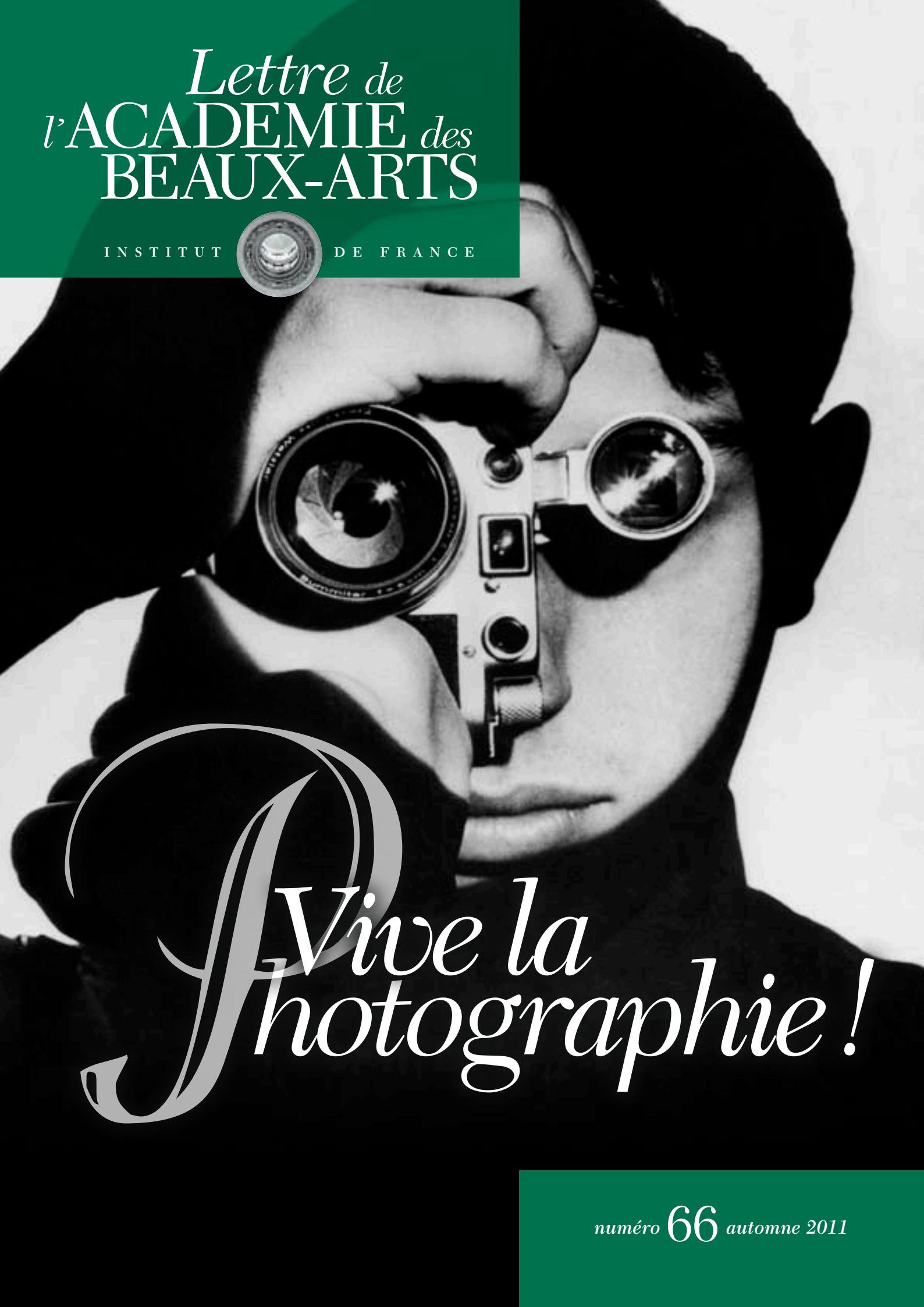
Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



Vive la Photographie !

numéro 66 automne 2011

Lettre de l'ACADÉMIE des BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

Editorial

Le 12 août 1839, à la tribune de l'Académie des Sciences, Arago annonçait « la récompense nationale » octroyée par le Roi Louis-Philippe à Louis-Jacques Daguerre pour sa découverte des procédés qu'il avait établis, à la suite de Nicéphore Niépce décédé en 1833 ; il proclamait solennellement la naissance de la photographie. Communication en sera faite, le lundi 19 août : le procès verbal précisait : « les membres de l'Académie des Beaux-Arts pourront être invités ».

Plus d'un siècle et demi sépare cette séance de l'institution à l'Académie des Beaux-Arts d'une section consacrée à la photographie, le 10 mai 2005, selon le vœu exprimé publiquement par le Secrétaire perpétuel. Cheminement historique d'une invention technique, telle que la rapportait Littré dans son dictionnaire : « Procédé au moyen duquel on fixe sur une plaque sensible, à l'aide de la lumière, l'image des corps qu'on place devant l'objectif d'une chambre obscure. Il est fondé sur les propriétés chimiques dont jouissent quelques rayons de la lumière, qui leur permettent d'agir sur certains corps très sensibles à leur action ». De ce jour, elle est promue officiellement parmi les disciplines artistiques, même si un de ses maîtres, Henri Cartier-Bresson en a récusé la qualification.

Dans son numéro d'automne 2005, la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts ne manquait pas de célébrer l'événement. Depuis, le temps s'est accéléré avec l'exceptionnel rayonnement de la pratique dans le monde. Il convient d'en mesurer l'évolution. À l'Académie des Beaux-Arts, a été créé le Prix de Photographie - Marc Ladreit de Lacharrière, sur lequel nous reviendrons dans le prochain numéro de la *Lettre*.

Le concours universel des photographes - artistes, poètes de l'image, reporters -, le dynamisme des Rencontres d'Arles, à sa 42e édition, les initiatives qui s'y concentrent, l'annonce ministérielle d'un site-portail nommé Arago qui réunirait en ligne les fonds aujourd'hui communs des grandes bibliothèques, musées et institutions publiques - Institut de France, Chantilly pour l'Académie des Beaux-Arts - ne cessent d'enrichir et de maîtriser un patrimoine où se fixent les réalités de la société contemporaine.

Autant de créations d'un art qui, par le jeu conjugué des sujets, de l'invention plastique des compositions, des cadrages, éclairages, réflexes de la prise de vue, dépasse l'événementiel et découvre des vérités profondes de l'être humain dans son temps.

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction* ; délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Yves Boiret, Aymeric Zublena, Louis-René Berge, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Lucien Clergue *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation* : Claude-Matthieu Pezon • *Impression* : Belzica Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • **Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • http://www.academie-des-beaux-arts.fr**

sommaire

☛ page 2
Editorial

☛ page 3
Réception sous la Coupole :
Michaël Levinas

☛ pages 4, 5
Exposition :
« Henri Edmond Cross et le néo-impressionnisme. De Seurat à Matisse » au Musée Marmottan Monet

☛ pages 6 à 29
Dossier :
« Vive la Photographie ! »

☛ pages 30, 31
Actualités :
Niépce, sous le parrainage des Académies des Sciences et des Beaux-Arts
La collection Lucien Clergue enrichit le nouveau Musée Jean Cocteau
Séance inaugurale du séminaire « Interface » à la Sorbonne
Exposition « Famille » de Marion Poussier Prix de Photographie de l'Académie des Beaux-Arts – Marc Ladreit de Lacharrière
Distinctions
Hommages :
Michel Folliasson
Hervé de Fontmichel

☛ page 32
Calendrier des académiciens

Michaël Levinas

Le mercredi 15 juin 2011, sous la Coupole de l'Institut de France, le compositeur Michaël Levinas, élu dans la section de Composition musicale le 18 mars 2009 au fauteuil précédemment occupé par Jean-Louis Florentz, est reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère François-Bernard Mâche.

Né le 18 avril 1949 à Paris, fils du philosophe Emmanuel Levinas, Michaël Levinas est à la fois pianiste concertiste et compositeur. Connu internationalement pour ses enregistrements de l'intégrale des *Sonates* de Beethoven, le *Clavier bien tempéré* de Bach et l'interprétation du grand répertoire romantique et moderne, Michaël Levinas est également salué comme l'un des compositeurs les plus significatifs de sa génération. Il participe d'une génération musicale issue d'Olivier Messiaen, dont le travail est fondé sur de nouvelles problématiques relevant de l'acoustique, de la saturation du timbre et de l'amplification du son. Ces préoccupations, au centre de l'école dite « spectrale », ont innervé les créations de l'ensemble « L'Itinéraire » dont le compositeur a été l'un des fondateurs et qui fut le premier à créer des œuvres de Jean-Louis Florentz. Après l'époque de l'Itinéraire, dans les années 2000, redéfinissant les termes de la relation entre le timbre et le musical, « l'au-delà du son », la problématique de la transmission d'une écriture du timbre par les signes de la seule notation, Michaël Levinas se concentre à la fois sur une écriture plus abstraite, instrumentale et polyphonique, et sur la relation texte-musique, dont il explore la richesse et la complexité, et qui est reflétée par l'importance, dans son œuvre, de la composition d'opéras ou de pièces inspirées de textes littéraires (*Les Aragon* (1998), les opéras *Gogol* (1996) d'après *Le Manteau* de Nicolas Gogol créé par le festival Musica de Strasbourg, l'Ircam et l'Opéra de Montpellier, ou *Les Nègres* (2004), d'après la pièce de Jean Genet, dont Michaël Levinas a établi le livret, créé par l'Opéra de Lyon, celui de Genève et l'Ircam). Son dernier opéra, *La Métamorphose*, d'après l'œuvre de Franz Kafka, a été créé le 7 mars dernier à l'Opéra de Lille (coproduction de l'Opéra de Lille et de l'Ircam sur une adaptation d'Emmanuel Moses et Michaël Levinas avec l'ensemble Ictus, mise en scène de Stanislas Nordey).

