réévalue les images anciennes. Michel Poivert étudie, dans son article « Les fantômes du surréalisme », les sélections de photographies du XIXe siècle publiées dans les revues d'avant-garde.

Le Reportage : réalité ou point de vue ?

n° 771. TDC, 1er-15 mars 1999.

Ce numéro propose un historique du reportage de presse, une synthèse autour de ce genre journalistique majeur et de nombreuses pistes pédagogiques.

La Révolution surréaliste

n° 830. TDC, 15-28 février 2002.

Né de la crise de la grande guerre, le surréalisme aura été, entre 1916 et 1966, plus qu'un simple mouvement artistique : une révolution esthétique, intellectuelle, morale, culturelle. De près ou de loin, la plupart des artistes novateurs d'Europe, d'Amérique, voire d'Asie ont participé à ce mouvement.

BAQUÉ Dominique***Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939***

Nîmes : Jacqueline Chambon. , 1993.

Ces documents, articulés autour de la question de la modernité, proposent une anthologie critique des textes consacrés à la photographie en France entre 1919 et 1939.

BAURET Gabriel***Alexey Brodovitch***

Paris : Assouline. , 1998.

Une présentation du travail du graphiste, directeur artistique d'Harper's Bazaar où publièrent George Hoyningen Huene, Henri Cartier-Bresson, Brassaï, Man Ray, François Kollar...

BLISTÈNE Bernard***Une histoire de l'art du XXe siècle***

Numéro hors-série. Beaux-Arts Magazine

Paris : éditions du Centre Pompidou. , janvier 2002.

Ce hors-série propose un parcours chronologique des courants artistiques qui ont marqué le XXe siècle, des Fauves à l'art contemporain. À la fin de chaque chapitre, les éléments d'une chronologie et d'une bibliographie, aidant à souligner le parallèle entre l'histoire des civilisations et l'histoire des arts, permettent de replacer la réflexion dans son contexte et d'introduire de nécessaires points de repère.

BOUQUERET Christian***Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France, 1920-1940***

Paris : Marval. , 1997.

Les années 30

Cet ouvrage propose un choix iconographique particulièrement intéressant.

CHARDIN Virginie***Paris et la photographie. Cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours***

Paris : Parigramme. , 2003.

Un parcours photographique dans Paris, longtemps capitale de la photographie, grâce à

cent photos, œuvres célèbres ou à découvrir, qui mettent l'accent sur le parallèle entre deux « vérités » pas toujours concordantes, celle de l'image et celle de sa reproduction.

DE DECKER Sylviane (dir) ; LUXEMBOURG Michel

Paris capitale de la photographie

Paris : Hazan. , 1998.

Un intéressant chapitre est consacré au « Paris des étrangers 1919-1939 ».

DELPIRE Robert (dir)

Collection Photo Poche

Paris : Centre national de la photographie (1982-1996) ; Nathan. , 1996.

La collection « Photo Poche » est une véritable encyclopédie de la photographie. Chaque ouvrage consacré à un photographe comprend de très nombreuses reproductions de ses œuvres, précédées de textes de qualité. Sujets historiques et thématiques sont également abordés dans des livres soigneusement imprimés, au format maniable et à un prix accessible.

Photographies

Henri Cartier-Bresson (n° 2), Jacques Henri Lartigue (n° 3), Robert Doisneau (n° 5), Eugène Atget (n° 16), André Kertész (n° 17), Brassai (n° 28), Man Ray (n° 33), Robert Capa (n° 36), Willy Ronis (n° 46), Edward Steichen (n° 56), Izis (n° 59), Laszlo Moholy-Nagy (n° 77), Claude Cahun (n° 85), Maurice Tabard (n° 93).

Thématiques

Camera Work (n° 6), Les années noires (n° 4), Autochromes (n° 22), Le nu (n° 24), Photomontages, photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres (n° 31), De la photographie comme l'un des beaux-arts (n° 38), Photogrammes (n° 74), La nature morte (n° 80).

DENOYELLE Françoise

La Lumière de Paris. 1. Le Marché de la photographie. 2. Les Usages de la photographie, 1919-1939

Paris : L'Harmattan. , 1997.

Une analyse des conditions techniques, économiques, sociales, artistiques et culturelles dans lesquelles la photographie de reportage, de mode et de publicité s'est développée.

FERRANTI Ferrante

Lire la photographie

Paris : éditions Bréal. , 2003.

Ferrante Ferranti présente une sélection de photographies (emblématiques d'un genre, d'une technique, d'une thématique...) dont il propose la lecture et l'analyse en résitant le contexte de la prise de vue, en apportant un éclairage historique et technique et en établissant des correspondances avec des œuvres picturales, littéraires ou musicales.

FREUND Gisèle

Photographie et société Paris : Seuil, 1974.

Le point de vue d'une photographe sociologue.

HALL-DUNCAN Nancy

Histoire de la photographie de mode

Paris : Chêne. , 1978.

Retraçant une histoire qui commence à Paris en 1850 et se poursuit de nos jours en Europe et aux États-Unis, le livre s'attache aux grands photographes de mode, et notamment au tout premier, le baron Adolf de Meyer, et aux photographes de renom qui ont également photographié la mode (André Kertész, Man Ray, Edward Steichen...).

LE FÈVRE-STASSART Isabelle

Objectif photographie !

Paris : éditions Autrement ; CNDP. , 2003.

(Autrement Junior, série Arts)

Destiné à un jeune public (9-13 ans), cet ouvrage aborde la naissance de la photographie, sa place dans les musées, le photojournalisme, la mode. Le ton adopté et la maquette, qui fait une large place aux images, permettent, en peu d'espace, de donner beaucoup d'informations, de citer de grands photographes et de suivre de nombreuses pistes.

LE GOFF Hervé

La Photographie

Paris : Cercle d'art. , 2004.

Un ouvrage d'initiation à l'histoire de la photographie.

MORA Gilles

Petit lexique de la photographie : guide des styles, mouvements et techniques de la photographie, de 1839 à nos jours

216 p. Paris : Abbeville Press. , 1998.

Cet ouvrage présente 130 définitions des principaux mouvements et techniques photographiques. Il propose aussi une chronologie détaillée des événements historiques et photographiques majeurs survenus depuis l'invention de la photographie.

STIEGLITZ Alfred

Camera Work. The Complete Illustrations, 1903-1917

Cologne : Taschen. , 1997.

L'ensemble des reproductions des cinquante numéros de la revue *Camera Work*, accompagné de textes-clefs sur la photographie d'avant-garde et l'art.

TAULEIGNE Claude***Leica M7***

Paris : La Compagnie du Livre. , 2002.

Tout sur le dernier-né de la lignée de l'appareil mythique des années trente qu'utilisaient André Kertész, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson.

Photographies et photographes***Pierre Verger, photographies 1932-1962***

Éditions Revue Noire. , 1993.

Une sélection de 200 photographies publiées dès les années trente par un auteur libre portant un regard respectueux sur les peuples du monde.

AUBRY Yves***Les Deux Paris de René-Jacques***

Paris : éditions La Manufacture. , 1996.

(Les poches du patrimoine photographique)

Un parcours de l'œuvre de René-Jacques.

BEAUMONT-MAILLET Laure***Atget, Paris***

Paris : Hazan. , 2003.

(Pavés)

Cet ouvrage réunit, classées par arrondissements, 840 photographies qu'Atget a réalisées sur Paris, durant les années 1900 à 1920. Les photographies proviennent des collections de la Bibliothèque nationale, du département de la photographie du musée Carnavalet et de l'Institut français d'architecture.

BOHRAN Pierre***André Kertész, la biographie d'une œuvre***

Paris : Seuil. , 1994.

(L'œuvre photographique)

Une présentation exhaustive et compréhensive de l'œuvre d'André Kertész, ayant exercé à Paris de 1925 à 1936. Le livre comporte 355 photographies, sélection parmi l'ensemble de la donation d'André Kertész à l'État français.

BOUCHER Pierre***Boucher, photographe***

Paris : Contrejour. , 1988.

Ouvrage réalisé par Pierre Boucher présentant son œuvre.

BOUQUERET Christian***René Zuber, la nouvelle objectivité***

Paris : Marval. , 2003.

(Les années 30)

Ouvrage consacré à René Zuber qui, influencé par sa rencontre avec Lazlo Moholy-Nagy et Albert Renger-Patzsch fut un des photographes fondateurs de la photographie moderne en France.

BRASSAÏ***Lettres à mes parents (1920-1940)***

Paris : Gallimard. , 2000.

Une correspondance qui éclaire sur le Paris des années trente et le cheminement artistique de Brassaï.

CASTANT Alexandre***Noire et blanche de Man Ray***

Paris : CNDP ; Scala. , 2003.

(Œuvre choisie)

Analyse de « Noire et Blanche », 1926, photographie réalisée par Man Ray et œuvre profondément moderne, inscrite dans un exceptionnel contexte culturel.

DELPIRE Robert (dir)***Henri Cartier-Bresson, de qui s'agit-il ?***

BnF ; Gallimard. , 2003.

Un album de 500 photographies retracant la carrière photographique d'Henri Cartier-Bresson depuis les années 1930.

DENOYELLE Françoise***François Kollar, le choix de l'esthétique***

Paris : la Manufacture. , 1995.

(Les poches du patrimoine photographique)

Cet ouvrage met l'accent sur le portraitiste, le photographe de mode et le chercheur dont la créativité s'est exercée au service de la publicité.

EVENO Bertrand***Willy Ronis***

Paris : Belfond. , 1983.

(Les grands photographes)

Une présentation, à travers sa biographie, d'un des maîtres de la photographie humaniste.

FREUND Gisèle***Le Monde et ma caméra***

Paris : Denoël / Gonthier. , 1970.

GAUTRAND Jean-Claude***Les Séeberger, l'aventure de trois frères photographes au début du siècle***

Paris : la Manufacture. , 1995.

(Les poches du patrimoine photographique)

Une étude du fonds Séeberger, essentiellement constitué de photographies de reportage.

KAZMAIER Martin***Horst. Dix décennies de photographie***

Munich : Schirmer/Mosel. , 1991.

Un recueil des meilleurs travaux du photographe de *Vogue* et de *Harper's Bazaar*.

KIM Sichel***Germaine Krull Photographer of Modernity***

Londres : The Mit Press Cambridge. , 1999.

L'ouvrage le plus complet (texte et iconographie) sur l'un des photographes majeurs de l'entre-deux-guerres, qui constituent L'École de Paris.

MORA Gilles***Henri Cartier-Bresson, l'œuvre photographique***

Hors-série n° 1, 24 planches + 1 livret de 80 p. Paris : CNDP. , 2002.

(Collection : Actualité des arts plastiques)

Ce dossier retrace un panorama de la photographie dans les années 1930, complété par une biographie du pionnier de la photographie pure. Les commentaires des vingt-quatre œuvres, reproduites en bichromie, fournissent des repères pour une véritable lecture des images étayée par un abécédaire où sont développés les thèmes qui traversent l'esthétique d'Henri Cartier-Bresson : cadre, dessins, instants décisifs, noir et blanc, photojournalisme, etc. Le livret comprend également une anthologie des écrits de ce grand photographe français afin de donner une dimension supplémentaire aux approches thématiques.

RONIS Willy***Derrière l'objectif de Willy Ronis. Photos et propos***

Paris : Hoëlbeke. , 2001.

Willy Ronis, le photographe humaniste, manie avec un égal bonheur l'objectif et la plume et livre ses souvenirs et réflexions à propos de cent vingt de ses photographies célèbres ou moins connues.

SAYAG Alain ; LIONEL-MARIE Annick***Eli Lotar***

Paris : éditions du Centre Pompidou. , 1993.

Collaborateur des grands cinéastes de son époque (Joris Iven, Yves Allégret ou Luis Buñuel) et réalisateur, Eli Lotar conçut une œuvre photographique dont cet ouvrage témoigne à travers quarante-quatre images.

SAYAG Alain ; LIONEL-MARIE Annick***Brassaï***

Paris : éditions du Centre Pompidou ; Seuil. , 2000.

(L'œuvre photographique)

C'est le parcours multiple et riche de Brassaï à travers la photographie, la littérature, le dessin, la sculpture et même le cinéma, que nous donne à voir ce livre, véritable ouvrage monographique offrant plus de 300 illustrations, souvent inédites et accompagnées de textes de spécialistes venus éclairer les aspects si diversifiés de cette œuvre.

SCHLANSKERKOLOSEK Lisa***L'Invention du Chic. Thérèse Bonney ou le Paris moderne***

Paris : Norma. , 2002.

Le travail de Thérèse Bonney sur l'architecture et la décoration intérieure des théâtres, des restaurants, des clubs privés, des vitrines parisiennes dans l'entre-deux-guerres.

WHELAN Richard ; CARTIER-BRESSON Henri ; CAPA Cornell***Robert Capa. Photographies***

Paris : Nathan. , 1996.

WHELAN Richard ; CAPA Cornell***Robert Capa photographe***

Paris : Sylvie Messinger. , 1985.

Une biographie hagiographique mais très documentée sur celui qui incarne le mythe du photographe de guerre.

Catalogues d'expositions***Claude Cahun, photographe***

Paris : Paris-Musées ; Jean-Michel Place. , 1995.

Poète, essayiste, traductrice, comédienne, photographe, activiste révolutionnaire, Claude Cahun a multiplié les moyens d'expression. Homosexualité, bisexualité, androgynie, dandysme, théâtralisation de la vie, l'œuvre photographique de Claude Cahun développe tous les thèmes électifs, les métaphores obsédantes. Elle s'impose comme l'une des plus singulières, des plus excentriques, et certainement des plus novatrices de l'entre-deux-guerres.