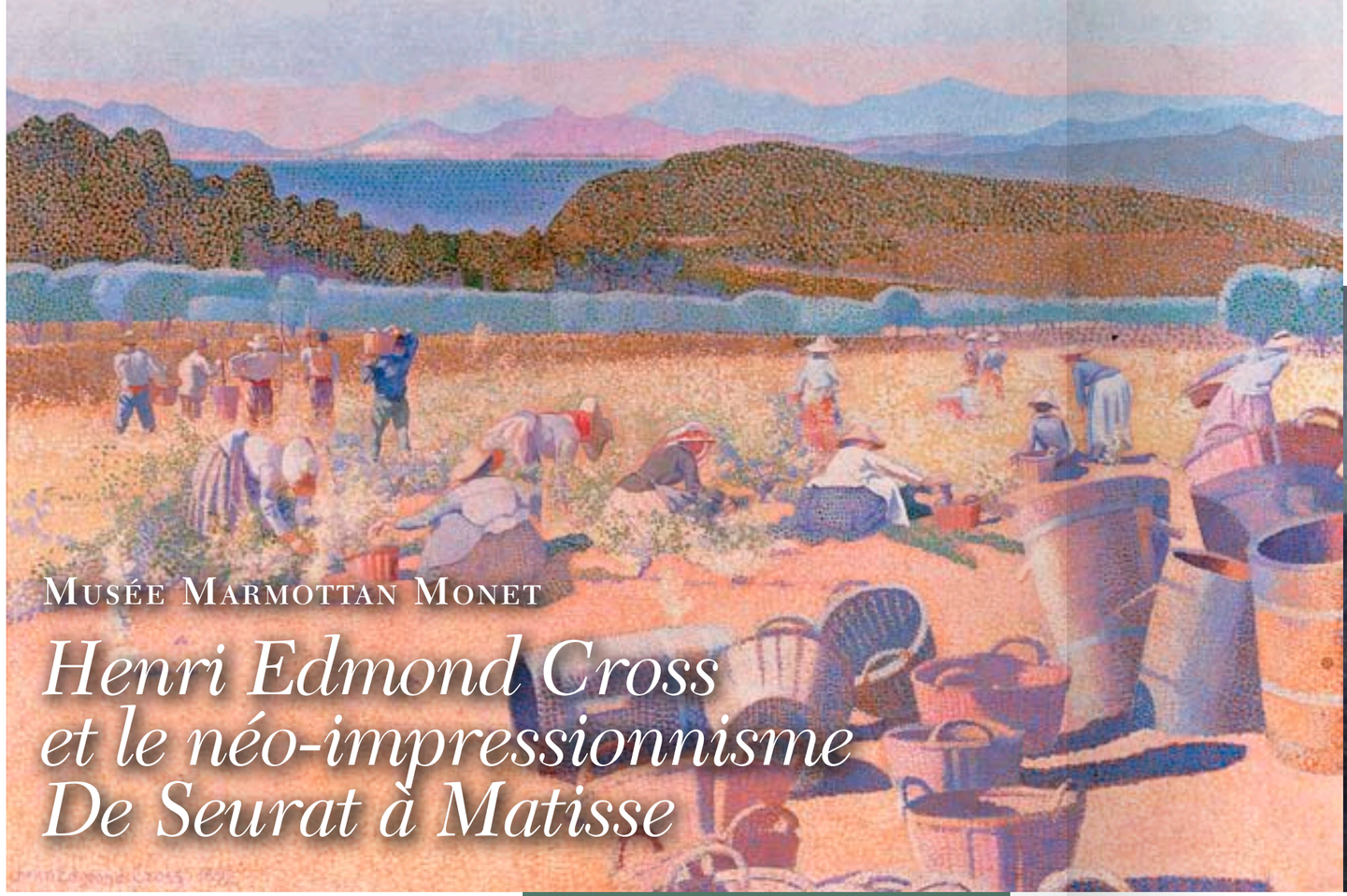
Les œuvres de Michaël Levinas sont jouées par les grands interprètes d'aujourd'hui, en France et à l'étranger. Sa discographie pianistique, qui s'étend de Bach à Boulez, a été jalonnée d'enregistrements très remarqués par la critique. Les activités d'enseignement sont également centrales dans le parcours du compositeur : professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris de puis 1987, il est invité à enseigner dans des académies de composition parmi les plus prestigieuses.

Michaël Levinas voit dans son élection à l'Académie des Beaux-Arts, lieu emblématique de permanence et de transmission, un engagement supplémentaire au service de la musique et des musiciens d'aujourd'hui. ◆

En haut : Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel, et Michaël Levinas, nouveau membre de la section de Composition musicale.
© Juliette Agnel

Extrait du discours de François-Bernard Mâche :

« La question du souffle figure chez Michaël Levinas au premier plan. Il y revient dans un texte écrit en 2006 pour le centenaire de la naissance de son père et intitulé La chanson du souffle, une épiphanie du visage. *Il relie expressément ce thème à celui du «visage de l'autre», où Emmanuel Levinas voyait le lieu d'une rencontre essentielle avec l'infini ou la transcendance. Ainsi, Michaël Levinas écrit : « Il s'agit… d'un son qui est aussi l'au-delà du sonore, à savoir l'essence même du musical. Un son qui dans son acceptation de sa mortalité est déjà mélodie, ce que j'appelle Arsis et Thésis ; une mélodie qui inspire et expire, un son qui transcende sa matérialité sonore dans sa mort, une épiphanie du visage. » Et il ajoute la belle formule : « le mélodique, c'est aussi le son qui sait mourir…ce que j'appelle la fêlure du son, l'essoufflement, l'expiration, son savoir mourir serait cet instant sublime et névralgique où le son transcende sa pure matérialité ainsi que les lois qui l'ordonnent ».*



Musée Marmottan Monet

Henri Edmond Cross et le néo-impressionnisme De Seurat à Matisse

Cette exposition suit l'évolution chronologique de l'œuvre d'Henri Edmond Cross (1856-1910) et la confronte à celle des autres néo-impressionnistes. Elle met en évidence les liens tissés par le peintre, des années parisiennes durant lesquelles il côtoie Seurat, Signac et les premiers « néo » jusqu'aux années 1892-1910 lorsque Cross s'établit à Saint- Clair et Signac à Saint-Tropez, point de ralliement de toute une jeune génération où Matisse et les futurs fauves s'initieront à la « division ». C'est au total une centaine de toiles et d'aquarelles en provenance de collections particulières et de musées internationaux (Allemagne, Belgique, Japon, États-Unis....) qui a pu être réunie, permettant ainsi de découvrir des œuvres inédites de la plus haute importance pour l'histoire du néo-impressionnisme.

La première partie de l'exposition présente des toiles des artistes du premier groupe néo-impressionniste (Cross, Signac, Dubois-Pillet, Pissarro, Luce, Van Rysselberghe), qui ont mis en pratique la technique rigoureuse du courant, à travers le mélange optique, la division de la touche, le contraste de tons et l'emploi des complémentaires. L'exposition se poursuit par le parcours parallèle de Cross, Signac et Van Rysselberghe dont les toiles témoignent d'une véritable révélation de la couleur, point de départ d'un « second néo-impressionnisme » qui voit la touche s'élargir et la couleur devenir plus sonore. La dernière partie met en évidence les liens entre Cross et les peintres de la jeune génération, tels que Camoin, Manguin ou encore Matisse, faisant du peintre un jalon essentiel et unique entre le divisionnisme de Seurat et le fauvisme de Matisse et Derain. Enfin, l'exposition laisse une place privilégiée aux aquarelles de Cross, qui jalonnent sa carrière.

Organisée en partenariat avec le Musée départemental Matisse du Cateau-Cambrésis, l'exposition y sera présentée en partie du 12 mars au 10 juin 2012.

Ces deux expositions, proposant un fonds commun d'œuvres, enrichies l'une et l'autre de pièces inédites, donneront à l'œuvre de Cross un éclairage nouveau et favoriseront sa reconnaissance internationale. En le singularisant parmi les artistes de son époque, tels que Seurat, Signac, Luce, Van Rysselberghe, Camoin, Matisse..., elles mettront ainsi en avant la nature poétique de son œuvre et démontreront son influence déterminante dans l'aventure de l'art moderne.

À découvrir cet automne, au Musée Marmottan Monet, l'exposition « Henri Edmond Cross et le néo-impressionnisme. De Seurat à Matisse », réalisée en partenariat avec le Musée départemental Matisse du Cateau-Cambrésis, qui met en lumière l'œuvre méconnue et singulière d'Henri Edmond Cross, jalon essentiel entre le Divisionnisme de Seurat et le Fauvisme de Matisse et Derain.

« Mêlant huiles et aquarelles, cette manifestation itinérante présente à travers plus d'une centaine d'œuvres l'un des thèmes de prédilection d'Henri Edmond Cross, le paysage, qui est étroitement lié à ses recherches sur la lumière et la couleur. Il nous plonge ainsi dans une nature ensoleillée qu'il découvre dans le Sud de la France, au Lavandou, dont il a été l'un des premiers peintres à vouloir représenter l'atmosphère si singulière. On devine alors l'influence fondamentale que ses compositions contrastées aux couleurs éblouissantes ont eue sur les peintres fauves dès les années 1905 et en particulier chez Henri Matisse qu'il initie à la technique néo-impressionniste.

Les peintres représentés dans cette exposition autour d'Henri Edmond Cross, tels Charles Camoin, André Derain, Albert Dubois-Pillet, Henri Matisse, Théo van Rysselberghe, Georges Seurat ou Paul Signac, furent constamment à la recherche de compositions harmonieuses décoratives. Ils déployèrent alors un nouveau répertoire chromatique, issu de leurs recherches sur la vibration et les effets de lumière sur la couleur grâce auxquelles ils ont acquis un style qui leur est propre.

Au sein de notre institution où les œuvres impressionnistes ont pour sujet unique la perception, cette manifestation, intitulée « Henri Edmond Cross et le néo-impressionnisme, de Seurat à Matisse », s'insère parfaitement dans la continuité des recherches menées par le chef de file de l'Impressionnisme français, Claude Monet, qui tentait de capturer lumière et couleur. Selon Félix Fénéon, l'un des ardents défenseurs des néo-impressionnistes, qui donna son nom à ce groupe en 1886, « la méthode néo-impressionniste exige une exceptionnelle délicatesse d'œil [1] » que l'on retrouve dans les œuvres ici présentées.

Le propos de l'exposition peut être ainsi mis en évidence par le critique Jean Ajalbert qui affirmait à l'occasion de l'exposition de 1886 que ces artistes « se sont pour ainsi dire refait une virginité de l'œil, oubliant les couleurs convenues, pour trouver, par eux-mêmes, la note juste ». Nous vous proposons donc de voyager au gré des sensations colorées décrites par ces artistes qui firent de ces paysages un « atelier du regard », aux dires de Michel Draguet [2].»

Jacques Taddei, Membre de l'Institut,
directeur du Musée Marmottan Monet

1) L'Art moderne, L'Impressionnisme aux Tuileries, *19 septembre 1886, p. 300-302)*

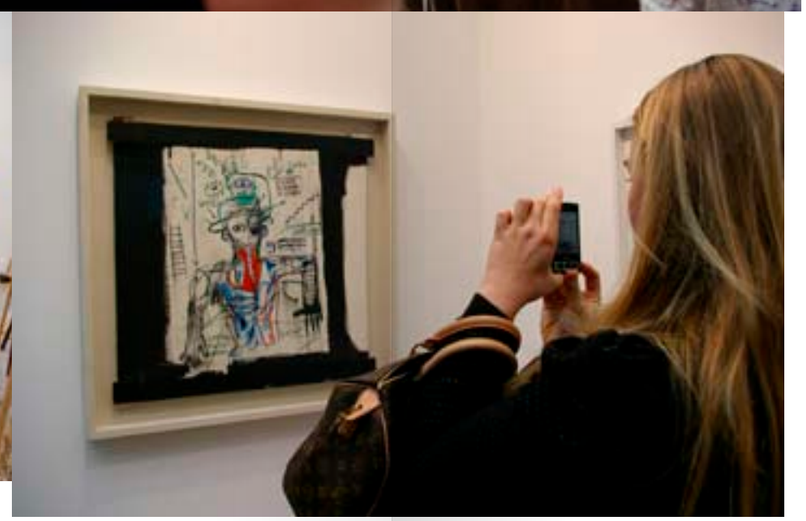
2) Signac, Seurat, le néo-impressionnisme, *Éd. Hazan, 2011, page 36)*

Au centre : Henri Edmond Cross, Bords méditerranéens, *1895, huile sur toile, signé et daté en bas à gauche : Henri Edmond Cross 95, 65 x 92 cm.* Collection particulière, © Steven Tucker

Ci-dessous : Maximilien Luce, Camaret, *1894, huile sur toile, 72.4 x 92.1 cm.* Saint Louis Art Museum, Saint Louis, 29:1998, © Adagp, Paris 2011

Musée Marmottan Monet,
du 20 octobre 2011 au 19 février 2012
www.marmottan.com

Vive la Photographie !



On pourrait se poser une question : *pourquoi les académiciens du quai Conti ont-ils attendu 167 ans pour faire entrer deux photographes à leurs côtés, après que leurs lointains prédécesseurs eurent écouté, assis avec les membres de l'Académie des Sciences, leur confrère, le député François Arago, leur annoncer la naissance de la Photographie ? Ainsi va la vie académique où l'on prend son temps.*

Lorsque nous nous sommes retrouvés dans ce Palais aux deux somptueuses bibliothèques, ma première question fut : « Avons-nous une collection de photographies ? ». On m'en annonça 40.000, pour rectifier plus tard à 17.000, réparties dans différents lieux propriétés de l'Institut de France. Un inventaire sommaire a été établi mais, comme le montre le dossier réalisé pour ce numéro consacré à la Photographie, il conviendrait de connaître, d'indexer avec précision ces précieuses collections pour mieux les protéger et avant une éventuelle numérisation. Elles racontent en effet l'histoire des débuts de la photographie et celle de nos Académies bien avant d'y accueillir des académiciens.

Ce sont des artistes de toutes disciplines qui ont élu deux photographes en 2006, convaincus par le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives, qui avait exprimé le souhait, une décennie plus tôt, de voir entrer la Photographie à l'Académie. On sait depuis que Cartier-Bresson, qui avait été pressenti, déclina l'invitation. Finalement, le processus se remit en marche. Yann Arthus-Bertrand fut l'occupant du second fauteuil et deux membres correspondants, Agnès de Gouvion Saint-Cyr et Bernard Perrine nous rejoignirent.

On n'imagine pas le trac qui me saisit lorsque je fus pressenti et encouragé à présenter ma candidature, et surtout au moment de l'élaboration de mon discours d'intronisation. En effet, il ne s'agissait pas de faire l'éloge d'un défunt, mais d'une absente, la Photographie. Il convenait de retracer une brève histoire de cet art nouveau qui n'avait pas deux siècles d'existence. Il me fallut six mois de recherches et différentes versions pour arriver au discours prononcé sous la Coupole.

Alors que je m'occupais de la programmation des Rencontres Photographiques d'Arles dans les années 70, un haut fonctionnaire du Ministère de la Culture eut une illumination : « Plaçons la mère dans la maison du fils ». J'étais interloqué et voulus en savoir plus. « Eh bien, le cinématographe, issu de la Photographie, a sa maison, le Centre National du Cinématographe, 12 rue de Lubeck à Paris ; ouvrons en ces lieux un bureau sur la porte duquel sera écrit le mot Photographie et vous pourrez frapper à cette porte, et l'on vous donnera des subventions aussitôt que la « ligne budgétaire » sera ouverte » .

Ainsi la Photographie a sa ligne budgétaire, est admise à l'Académie, a ses musées, ses collections, ses festivals, mais n'a toujours pas de Maison de la Photographie comme celle du Cinéma. Mais elle est partout, sa maison est immense, elle couvre la terre entière, et désormais tout un chacun photographie comme il respire. Alors, vive la Photographie !

Par Lucien Clergue, *membre de la section de Photographie*

Argentique, numérique, avec des compacts, des reflex ou des «phonecams», le geste photographique.
© Bernard Perrine

Les territoires de la photographie

Par* Paul-Louis Roubert*, Président de la Société française de photographie

La photographie n'est ni un art ni une science. La photographie est une technique et à ce titre elle se définit par ses usages. Mais avant d'être révélée au monde à l'été 1839, la photographie fut essentiellement un phantasme : celui de pouvoir capter et fixer l'apparence sensible des choses. Le célèbre récit de Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*, publié en 1760, en est le premier modèle, réactivé de loin en loin jusque dans la littérature populaire et romantique du XIXe siècle. En 1832, le critique d'art Étienne-Jean Delécluze, sans doute déjà alerté par des fuites sur les travaux entrepris par Nicéphore Niépce, inventeur bourguignon, associé depuis la fin des années 1820 avec le décorateur parisien Louis Daguerre, publie un petit conte intitulé *Le Mécanicien Roi* dans lequel un savant fou décrivait ainsi sa dernière invention : « Cette boîte, ajouta-t-il [...] renferme une composition métallique dont la propriété sera tout-à-fait singulière, quand elle aura atteint sa perfection. Alors ce métal sera susceptible de recevoir un poli si parfait, il deviendra si pénétrable, qu'en lui faisant réfléchir un objet il en retiendra l'image pour toujours dès qu'il aura été trempé[1] ». De *Giphantie* à *Louis Lambert* publié par Balzac en 1832, le phantasme d'une fixation des images projetées de la nature est si puissant qu'il se précipite immédiatement dans une sorte de science-fiction de l'art, irréalisable. Si la littérature n'a pas prévu la photographie – la littérature n'est pas un oracle –, elle produit pourtant des récits qui accréditent l'association immédiate de ces projections au champ de l'art, parce que ce sont avant tout des images : « Cette impression des images est l'affaire du premier instant où la toile les reçoit : on l'ôte sur-le-champ, on la place dans un endroit obscur ; une heure après l'enduit est desséché, et vous avez un tableau d'autant plus précieux qu'aucun art ne peut en imiter la vérité, et que le temps ne peut en aucune manière l'endommager.[2] »

Dès lors, si de nombreux témoins des événements de 1839, année durant laquelle fut annoncé puis dévoilé le secret de la photographie, n'ont pas voulu croire au prodige que pouvait constituer la réalisation de cette machine infernale, c'est qu'essentiellement un tel principe semblait devoir rester à l'état de fiction. Pour la première fois une machine pouvait en effet produire une image dont la précision et l'exactitude étaient garanties par la nature elle-même. La photographie, uniquement produite par des substances naturelles et dont aucun artiste ne pouvait égaler la fiabilité des informations, imaginée par la littérature, mais devenue réalité par le travail acharné d'un inventeur et d'un décorateur de théâtre, fut plus que toute autre redoutée par un champ artistique qui tentait par tous les moyens d'éloigner du processus créatif toute influence visible ou supposée de la mécanique. Cette idée immédiatement formulée que cette image de la vérité devenue réalité entrait en concurrence avec l'exercice de l'artiste était suffisamment ancrée pour constituer immédiatement l'essentiel du « sens commun », de l'opinion publique sur la photographie préparée par une culture du récit romanesque.

On observera ainsi avec intérêt les différentes opérations institutionnelles qui eurent lieu en 1839 orchestrées par François Arago, directeur de l'Observatoire de Paris, député des Pyrénées Orientales et Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences afin de valoriser, mais surtout de crédibiliser l'invention de la première technique photographique viable, le daguerréotype, présentée alors par Louis Daguerre, resté seul dans la course après le décès de son associé Nicéphore Niépce en 1833.

> « Une image dont la précision et l'exactitude étaient garanties par la nature elle-même. »

François Arago, saisissant l'opportunité d'une invention faisant la promotion d'une image démocratique parce que mécaniquement produite, va s'employer par sa position de député à faire voter une loi permettant à l'État français d'acheter au nom du peuple français l'invention de la photographie. Pour ce faire, usant de sa position et de son prestige scientifique, il confie à l'Académie des Sciences le soin d'en opérer la valorisation scientifique. C'est l'opération capitale qui permet à la photographie, dès les tous premiers jours de son existence publique, d'être portée par l'Institut – un baptême institutionnel – passant du phantasme à une réalité tangible et transformant ce haut lieu de la science française en territoire de débat autour des destins de la photographie.

Car si Arago et l'Académie des Sciences s'emparent littéralement du daguerréotype en 1839, résumant ainsi la photographie aux qualités d'une image sur plaque de métal, notamment son exactitude, afin d'en fonder le destin scientifique, force est de constater que sont alors systématiquement évincées toutes tentatives alternatives en particulier celles sur papier d'Hippolyte Bayard ou de l'anglais William Henri Fox Talbot. C'est ainsi que ces derniers se tourneront naturellement vers l'Académie des Beaux-Arts qui accueillera avec bienveillance ces images et leurs auteurs, qui reconnaissent par là-même la légitimité des beaux-arts à pouvoir débattre de cette nouvelle image mécanique. Car, face au destin scientifique de la photographie qui reste à bien des égards utopique dans les discours même d'Arago, s'il y a un territoire dans lequel l'usage de la photographie pose une question immédiate, c'est bien celui de l'art.

Le phantasme devenu réalité était celui d'une image *acheiropoïète* – non faite de main d'homme. Tant que cette idée était maintenue à l'état de phantasme, cela restait un terme de comparaison théorique. À partir de 1839, la photographie devient pour l'artiste, si ce n'est un instrument de travail, de mesure, à tout le moins un terme de comparaison réel qui se diffuse auprès du grand public par la consommation d'images toujours grandissante à partir du début des années 1840. La véritable crainte n'est donc pas au XIXe siècle que la photographie soit considérée comme un art, encore moins que la photographie remplace la peinture : la véritable crainte est qu'elle puisse devenir un point de comparaison à partir duquel évaluer la peinture, ce que le philosophe allemand Walter Benjamin qualifiera au XXe siècle de « symptôme d'un bouleversement profond ». Toute la critique du XIXe siècle s'alarme de ce symptôme et en premier lieu Charles Baudelaire dans son célèbre texte ***Le public moderne et la photographie*** publié exactement vingt ans après l'annonce de l'invention. Quelle est ici la crainte ? Que l'industrie (la photographie) ne faisant irruption dans la poésie (la peinture) n'impose ses règles et que ne disparaisse ainsi l'imagination, le sensible, l'histoire. La crainte est cette idée que le public, finalement plus habitué à voir des photographies que des œuvres d'art, n'importe, dans l'espace de l'art contemporain qu'est le Salon des Beaux-Arts, un regard tronqué et fasciné par la reproduction mécanique. Le risque, comme s'en alarme Baudelaire, serait que l'artiste, désireux de plaire au public, ne choisisse le modèle imposé par l'image mécanique et sa garantie naturelle de vérité, et qu'il en vienne à copier la nature comme la photographie. La question qui se pose n'est donc pas tant l'assimilation de la photographie à l'art par une élite, mais bien celle de l'assimilation de l'art à la photographie par le public.