DENOYELLE Françoise ; LEMOINE Serge

Figures parfaites. Hommage à Emmanuel Sougez

Paris : RMN ; Musée de Grenoble. , 2001.

Autour d'Emmanuel Sougez sont réunies des images des principaux photographes de l'École de Paris.

Hans Bellmer, photographe

Paris : éditions du Centre Pompidou ; Filipacchi. , 1983.

Catalogue d'une exposition de 150 photographies, dont beaucoup d'inédites, du surréaliste Hans Bellmer.

Raoul Hausmann

Saint-Étienne : Musée d'Art moderne de Saint-Étienne. Rochechouart : Musée départemental de Rochechouart. , 1994.

Exposition rétrospective des peintures, photomontages, photographies de Raoul Hausmann, membre du mouvement Dada dès ses débuts. Danseur, écrivain, inventeur, Raoul Hausmann a produit une œuvre humaniste et révoltée.

La Révolution surréaliste

Paris : éditions du Centre Pompidou. , 2002.

La révolution surréaliste commence au début des années 1920 et se termine par l'exil d'éminents acteurs du mouvement aux États-Unis au début des années 1940. Outre les œuvres majeures de la peinture, des arts graphiques, de la photographie, du cinéma, de la sculpture, à côté des œuvres témoins de la fascination des surréalistes pour l'objet qui marque le début des années 1920, l'ouvrage présente une large sélection de manuscrits et de livres illustrés qui soulignent la porosité qu'instaure le surréalisme entre peinture, poésie et littérature. Les artistes les plus importants du mouvement sont présentés au travers des ensembles monographiques. L'ouvrage s'organise en chapitres thématiques et chronologiques dans lesquels s'intègrent les essais, les œuvres et les images documentaires.

Voir, ne pas voir la guerre, histoire des représentations photographiques de la guerre

Paris : BDIC ; Somogy, éditions d'art. , 2001.

De la guerre de Crimée de 1855 jusqu'à nos jours, au travers de clichés célèbres ou inédits, cet ouvrage explique comment se sont mises en place les images fortes de ces affrontements, et permet de faire émerger les grandes étapes visuelles de notre temps.

BOUQUERET Christian

Les Femmes photographes de la Nouvelle Vision en France, 1920-1940

Paris : Marval. , 1999.

Diverses par leur origine sociale et leur nationalité, ces femmes sont partie prenante, dans le creuset artistique et culturel qu'est le Paris de l'entre-deux-guerres, de la Nouvelle Vision photographique en France.

DE L'ÉCOTAIS Emmanuelle ; SAYAG Alain***Man Ray. La photographie à l'envers***

Paris : éditions du Centre Pompidou. , 1998.

Cette exposition, fondée sur un important travail d'exploitation exhaustive des archives de Man Ray, vise à présenter dans toute son étendue le spectre d'une œuvre qui oscille sans cesse entre le travail de commande (portrait, mode, reportage) d'une part, et la recherche, l'essai, l'expérience, d'autre part.

DENOYELLE Françoise ; LEMOINE Serge***Figures parfaites. Hommage à Emmanuel Sougez***

Paris : RMN ; Musée de Grenoble. , 2001.

Autour d'Emmanuel Sougez sont réunies des images des principaux photographes de l'École de Paris.

LEMAGNY Jean-Claude ; SAYAG Alain***L'Invention d'un art. Cent cinquantième anniversaire de la photographie***

Paris : éditions du Centre Pompidou ; éditions Adam Biro. , 1989.

Tout au long de cette histoire de la photographie, on perçoit ses rapports souvent conflictuels avec les beaux-arts, notamment la peinture. Cet ouvrage tente de montrer comment la photographie est passée du statut d'outil technique incapable de créativité - car condamné à reproduire le réel tel qu'il se donne à voir - au statut d'outil technique au service d'une esthétique essentiellement picturale. Aboutissement d'une évolution séculaire, la photographie n'est plus aujourd'hui à la recherche de l'art, elle est l'Art.

ROEGIERS Patrick ; BAQUÉ Dominique ; DENOYELLE Françoise***François Kollar***

Paris : ministère de la Culture ; Philippe Sers éditeur. , 1989.

(Donations)

La famille de François Kollar a fait don à l'État de l'ensemble de son œuvre. À cette occasion, cette exposition rétrospective restitue toutes les facettes de l'œuvre de l'artiste qui trouve sa dimension dans la diversité des thèmes et des recherches photographiques.

SAYAG Alain ; D'ASTIER DE LA VIGERIE Martine ; BAJAC Quentin***Lartigue : l'album d'une vie***

Paris : Seuil. , 2003.

(L'œuvre photographique)

Présentant des albums photographiques élaborés entre 1902 et 1986, l'ouvrage dévoile de façon exhaustive l'œuvre du photographe, retracant dans leur véritable contexte de production et de présentation les images de ce grand photographe amateur.

Sur le Web

Les essentiels

Annuaires spécialisés

Les signets de la BnF

Web www.bnf.fr/¹

Sélectionner « Photographie ».

BPI : sélections de liens sur la photographie

Bibliothèque publique d'information. Web www.bpi.fr/²

Voir aussi la catégorie « Banques d'images ».

Culture.fr : le portail de la culture

Ministère de la Culture. , 2003.

Web www.culture.fr/³

Sélectionner les catégories « Espace Jeunes » et « Patrimoine » ou rechercher par le mot-clé « Photographie ».

Banques d'images

Documentation française. Web www.ladocumentationfrancaise.fr/⁴

Bases d'images

Agence photographique de la Réunion des musées nationaux

RMN. Web www.photo.rmn.fr/⁵

L'agence, spécialisée dans la reproduction photographique d'œuvres conservées dans les musées nationaux français, propose 100 000 images en ligne, dont environ 15 000 photographies.

Collection photographique d'Eugène Atget

BnF. Web www.bnf.fr/⁶

L'ensemble des œuvres d'Eugène Atget conservées au département des Estampes et de la Photographie est disponible sur Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF.

Patrimoine photographique

Ministère de la Culture et de la Communication. Web <http://www.patrimoine-photo.org/index.html>

1. <http://www.bnf.fr/pages/liens/index.htm>
2. http://www.bpi.fr/ress.php?signet=oui&clic=126&id_c=31&id_rubrique1=13
3. http://www.culture.fr/recherche_documents?recherche=photographie&recherche_libre=&lancer_recherche.x=13&lancer_recherche.y=8
4. http://www.ladocumentationfrancaise.fr/documentation/photographie/sites_web/banques_images/banques_images.shtml
5. <http://www.photo.rmn.fr/>
6. http://gallica.bnf.fr/catalog?Fonds=Fonds_Atget

La recherche guidée propose un parcours à travers les collections (photographies de Roger Corbeau, Amélie Galup, François Kollar, Thérèse Le Prat, Sam Lévin, Roger Parry, Raymond Voinquel, Marcel Bovis, Denise Colomb, René-Jacques, Bruno Réquillart et André Kertész). 700 images sont consultables à partir d'une sélection par photographe ou par thème.

Photothèque des œuvres de Man Ray

Web www.manray-photo.com/¹

Rechercher dans la base de données des imagettes.

Publications

Études photographiques

Société française de photographie. , 1996 -.

Web www.revues.org/²

Éditée depuis 1996 par la Société française de photographie, *Études photographiques* est la seule revue francophone consacrée à la recherche en matière de photographie. Les articles des numéros épuisés ainsi qu'un choix d'articles des numéros vivants sont consultables en ligne.

Moteurs de recherche d'images

Ixquick Métamoteur

Web <http://ixquick.com/>³

L'option « Images » effectue la recherche simultanée sur plusieurs moteurs : la sélection s'affiche directement sous forme d'imagettes avec l'adresse précise du fichier image correspondant.

Google : recherche d'images

Web www.google.fr/⁴

L'option « Images » du moteur Google effectue la recherche sur plus de 250 millions d'images. Pour déterminer le contenu graphique d'une image, Google analyse le texte de la page qui entoure l'image, le titre de l'image et de nombreux autres critères.

Photographie et pédagogie

Outils pour l'analyse de l'image

Les images sont des textes aussi : à l'intention des enseignants, un dossier complet sur l'étude des images a été réalisé par Pierre Fresnaut-Deruelle, professeur de sémiologie de l'image à l'université de Paris-I, Sylvie Royo, enseignante au collège Corneille de Tours et Manuel Royo, professeur d'histoire de l'art à l'université Rabelais de Tours.

www.ac-orleans-tours.fr/

1. <http://www.manray-photo.com/html/recherche/search-fr.htm>

2. <http://etudesphotographiques.revues.org/index.html>

3. <http://ixquick.com/fra/>

4. <http://www.google.fr/imghp?q=&ie=UTF8&oe=UTF8&hl=fr&meta=>

Pour apprendre à lire l'image : des outils et de nombreux exemples à l'intention des lycéens sont proposés sur le site « Image/imaginaire » de Christian Perrier, enseignant de lettres et d'histoire des arts au lycée Marguerite-de-Navarre de Bourges.

www.imageimaginaire.com/

L'histoire par l'image 1789-1939, base en accès libre, évolutive, fruit d'un partenariat entre les ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, propose l'analyse d'œuvres (dessins, peintures, gravures, sculptures, photographies, affiches et objets) appartenant aux musées nationaux.

Consulter les [analyses de photographies pour la période 1919-1939](#).

www.histoire-image.org/

Le musée critique de la Sorbonne, réalisé par Pierre Fresnaut-Deruelle, professeur de sémiologie de l'image à l'université de Paris-I, est constitué d'analyses courtes d'une trentaine de tableaux de toutes les époques. <http://mucri.univ-paris1.fr/>

« images analyses », réalisation du Centre de recherche images et cognitions et du DESS Multimédia de l'université Paris-I, propose des méthodes pour analyser tout type d'images de manière interactive.

<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/>

Propositions pédagogiques

Portraits / Visages

En accompagnement de l'exposition « Cent portraits, cent visages », la BnF propose une découverte interactive de ses collections et un dossier pédagogique qui approche le thème du portrait de façon originale, au croisement des arts plastiques et de la littérature. Les œuvres des XIXe et XXe siècles ont été choisies pour se répondre et correspondre entre elles en jeu de miroir, évoquant les grands courants de l'histoire de la photographie.

<http://expositions.bnf.fr/>

Mobilabo

L'association « Destin sensible » a conçu le Mobilabo, laboratoire photo itinérant intervenant dans les établissements scolaires et proposant une démarche pédagogique active.

www.mobilabo.com/

Un parcours dans l'art du XXe siècle : fiches pédagogiques du musée d'art moderne Georges Pompidou.

www.cnac-gp.fr/

Images au centre : ce festival présente chaque année dix expositions, créations originales de photographes de renommée internationale, mises en scène dans des lieux patrimoniaux de la région Centre. Des équipes pédagogiques et des artistes intervenants

accueillent les élèves pour une visite active de l'exposition et du monument et proposent des ateliers autour de l'image.

www.imagesaucentre.com/

Autour du patrimoine photographique

Pôles nationaux de ressources pour la photographie

Les pôles nationaux de ressources (PNR) sont créés sous la double tutelle du ministère de l'Éducation nationale et de la Culture et doivent faciliter la rencontre des mondes éducatif et culturel, leurs tâches étant de réaliser la liaison entre les arts et la pédagogie. Pour le domaine « Photographie » ont été mis en place quatre PNR implantés dans les académies de Corse, de Dijon, de Toulouse et de Créteil. Ces PNR ont respectivement pour partenaire culturel le centre méditerranéen de la photographie, le musée Nicéphore Niépce, le Centre photographique de Lectoure et le centre photographique d'Ile-de-France.

[Centre méditerranéen de la photographie](#)

www.cmp-corsica.com/

[Musée Nicéphore Niépce](#)

www.museeniepce.com/

[CRDP de l'académie de Toulouse](#)

www.crdp-toulouse.fr/

[Centre photographique d'Ile-de-France](#)

www.cpif.net/

[CRDP de l'académie de Créteil](#)

www.ac-creteil.fr/

Les expositions, les centres ressources, les collections

[Agenda des événements culturels](#)

En sélectionnant la région désirée puis le thème « Photographie », on affichera les diverses expositions ou manifestations en cours.

www.culture.fr/

[Base des ressources culturelles locales](#)

Cette base nationale recense les lieux, organismes ou personnes ressources utiles pour monter un projet artistique et culturel en milieu scolaire. Les mots-clés « histoire de la photographie », « patrimoine photographique », et les déclinaisons du mot « photographie » permettent de cibler la recherche.

<http://crdp.ac-reims.fr/>

Une très riche collection française de photographies des origines à nos jours se trouve au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France. Une galerie permanente, lieu d'expositions, y est désormais ouverte au public.
www.bnf.fr/

Le musée national d'Art moderne conserve une collection d'œuvres majeures de la photographie du XXe siècle présentées dans les salles d'expositions du musée ou lors de grandes rétrospectives monographiques, comme celles consacrées à Brassaï ou Germaine Krull. Le catalogue en ligne de la collection du musée permet de visualiser les descriptifs et les reproductions de toutes les références de la collection, d'opérer des recherches approfondies selon différents critères (date de création de l'œuvre, support...) et de constituer des dossiers.

www.cnac-gp.fr/

La Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC) détient une collection importante d'images sur l'histoire du XXe siècle, notamment sur les deux guerres mondiales.

www.bdic.fr/

L'association Patrimoine photographique est chargée par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction de l'architecture et du patrimoine) de conserver, gérer et diffuser quatorze collections photographiques appartenant à l'État français, dont les principales thématiques abordent le cinéma, les arts et spectacles, le monde du travail, la vie quotidienne, les vues de Paris des années 1930 aux années 1980.

www.patrimoine-photo.org/

Une nouvelle configuration pour la politique photographique du ministère de la Culture et de la Communication : ce discours du ministre en janvier 2004 annonce prochainement l'ouverture du Jeu de Paume, institution vouée à la photographie et à l'image.