Le baptême institutionnel de la photographie dès la fin des années 1830, s'il met l'accent sur une séparation des territoires de la photographie quelque peu artificielle, permet pourtant dès lors, entre art et science, d'interroger le destin de ses usages. ◆

1) Étienne-Jean Delécluze, « Le Mécanicien Roi », La Revue Universelle. *Bibliothèque de l'homme du monde et de l'homme politique au XIXe siècle, 1er année, tome 2, Bruxelles, 1832, p. 449.*

2) Charles-François Tiphaigne de la Roche, Giphantie, *Babylone [Paris], 1760, p. 133-134.*

En haut : Autoportrait d'Hippolyte Bayard en noyé, 1840, positif direct.
Collection Société française de photographie

La politique du Ministère de la Culture et de la Communication en direction de la photographie
État des lieux en 2011

Par* Daniel Barroy, *Ministère de la Culture et de la Communication, Chef de la Mission de la photographie

La France a vu, au milieu du XIXe siècle, la naissance de la photographie. Cette technique a révolutionné la création et la diffusion d'images et elle-même a subi de très profondes révolutions, la dernière en date avec l'irruption du numérique n'étant pas la moins importante. Ainsi les pratiques amateurs, au début réservées à une élite, sont aujourd'hui largement répandues : la photographie est devenue un instrument courant de communication, qui transcende les barrières linguistiques voire les interdits.

Plusieurs raisons conduisent donc le Ministère de la Culture et de la Communication à devoir conduire une politique spécifique dans ce domaine :

- la situation des fonds argentiques qui recèlent des richesses irremplaçables et sont le support de notre mémoire collective, « interrogent » de manière plus aiguë la responsabilité publique : mal connus, mal conservés, mal valorisés, qu'il s'agisse des fonds constitués au sein d'institutions, publiques comme privées, comme de ceux qui résultent de la production des auteurs qui se sont illustrés par leur création depuis le milieu du siècle dernier.

- l'irruption des techniques numériques qui bouleverse les modes de production et de diffusion ; les modèles économiques, de la presse notamment, se trouvent remis en question, mais plus globalement aussi l'ensemble des processus éditoriaux et l'application des principes qui fondent le code de la propriété intellectuelle et du droit des auteurs.

- l'importance économique prise par ce secteur (plus de 5 millions d'appareils achetés chaque année en France, sans parler des capacités de prise de vue offertes par les téléphones portables, plus de 31.000 emplois) qui reste masquée par sa diversité et son émiettement : pratiques amateurs, place prise par la photographie sur un marché de l'art par nature instable, large fréquentation et attractivité des manifestions et des lieux référents (Rencontres d'Arles, Visa pour l'image à Perpignan, Mois de la Photographie à Paris...).

En mars 2010, Frédéric Mitterrand a donc décidé de créer une Mission de la photographie, structure légère d'impulsion et de coordination, rattachée directement au directeur général des patrimoines, mais qui travaille en liaison avec les divers services concernés et en capacité de constituer un véritable point d'entrée au sein du ministère pour l'ensemble des acteurs publics et privés, professionnels ou détenteurs de fonds qui continuent à assurer la vitalité et la diversité de l'écriture photographique dans notre pays.

Dès le printemps 2010, la mission a pu conduire une réflexion approfondie grâce à la mobilisation de groupes de travail rassemblant plus d'une soixantaine de professionnels. C'est sur cette base que l'action s'est engagée dans le cadre d'approches dont il importe qu'elles restent concertées. Les chantiers ainsi définis sont aujourd'hui en cours de réalisation.

1 - L'avenir des fonds photographiques :

Si des institutions comme la Bibliothèque nationale, divers musées (MNAM, Orsay, mais aussi à Chalon-sur-Saône par exemple...) ou le réseau des archives assurent un rôle ancien et éminent en matière de conservation de certains fonds, de nombreuses institutions publiques restent de fait mal repérées. De plus, de nombreux fonds ou collections restent pour l'heure en main privée, mais leurs détenteurs cherchent des solutions de reprise qui en permettent une bonne conservation et une bonne valorisation. Plusieurs actions ont donc été engagées :

- La création au sein de la « Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais » d'un véritable portail qui permettra un accès libre et direct sur internet, au travers d'un site unique, à l'ensemble des collections photographiques - nationales dans un premier temps, puis ouvert aux collections publiques et privées sur la base d'un volontariat ; il s'agit ainsi de créer un véritable outil de repérage et de suivi des fonds adapté à la spécificité des œuvres proposées ainsi indexées de manière homogène ; ce portail, qui sera progressivement enrichi, sera ouvert au public dans le courant de cet hiver.

- La création à Arles d'un lieu approprié pour la conservation et la valorisation de fonds photographiques d'auteurs, d'intérêt national, inscrit dans la dynamique de recherches et d'études développée par l'Ecole nationale supérieure de la photographie ; toutefois, il est clair que ce projet ne saurait être conçu de manière exclusive, sans égard pour les capacités d'accueil et de traitement qui peuvent être celles de diverses institutions à Paris ou en région.

- L'organisation de la concertation entre les différents services pour assurer une réponse adaptée aux sollicitations des détenteurs de fonds qui souhaitent les transférer à une collectivité publique, avec la mise sur pied d'un groupe permanent d'experts, qui pourront être sollicités pour avis et conseils en fonction de l'intérêt et de la nature du fonds proposé, des conditions de conservation qui lui sont nécessaires et des possibilités de valorisation envisageables.

- Le lancement d'un événement de portée nationale en 2013/14, coordonné entre Paris et les régions, pour montrer la diversité et la richesse des fonds souvent mal connus que renferment les collections publiques.

Par ailleurs, une réflexion complexe est engagée pour définir et financer une politique de numérisation plus large de fonds qui représentent plusieurs dizaines de millions d'images. Cette action suppose de prendre en considération les problèmes physiques posés par le stockage de ces images, ceux liés aux processus d'indexation et de choix des images à numériser, ainsi que les perspectives réelles de valorisation ainsi offertes.

2 - La vitalité et la diversité de la création et de sa diffusion :

Si certains photographes trouvent maintenant leur place sur le marché de l'art, les réalités sociales auxquelles se trouvent confrontés la plupart d'entre eux sont globalement lourdement affectées par la situation économique propre aux secteurs de l'édition. Les modèles économiques propres aux modes de diffusion offerts par internet restent incertains. Il importe donc dans ce contexte, et là plus qu'ailleurs, d'être particulièrement vigilants en ce qui concerne les évolutions que connaît le droit des auteurs, y compris dans les perspectives mondiales ouvertes par les réseaux internet. Dans l'immédiat toutefois, l'action s'est engagée autour des points suivants :

- L'Hôtel de Nevers, après restauration, se verra ainsi confié à la fin de 2013 à l'équipe du Jeu de Paume. Il s'agit en effet de retrouver à Paris un lieu spécifique d'environ 600m2, clairement identifié, qui puisse accueillir non seulement les expositions historiques, mais aussi, de manière réactive, la jeune création contemporaine.

- La politique de commandes publiques est par ailleurs redéfinie, dans le cadre des moyens budgétaires dont ☛

Au centre : prototype de la page d'accueil du portail internet « Arago » qui devrait entrer en service au cours de l'hiver 2011/2012.
Visuels Crédit Wikiconos

Papperlapapp, *2010-2011, série « Melting Point - Avignon - Palais des Papes, Cour d'honneur », C-print, 180 x 237 cm, commande publique du Ministère de la Culture et de la Communication.*
© Stéphane Couturier, courtesy Galerie Polaris, Paris

> “Répondre à la diversification des besoins de formation des professionnels.”

☛ dispose notamment le CNAP. Dans ce cadre, une attention particulière sera portée aux possibilités de partenariats entre collectivités publiques, à la diffusion la plus large, notamment dans les espaces « publics », ainsi qu'aux conditions de conservation et de reproduction des œuvres créées.

- L'Ecole nationale supérieure de la photographie d'Arles, qui se trouve dès 2012 en situation de conférer par son diplôme le grade de master, et qui participe comme membre fondateur au pôle de recherche et d'enseignement supérieur Provence-Méditerranée, prévoit de pouvoir bénéficier de nouveaux locaux, à proximité du projet conduit par la fondation LUMA. Il s'agit ainsi de répondre tant à l'évolution des techniques de production des images qu'à la diversification des besoins de formation des professionnels.

- À la suite du débat ouvert au Sénat par la PPL 441 sur les œuvres orphelines, un processus de concertation sur la base d'un projet de texte plus cohérent avec les principes du CPI s'est engagé entre les différents acteurs concernés, les agences photographiques et les éditeurs. Il importe en effet que l'utilisation d'une photographie soit accompagnée du nom de son auteur, et que si celui-ci n'est pas connu, cette situation fasse l'objet d'un traitement spécifique, mais il convient aussi de tenir compte de la situation propre aux détenteurs de fonds, publics ou privés, qui en assurent la charge et doivent pouvoir en assurer la valorisation, y compris par la numérisation, dans des conditions juridiques solides. Dans ce contexte, il conviendra aussi de traiter des conditions de signature des photographies et de l'usage de la mention « DR ».

Enfin, et malgré le contexte budgétaire tendu, l'accompagnement que le ministère apporte à des institutions ou des manifestations qui, notamment en région, contribuent par leur professionnalisme au développement de la création et à sa rencontre avec un public de plus en plus exigeant, se trouve renforcé (à hauteur de 500.000 euros en 2012 par exemple). Dans le cadre du développement des actions d'éducation artistique et culturelle, une attention particulière est portée, en région, aux projets d'éducation à l'image.

3 - La situation spécifique du photo-journalisme :

La crise générale à laquelle la presse, dans ses différents médias, est confrontée, touche particulièrement le photo-journalisme. Il s'agit cependant d'un mode d'expression et de transmission de l'information dans lequel notre pays s'est illustré, et qui conserve toute sa force et sa pertinence. Or le rapport de l'inspection générale des affaires culturelles de l'été 2010 confirme bien une tendance au vieillissement des professions et une baisse de leurs revenus. Il convient donc d'être attentif aux évolutions économiques et sociales qui se dessinent. S'il est sans doute vain d'attendre un retour aux pratiques et aux règles anciennes, il s'agit de pouvoir accompagner au plan juridique comme au plan financier les mutations profondes du secteur :

- La création d'un « observatoire du photo-journalisme » réunissant, sous la présidence de M. Hémon, une vingtaine de personnalités représentatives, par leur compétence et leur engagement, des divers métiers concernés, mais bénéficiant aussi d'une certaine liberté d'analyse et de parole ; il s'agit ainsi de suivre l'évolution des données économiques et sociales dont on peut disposer, mais aussi de réfléchir aux nouveaux produits et aux nouveaux modèles de production et de diffusion d'informations par l'image, et aux diverses conséquences qu'il conviendrait de tirer pour accompagner ces évolutions.

- La reprise, après le constat établi au 12 juin que les discussions entre les organisations professionnelles et syndicales pour l'établissement de règles de barèmes de piges de photographes, prévues par l'article L.132-45 du CPI avaient été interrompues, d'un processus de concertation afin de proposer, conformément au dispositif prévu par la loi HADOPI, un décret fixant ainsi les conditions de détermination du salaire minimum de ces pigistes.