<http://www.culture.gouv.fr/>

Le musée français de la photographie de Bièvres (Essonne) présente une riche collection de matériels et d'images photographiques retracant l'histoire de la photographie et de ses usages sociaux.

www.photographie.essonne.fr

Il est possible de consulter la collection de la Fondation Cartier-Bresson pour des recherches très précises en prenant rendez-vous avec le responsable des archives de la Fondation et en présentant une lettre de recommandation précisant le sujet et l'ampleur de la recherche.

www.henricartierbresson.org/

Médiagraphie

Eugène Atget, Paris, 1900

Édition bilingue anglais/français

BnF. , 2003.

Le cédérom *Eugène Atget, Paris 1900* permet la découverte du fonds Atget (quatre mille tirages conservés au Département des Estampes et de la Photographie de la BnF), entièrement reproduit et accompagné de ressources interactives et multimédias.

La Grande Tradition du photo-reportage

Vol. 1, 143 min (11 x 13 min). Arte Vidéo ; Centre national de la photographie. , 2000.

(Contacts)

La démarche photographique des plus grands photographes contemporains révélée par la lecture et l'observation de leurs planches-contacts.

William Klein, Henri Cartier-Bresson, Raymond Depardon, Josef Koudelka, Édouard Boubat, Elliot Erwitt, Marc Riboud, Helmut Newton, Don McCullin, Léonard Freed, Mario Giacomelli.

Histoire de voir

1 vidéocassette VHS, 60 min. Centre national de la photographie ; RIFF international production. , 1991.

(Arcanal)

D'après l'ouvrage *Histoire de voir* de Roger Delpire et Michel Frizot, cette série de soixante spots retrace l'histoire internationale de la photographie, de son invention à nos jours. Chaque module est consacré à un photographe. Ce tour d'horizon donne un aperçu complet des domaines très divers dans lesquels la photographie est utilisée.

Man Ray, photographe dadaïste-surréaliste

Téléimage ; Oda édition. , 1999.

La galerie virtuelle de ce cédérom présente dans un ordre chronologique les œuvres les plus importantes de Man Ray. On peut accéder également aux photographies commentées par l'auteur, effectuer des recherches par thème ou par technique utilisée.

Le Renouveau de la photographie contemporaine

Vol. 2, 143 min. (11 x 13 min). Arte Vidéo ; Centre national de la photographie. , 2000.

(Contacts)

Photographes :

Duane Michals, Sarah Moon, Sophie Calle, Nan Goldin, Araki, Sugimoto, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Jeff Wall, Lewis Baltz, Jean-Marc Bustamante.

FARGIER Jean-Paul***La Vie et l'œuvre de Man Ray***

1 cassette VHS, 52 min. Éditions du centre Georges Pompidou ; Paris Première ; Les films du Tambour de soie. , 1998.

Plus de trois cents photos, extraits de films, images fixes et en mouvement, voix, sons et musique, sont mis en œuvre pour rendre compte de la démarche de Man Ray, peintre, photographe, mais aussi « chimiste », à travers ses portraits, ses autoportraits et ses expérimentations. Man Ray se démarquera du surréalisme, du dadaïsme pour laisser émerger « l'artiste d'avant-garde qui utilise la photographie pour résoudre des problèmes d'avant-garde ».

FRIZOT Michel ; DE VEIGY Cédric***Photographie(r)***

n° 8021, 1 dossier + projetables (diapositives et transparents). La Documentation photographique, juin 2001.

Les auteurs de ce numéro soulignent la forte imbrication de la créativité et de la technique en listant les opérations techniques et mentales qui entrent en jeu dans l'élaboration d'une photographie. Les problématiques liées au médium sont posées : tentatives de définition de la photographie et de l'acte photographique, de la fonction assignée à la photographie par la société.

LEGRAND Gérard***Le Surréalisme dans l'art***

N° 57, 24 diapositives + 1 livret de 64 p. CNDP. , 2001.

(Actualité des arts plastiques)

Le surréalisme se présente comme une méthode née d'un courant de pensée qui s'est constitué à partir de 1924 autour du poète André Breton. Les relations entre le surréalisme et la peinture sont ambiguës. Ce livret explique comment naît cette symbiose entre les écrivains et les peintres. Pour éclairer son propos, Gérard Legrand commente les œuvres des artistes qui ont adhéré au surréalisme (De Chirico, Dali, Ernst, Lam, Masson, Matta, Paalen, Toyen) et ont traduit en langage plastique les idées neuves et stimulantes de ce mouvement essentiellement intellectuel et littéraire. L'auteur démontre comment, pour les surréalistes, l'art est inséparable de la vie et d'une vie spirituelle en prise directe sur le concret encore inconnu.

LEMAGNY Jean-Claude***La Photographie. Tendance des années 1950-1980***

N° 54, 24 diapositives + 1 livret de 64 p. CNDP. , 2002.

(Actualité des arts plastiques)

L'autonomie artistique, le foisonnement des œuvres est tel que l'on a du mal à s'y retrouver. La réflexion d'ensemble s'organise autour de deux axes. D'abord, la photographie qui interroge la réalité extérieure. D'où la mise en question du reportage traditionnel, la réponse expressionniste, la fuite vers le rêve ou l'imaginaire, la voie de l'abstraction ou la déformation. Ensuite, la photographie qui s'interroge sur elle-même : la matérialité du support, la photographie comme trace, la photographie conceptuelle.

PALMIER Jean-Michel***Le Mouvement Dada***

N° 71, 24 diapositives + 1 livret de 80 p. CNDP. , 1995.

(Actualité des arts plastiques)

Peu de révoltes artistiques ont poussé aussi loin la négation de l'art et la mise en question de la société bourgeoise dans son ensemble. Encore plus rares sont celles qui ont fait du non-sens et du nihilisme un moyen d'action. Pour combattre à la fois l'art du passé, l'art moderne et toutes les valeurs établies, Dada fut amené à multiplier les scandales et les provocations mais aussi les créations... furent-elles nommées « anti-art ».

RICHARD Lionel***Le Bauhaus 1919-1933***

2e édition, N° 65, 24 diapositives + 1 livret de 82 p. CNDP. , 1988.

(Actualité des arts plastiques)

Ce numéro retrace l'histoire mouvementée de cette école et en fait revivre les pratiques pédagogiques, l'originalité des méthodes, la diversité et la variété des programmes d'enseignement auxquels ont participé artistes et artisans, séparés jusque-là par une tradition tenace. Les travaux d'élèves et les réalisations architecturales du Bauhaus frappent par le foisonnement et l'inventivité des pratiques.

SAYAG Alain***La Photographie dans l'art du XXe siècle***

N° 80, 24 diapositives + 1 livret de 72 p. CNDP. , 1990.

Actualité des arts plastiques

Depuis le début du XXe siècle, la photographie est au cœur de tous les mouvements artistiques. Futurisme, surréalisme, pop'art, land'art, art conceptuel, etc., lui ont fait une part importante, parfois essentielle. Pourtant, on tente encore d'écrire une histoire de la photographie en soi, comme s'il existait une esthétique strictement photographique étrangère à celle des beaux-arts. L'auteur cherche ici à situer la photographie dans le cadre d'une vision synthétique de l'art du XXe siècle.

Catalogue : Images de la culture

Paris : CNC (Centre national du cinéma). [Web www.cnc.fr/](http://www.cnc.fr/)¹

Le fonds CNC-Images de la culture est un catalogue de films documentaires qui s'adresse aux organismes culturels et aux établissements scolaires. Les films peuvent être prêtés pour des représentations publiques et gratuites.

1. http://www.cnc.fr/intranet_images/data/Cnc/index.htm

L'analyse de l'image

Principes

Trois niveaux d'analyse



H. Cartier-Bresson. Séville, Espagne, 1933. (Image B)
©Cartier-Bresson H. /Magnum Photos

Décrire / Raconter

Consigne

Dire ce que l'on voit sur le document.

Éléments de réponse

Une brèche dans un mur - des décombres - des enfants (de jeunes garçons) ayant choisi ce décor comme terrain de jeu - au premier plan, plusieurs enfants fixant le photographe - un enfant saute par dessus le mur, bras écartés, un autre passe devant la trouée - plus loin, un autre jette une pierre ou menace de la jeter.

Des difficultés peuvent être rencontrées par les élèves dès cette étape :

Décrire et/ou raconter ?

La scène s'organise dans un décor donné. L'ambiguïté des fonctions de l'image, narratives et/ou descriptives vaut pour toute image fixe et renvoie à une tradition culturelle (dans la culture gréco-latine, les fonctions narrative et descriptive des représentations sont indissociables, relevant du symbolique, de l'éthique, du spirituel). Le présent de l'action renvoie à un avant et à un après, c'est-à-dire au développement temporel d'une action : l'image « arrêtée » a donc valeur synthétique. Le photographe, comme le peintre, joue avec des codes ou conventions de représentation, qui veulent que le détail ou le moment renvoient au tout d'une action ou d'un récit. La dimension narrative est un

« cadre englobant » par rapport aux différentes parties de la scène : le décor et les acteurs.

Ambiguïté des signes

L'élève, tout comme le public d'une exposition ou le lecteur non averti d'un ouvrage sur la photographie, ne partage pas l'expérience vécue qui est celle du photographe dans le temps vivant de l'événement. Il doit reconstruire l'événement, la situation, la scène, à partir des indices visuels. La pratique du commentaire d'image repose sur une tradition esthétique et philosophique, celle de la mimésis aristotélicienne, qui requiert de « représenter » l'événement pour le revivre, et, le revivant, d'asseoir, sur l'expérience intime, un jugement personnel. Les différents types de représentation iconiques seraient ainsi à confronter au modèle de la catharsis théâtrale.

Conseils de méthode

Certains éléments visuels sont imprécis, d'autres peuvent avoir le statut d'indices, renvoyant à de l'implicite :

- Que font les enfants ? Jeu ou activité utile ?
- Les impacts de balles sur le mur, à gauche, connotent un affrontement armé en milieu urbain.
- L'habillement plus que modeste des enfants indique un contexte de pauvreté, voire de misère.

En l'absence d'une argumentation étayée sur des indices vérifiables, il est nécessaire d'adopter une démarche d'investigation dont le but n'est pas fondamentalement de décrire ou de raconter, mais de reconstituer la scène, qui déborde évidemment du cadre spatial et temporel du cliché qui la fige. Le principe de l'analyse sera de déceler les éléments importants choisis par le photographe, de porter un regard interrogateur sur des détails pouvant s'avérer révélateurs. On doit sensibiliser l'élève au fait que le véritable sens de l'image réside autant dans l'implicite que dans ce qui est perceptible.

Repérer des effets, des choix

Consigne

Repérer des effets, des choix.

Éléments de réponse

Les effets

- L'effet de mise en abyme, d'« oculaire », de cache (cadre dans le cadre), ou de frontière, créé par le mur.
- L'effet de contraste (destruction/gaieté, mort/jeunesse).
- L'effet de naturel (une scène prise sur le vif).
- L'effet de perfection formelle (un ordre visuel rigoureux contrastant avec le désordre ambiant).

Les choix

Cette photographie (Image B) appartient, parmi une dizaine d'autres, à un reportage réa-

lisé par Henri Cartier-Bresson, commandé et publié en novembre 1933 par l'hebdomadaire d'actualité *Vu*. Cette activité était alors pour le jeune photographe très occasionnelle, sa carrière de photoreporter ayant débuté plus tardivement.



Image A
www.magnumphotos.com/



Image B

L'image A figure également dans cette série. La confrontation des deux images permet d'identifier les choix opérés par le photographe et témoigne de ce qu'il a privilégié, concentrant son attention sur le cadre, la composition, la vie jaillissante, délaissant l'événementiel. La première photographie (Image A) nous place, à l'instar du photographe, à l'extérieur de la scène qui se déroule devant nous : nous assistons au jeu des enfants, vision d'une société aux codes mystérieux dont le spectateur est exclu. Dans le second cliché (Image B), le photographe participe à l'image, focalise les regards, apportant par sa présence l'insolite et l'étrange. Avec lui, le monde entre dans l'univers des enfants, accueilli par celui qui lui ouvre les bras et ignoré des plus éloignés encore tout à leur jeu. La force de ces images ne semble pas ici relever du domaine documentaire, mais d'une fiction énigmatique, transfiguration du réel, fruit de la rencontre de l'intuition du photographe et du surgissement du hasard. On peut y reconnaître le « hasard objectif » ainsi défini par André Breton dans *L'Amour fou* (Gallimard, 1937) : « forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain ». L'image A sera choisie par André Breton pour être publiée dans cet ouvrage.

Remarques

On doit s'attacher lors de la lecture d'image à la mise en scène et à la construction du dispositif visuel, qui se repèrent, là encore, à des indices et à des effets plus ou moins avoués ou cachés.

La mise en scène résulte d'un certain nombre de choix opérés par le photographe au moment de la prise de vue (cadrage, point de vue, lumière...) et ultérieurement (lors de la sélection des clichés, du tirage, de la publication, de l'accrochage lors d'une exposition, de la mise en page pour un magazine). Ces choix correspondent à une mise en forme esthétique, à un travail stylistique dont le commentaire doit rendre compte. On attirera l'attention sur le fait qu'Henri Cartier-Bresson laisse apparaître, trace des bords de la fenêtre de prise de vue, le filet noir qui cerne le tirage de ses photographies lors de leur publication : ce filet noir signifie en effet que ses images ne sont jamais recadrées après la prise de vue. Cette fidélité d'Henri Cartier-Bresson au cadrage d'origine est liée au respect de l'intégrité et de la géométrie de la vision décidé au moment de l'enregistrement.

La dimension plastique renvoie au statut d'œuvre d'art du document. Elle suppose l'as-

similation des codes de la représentation photographique, de ses problématiques (l'équilibre de la composition, des masses, des formes, des lignes, des ombres et des lumières, le choix d'un traitement de l'espace, de la profondeur, du mouvement...).

Beaucoup de ces codes sont communs à la représentation picturale. L'enseignant pourra faire référence à ce qui a déjà été abordé en classe de seconde.

Construire une interprétation argumentée

Consigne

À partir des éléments visuels et du repérage d'effets, construire une interprétation argumentée, étayée par des recherches personnelles concernant l'auteur, le contexte social, culturel, historique, etc.

Éléments de réponse

Quelques repères¹

En 1933, Henri Cartier-Bresson a 25 ans. Sa formation est celle d'un peintre, fréquentant artistes et écrivains de l'avant-garde, assistant aux réunions du groupe surréaliste, attiré par les conceptions d'André Breton sans toutefois appartenir au mouvement. En rupture avec son milieu de riches industriels, il a entrepris une vie de voyages, et, en 1932, commence à utiliser le *Leica*, appareil de petit format, très maniable qui le suivra toute sa vie, et à exposer ses photographies. Cameraman, documentariste, il sera assistant de Jean Renoir, mais ce n'est qu'à partir de 1937 qu'il entamera une carrière de photoreporter, lorsqu'il est engagé au quotidien communiste *Ce soir*. Il y rencontrera les photographes David Seymour et Robert Capa avec lesquels il fondera l'agence Magnum en 1947.

Il exposera sa conception de la photographie dans la préface de son livre *Images à la sauvette* (Verve, 1952), intitulée « L'instant décisif ». Pour lui, « *la photographie est la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait ...* » et l'image doit être conçue par le photographe lorsque sont réunies « *une concentration du regard, la reconnaissance d'un ordre plastique salvateur, contre la désagrégation par le banal, le chaos et l'oubli* ».

Quelques pistes d'interrogation

- Cette photographie témoigne-t-elle des destructions consécutives au coup d'État militaire mené par le général monarchiste Sanjurjo en août 1932, ou des affrontements violents en Andalousie entre les partisans et adversaires de la jeune République à cette période ? (Dans cette lecture, la photographie est document plus qu'œuvre d'art.)
- Peut-on, à partir de cette photographie, dégager les caractéristiques de l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson : le concept d'instant décisif, la construction géométrique de l'image, les thèmes tendant à l'universalité, la référence aux principes surréalistes (l'art indissociable de la vie) ?
- Peut-on, à partir de cette photographie, dégager la conception du photoreportage qui deviendra celle d'Henri Cartier-Bresson et des photographes de l'agence Magnum ?

1. Voir notamment l'ouvrage de Peter Galassi : *Henri Cartier-Bresson. Premières photos. De l'objectif hasard au hasard objectif*, Arthaud, 1991.

Une démarche d'enquête

L'étape de l'interprétation marque l'aboutissement de la démarche d'enquête sur le document.

Les deux premiers niveaux d'analyse visent à identifier des formes, un sujet, des effets et portent sur le « quoi » et le « comment ». La démarche de description et/ou de narration est l'équivalent d'une reformulation. Sa finalité est de recréer une image mentale de l'œuvre en son absence, ou de remplacer l'œuvre par une schématisation, une sélection d'éléments signifiants. Dans cet exercice d'« ekphrasis », tous les éléments nommés prennent virtuellement valeur d'indices pour une « réappropriation » qui reste à expliciter.

Le repérage d'effets ou de choix techniques et/ou esthétiques renvoie aussi à cette valeur d'indices et requiert la maîtrise des codes de représentation par le commentateur.

L'interprétation s'intéresse au « pourquoi », vise à faire émerger des valeurs ou des significations. On attend ici de l'élève qu'il formule des hypothèses qu'il s'efforcera de vérifier et, ce faisant, qu'il explique en quoi cette photographie l'intéresse, ce qu'elle lui apprend, et sur quoi.

Il est essentiel que ce triple niveau où se joue le commentaire soit bien explicité car il guide la démarche de l'élève. Il n'y a pas un discours à tenir sur une œuvre, mais une pluralité de lectures, en fonction de la recherche et du problème que l'on se pose. Une « interprétation » dépend du cadre de référence que l'on se donne ; un document aura un sens différent selon le contexte ou le corpus où il se trouve. Cette prise de conscience est difficile mais essentielle.

Le commentaire d'une œuvre correspond à une réappropriation d'un document appartenant à un patrimoine, qui a valeur d'indice quant à une sensibilité, un courant d'idées, un phénomène social ou culturel. L'interprétation classique, s'interrogeant sur l'intention d'un artiste, n'est qu'un des multiples éclairages possibles du document.

À titre d'exemples, voici quelques-unes de ces variations de points de vue :

Ce que voit, comprend un public non averti, non documenté.

Ce que retiendra le public de la toute première exposition d'Henri Cartier-Bresson dans les années 1930.

Ce que retiendra le public d'une rétrospective d'Henri Cartier-Bresson dans les années 1980.

Ce que le photographe a pu voir, savoir, voulu voir au moment de la prise de vue.

Ce qu'un biographe d'Henri Cartier-Bresson retiendra.

Ce qu'un historien de la photographie travaillant sur l'évolution du genre entre les deux guerres retiendra.

Ce qu'un historien travaillant sur l'Espagne des années 1930 retiendra.

Ce qu'un historien travaillant sur le traitement de l'information dans les médias pendant la décennie 1930-1940 retiendra.

En option histoire des arts, il faut toujours viser à « motiver » l'étude d'un document uni-

que en l'accompagnant d'un énoncé qui suggérera un cadre et une problématique. On s'efforcera de proposer le plus tôt possible un groupement de documents (premier type de sujet au baccalauréat) ou un sujet de dissertation (deuxième type de sujet au baccalauréat) ; l'énoncé équivaut à fixer un cadre, éventuellement à suggérer des problématiques, mais en laissant l'élève libre du choix du corpus. La dissertation ainsi comprise et bien menée est un exercice attestant d'une grande maîtrise du sujet, des capacités de synthèse et d'expression écrite, ainsi que des démarches de recherche effectuées pendant l'année, puisqu'il s'agit, en quatre heures, de synthétiser de multiples explorations du corpus concerné.

Pour aller plus loin

Fondation Henri Cartier-Bresson

À consulter, [une biographie détaillée](#) d'Henri Cartier-Bresson.

www.henricartierbresson.org/

Agence Magnum Photos

[L'agence](#) est une coopérative détenue exclusivement par ses photographes. Cette indépendance permet une grande liberté dans le choix et le traitement des reportages encourageant les photographes dans leur démarche personnelle de témoins sensibles, attentifs aux phénomènes de société.

www.magnumphotos.com/

Gérard Le Cadet, enseignant en option histoire des arts, lycée Pablo-Picasso, Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne).

Étude comparative des documents d'un corpus

Examen des documents

Nous suivrons ici les étapes de l'analyse d'un groupement de documents, qui passe de l'examen des documents du corpus à l'analyse comparative, afin de dégager de nouveaux axes de recherche. Pour illustrer le propos, nous étudierons trois photographies de Man Ray : Rayogramme, 1927 ; Portrait d'André Breton, 1929 et L'œil, 1933.

Rayogramme, 1927



Man Ray. Rayogramme, 1927.
©BnF

Éléments d'analyse du document 1

Le photogramme résulte d'une exposition directe, en laboratoire, d'objets entre la source lumineuse et le papier sensible, ne nécessitant l'usage d'aucun appareil. Le photogramme transfigure les objets du quotidien, en donne des formes spectrales. Il provoque chez le public en perte de repères un effet de mystère, le lecteur cherchant à identifier un référent. La composition de cette nature morte moderne joue sur l'équilibre des formes entre elles (droites/courbes, noirs/blancs, géométriques/non géométriques...) suggérant l'intemporalité, la légèreté, l'envol.

L'étrangeté des effets de matières (volumétrie un peu écrasée, saturation lumineuse dématérialisant les substances) suscite une sorte de rêverie poétique.

Man Ray a baptisé « Rayographies » ou « Rayogrammes » ses photogrammes tout comme Christian Schad avait nommé en 1918 « Schadographies » ses travaux interpolant des papiers découpés ou objets plats sur du papier à noircissement direct. Man Ray utilisera des objets en trois dimensions, jouant sur la transparence, l'opacité des matériaux comme le verre et travaillant toujours en laboratoire afin de pouvoir modifier les sources lumineuses (en jouant sur leur orientation, leur intensité, leur mise en mouvement, etc.). Il avait pour objectif de « faire en photographie ce que faisaient les peintres, avec la différence [qu'il utilisait] de la lumière et des produits chimiques au lieu de couleurs et cela sans le secours de l'appareil photo¹ ».

« Rayographies »

La photothèque numérique propose [un dossier iconographique](#).

www.manray-photo.com/

Portrait d'André Breton, 1929

Man Ray. *Portrait d'André Breton, 1929.*

©BnF

Éléments d'analyse du document 2

Ce portrait renvoie à un modèle clairement identifiable, mais il comporte peu d'éléments descriptifs ou narratifs. Le visage de profil, tel qu'il aurait pu être peint ou gravé au XVe siècle, rappelle les effigies des médailles, les représentations de personnages historiques, soulignant les indices physionomiques du caractère. Le photographe et/ou le modèle ont ainsi misé sur le symbolisme de la tradition du portrait de profil, supplanté à la Renaissance par le portrait de trois-quarts, à valeur psychologique. Il est à noter que le profil laisse apparaître néanmoins un très léger raccourci sur la partie droite du visage, le buste, lui, s'offrant de trois-quarts.

La technique de la solarisation employée, brève exposition du négatif lors du développement provoquant l'inversion des valeurs d'ombre et de lumière, crée un effet d'irréalité, de merveilleux, cher aux théories et pratiques des surréalistes. L'aura lumineuse obtenue par ce choix technique traduit sans doute la volonté de Man Ray de souligner l'impact sur son siècle d'André Breton comme celui de certains de ses modèles et amis, artistes, écrivains, intellectuels, représentant les avant-gardes artistique et culturelle de l'entre-deux guerres.

Man Ray, proche du mouvement surréaliste, « *fautographe* » qui dit « travailler avec la lumière », jouerait ainsi avec l'un des mythes attachés à la photographie : elle détiendrait le pouvoir de capturer l'invisible, rend tangible ici le rayonnement psychique et spirituel d'André Breton, apparaissant ainsi comme une icône, irradié de fluide.

Man Ray réalisera également une seconde version de ce portrait, un tirage négatif aux valeurs inversées.

Ses recherches et explorations incitent ainsi le lecteur de ses images à réfléchir sur le médium lui-même.

1. *Man Ray, Autoportrait, 1963, Actes Sud, 1998.*

L'œil, 1933



Man Ray. L'œil, 1933.
©BnF

Éléments d'analyse du document 3

Cette œuvre n'engage ni à la description ni à la narration. Hermétique, elle n'offre en effet que peu de données visuelles : le seul élément de scénario est induit par le titre, *L'œil*, mais le visage n'est pas identifiable, ni la situation.

La restriction du champ produit un effet d'étrangeté, l'ouverture du cadre et le plan rapproché créant une proximité dérangeante, n'épousant pas la vision naturelle. Nous avons ici une valeur d'insert, de recadrage, de recomposition du tirage.

La photographie initiale, éditée à titre posthume, est un plan large du visage d'une danseuse, visage sur lequel ont été collées des perles de celluloïd. Man Ray publiera deux images créées en laboratoire : *L'œil* et *Larmes*, épreuves recomposées à partir de ce portrait.

Un sujet, trois photographies

Rechercher dans la photothèque en ligne des œuvres de Man Ray : sélectionner la catégorie « Photographies » puis saisir comme date « 1932 » et comme description « Larmes ».

www.manray-photo.com/

Man Ray, ce faisant, crée un nouveau type d'image. Le resserrement du champ supprimant les repères physionomiques (contours du visage, forme de la bouche, du nez, du front, des sourcils...) contribue à l'effacement de l'identité du modèle, ôte toute dimension émotive à l'image et focalise la lecture sur l'aspect esthétique. Celui-ci est souligné par des signes évocateurs de la féminité (maquillage, faux cils, sourcil épilé, larmes-bijoux...) provoquant un effet d'artificialité qui brouille le sens qu'on leur attribue habituellement : l'expression de l'œil, par sa révulsion, correspond-elle à une extase, à une imploration, à une vision horrifiée ? Les thèmes et motifs traités de cette image (œil, visage féminin extatique, femme-objet), fréquents chez les surréalistes, témoignent de la proximité de Man Ray avec cette mouvance artistique.