- La mise en place d'un fonds spécifique pour la création photographique documentaire. Ce fonds géré par le CNAP est doté dès cette année de 75.000 euros dégagés par redéploiement (150.000 euros en 2012) ; il a pour vocation, sous forme d'avance remboursable, d'aider les photographes professionnels à produire des reportages susceptibles ensuite de trouver des débouchés dans divers types de médias.

Cette énumération des principaux « chantiers » ainsi engagés illustre donc l'ambition de Frédéric Mitterrand, et sa volonté de voir la photographie abordée au sein du Ministère de la Culture et de la Communication de manière globale, comme un mode d'expression et de création à part entière, dont les difficultés justifient d'approches spécifiques, mais qui, par sa diversité même, entre pleinement dans le champ des activités et des pratiques artistiques et culturelles qui concernent le plus grand nombre de nos concitoyens. ◆

La longue marche

ou la progressive reconnaissance, par les musées, de la photographie en France depuis l'entre-deux guerres

Par Quentin Bajac, Conservateur-chef du Cabinet de la Photographie, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

Faut-il le rappeler ? La reconnaissance de la photographie comme discipline artistique a été en France lente à se mettre en place. Jusqu'au début des années 1970, la photographie comme l'estampe restaient en France l'apanage des bibliothèques et plus particulièrement de la Bibliothèque nationale, dont l'activité du département des Estampes dans ce domaine remonte à l'immédiat après-guerre avec l'action de Jean Adhémar et Jean Prinet, des services d'archives, et des musées des Techniques - Musée des Arts et Métiers plus spécialement.

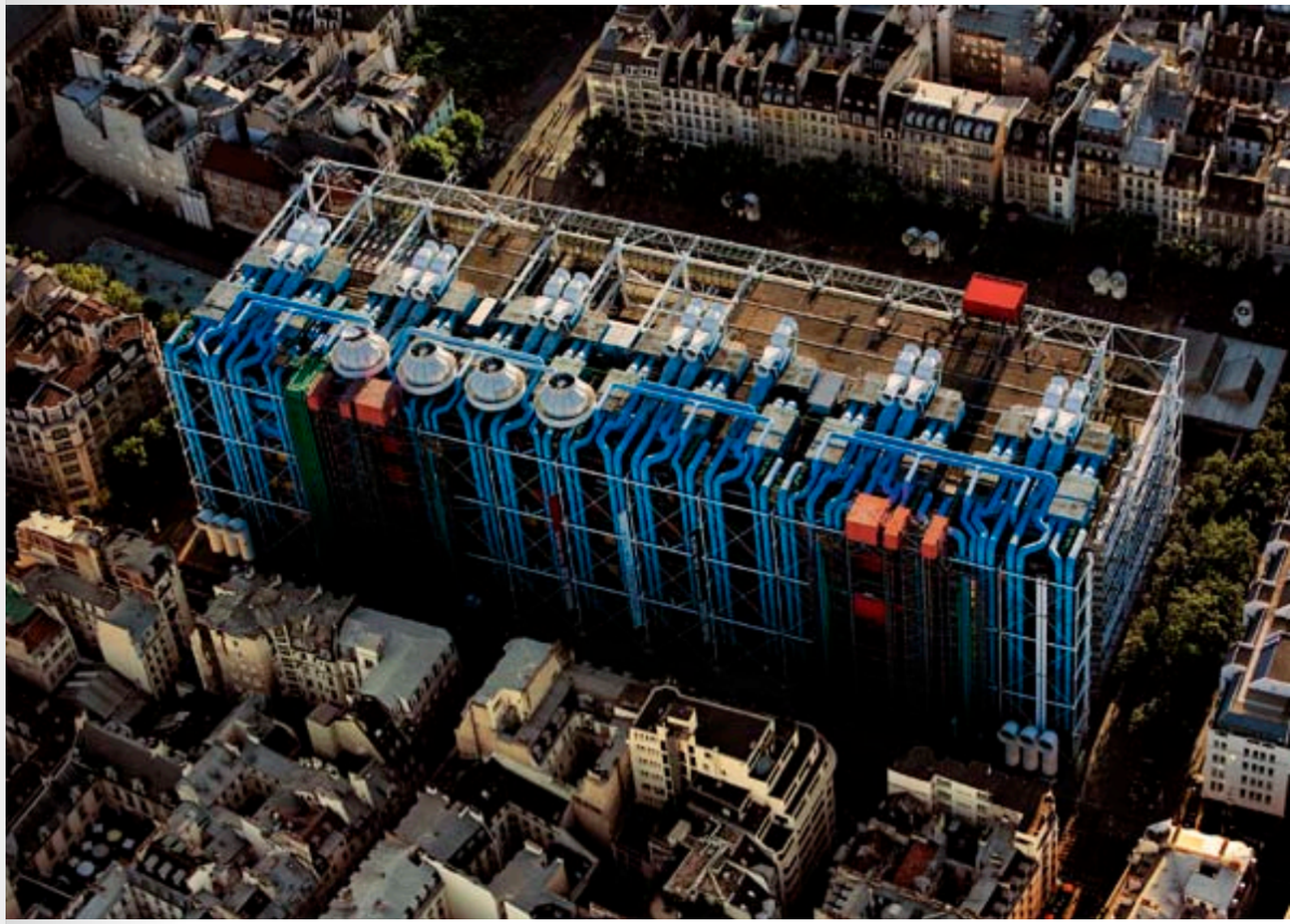
Pourtant le débat n'était pas récent. Dès les années trente, un certain nombre d'amateurs avaient attiré l'attention des pouvoirs publics sur la nécessité d'une telle institution, notamment au sein de ce qui était à l'époque l'organisation la plus active en France dans ce domaine, la presque centenaire Société française de photographie. Les diverses commémorations de l'invention de la photographie qui eurent lieu dans les années 20 et 30 furent l'occasion de rappeler l'urgence d'une telle initiative. Dès 1925, le grand collectionneur Gabriel Cromer G. publiait, dans le bulletin de la SFP, *Il faut créer un musée de la photographie*, article qui en quatre points annonçait ce que devrait être le futur musée de la photographie. Peine perdue : à la mort de Cromer, sa veuve n'arrivera même pas à convaincre les pouvoirs publics de faire l'acquisition de sa collection, dont les nombreux incunables des débuts de l'histoire de la photographie auraient pu servir de socle à une collection nationale. En 1939, quelques semaines avant l'entrée en guerre, la collection Cromer sera achetée par une institution américaine, la George Eastman House.

À l'époque où aux Etats-Unis le Museum of Modern Art ouvrait un département de photographie et où d'autres institutions, du San Francisco Museum of Modern Art au Metropolitan Museum of Art, commençaient à inscrire des photographies sur leurs inventaires, la situation française était singulièrement en retrait. Dans un pays pourtant jacobin et centralisateur, dans lequel la reconnaissance passe souvent par l'action des pouvoirs publics et de l'Etat, celui-ci s'est montré longtemps réticent à reconnaître la photographie comme une discipline artistique pleine et entière. À l'exception de la remarquable activité déployée par la Bibliothèque nationale à partir de l'immédiat après-guerre, tant dans la préservation et l'acquisition de fonds anciens (collections Gilles, Sirot) que dans le soutien à l'activité photographique contemporaine (avec notamment, de 1946 à 1961, la tenue d'un salon annuel de photographie contemporaine, le salon de la Nationale), l'Etat est longtemps resté en retrait dans ce combat. Pendant plus de quarante ans, c'est essentiellement de province, d'initiatives privées ou publiques locales que s'est manifestée cette reconnaissance artistique de la photographie : à Bièvres avec la création en 1960 du premier musée de photographie née d'une initiative du Photo-club de Bièvres, soit un cercle amateur ; à Chalon-sur-Saône où il fallut attendre le début des années 1970 pour voir s'ouvrir, autour de la figure de Niépce, le musée éponyme - on notera qu'à la même période en Angleterre s'ouvrait un musée consacré à la figure d'un autre inventeur, Talbot ; à Arles enfin, où l'action conjointe de quelques photographes et épris de photographie, réunis autour de Lucien Clergue et Michel Tournier, marquait la création des Rencontres en 1969 et, ce faisant, renforçait l'action du Musée Réattu dans ce domaine. À ces initiatives il conviendrait sans doute d'ajouter celle de la firme Kodak et de la création, dans les années soixante, de son « musée de la photographie » dont une partie devait en 1983 rejoindre les collections du Musée d'Orsay.

Il fallut en effet attendre la fin des années 1970 pour que la photographie obtienne droit de cité dans les deux grandes institutions qui se mettaient alors en place, le Musée national d'art moderne (ouvert en 1977) et le Musée d'Orsay (ouvert en 1986 mais dont la mission de préfiguration commence en 1979) : à son ouverture au milieu des années soixante-dix, le Musée national d'art moderne ne comptait dans ses collections que de rares photographies, qui n'étaient pas le fruit d'une politique d'acquisition volontariste mais bien le résultat de legs ou de dons. Idem au Musée d'Orsay.

> “L'État est longtemps resté en retrait dans ce combat.”

Prenant la suite d'institutions préexistantes, le nouveau MNAM, au sein du bâtiment à l'architecture futuriste du Centre Beaubourg, comme le Musée d'Orsay, installé dans l'ancienne gare éponyme, témoignaient alors d'une même volonté de renouveler les approches traditionnelles des périodes respectives, et d'élaborer des établissements qui ne soient pas seulement des musées des Beaux-Arts mais de véritables institutions culturelles, capables d'écrire une histoire de l'art plurielle, ouverte à d'autres courants et d'autres disciplines que ceux précédemment abordés. À cet égard, le projet du MNAM n'est pas sans évoquer le projet élaboré par Maurice Besset en 1961, celui d'un « lieu total », où toutes les expressions artistiques de notre siècle trouveraient une place : cinéma, art théâtral, photo, architecture, au même titre que la peinture et la sculpture. Pour le Musée national d'art moderne, inséré dans le nouveau contexte global du centre d'art et de culture que représente le Centre Beaubourg, comme pour le Musée d'Orsay, les projets mis au point au cours des années 1970 entendent non seulement signifier la fin d'une approche trop franco-française de l'art, dominée au XXe siècle par la seule Ecole de Paris et au XIXe par l'Impressionnisme, mais également trop mono-disciplinaire, d'où l'importance nouvelle accordée à l'architecture, aux arts décoratifs, au design comme à la photographie ou au cinéma : au Musée national d'art moderne, les grandes expositions pluridisciplinaires historiques (Paris/Berlin, Paris/New York, Paris/Moscou ou l'Apocalypse Joyeuse), organisées entre 1977 et 1984, sont la meilleure illustration de cette double évolution. En 1986, à l'ouverture du Musée d'Orsay, la place faite à la photographie, art réaliste, comme celle faite à l'art le plus pompier, participaient, paradoxalement, dans deux directions très différentes, de cette même volonté d'ouverture à une autre façon d'écrire l'histoire de l'art. ◆



À gauche : Centre Pompidou - MNAM : catalogue de l'exposition « La subversion des images, Surréalisme, photographie, film ».