Le photographe

La rubrique « Nouveaux regards » de la partie « Repères » apporte des éléments de biographie. Pour souligner son rôle de créateur d'images, Man Ray se dit « *fautographe* » : il détourne en effet la photographie de ses définitions premières. Il photographie sans appareil et invente les « *rayographies* » ; il pratique le tirage en négatif de l'image positive ; il prend les pictorialistes à contre-pied en donnant à ses œuvres, grâce à des techniques mécaniques, l'apparence de bas-reliefs (superposition légèrement imprécise d'un négatif et d'un positif) ou de dessins au fusain (obtention, par solarisation, d'un contour noir soulignant la silhouette). Il légende certaines de ses œuvres de manière décalée et s'appuie sur le rôle documentaire dévolu à la photographie pour le falsifier : il intitulera par exemple la photographie de l'œuvre « *Le grand verre* » de Marcel Duchamp tout d'abord « *Vue prise en aéroplane par Man Ray* », puis « *Élevage de poussière* » ; il détruira certaines de ses créations originales pour n'en conserver que les photographies, qui auront, elles, statut d'œuvres d'art (c'est le cas ainsi de la photographie « *Beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection* »). Pour Man Ray, l'œil et l'idée seuls comptent, la technique et l'instrument pour atteindre son but n'étant qu'accessoires ; il tenait en effet à prouver que son médium était aussi riche que la peinture : c'est ce qui a conduit André Breton à le surnommer « *l'homme à tête de lanterne magique* ».

Analyse comparative

Dégager les différences

Dans les techniques : photogramme (document 1) - solarisation (document 2) - recomposition (document 3).

Dans les sujets : un système d'objets (document 1) - un portrait (document 2) - un détail anatomique (document 3).

Identifier les ressemblances

Dans l'utilisation de truquages ou de procédés (photogramme, solarisation, fausses larmes).

Dans le jeu sur les habitudes de perception ou les attentes du public (donc sur les codes de la représentation) : l'effet de surprise se retrouve dans les trois documents.

Dans la recherche esthétique.

Dans le non-conformisme ou l'originalité.

Dans les références implicites à la tradition.

Formuler une problématique

Pour guider la recherche, à titre d'exemple, plusieurs axes pourront être retenus :

- la diversité des pratiques chez Man Ray ;
- l'exploration des possibilités du médium et le goût de l'expérimentation (Man Ray « *fautographe* ») ;
- le parti pris de modernité et les références à la tradition ;
- Man Ray, photographe dadaïste et surréaliste ;
- le portrait chez Man Ray.

Remarques

- La recherche sur le portrait, fixée à partir d'un des documents, implique un travail sur un contexte culturel (celui de la tradition du portrait) et de choisir la forme pour en rendre compte : par une présentation générale ou à travers une étude comparative (par exemple : le portrait chez Nadar et chez Man Ray).
 - Le groupement de documents peut être accompagné d'une question, qui a pour fonction de guider l'analyse, de suggérer un contexte ou une problématique.
- Exemples de formulation : « Si un bon portraitiste est celui qui saisit, à travers une apparence extérieure, à la fois la personnalité publique et la vie intérieure, intime, du modèle, dira-t-on de Man Ray qu'il a été le portraitiste inspiré des artistes de son temps ? » ; « Peut-on dire que Man Ray a été le Nadar de son époque ? ».

Pour aller plus loin

Man Ray. Violon d'Ingres, 1924

[Analyse de la photographie](#) (PDF, 140 ko) par Jean Fisette, professeur à l'université du Québec (Montréal).

<http://imagesanalyses.univ-paris1.fr>

Man Ray, la photographie à l'envers

[Note de lecture](#) rédigée par Françoise Denoyelle.

www.etudes.photographie.com/

J. Paul Getty Museum

Présentation de [Man Ray](#) et de ses œuvres.

Présentation de [Christian Schad](#).

www.getty.edu/

Gérard Le Cadet, enseignant en option histoire des arts, lycée Pablo-Picasso, Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne).

Pistes d'activités autour de l'analyse de l'image

Une image emblématique de la modernité

L'image



F. Kollar. Les lumières dans la ville, Paris, 1932.

©Ministère de la Culture - France

L'image est un hymne à l'électricité, symbole de la modernité des villes. Elle s'inscrit parfaitement dans la conscience collective d'une génération de photographes heureux d'appartenir à un monde nouveau, en rupture avec une société rurale, et qui génère un autre cadre de vie. Ils souhaitent en promouvoir le caractère technique, industriel et fonctionnel dans des approches esthétiques qui traduisent les mutations culturelles, sociales et économiques. La publicité lumineuse est une autre caractéristique de la modernité. Qu'elle fasse la promotion d'Ovomaltine, des actualités cinématographiques ou d'un club privé, elle s'inscrit dans une poétisation du monde réel, déclinée depuis Baudelaire, plus particulièrement par Guillaume Apollinaire et Mac Orlan qui se réfèrent à « une poésie de la publicité ». Blaise Cendrars lui, la revendique comme la « septième merveille du monde¹ ».

1. Réponse de Blaise Cendrars à une enquête de la revue Chantecler.

La publication

La photographie est publiée dans l'album *Aux sources de l'énergie*, édité en 1932 par les éditions Horizons de France. Cet album est le septième d'un ensemble de quinze fascicules intitulé *La France travaille*, préfacé par Paul Valéry et publié entre 1932 et 1934. En 1934, une publication de luxe est éditée en deux volumes. *La France travaille* constitue la seule commande de cette ampleur, réalisée avant la seconde guerre mondiale, sur le monde du travail dans sa diversité. Chaque couverture d'album ornée d'une photographie pleine page est la prémissse d'une exploration d'un secteur d'activité à travers de nombreuses photographies de François Kollar.

Le photographe

François Kollar est un jeune photographe, presque inconnu lorsque les éditions Horizons de France lui confient la commande de photographier les Français au travail dans toute leur diversité géographique, professionnelle et culturelle.

Né en Slovaquie en 1904, François Kollar quitte en 1924 la Hongrie pour la France. Il travaille aux usines Renault avant de trouver, en 1927, un emploi dans un studio de reproduction d'œuvres d'art. Il opère ensuite au studio photographique de la prestigieuse imprimerie Draeger, puis dans le studio industriel Chevojon. En 1930, il s'installe à son compte. Il publie quelques photographies dans la presse (*Vu, Schweizer Spiegel*) et se consacre à la publicité.

En 1931, François Kollar signe un contrat qui le lie pour plusieurs années aux éditions Horizons de France. Il effectue des reportages sur la mine, la sidérurgie, l'automobile, l'aviation, la pêche, les ports et les phares, la batellerie, le rail, l'électricité, le bâtiment, le verre, la céramique, la mode, la filature, la presse, la biologie, la vigne, la forêt, les fleurs, les marchés. Pour réaliser ses reportages, François Kollar visite plus de quarante départements français. De ses reportages, *La France travaille* présentera 1 358 photographies sur les 2 769 remises à l'éditeur.

En 1932, le ministre des Beaux-Arts inaugure l'exposition des premières photographies de *La France travaille* à la galerie d'Art contemporain, boulevard Raspail.

De 1934 à 1939, François Kollar collabore à de nombreuses revues illustrées et participe à plusieurs expositions collectives. Il travaille pour la mode et la publicité. Durant la seconde guerre mondiale, il interrompt ses activités de photographe et ouvre un magasin d'électricité à Poitiers. En 1945, de retour à Paris, il s'installe dans un nouveau studio et participe à plusieurs expositions (Paris, Bratislava, New York). Il meurt à Créteil en 1979.

Analyse

Quelle est la place de cette photographie dans l'album ?

Aux sources de l'énergie est le dernier reportage du premier volume paru en 1934. La photographie est publiée sur trois quarts de page, accompagnée d'un texte de Lucien Fabre. Plus grande que les photographies documentaires qui n'occupent qu'un tiers ou qu'un quart de page, elle n'a cependant pas droit à la couverture où figure un soudeur à l'arc ni à la pleine page, alors qu'elle sera reproduite dans plusieurs magazines et très souvent exposée. La priorité est donnée à des photographies qui traduisent la spécificité du secteur choisi : outils de travail, machines et nouvelles techniques, portraits d'ouvriers et d'employés. Ce type d'image plus expérimental est rare dans *La France travaille*, mais

est représentatif du travail de François Kollar qui s'est beaucoup intéressé aux superpositions, solarisations...

À quel genre cette photographie appartient-elle ?

La photographie est emblématique de la modernité qu'explorait l'École de Paris de la photographie, tant par le thème choisi que par la façon de le traiter. La superposition de négatifs s'inscrit dans les expérimentations amorcées par les dadaïstes et reprises et développées par les surréalistes dans les années 1920-1930 puis exploitées par de nombreux photographes. Parmi celles-ci, on peut rappeler le rayogramme (Man Ray) proche des travaux de Lazlo Moholy-Nagy et de Christian Schad, le photomontage, le photocollage (Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch, Kurt Schwitters), la solarisation (Man Ray, Maurice Tabard, François Kollar), le brûlage de négatif et la fonte d'éмульSION encore humide (Raoul Ubac), la distorsion (André Kertész). Entre provocation et exploration des potentialités du médium, les photographes décloisonnent leurs pratiques et imposent de nouvelles images dans le cadre de commandes.

Comment s'organise la photographie ?

La photographie est constituée d'au moins cinq négatifs superposés : un négatif « Cinéac Le Journal », un négatif « Ovomaltine », un négatif « C'est à La Baule », un négatif « Médicale pâtisserie » et un négatif « Club du Brésil ». La photographie a probablement été réalisée en plusieurs fois et photographiée à nouveau, à différents stades de superposition des négatifs. À cette technique il faut ajouter les éléments d'un nouveau lexique photographique : choix de la diagonale (architecturale et lumineuse), de la contre-plongée qui dynamise la structuration complexe de l'image. L'oblique et la fragmentation participent elles aussi des nouveaux procédés propres à traduire de façon plastique la modernité d'une époque et la spécificité de la photographie en marge des autres pratiques artistiques.

Propositions d'activités

Identifier les techniques expérimentales dans l'œuvre de Man Ray et en analyser la spécificité.

Repérer comment la mode et la publicité se sont approprié ces techniques (consulter des magazines illustrés et les ouvrages consacrés à la mode de cette période : *Vogue*, *Harper's Bazaar*).

Créer des photomontages, des photocollages.

Françoise Denoyelle, professeur à l'École nationale supérieure Louis-Lumière, Noisy-le-Grand (Seine-Saint-Denis).

Une image mythique

L'image



R. Capa. Guerre d'Espagne, camp républicain, 5 septembre 1936.
©Magnum/Photos

Un homme armé est arrêté net dans sa progression. Prêt à lâcher son fusil, il va tomber en arrière, les bras en croix. L'ombre portée permet de situer la prise du cliché en fin d'après-midi. L'homme est photographié seul, en pied, en légère contre-plongée, ce qui indique la proximité du photographe.

Cette image est rapidement devenue mythique, l'image même donnée par la presse de l'époque de la guerre d'Espagne. Tout à la fois symbole d'un double héroïsme, celui du soldat républicain mourant au combat comme celui du reporter engagé risquant sa vie, et d'une double allégorie, celle de la lutte ardente du peuple espagnol contre le fascisme et celle de l'imminente chute de la République.

La publication

La photographie est publiée pour la première fois le 23 septembre 1936 dans un numéro spécial du magazine *Vu* consacré à la guerre d'Espagne. Lucien Vogel, créateur et directeur de *Vu* depuis 1928, sera d'ailleurs licencié en raison de l'orientation du journal, favorable à la cause des républicains. L'image y apparaît sur une double page, accompagnée d'un texte, mais sans indication sur les circonstances de la prise de vue. Elle se trouve au-dessus d'un autre cliché de Robert Capa représentant un républicain gisant au sol, avec pour même sous-titre « Comment ils sont tombés ».

Elle sera également publiée plus tard dans *Regards*, à la une de *Paris-Soir*, le 28 juin 1937, puis, le 12 juillet 1937 dans le magazine *Life* avec une légende différente : « Un républicain espagnol fauché d'une balle en pleine tête sur le front de Córdoba ».

Deux journalistes anglais, dans les années soixante-dix, ont mis en doute l'authenticité de ces clichés, soupçonnant Robert Capa d'avoir procédé à une mise en scène ou à un montage à des fins de propagande. La controverse subsiste, le négatif de cette image ayant été perdu, de même que le tirage original. Il semble néanmoins que le combattant ait été identifié comme Federico Borell García, milicien de vingt-quatre ans, né à Alcoy, près d'Alicante, mort sur le front d'Andalousie lors d'une attaque près du village de Cerro Muriano à une douzaine de kilomètres de Cordoue, le 5 septembre 1936.

Le photographe

Robert Capa est le pseudonyme d'André Friedman, juif hongrois, né en 1913, originaire d'un milieu aisé. Il quitte Berlin, où il était étudiant, en 1933 pour fuir le nazisme et s'installe à Paris. Reporter free-lance, il collabore à plusieurs magazines français et étrangers, participe à l'agence Alliance Photo avec notamment René Zuber, Pierre Boucher, Pierre Verger. Avec sa compagne, la photographe Gerda Taro qui décédera en 1937, il photographie la guerre civile d'Espagne pour Alliance Photo, les magazines *Vu* et *Regards*. Il réalisera de grands reportages sur l'invasion japonaise en Chine en 1938, le tour de France en 1939, sur la seconde guerre mondiale de 1941 à 1945, en 1943 à Naples... Ayant émigré en 1939 aux États-Unis, il sera correspondant de guerre pour les magazines *Life* et *Collier's* à New York, pour l'armée américaine en Europe. En 1947, il fondera, avec Henri Cartier-Bresson, David Seymour et George Rodger, l'agence coopérative Magnum, dont il sera président. Les créateurs de Magnum veulent une agence indépendante, forte, fondée sur une éthique du métier de photoreporter, sur une véritable tradition de photographie humaniste et engagée. Ils veulent en effet pouvoir imposer leurs sujets de reportage, leurs images aux journaux et conserver des droits sur leurs œuvres en demeurant propriétaires des négatifs. Cette conception novatrice a donné aux photographes une grande liberté dans le choix et le traitement des reportages, favorisant leur expression personnelle sur tout phénomène de société.

Robert Capa mourra victime de l'explosion d'une mine, lors d'un reportage en Indochine, en 1954.

Analyse

L'image comporte peu de données descriptives et narratives : le document mise sur une esthétique du dépouillement. Le décor reste flou, non caractérisé ; la scène, isolée de sa légende, atteint une sorte d'universalité ou d'intemporalité (en dehors du fusil ou de l'uniforme).

Deux effets majeurs : l'effet de flou et l'effet de pathos

L'effet de flou

Il peut renvoyer aux conditions de la prise de vue, à l'histoire vivante en train de se faire, prise sur le vif, faire référence au métier de reporter. Le flou devient rapidement la signature esthétique du photojournalisme, comme si la valeur émotionnelle, celle de l'événement vécu, prévalait sur la valeur esthétique. Ce parti pris anti-esthétique correspond à une éthique nouvelle de la profession. À pratique nouvelle, esthétique et éthique nouvelles.

Le flou, l'estompage des formes dans le lointain (très différent du traitement qu'en a fait le pictorialisme) peut aussi permettre une manipulation de l'image : le photographe crée ainsi un « non-événement ».

L'effet de pathos

L'effet est créé par le spectacle de la mort en direct, dramatisé par l'effet de temps suspendu : la silhouette vacillante n'est pas encore tombée à terre. Le personnage anonyme est grandi au niveau d'un héros de la cause républicaine : cette dimension de martyr est soulignée par la légende de l'image (réappropriation de l'œuvre du reporter par un

rédacteur). Les intentions du reporter et/ou du rédacteur sont nettes : le reporter est un artiste engagé qui défend une cause. Implicitement, c'est une démonstration par l'exemple de l'exploit du reporter qui va au front et prend les mêmes risques que le soldat ou, ici, le militant républicain. Cette exaltation implicite du grand reporter crée aussi un mythe.

Nous vérifions ici qu'une œuvre d'art nous apprend des choses sur de multiples aspects :

- sur le traitement de l'information (il faut alors penser à s'interroger sur les conditions de publication du document) ;
- sur la photographie en général, autant que sur le sujet traité : cette photographie nous parle de la photographie de reportage autant que de la guerre civile espagnole. C'est un des enseignements majeurs de l'histoire des formes artistiques ; cela doit aussi devenir un des questionnements possibles du commentateur.

Propositions d'activités

Effectuer des recherches sur l'histoire de cette photographie mythique.

L'enquête portera sur cet aspect majeur des productions artistiques : d'une part, les circonstances et conditions matérielles de la prise de vue, d'autre part, les conditions de la publication et les exploitations ultérieures (éditions, expositions), les discours et commentaires auxquels le cliché a donné lieu.

Cette enquête, très ciblée, requiert une grande maîtrise de la recherche documentaire.

Resituer cette photographie emblématique d'une œuvre dans le parcours personnel et les pratiques de Robert Capa.

Étudier en quoi, dans les années trente et quarante, la conception du photoreportage par des photographes tels que Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, André Kertész, Brassai ou Willy Ronis est novatrice.

Analyser les raisons de l'émergence d'un type nouveau de reportage de guerre au moment de la guerre d'Espagne.

Gérard Le Cadet, enseignant en option histoire des arts, lycée Pablo-Picasso, Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne).

Une exposition parcourant l'histoire de la photographie : « Histoire de voir »

Une exposition en prêt pour les établissements scolaires

Conçue et réalisée entre 1985 et 1988 par Robert Delpire, éditeur, créateur de la collection « Photo Poche » et Michel Frizot, historien de la photographie, l'exposition « Histoire de voir » est tirée du coffret en trois volumes *Histoire de voir* (Nathan, 2001, collection « Photo Poche ») intitulés respectivement :

De l'invention à l'art photographique (1839-1880) pour le n° 40 ;

Le médium des temps modernes (1880-1939) pour le n° 41 ;

De l'instant à l'imaginaire (1930 à 1970) pour le n° 42.

L'unique exemplaire de l'exposition « Histoire de voir » a été déposé par le Centre national de la photographie au Centre photographique d'Ile-de-France (CPIF) en 1998. Celui-ci en est désormais le dépositaire et le responsable pour ce qui concerne son itinérance et son animation.

L'exposition balaye plus de cent cinquante ans de l'histoire de la photographie, présentant aussi bien une vision artistique qu'une vision appliquée.

À l'origine composée de 147 panneaux, elle se décompose désormais en dix petites expositions thématiques comportant chacune une douzaine de photographies :

[Portrait – autoportrait \(voir page 88\)](#)

[L'enfant en photographie \(voir page 89\)](#)

[Le corps \(voir page 90\)](#)

[L'architecture – la ville \(voir page 91\)](#)

[Le paysage \(voir page 92\)](#)

[La photographie comme art \(voir page 93\)](#)

[Le motif – la nature morte \(voir page 94\)](#)

[Composition – cadrage – lumière \(voir page 95\)](#)

[L'événement : l'instant – l'histoire \(voir page 96\)](#)

[La photographie scientifique \(voir page 98\)](#)

Le Centre photographique d'Ile-de-France propose aux enseignants une préparation afin de faciliter l'exploitation pédagogique des œuvres et, pour les élèves, un accompagnement de l'exposition dans les classes par un artiste ou le chargé des publics ainsi que des projections (sur demande préalable ou sur projet).

Une exploitation pédagogique au collège

Ce travail a été mené avec deux classes de cinquième par Mesdames Deslandes et Lurcel, enseignantes de lettres au collège Jean-Moulin de Pontault-Combault (Seine-et-Marne), en collaboration avec l'artiste-photographe Pauline Turmel au cours de l'année scolaire 2000-2001, avec M. Robin, enseignant d'arts plastiques, dans le cadre d'un itinéraire de découverte en 2002-2003.

Autour de l'exposition

L'exposition, dont six thèmes ont pu être vus au cours de l'année par les élèves, s'intègre dans la progression du programme de français, dont l'image est le fil conducteur.

Pour amener progressivement les élèves à une approche raisonnée de l'image, les professeurs prennent appui notamment sur les œuvres exposées, y associent des textes, travaillent sur les relations entre langage verbal et langage visuel, sur les relations croisées entre texte et image, sur le repérage des fonctions de l'image.

Au cours de l'année, les élèves sont incités, comme en classe de sixième, à identifier la

forme de discours dominante (narrative, descriptive ou argumentative) que les images induisent. Ils sont sensibilisés aux éclairages que le contexte, le texte, la légende peuvent apporter à la lecture du sens de l'image. Ils prennent conscience, de même, de l'importance de sa dimension plastique. En relation avec le professeur d'arts plastiques sont étudiées les notions de composition, contraste, cadrage, angle de prise de vue, mise en perspective de différents plans, qui constituent des instruments de lecture visuelle. Les professeurs insistent sur le parallèle existant entre l'analyse de l'image et l'analyse des textes : la variation des points de vue, le rôle de l'auteur, observateur ou narrateur, la dimension discursive, artistique, esthétique, documentaire, fictive, critique...

La visite active des expositions thématiques, en demi-groupe, est l'occasion de développer puis d'évaluer les contenus abordés en classe, à partir d'une grille remise aux élèves.
Grilles de lecture des photographies de l'exposition (voir page 99) (*Document pour l'élève et document pour le professeur*)

Élément fondamental de cette sensibilisation à la lecture de l'image et à la photographie, la conception puis la réalisation de photographies a permis aux élèves, encadrés par la photographe Pauline Turmel, d'appréhender et de comprendre la construction d'une image. En effet, l'objectif prépondérant de l'activité n'est pas la maîtrise technique mais d'affirmer le caractère artistique de cette pratique des images.

Éducation à l'image au collège

Séquences pédagogiques et supports

www.ac-creteil.fr/

Quelques paramètres pour lire l'image

[Les échelles de plan](#) [Les angles de prise de vue](#) [Cadrage et composition](#)

[La profondeur de champ](#) [Les différentes focales](#)

www.ac-creteil.fr/

Intervention d'une artiste-photographe

L'artiste Pauline Turmel a animé une série d'interventions sur le thème de l'espace et sur l'architecture du collège. Elle a conduit les élèves, attentive à la nature du lien qu'ils entretiennent avec leur environnement scolaire, à traduire leurs impressions en images. La réflexion a également porté sur la diversité des possibles que peut générer ce lien, le développement de l'imaginaire à partir de lieux quotidiens. La fonction de l'image pouvait être multiple : vecteur d'émotion, support de fiction, jeu graphique, documentaire...

Les élèves ont travaillé seuls ou en groupe sur le cadrage et la lumière, en format carré, noir et blanc pour apporter leur vision de leur environnement architectural quotidien.

Des appareils à développement instantané ont été utilisés afin de concentrer l'attention sur le travail d'élaboration, de composition, de construction de l'image avant la prise de

vue et de pouvoir évaluer collectivement le résultat au cours de la séance.

Thèmes développés :

L'individu, maître ou victime du lieu.

Le collège, un lieu oppressant, agréable, minéral, mystérieux, intemporel, désertique, étrange, poétique, hanté, immense ?

Le collège, univers de signes.

Le collège et le motif végétal.

Le collège, univers géométrique : la ligne, le trait, le noir, le blanc.

Atelier au collège Jean-Moulin, 2000-2001

Les travaux des élèves, publiés sur le site du Centre photographique d'Ile-de-France
www.cpif.net

Un itinéraire de découverte dédié à l'image

Cet itinéraire de découverte a été mené en 2002-2003, sur treize séances, par trois enseignants de lettres et arts plastiques, avec deux classes de cinquième.

Les objectifs

Il s'agissait, en relation avec les programmes scolaires, de sensibiliser les élèves à la dimension artistique de textes poétiques et d'œuvres picturales et photographiques.

Autour de l'image - Lire et créer, créer pour comprendre**Des compétences disciplinaires et transversales**

Développer des compétences d'observation et d'argumentation dans l'étude de l'image. Découvrir et lire des textes poétiques. Acquérir des références artistiques.

Maîtriser l'utilisation conjointe de la narration et de la description, écrire des textes poétiques à contrainte, réécrire et reformuler.

Se former un jugement personnel, s'initier à la compréhension des formes symboliques.

S'exprimer oralement en respectant la situation de communication, en prenant en compte le point de vue d'autrui.

Développer une pratique artistique.

Des activités

Découverte et analyse d'œuvres (textes, tableaux, photographies).

Recherches personnelles de textes et d'images.

Confrontation, mise en relation d'œuvres littéraires et d'œuvres picturales ou photographiques.

Pratique de la photographie.

Des productions individuelles et collectives

Écriture de textes en écho aux œuvres analysées.

Conception et création de photographies, puis d'une œuvre composite : poème et photographie.

Des supports d'étude

Un contact avec les œuvres originales : exposition de photographies au collège, de tableaux au musée du Louvre.

Découverte de textes poétiques.

Une évaluation de l'autonomie

Savoir travailler collectivement et contribuer personnellement à un travail collectif.

Savoir sélectionner une production pertinente et savoir argumenter oralement ses choix

Le déroulement

Calendrier et programme établis par les enseignants

Pour aller plus loin

Sites à consulter

L'espace [Enseignement secondaire : itinéraires de découvertes](#)

Le site iconographique et bibliographique du musée : [Louvre-edu](#)

(*Nom d'utilisateur : code de l'établissement / mot de passe : Louvre*)

www.louvre.edu/

Ouvrages

Manon Potvin, Patrick Chaunu. *D'où vient la lumière ?, dossier pour enseignants.*
Musée du Louvre, 1993.

Cet ouvrage, réalisé par le service culturel et l'action éducative du musée du Louvre, sur le thème de la lumière, propose des pistes pédagogiques à partir de l'observation d'œuvres. Il peut également être un guide lors de la visite d'une classe au musée.

Ce dossier de la collection « Thém@doc » présente un ensemble de références et de pistes de travail en adéquation avec les programmes d'histoire des arts en classe de première (série littéraire). Mais il s'adresse également à tout enseignant menant un projet dans les domaines scientifique, technique, artistique ou culturel où peut intervenir la photographie.

Les [conditions d'usage](#) de « Thém@doc » précisent l'exploitation de ces dossiers ainsi que les clauses légales relatives à la collection et à chacun des dossiers.

Ce dossier a été réalisé par le Service national des productions imprimées et numériques du SCÉRÉN-CNDP.

Directeur de publication

Alain Coulon, directeur général.

Auteurs

Françoise Denoyelle, historienne de la photographie, professeur des universités, École nationale supérieure Louis Lumière, Noisy le Grand, 93.

Gérard Le Cadet, professeur agrégé de Lettres, enseignant en option histoire des arts, Lycée Pablo Picasso, Fontenay Sous Bois, 94.

Remerciements

À la Bibliothèque nationale de France pour avoir réalisé la numérisation des photographies et cédé l'autorisation de leur exploitation pour un usage exclusivement pédagogique.

À Françoise Juhel, Guillaume Ertaud et Emmanuelle Béranger du service de l'édition numérique (BnF) pour leur aide précieuse.

À Françoise Denoyelle, et Jean Dussauge, pour le prêt et l'autorisation de reproduction de documents personnels.

À Patrick Drouaud, responsable de l'artothèque de l'agora d'Evry, pour le prêt de documents.

À Mmes Deslandes et Lurcel, enseignantes au collège Jean Moulin de Pontault Combault (77) pour leurs témoignages.

Au Centre photographique d'Ile de France pour le prêt de documents et à Éléonore Espargillière pour sa disponibilité.