Ci-dessus : le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
© Yann Arthus-Bertrand, 2009.

Collectionneur de photographies : une passion

***Par* Philippe Garner, directeur international du département « Photographie » chez Christie's**

Fasciné par la photographie depuis le début des années 1960 – lorsque j'ai commencé à découper et à mettre de côté systématiquement les images des journaux et des magazines qui attiraient mon attention et stimulaient mon imagination –, je travaille depuis maintenant quarante ans avec des photographies reconnues comme objets de collection. Pour les initiés, les photographies d'un passé plus ou moins lointain méritent évidemment notre curiosité et notre respect, ainsi que le souci de leur préservation. Pour beaucoup, néanmoins, la photographie n'est qu'éphémère et n'est finalement que le dérivé de notre monde toujours plus saturé d'images.

On me demande souvent d'expliquer l'importance que le marché accorde à certaines photographies et de parler de ce monde de connaisseurs et de collectionneurs. Parmi les questions les plus fréquentes se trouve celle-ci : « Depuis quand la photo est-elle le centre de tant d'attention ? ». Ma réponse va à l'encontre des attentes : « Depuis les années 1820 ». Et j'explique : « La photographie a été chérie, valorisée, préservé pour la postérité depuis la naissance de ce medium, depuis les toutes premières expériences et réussites de Niépce, Daguerre ou Talbot ». Et pourtant, presque deux siècles se sont écoulés et la photographie a connu diverses destinées. Dans quelques rares cas, la photographie a été à la fois conçue et reconnue comme une œuvre d'art et s'est frayé un chemin dans la sécurité des musées et collections privées, bibliothèques et archives, à l'abri de l'évolution des goûts et de la mode qui bouleversent parfois le degré d'attention accordé à certaines images. Cependant, dans de nombreux autres cas, la photographie a été créée avec des ambitions plus modestes, les images étant considérées comme des mémentos privés ou comme des outils de travail, et ces tirages sans prétentions ont trop fréquemment été traités sans les soins nécessaires ; dans de nombreux cas ils ont été négligés et perdus pour toujours.

Les générations successives de collectionneurs ont toutefois sauvé et préservé les fragments souvent éparpillés de l'histoire riche et complexe de la photographie. C'était dans la plupart des cas le fruit de leur passion, mais le commerce est intervenu, et ainsi est né le marché moderne avec son organisation en galeries et en maisons de vente, ses protocoles concernant les éditions, ses procédés systématiques qui construisent une réputation et une cote.

> « Jusqu'à quel point une photographie peut-elle être « vraie » ? »

Malgré les déséquilibres de valeurs parfois importants et illogiques, pour lesquels le marché peut sembler responsable, l'inexorable réalité sous-jacente est que la photo a depuis ses prémisses réussi à capturer des instants de la vie et à constituer une ressource visuelle inégalable.

Là se trouve une banque de données vitales qui définissent et analysent toutes les facettes de l'histoire sociale, culturelle et politique en décrivant fidèlement notre monde physique, naturel et construit. La photo a en plus capturé une imagerie idéalisée et un univers parallèle de métaphores.

Il peut s'avérer judicieux de comparer certains points communs entre la photographie et le texte écrit. L'un comme l'autre peut être factuel et simplement descriptif ; tous les deux peuvent s'avérer subtilement nuancés, jouant de leur potentiel à évoquer, à atteindre le poétique et le sublime. En réponse à la question : « Une photographie peut-elle être considérée comme une œuvre d'art ? », j'affirme sans équivoque : « Oui, de la même façon que les mots peuvent s'assembler pour former de la grande littérature ». Mais les mots peuvent également être utilisés pour créer des modes d'emplois ou des listes de courses, des signalisations ou des rapports d'entreprise. La capacité d'exploiter le medium photographique avec une individualité, une autorité et une force expressive est un don rare, au même titre que celui de pouvoir manier les outils du langage – qui sont à disposition de tous – pour créer des textes mémorables et emplis d'inspiration.

Les critères sur lesquels s'appuient les conservateurs, les historiens, les critiques ou les collectionneurs pour juger les mérites des photographies sont complexes et ne s'alignent pas universellement. Le fond doit-il l'emporter sur la forme ? Comment s'accordent l'idée et sa réalisation ? Jusqu'à quel point une photographie peut-elle être « vraie » ? Nous pourrions sans peine étendre ces questionnements, car connaître ce medium sur le bout des doigts requiert certainement une sensibilité pour la singularité, l'émouvant, la pertinence historique et culturelle autant que pour le purement esthétique. Quels conseils avisés donner à celui que la photographie interpelle et qui a le potentiel pour devenir collectionneur ? Comment lui faire découvrir la complexité et la richesse de ce medium ?

Les meilleurs conseils seraient de rappeler tout ce qui a été accompli au fil des ans par les connaisseurs et collectionneurs dignes de foi : « Allez exclusivement vers ce qui vous émeut ; fiez-vous à votre instinct, mais étayez tout cela par la connaissance ; regardez, apprenez, comparez, et remettez en question les idées reçues ; n'imitez pas, soyez fidèle à vous-même ». L'expérience et la capacité à remettre dans son contexte aident à acquérir une aisance dans la complexité et le mystère de ces processus chimiques – et aujourd'hui électroniques – à travers lesquels la lumière capturée restitue une image fidèle suspendue dans le temps.

Je défends avec passion le fait que ce medium soit respecté comme il se doit, en gardant à l'esprit son rôle fondamental comme indispensable vecteur de communication et d'expression, chaque image étant aussi précieuse dans notre monde que les mots. Avec le passage du temps, les photographies deviennent inévitablement des points de repère essentiels de notre histoire et font partie de notre héritage, méritant amplement notre estime et notre bienveillance. ◆

Christie's Paris, le 20 novembre 2010, vente de la Fondation Richard Avedon. Unique par sa grande taille, le tirage Dovima en robe de soirée Dior entre deux éléphants, *daté de 1955, y a été adjugé 841 000 euros.* © Bernard Perrine

En haut : Arles 2011, Atelier de mécanique, exposition «From Here On». Le Manifeste signé par Martin Parr, Clément Chéroux, John Fontcuberta, Erik Kessel et Joachim Smidt. © Bernard Perrine

Ci-dessus : la première équipe des Rencontres. De gauche à droite : Jean-Claude Lemagny, Todd Webb, Michel Tournier, Lucien Clergue, Jean-Claude Gautrand, Jean-Pierre Sudre, Édouard Boubat, Denis Brihat, Jean Dieuzaide, Jean-Maurice Rouquette. © Marc Pérard (Archives Jean Dieuzaide)

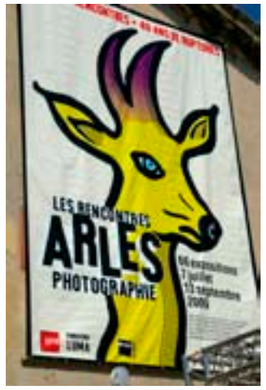
Page de gauche : affiche des 40e Rencontres, en 2009.

Les Rencontres de la photographie d'Arles, une initiative de portée mondiale

Par* Jean-Noël Jeanneney, *Président des Rencontres d'Arles

Les Rencontres sont aujourd'hui si vivantes, si profuses, si inventives qu'on hésite à les célébrer, et même à les décrire, de crainte de les figer dans les raideurs d'une célébration. Qu'on prenne donc comme un simple propos d'étape, dans le cours d'une démarche qui reste de prime jeunesse, les lignes que voici - où je répugnerai d'autant moins à l'éloge que je n'y ai nul mérite, étant entré tout récemment dans son histoire.

L'idée fondatrice de Lucien Clergue, Jean-Maurice Rouquette et Michel Tournier, voici plus de quarante ans, enracinée dans une ville-joyau qui leur était chère à tous trois, vint du désir ardent de voir la photographie trouver dans la vie culturelle, en France et au-dehors, une place majeure qui leur paraissait lui être par trop comptée jusqu'alors, du côté de la création comme de la diffusion. Il s'agissait de concentrer, en un temps bref et en un lieu prestigieux, selon une ambition planétaire, le plus intense des désirs et des adhésions qu'après un siècle et demi d'histoire passionnée la photographie pouvait susciter.



D'autres festivals ont depuis lors fleuri dans bien des endroits, et Arles a toujours considéré ces imitations comme des hommages. Comme elle s'est félicité, y ayant joué un rôle, de constater que fondations et musées (voyez, chez nous, la galerie permanente de la photographie à la Bibliothèque nationale de France) multipliaient les initiatives dans ce champ. À la fois art du premier rang et témoignage hors pair, la photo a parfois souffert de cette ambivalence. Les Rencontres ont appris à ne pas distinguer ces deux destins. Ne négligeant certes pas les œuvres anciennes indispensables à l'Histoire, elles ont eu à cœur de servir, au profit d'un public grandissant, la création en mouvement, sous toutes ses formes prolifiques, en favorisant l'essor de bien des talents neufs. Attentives, évidemment, à la spécificité française, mais résolument universelles, à l'écoute de tous les continents, convaincues que le choc des expériences et des diverses sensibilités nationales, des Etats-Unis au Japon, de l'Amérique latine à l'Europe de l'Est, de la Chine à la Grande Bretagne, les enrichirait toutes.

Qu'aujourd'hui la photo ait trouvé sa place, solidement, dans l'activité, les préoccupations, les subventions du Ministère de la Culture, comment douter qu'Arles y ait contribué ? Mais l'enseignement aussi est directement concerné. L'Ecole nationale de la photographie, située également à Arles, est au fond la fille des Rencontres et fait surgir dans ce monde, chaque année, une petite pléiade de jeunes talents, garants de l'avenir. Et on est frappé du succès grandissant des ateliers (faut-il dire, à l'Institut de France, workshops ?) où les praticiens, les artistes viennent élargir l'ampleur de leur talent.

L'Education nationale regarde vers les Rencontres avec une curiosité, pour ne pas dire une gourmandise, sans pareilles. Car une nouvelle génération d'enseignants a compris que la formation à l'image, donc à la photographie, primordiale, est, en ce début du XXIe siècle, bouleversée par les nouvelles technologies. L'événement que nous avons intitulé « La Rentrée en images » les voit affluer à Arles, en septembre, avec leurs classes, plus nombreuses chaque année. Tant il est vrai qu'il n'est pas d'art majeur qui n'appelle, pour sa vitalité, la formation des jeunes regards, ceux des futurs amateurs qui seront aussi citoyens. Dans le même temps, nous aurons à nous préoccuper toujours davantage de la mémoire de l'événement, un peu négligé, longtemps sous le fouet des urgences successives. Une présence forte sur la Toile est à l'ordre du jour, avec le développement d'un site qui devra être, comme ce qu'il reflètera, bouillonnant. Et il faudra contribuer à l'enrichissement des diverses collections dont, toujours à Arles, le Musée Réattu donne l'exemple depuis 1957 – sans exclure que nous entretenions un jour la nôtre. Nous ne nous rengorgeons pas. Toute initiative telle que celle-ci est fragile. Elle dépend de son équipe et de celui qui la dirige - François Hébel, depuis une décennie, excelle par son dynamisme et son imagination - mais aussi des soutiens financiers : ceux des pouvoirs publics, qui ne nous manquent pas mais sont voués à ne pas suffire, ceux aussi du mécénat privé où brillent plusieurs fidélités affectueuses.