Crédits photographiques

La revue de la Photographie, juin 1936. © *Denoyelle*

René-Jacques. Aciéries, 1937. © *Ministère de la culture - France*

E. Atget. Album Fortifications - Gare PLM, Porte de Bercy 12e arrondissement, 1913. © *BnF*

Anonyme. Groupe sur une échelle, s.d. © *BnF*

J. H. Lartigue. Grand prix de l'ACF Automobile, Delage, 26 juin 1912. © *Ministère de la Culture - France/A.A.J.H.L.*

- E. Atget. Vieille porte, Châtillon, [1898-1927]. © BnF
- E. Atget. Escalier, 34 rue des Bourdonnais, Paris, 1900-1914. © BnF
- E. Atget. À l'homme Armé, 25 rue des Blancs-Manteaux, Paris, 1900. © BnF
- E. Atget. Chiffonniers, Cité Valmy, Porte d'Asnières, Paris 17e arrondissement, 1913. © BnF
- E. Atget. Zoniers, Porte d'Italie, Paris 13e arrondissement, 1912. © BnF
- E. Atget. Gare PLM, Porte de Bercy, Paris 12e arrondissement, 1913. © BnF
- Man Ray. Portrait d'André Breton, 1929. © ADAGP/BnF
- A. Kertész. Danseuse burlesque, 1926. © Ministère de la culture - France
- E. Sougez. Exposition universelle, Paris, 1937. © Arthothèque Evry
- F. Kollar. Les lumières dans la ville, publicité pour Ovomaltine, Paris, 1932. © Ministère de la culture - France
- Revue Arts et Métiers graphiques - Photographie - (numéro annuel consacré exclusivement à la photographie), 1930. © Denoyelle
- A. Kertész. Les ombres de la Tour Eiffel, Paris, 1929. © Ministère de la culture - France
- A. Kertész. La fourchette, 1928. © Ministère de la culture - France
- R. Ubac. Hommage à Chirico, 1936. © ADAGP/BnF
- Man Ray. L'œil, 1933. © ADAGP/BnF
- Man Ray. Rayogramme, 1927. © ADAGP/BnF
- Man Ray. Élevage de poussière, 1920. © ADAGP
- Ouvrage de C. Cahun. Aveux non avenus, 1930. © D.R
- Ouvrage de G. Krull. Métal, 1927. © D.R.
- F. Henri. Composition nature morte, 1929. D.R.
- E. Sougez. Trois poires, 1934. © BnF
- Brassaï. La Môme Bijou, 1933. © Estate Brassaï/BnF
- G. Krull. Bas de soie, s.d. © Denoyelle
- W. Ronis. 14 juillet 1936, rue du faubourg Saint-Antoine, Paris. © Willy Ronis/Rapho
- Brassaï. Paris de nuit, 1933. © Estate Brassaï/BnF
- G. Freund. Jean Cocteau, 1939. © Agence Nina Beskow
- G. Freund. Portrait d'André Malraux, 1935. © Agence Nina Beskow
- E. Sougez. Linge, 1935. © BnF
- Les frères Séeberger. Entrée de Bal. Paris. © Médiathèque du Patrimoine
- Les frères Séeberger. Bains à la Samaritaine, piscine sur la Seine, 1925. © Médiathèque du Patrimoine
- Les frères Séeberger. Rue de Lappe, boutique Krapfen. © Médiathèque du Patrimoine
- Les frères Séeberger. Anciennes usines Peugeot, Paris 16e. © Médiathèque du Patrimoine
- E. Sougez. Exposition universelle, Paris, 1937. © Arthothèque, Evry
- Ouvrage de G. Krull. Marseille, Paris : Éditions d'histoire et d'art, 1935. © Denoyelle
- E. Sougez. Exposition universelle, Paris, 1937. © Arthothèque, Evry
- Paris-Match, 8 juin 1939. © Denoyelle

Le Miroir du Monde, 28 août 1931. © *Denoyelle*
Ouvrage d'H. Béraud (texte) et G. Krull (photographies). Damia, ca. 1930.© *Denoyelle*
Ouvrage de Brassai. Paris de nuit, 1933. © *D.R.*
Ouvrage de F. Kollar, 1934. © *Denoyelle*
Ouvrage de Man Ray, Facile, 1935. © *D.R.*
Revue Fiat, 1937. © *Denoyelle*
Revue Arts et métiers graphiques, ca. 1935. © *Denoyelle*
Revue de l'office technique pour l'utilisation de l'acier : photographies de l'exposition de 1937. © *Denoyelle*
R. Capa. Taierchwang (Suchow front), Chine, avril 1938. © *Capa Robert/ Magnum Photos*
R. Parry. Sans titre, ca. 1930. © *Ministère de la culture - France*
F. Kollar. Mode, ca. 1930. © *Ministère de la culture - France*
H. Cartier-Bresson. Séville, Espagne, 1933. © *Cartier-Bresson H./ Magnum Photos*
R. Capa. Guerre d'Espagne, camp républicain, 5 septembre 1936. © *Capa Robert/ Magnum Photos*
F. Kollar. Étude publicitaire pour les machines à écrire Hermès, 1931. © *Ministère de la culture - France*
Catalogue publicitaire du studio Deberny Peignot, Photo-typographie, s.d. © *Denoyelle*
Publicité pour le studio photo Lecram, s.d. © *Denoyelle*
F. Henri. Publicité Lanvin, 1929.© *D. R.*
A. Durst. Sans titre, s.d. © *Denoyelle*
Man Ray. Fashion by Radio, découpes de mannequin sur textes en forme d'onde, 1934.
© *Man Ray Trust/Adagp/Telimage*

Portrait – autoportrait¹

Hippolyte Bayard (1801-1887)

« Autoportrait en noyé », 1840 (n° 40, p. 16)

David Octavius Hill (1802 -1870) et Robert Adamson (1821- 1848)

« Redding the Line (Portrait of James Linton) », juin 1845 (n° 40, p. 34)

Louis Adolphe Humbert de Molard (1800 -1874)

« Les chasseurs », 1851 (n° 40, p. 50)

Alexander Gardner (1821-1882)

« Lewis Payne », avril 1865 (n° 40, p. 66)

Nadar (1820 -1910)

« Manet », vers 1863 (n° 40, p. 76)

Disdéri (1819-1889)

« Poses de cartes de visite », vers 1860 (n° 40, p. 78)

Félix Nadar (1820-1910) et Paul Nadar (1856-1939)

« Interview de Chevreul », 1886 (n° 41, p. 16)

Heinz Loew (1903 -1981)

« Sans titre », 1927-1928 (n° 41, p. 100)

Raoul Hausmann (1886-1971)

« ABCD, Portrait de l'artiste », 1923 (n° 41, p. 108)

Wanda Wulz (1903-1984)

« Moi + Chat », 1932 (n° 41, p. 120)

Bruce Davidson (1933)

« Le Nain », 1958 (n° 42, p. 30)

Norbert Ghuisoland (1878 -1939)

Photographie de studio, sans date (n° 42, p. 48)

Martin Chambi (1891-1973)

« Mariage », 1930 (n° 42, p. 50)

August Sander (1876-1964)

« Vernisseur », Cologne, 1932 (n° 42, p. 52)

Richard Avedon (1923)

« Somerset Maugham », 1958 (n° 42, p. 94)

Les Kirms (1943)

« Sans titre (Mickey Mouse) », 1969 (n° 42, p. 130)

1. Document référencé page 80

L'enfant en photographie¹

Anonyme américain

Daguerréotype, vers 1850 (n° 40, p. 22)

Charles Nègre (1820-1880)

« Les Ramoneurs », 1852 (n° 40, p. 54)

Mayer (1817-v. 1865) et Pierson (1822-1913)

« Le prince impérial », vers 1859 (n° 40, p. 82)

Julia Margaret Cameron (1815-1879)

« I wait », 1872 (n° 40, p. 130)

Anonyme

« Jeunes noirs rachetés, élevés et libérés par nos missionnaires, côte d'Afrique occidentale », sans date (n° 41, p. 32)

Clarence H. White (1871-1925)

« Ring Toss », 1899 (n° 41, p. 66)

Harry C. Rubincam

« Au cirque », publiée en 1907 (n° 41, p. 80)

Henri Cartier-Bresson (1908)

« Valence », Espagne, 1933 (n° 42, p. 16)

Robert Doisneau (1912-1994)

« Les frères, rue du docteur Lecène », Paris, 1934 (n° 42, p. 22)

Russell Lee (1903-1986)

« Un bénéficiaire de la FSA et ses fils, Caruthersville », Missouri, 1938 (n° 42, p. 58)

Helmut Newton (1920-2004)

« Nastassja Kinski et son metteur en scène James Toback », Hollywood, 1983 (n° 42, p. 96)

Mario Giacomelli (1925)

« Scanno », 1957-1959 (n° 42, p. 106)

Ralph Eugène Meatyard (1925-1972)

« Sans titre », 1961 (n° 42, p. 108)

Lee Friedlander (1934)

« Galax », Virginie, 1962 (n° 42, p. 112)

1. Document référencé page 80

Le corps¹

Eugène Durieu (1800-1874)

« Étude de nu masculin », 1853-1854 (n° 40, p. 56)

Lewis Carroll (1832-1898)

« Alice Liddell en mendiane », vers 1860 (n° 40 p. 126)

B. Braquehais (attribué à B. Braquehais, actif entre 1850 et 1874)

« Nu », vers 1836 (n° 40, p. 128)

Pierre Bonnard (1867-1947)

« Marthe au tube », vers 1908 (n° 41, p. 26)

Edward Steichen (1879-1973)

« Steeplechase, Paris », 1913 (n° 41, p. 64)

Robert Demachy (1859-1936)

« Lutte », 1904 (n° 41, p. 70)

Anton Giulio (1890-1960) et Arturo Bragaglia (1893-1962)

« La gifle », 1912 (n° 41, p. 90)

Rudolf Koppitz (1884-1936)

« Étude de mouvement », 1926 (n° 41, p. 92)

Alexandre Rodtchenko (1891-1956)

« La jeune fille au Leica », 1934 (n° 41, p. 106)

Eugène Atget (1857- 1927)

« Magasin, avenue des Gobelins », 1925 (n° 41, p. 114)

Maurice Tabard (1897- 1984)

« Composition (surimpression) », 1930 (n° 41, p. 118)

Man Ray (1890-1976)

« Retour à la raison », 1923 (n° 41, p. 122)

André Kertész (1894-1985)

« Distorsion n° 40 », 1933 (n° 41, p. 124)

Edward Steichen (1879- 1973)

Photographie publiée dans *Vogue*, USA, 1er juin 1925 (n° 42, p. 70)

Erwin Blumenfeld (1897- 1969)

Photographie de mode réalisée pour la Dayton Company Minneapolis, USA, vers 1931
(n° 42, p. 72)

George Hoyningen-Huene (1900-1968)

« Georgia Graves, maillots de bain de Lelong », 1929 (n° 42, p. 82)

Richard Avedon (1923)

« Dovima et les éléphants », 1933 (n° 42, p. 84)

Irving Penn (1917)

« The tarot reader », New York, 1949 (n° 42, p. 86)

1. Document référencé page 80

L'architecture - la ville¹

Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851)

« Vue du boulevard du Temple », Paris, 1839 (n° 40, p. 12)

Benjamin Brecknell Turner (1815-1894)

« Crystal Palace, Hyde Park », (négatif) vers 1852 (n° 40, p. 38)

Édouard-Denis Baldus (1813-1890)

« Amphithéâtre, vue sur l'enceinte extérieure », Nîmes, 1851 (n° 40, p. 42)

« Gare de Toulon », extrait de *L'Album des chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée*, 1859 (n° 40, p. 104)

John B. Greene (1832?-1856)

« Colosse de Ramsès 11, Louxor », Égypte, 1854 (n° 40, p. 46)

Charles Marville (1816-1878)

« Impasse des Bourdonnais », Paris, années 1860 (n° 40, p. 102)

Eugène Atget (1856-1927)

« Cour, 41 rue Broca », Paris, 1912 (n° 41, p. 50)

Frederick H. Evans (1853-1943)

« Lincoln Cathedral, escalier dans la tour sud-ouest », 1898 (n° 41, p. 72)

Umbo (1902-1980)

« Unheimliche Strasse », 1920 (n° 41, p102)

André Kertész (1894-1985)

« Meudon », 1928 (n° 42, p. 14)

Brassaï (1899-1984)

« Les pavés », Paris vers 1931-1932 (n° 42, p. 18)

Otto Steinert (1915-1978)

« Lampes, place de la Concorde », 1952 (n° 42, p. 124)

Aaron Siskind (1903)

« Chicago », 1952 (n° 42, p. 126)

1. Document référencé page 80

Le paysage¹

Nicéphore Niépce (1765-1833)

« Point de vue pris d'une fenêtre du Gras », Saint-Loup-de-Varennes, 1826 (?) (n° 40, p. 10)

Francis Frith (1822-1898)

« La pyramide de Sakkara », 1857 (n° 40, p. 86)

Bisson frères (1814-1876 et 1826-1900)

« La crevasse sur le chemin du grand plateau », Mont Blanc, 1861 (n° 40, p. 92)

Eadweard J. Muybridge ((1830-1904))

« Falls of the Yosemite », 1872 (n° 40, p98)

Gustave Le Gray (1820-1882)

« Vague », 1856 (n° 40, p. 138)

Roger Fenton (1819-1869)

« La terrasse et le parc de Harewood House », 1861 (n° 40, p. 140)

Anonyme

« La plage d'Étretat », vue panoramique, vers 1900 (n° 41, p. 38)

Peter Henry Emerson (1856-1936)