Il nous est précieux d'inscrire l'Académie des Beaux-Arts, qui a eu le discernement d'accueillir Lucien Clergue, parmi le cercle des amitiés qui nous entourent et nous tenons à ce qu'elle le sache. ◆

Esthétique et technologie

Par* Bernard Perrine*, photographe, journaliste, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

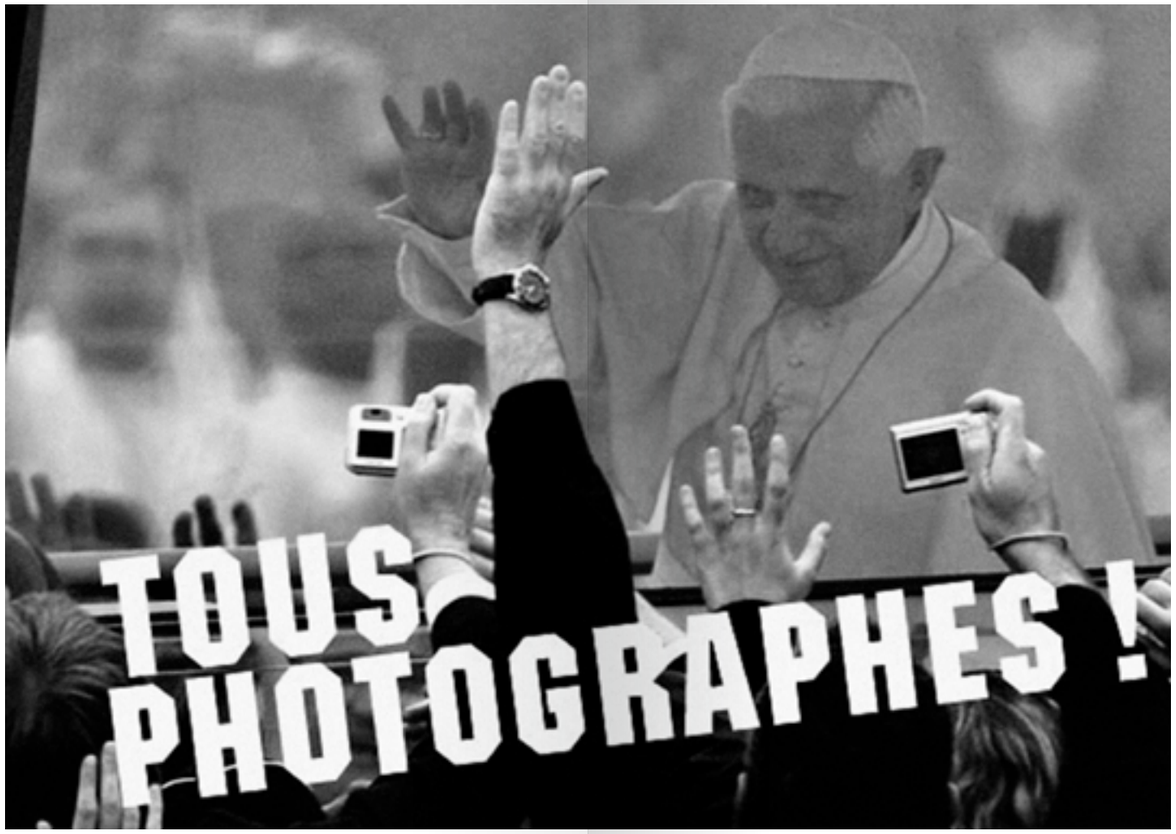
On pouvait penser que l'irruption du numérique dans l'univers de la photographie allait influencer, pour ne pas dire bouleverser, les esthétiques de la photographie.

Après de multiples consultations, le texte que nous a confié Michel Poivert, Professeur d'histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, (voir ci-après) résume parfaitement les avis et commentaires recueillis, si on ne les limite pas aux seuls artistes photographes. S'il semble prématuré de mesurer l'influence de la technologie numérique ou plutôt des techniques numériques sur l'esthétique de l'image photographique, on peut constater son impact sur la façon de travailler et sur les pratiques. En un mot, le numérique est venu annihiler une partie du mystère qui se déroulait dans la chambre noire, il a compressé le temps, il a surtout permis l'instantanéité de la diffusion comme on a pu, et on peut encore le vérifier avec les documents en provenance des récents conflits et révolutions. En ces temps de commémoration du 11 septembre, on peut dire qu'en 2001, avec la technologie dont on dispose aujourd'hui, on aurait eu des images de ce qui se passait dans les avions, voire de l'impact sur les « twin towers ».

L'arrivée du numérique a ceci de particulier qu'elle a changé tous les paramètres en même temps. C'est la première fois que, dans l'histoire de la communication et dans l'histoire de l'humanité tout court, les outils de capture ou de création et les supports de diffusion changent en même temps. Autant dire que les points de comparaison sont inexistants et que les repères manquent. D'où cette sensation de trouble et d'incompréhension qui peut parfois nous envahir, d'autant plus qu'elle peut s'accompagner de la sensation de ne plus pouvoir repérer où se trouvent les vraies valeurs. Elle peut induire deux types de comportements : le rejet d'une période où tous les acquis sont remis en question. Ou le pari de dire que nous vivons une période exceptionnelle, une « Renaissance » à la puissance 10 et que dans un demi-siècle ou plus, les contemporains diront « quelle chance ils ont eu de vivre cette période unique » !

Ce que l'on peut déjà percevoir, commente Sam Stourdzé, directeur du Musée de l'Élysée à Lausanne, c'est le changement de regard, une nouvelle esthétique d'images d'écrans qui sont les conséquences collatérales de ces mutations en cours.

Ce que l'on peut aussi constater, en dehors de l'instantanéité de la transmission dont nous parlions ci-dessus, impossible avec l'argentique, c'est le fait que chacun peut accéder facilement à la capture et à la diffusion de ses images. Ce que montrait déjà l'exposition « Tous photographes » présentée au Musée de l'Élysée à Lausanne, fin 2007 avant de faire le tour de l'Europe : une banalisation qui change la nature des sujets.



Au centre : affiche de l'exposition « Tous photographes » présentée au Musée de l'Élysée, à Lausanne, en 2007-2008.

Les récents festivals photo d'Arles et de Perpignan, chacun à leur manière, ont permis d'entrevoir quelques pistes.

L'exposition « From Here On », présentée aux dernières Rencontres arlésiennes, revendique de donner à voir autre chose. Elle a été conçue à l'initiative de tenants de la photographie vernaculaire, auteurs d'un manifeste qui constate, entre autres, que « l'internet est plein d'inspirations : du profond, du beau, du dérangeant, du ridicule, du vernaculaire et de l'intime..., que nos ressources sont illimitées et les possibilités infinies... car les choses seront différentes, à partir de maintenant... ». Pour Martin Parr, photographe de l'agence Magnum, Clément Chéroux, historien de la photographie et conservateur au centre Pompidou, John Fontcuberta, photographe et thuriféraire de la théorie du faux en photographie, Erik Kessel, propriétaire d'une agence de communication aux Pays-Bas et Joachim Smidt, artiste allemand travaillant sur les photographies trouvées, le changement est ailleurs. Ce n'est pas l'arrivée de la photographie numérique seule qui a bouleversé la création d'images, mais la généralisation du passage au numérique et à l'internet.

La réponse à la question sur l'esthétisme se fera donc sur un autre plan, presque à contre-pied, par inversion de la question. Pourquoi ajouter de nouvelles images alors que des milliards d'entre-elles sont disponibles sur le « net » ? On fête les 100 ans du « ready-made » de Marcel Duchamp. Aujourd'hui, cette attitude s'est généralisée. L'accès libre à des millions d'images a généré un territoire créatif nouveau et changé les canons de la photographie, explique Joan Fontcuberta.

On ne crée pas une image, on colle, on intègre, on recycle, on transforme... des images trouvées ou pillées sur de multiples sources, mais où est l'auteur ? Ce n'est plus « Tous photographes » mais tous créateurs, allant pour certains jusqu'à revendiquer le statut d'artiste, dans une sorte de nouvel « arte povera ». Le numérique et internet ont transformé l'image en un objet banal, sans statut, bon marché... pour mettre en avant les ego. Web, réseaux sociaux, blogs, albums de famille, forums... sont devenus les autoportraits modernes où l'on exhibe son corps en faisant plus que flirter avec le sexe. Des banalités qui sont parfois récupérées dans le but de leur donner un statut avec une dimension artistique et esthétique. « Les artistes sont des filtres pour nos déchets » !

> “Le numérique et internet ont fait changer la façon de voir, de faire et de montrer la photographie.”

Cela voudrait dire que les internautes auraient acquis un pouvoir de décision. Mais dans le même temps, on n'a jamais vu fleurir autant d'expositions et de manifestations photographiques ou éditer autant de livres photographiques.

Ce dont on peut être certain malgré tout, c'est que le numérique et internet ont fait changer la façon de voir, de faire et de montrer la photographie. Ils ont également fait changer les lignes de démarcation entre les médias et redistribué les cartes des principaux pôles de décision.

Ces constatations sont encore apparues plus clairement dans les secteurs de l'information et du photojournalisme. Dans *Le trafic des nouvelles, les agences mondiales d'information*[1], on voit que l'information, qu'elle soit écrite ou visuelle, est devenue une valeur marchande. On ne s'étonnera donc pas de constater que toutes les innovations techniques qui ont permis à l'information de gagner en rapidité se sont imposées.

Et en premier lieu, la photographie qui a pris la place de la gravure, industrie plus que florissante dans le domaine de l'illustration à la fin du XIXe siècle. Depuis ce temps, des développements techniques connexes ont intensifié l'accélération des diffusions d'informations, jusqu'à les rendre quasi-instantanées avec les technologies numériques relayées par celles de l'internet, épaulées par les développements informatiques et satellitaires. Un écosystème en pleine mutation qui engendre des nouvelles écritures et une nouvelle grammaire. Les nouveaux comportements de réception de l'information ont en effet nécessité des remises en question des medias traditionnels. Lors des « Rencontres Nouveaux Médias » qui se sont déroulée dans le cadre de « Visa pour l'image » à Perpignan les 31 août et 1er septembre 2001, le statut de l'image seule a été remis en question. « C'est le produit que je viens de créer avec des images, du son... qui a de la valeur ». Sur internet et les réseaux sociaux ce sont les « web documentaire » (dont la France détient le leadership) ou autres « petites œuvres multimedia » qui deviennent de plus en plus les vecteurs de cette nouvelle information. Les nouveaux logiciels de montage, faciles d'accès et peu coûteux, et la généralisation du numérique et de la vidéo haute définition sur les appareils de prise de vue ont, là aussi, précipité cette mutation. ☛

☛ Nul doute que les évolutions techniques en cours, comme la montée en puissance des possibilités de capture d'images fixes et mobiles sur les téléphones portables, vont, comme on a pu le voir dans les récents conflits, généraliser leurs utilisations, aussi bien dans la sphère privée que dans les domaines professionnels. Elles induiront à leur tour des nouvelles pratiques, tout comme la généralisation de la 3D sans lunettes de visionnement, actives ou passives. Tout comme la « réalité virtuelle », coûteuse et encore réservée aujourd'hui aux applications professionnelles.