« Lever de soleil en hiver », vers 1885 (n° 41, p. 58)

Heinrich Kuehn (1866-1944)

« Jardin dans la Richard Wagner Strasse », Innsbrück, vers 1900 (n° 41, p. 68):

Albert Renger-Patzsch (1897-1966)

« Forêt en montagne, l'hiver », avant 1928 (n° 41, p. 128)

Harry Callahan (1912)

« Herbes », Wisconsin, 1958 (n° 42, p. 102)

Bill Brandt (1904-1983)

« East Sussex », 1957 (n° 42, p. 128)

Jerry Uelsmann (1934)

« Sans titre », 1964 (n° 42, p. 134)

1. Document référencé page 80

La photographie comme art¹

Charles Marville (1816-1878)

« Homme allongé au pied d'un châtaignier », 1853 (n° 40, p. 124)

Oscar Gustav Rejlander (1813-1875)

« The two ways of life », 1857 (n° 40, p. 132)

Alfred Stieglitz (1864-1946)

« Winter, 5th Avenue », New York 1893 (n° 41, p. 62)

« The steerage », 1907 (n° 41, p. 78)

Alvin Langdon Coburn (1882-1966)

« The bridge », Ipswich, USA, 1903 (n° 41, p. 82)

Pierre Dubreuil (1872_1946)

« Coin d'avenue », 1911 (n° 41, p. 84)

Paul Strand (1890-1976)

« Photographie », 1917 (n° 41, p. 86)

Lisette Model (1906-1983)

« Femme à Coney Island », New York, vers 1944 (n° 42, p. 60)

Robert Frank (1924)

« Bar à Gallup », Nouveau Mexique, 1955-1956 (n° 42, p. 110)

Duane Michals (1932)

« Certains mots devraient être dits », vers 1970 (n° 42, p. 118)

Jan Dibbets (1941)

« Perspective correction », 1968 (n° 42, p. 136)

Robert Smithson (1938)

« Spiral Jetty », 1970 (n° 42, p. 138)

Nancy Rexroth (1946)

« Ceiling and Wall Stewart », Ohio, 1971 (n° 42, p. 140)

1. Document référencé page 80

Le motif – la nature morte¹

Hubert (?-1839)

« Daguerréotype », 1839 (n° 40, p. 20)

William Henry Fox Talbot (1800-1877)

« La meule de foin », extrait de *The Pencil of Nature*, 1845 (n° 40, p. 32)

Hippolyte Bayard (1801-1887)

« Jardin », vers 1842 (n° 40, p. 36)

Maxime Du Camp (1822-1894)

« Colosse du temple de Ramsès II à Abou-Simbel », 29 mars 1850 (n° 40, p. 44)

Carleton E. Watkins (1829-1916)

« Californie », vers 1870 (n° 40, p. 96)

Adolphe Braun (1812-1877)

« Sans titre », vers 1854 (n° 40, p. 100)

Adolf Gayne de Meyer (1868-1946)

« Nature morte », photogravure vers 1907 (n° 41, p. 72)

Alvin Langdon Coburn (1882-1966)

« Vortograph », 1917 (n° 41, p. 94)

Man Ray (1890-1976)

« Rayographe », vers 1923 (n° 41, p. 98)

Karl Blossfeldt (1865-1932)

« Aconitum », avant 1928 (n° 41, p. 126)

Edward Weston (1886-1958)

« Poivron », 1930 (n° 41, p. 130)

Imogen Cunningham (1883-1976)

« Agave Design I », années vingt (n° 41, p. 132)

Florence Henri (1893-1982)

« Composition abstraite », 1929 (n° 41, p. 134)

Paul Outerbridge (1896-1958)

« Faux-col », 1922 (n° 42, p. 68)

Edward Steichen (1879-1973)

« Briquets Douglas », 1928 (n° 42, p. 76)

Josef Sudek (1896-1976)

« Fenêtre », Prague 1954 (n° 42, p. 100)

1. Document référencé page 80

Composition – cadrage – lumière¹

Henri Le Secq (1818-1882)

« Bains publics ou école de natation », vers 1852-1853 (n° 40, p. 52)

John Thomson (1837-1921)

« Notre interprète Chang », vers 1870 (n° 40, p. 88)

Louis-Émile Durandelle (1839-1917)

« Construction du Comptoir d'Escompte, intérieur de la verrière », Paris, 1881 (n° 40, p. 106)

Charles Nègre (1820-1880)

« Asile impérial de Vincennes, les cuisines », vers 1859 (n° 40, p. 120)

Hugo Erfurth (1874-1948)

« Otto Dix », années vingt (n° 41, p. 140)

Erich Salomon (1896-1944)

« Poétesse roumaine à la Société des Nations », Genève, 1928 (n° 42, p. 20)

Werner Bischof (1916-1954)

« Prêtres shinto au temple Meiji », Tokyo, 1951 (n° 42, p. 28)

Tony Ray-Jones (1941-1972)

« Bournemouth », 1969 (n° 42, p. 32)

Arnold Newman (1918)

« Igor Stravinsky », New York, 1946 (n° 42, p. 92)

Josef Koudelka (1938)

« France », 1973 (n° 42, p. 114)

Irving Penn (1917)

« Deux Guedras », Goulimine, Maroc, 1971 (n° 42, p. 120)

1. Document référencé page 80

L'événement – l'instant : l'histoire¹

Roger Fenton (1819-1869)

« La vallée de l'ombre de la Mort », 1855 (n° 40, p. 64)

Timothy O'Sullivan (actif de 1840 à 1882)

« A Harvest of Death, guerre de Sécession », juillet 1863 (n° 40, p. 68)

Disdéri -attribué à- (1819-1889)

« Communards », mai 1871 (n° 40, p. 70)

Andrew J. Russell (1830-1902)

« Poignée de mains entre l'Est et l'Ouest », 10 mai 1869 (n° 40, p. 94)

François Aubert (1829-1906)

« La chemise de l'empereur Maximilien après son exécution », Mexique 1867 (n° 40, p. 118)

Anonyme

« Cheval plongeant », Pueblo Colorado, vers 1900 (n° 41, p. 20)

Jacques Henri Lartigue (1894-1986)

« Bouboutte », Rouzat 1908 (n° 41, p. 24)

Anonyme

« Accident, gare Montparnasse », 22 octobre 1895 (n° 41, p. 52)

Jacob Gayer

Autochrome, États-Unis, 1931 (n° 41, p. 54)

John Heartfield (1891-1968)

« Madrid », 1936 (n° 41, p. 110)

Robert Capa (1913-1954)

« Chartres », 18 août 1944 (n° 42, p. 24)

Weegee (1899-1968)

« New-York », vers 1940 (n° 42, p. 26)

Eugene W. Smith (1918-1978)

« Tomoko baigné par sa mère », Minamata, 1972 (n° 42, p. 36)

Don Mc Cullin (1935)

« Hué », Sud Vietnam, 1968 (n° 42, p. 38)

Jacob Riis (1849-1914)

« Bandits Roost », Mulberry Street, 1888 (n° 42, p. 42)

Lewis W. Hine (1874-1940)

« Carolina Cotton Mill », 1908 (n° 42, p. 46)

1. Document référencé page 80

Dorothea Lange (1895-1965)

« Migrant mother », Nipomo, Californie, 1936 (n° 42, p. 54)

Walker Evans (1903-1975)

« Garage », Atlanta, Géorgie, 1936 (n° 42 p. 56)

Philippe Halsman (1906-1979)

« Philippe Halsman et Marilyn Monroe », New York, 1959 (n° 42, p. 90)

La photographie scientifique¹

William Henry Fox Talbot (1800-1877)

« Photogenic Drawing », vers 1839 (n° 40, p. 14)

Albert Sands Southworth (1811-1894) et Josiah Johnson Hawes (1808-1901)

« La salle d'opération du Massachusetts General Hospital », 16 octobre 1848 (n° 40, p. 24)

August Adolphe Bertsch (?-1871)

« Appareil phosphorescent du ver luisant », vers 1855 (n° 40, p. 112)

Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875)

« Mécanisme de la physionomie humaine », 1862 (n° 40, p. 114)

Eadweard J. Muybridge (1830-1904)

« Trotting horse, Edington », extrait de « Attitudes of Animals in Motion », 1881 (n° 41, p. 10)

Étienne-Jules Marey (1830-1904)

« Balle rebondissante, étude de trajectoire », 1886 (n° 41, p. 12)

Edward S. Curds (1868-1952)

« Hopi, watching the dancers », vers 1900 (n° 41, p. 34)

Paul et Prosper Henry

« Photographie lunaire, corne sud, 27 mars 1890, Observatoire de Paris », agrandissement direct quinze fois (n° 41, p. 40)

Alphonse Bertillon (1853-1914)

« Photographie anthropométrique », vers 1885 (n° 41, p. 44)

1. Document référencé page 80

Grilles de lecture des photographies de l'exposition¹

Grille de lecture d'image (Document pour l'élève)

Chaque élève disposait, lors de la visite de l'exposition, d'une grille à remplir pour chaque image et d'un glossaire de référence. De retour en classe, une confrontation permettait de réaliser une lecture argumentée et collective des photographies.

Donner un titre à la photographie

Cadrage

(Noter le code correspondant au glossaire.)

Échelle

Angle

Composition

Objets

Lumière

Lignes

Personnage(s)

Actions

Caractère

Ce que l'on ne voit pas, mais qui est évoqué par le photographe

Hors-champ

Intention du photographe

Décrire

Raconter

Convaincre

Glossaire

Échelle

Plan général (PG) paysage

Plan d'ensemble (PE) le personnage dans son environnement

Plan moyen (PM)

Plan américain (PA) le personnage en pied

1. Document référencé page 81

Plan taille (PT) le personnage coupé entre le genou et la taille

Plan rapproché (PR) le personnage coupé entre la taille et la poitrine

Gros plan (GP) visage

Très gros plan (TGP) détail du visage

Angle

Plongée (PL) le photographe dispose son appareil au-dessus de ce qu'il photographie

Contre-plongée (CPL) le photographe dispose son appareil au-dessous de ce qu'il photographie

Vision normale (VN) le photographe dispose son appareil au même niveau que ce qu'il photographie

Grille de lecture d'une photographie (Document pour l'enseignant)

Pour mémoire, l'enseignant pourra se référer à cette grille-type.

Phase descriptive

La photographie

Identification : mentionner tout ce qui identifie l'image : auteur, titre, date, dimensions, support, localisation, précisions techniques...

Description : détailler l'image précisément, de façon objective.

Composition : étudier les proportions, le cadrage, les lignes de force, la lumière...

Signification : dégager les éléments porteurs de sens : représentations et codes culturels, sociaux, historiques, références, stéréotypes.

Rapport au texte : analyser les légendes, annotations, commentaires de l'auteur accompagnant la photographie.

L'auteur

Établir sa biographie. Replacer la photographie analysée en regard de son œuvre, la technique utilisée en fonction des choix opérés au cours de sa vie artistique.

Le contexte

Prendre en compte les dimensions historique, technique, artistique, économique...

L'origine de l'image : déterminer s'il s'agit d'une commande, d'une création, d'un élément unique ou de la partition d'un ensemble...

L'histoire de l'image : rechercher les conditions de sa diffusion depuis sa création, ses formes de publication (presse, album, carte postale, affiche...), son statut actuel.

Phase interprétative

Hypothèses : interpréter le sens des contenus narratif et symbolique de l'image.

Hors-champ : prendre en compte ce qui n'est pas montré.

Enjeux idéologiques : mettre en évidence ce que l'auteur veut exprimer, ses références (appartenance à un mouvement, opinions politiques, religieuses).

Confrontation : comparer les analyses antérieures et l'interprétation actuelle.

Appréciation personnelle.

Calendrier et programme

Treize séances conçues et menées par deux enseignantes de lettres, Mesdames Lurcel et Deslandes, et Monsieur Robin, professeur d'arts plastiques, avec deux classes de cinquième.

Autour de l'image - Lire et créer, créer pour comprendre

En classe entière, coanimation de deux enseignants, lettres et arts plastiques :

Séance 1 - Notion de chronologie : classement d'images, de la préhistoire à nos jours.

Séance 2 - Notion de chronologie : classement de textes littéraires.

En demi-classe, avec l'enseignant de lettres :

Séance 3 - Visite de l'exposition « Histoire de voir : composition, cadrage, lumière ». notions de cadrage.

En petits groupes, avec les trois enseignants :

Séance 4 - Visite au musée du Louvre, contact avec les œuvres.

Séance 5 - Pratique du cadrage ; préparation et mise en œuvre de la prise de vue par petits groupes de quatre élèves.

En classe entière avec l'enseignant de lettres :

Séance 6 - Projection collective des prises de vues et expression critique : ce qui a été voulu, ce qui a été perçu.

Séances 7 et 8 - Notions des fonctions de l'image et des types de textes : notions de description, narration, argumentation, mise en parallèle de textes et d'images.

En classe entière, coanimation de deux enseignants, lettres et arts plastiques :

Séance 9 - Pratique de la prise de vue : illustrer chacune des fonctions de l'image.

En classe entière avec l'enseignant de lettres :

Séance 10 - Projection collective des prises de vues et expression critique : ce qui a été voulu, ce qui a été perçu.

Séance 11 - Les correspondances entre la poésie et l'image. Travail par petits groupes sur des poèmes et leurs interprétations par l'image.

En petits groupes, coanimation de deux enseignants, lettres et arts plastiques :

Séance 12 - Pratique de la prise de vue : à partir d'un poème, réaliser une photographie.

En classe entière avec l'enseignant de lettres :

Séance 13 - Écriture d'un poème à partir d'une photographie.