Toutes ces évolutions dépassent d'ailleurs souvent les limites de leurs applications, soit pour déboucher sur des applications susceptibles de bouleverser les modes de vie à la dimension de la planète, soit à tout le moins en influant sur nos comportements quotidiens.

La meilleure illustration de ces importantes répercussions est certainement celle des inventions de Joseph Nicéphore Niépce. D'abord, parce qu'avant Daguerre, Arago, Bayard et autre Talbot..., il est l'inventeur de ce qui sera appelé et deviendra la photographie. Parce que surtout, la filiation daguerrienne qui repose sur la rencontre entre les développements de l'optique et la chimie et, en particulier, la photosensibilité d'un matériau pour produire une image, ne représente qu'une faible partie des immenses bouleversements. Qu'on en juge !

L'invention de la photographie et ses déclinaisons naturelles que seront le cinéma, la vidéo, la télévision... s'avèrent importantes mais ne représentent qu'un des paramètres. En réalité, les travaux de Niépce englobent la photosensibilité, la photogravure et l'obtention d'une image permanente créée par la lumière.

L'héliographie (littéralement, écrire avec le soleil) d'après gravure est le précurseur de la photogravure utilisant un photopolymère. Elle est l'ancêtre des procédés microlithographiques permettant la fabrication des circuits intégrés et des microprocesseurs qui ont, entre autres, permis le développement de l'informatique avant la conquête de l'espace, le développement des univers numériques, de la téléphonie, de l'internet, des nouvelles armes de destruction massive ou non et, par contre coup... de la photo numérique.

En réalité, il semblerait donc que ce soient les grandes tendances sociétales qui, dans un subtil mélange issu de technologies nouvelles et d'impact sur le quotidien, influent sur les évolutions esthétiques de la photographie. Sans vouloir développer ce qui pourrait constituer un chapitre entier, on relèvera tout d'abord des influences culturelles, tour à tour picturales, littéraires, poétiques puis liées à l'évolution des loisirs. Pour avoir été responsable d'enseignement de la photographie, j'ai très nettement senti l'influence de l'arrivée de la télévision dans les foyers, puis celle des premières consoles de jeux vidéo et de l'informatique. Lors de la dernière édition du festival « Visa pour l'image » en septembre dernier, on pouvait voir à travers les reportages sur les récentes révolutions l'influence de la génération des images prises avec des téléphones portables, qui ressemblent à celles des dernières générations de vidéo ; comme j'en faisais la remarque à propos de l'affiche qui ornait l'entrée du Palais des congrès (voir l'illustration accompagnant ce texte) j'entendis un garçon d'environ huit ans qui demandait à son père : « Est-ce que c'est de la vraie guerre » ?

L'analyse demanderait à être approfondie car les interactions et interpénétrations s'avèrent très complexes et agissent en synergie. Dès le début, malgré des propos orageux envers la photographie, Jean Auguste Dominique Ingres, un des plus virulents, ne disait-il pas : « C'est beau la photographie... C'est très beau, mais il ne faut pas le dire ». Le violon d'Ingres inspira la fameuse photographie de Man Ray. Mais déjà, avant cela, les préraphaélites trouvèrent dans le daguerréotype une précision à essayer d'égaler, tandis que plus tard le pictorialisme essaya de se rapprocher de la peinture. Il serait trop long de relever ici les influences mutuelles jusqu'à l'hyperréalisme et le dernier roman de Michel Houellebecq. Ou réciproquement l'influence de Proust, ou de Roland Barthes sur l'esthétique photographique. Pour aboutir aux courants les plus contemporains dans lesquels des artistes dits plasticiens s'expriment par la photographie ou utilisent son support en refusant la qualification de Photographe.

Ou enfin ceux qui comme Degas, Balzac, Brancusi, Bellmer, Warhol, Monoury, Glazen, Denis Roche, Baudrillard, Hervé Guibert ou Cy Twombly... firent œuvre dans plusieurs moyens d'expression. ◆

1) *Le trafic des nouvelles, les agences mondiales d'information*, Olivier Boyd-Barett et Michael Palmer, Éditions Alain Moreau

L'influence des jeux vidéo sur l'esthétique de la photographie, « est-ce que c'est la vraie guerre ? » Affiche du festival «Visa pour l'image », 2011.

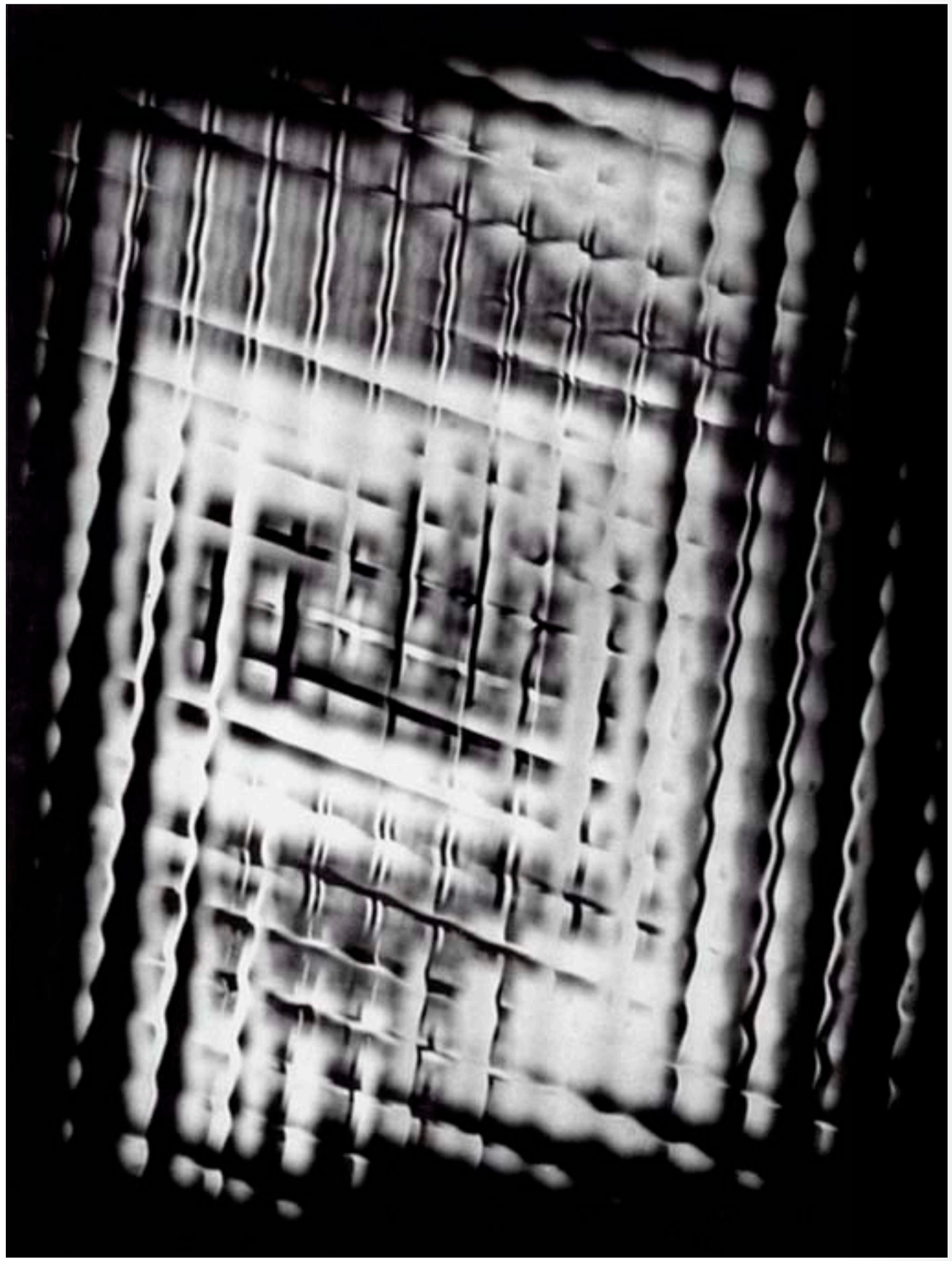
© Yuri Kozyrev / Noor pour *Time Magazine Libye*, 11 mars 2011. Courtesy Visa pour l'image.

Numérique et esthétique photographique

L'arrivée du numérique a-t-elle eu une influence sur l'esthétique photographique ? L'a-t-elle modifié, et si oui en quoi ?

Il y a au moins deux façons de considérer l'offre faite aux artistes photographes par le numérique : les modifications que cette technologie entraîne dans l'exercice de la prise de vue, et la nature du traitement de l'image. La différence fondamentale au moment de la prise de vue réside dans le contrôle quasiment immédiat du résultat et ce que l'on peut appeler « l'éditing permanent », qui consiste à sélectionner son image sans que le photographe ne connaisse ce temps de latence entre la prise de vue et le développement, puis ensuite la découverte de ce qu'il a enregistré et qu'il va sélectionner sur planche contact. Cette nouvelle temporalité du travail de prise de vue transforme nécessairement l'état psychologique du photographe, son action devient plus en adéquation avec notre fonctionnement quotidien de consommateurs d'images, en ce sens il est au plus près de son époque ; en revanche le retrait souvent salutaire pour construire son imaginaire se situe du coup plus en aval, au moment du traitement de l'image. Dans cette seconde phase où, il faut le rappeler, l'interprétation de la prise de vue a toujours existé selon les moyens techniques de chaque époque, on peut désormais parler, comme en musique et en cinéma, de « postproduction ». Le fichier numérique est retravaillé et réinterprété avec une liberté que permettent les logiciels sur le marché, l'outil induit nécessairement de nouvelles possibilités d'invention. Ce travail sur écran est une pensée de l'image d'écran, ce qui diffère par exemple du travail d'interprétation du tireur classique ; on le ressent souvent devant le tirage final, plus unifié dans sa surface. Ce qu'il est important de noter, c'est que les photographes ont aujourd'hui un choix nouveau avec le numérique, et non une alternative autoritaire. Certains pratiquent l'argentique et le numérique selon leurs intentions esthétiques.

Michel Poivert, *Professeur d'histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne*



Raymond Hains, La Grille, *1948*

La photographie expérimentale,

Une autre histoire de la photographie artistique après 1945

Par* Anaïs Feyeux*, historienne de la Photographie

Aussi importante qu'ait pu être la production photographique du Bauhaus, on analyse rarement les répercussions de cette école sur la photographie ultérieure. Pourtant, les idées et les recherches véhiculées par l'école allemande n'ont pas disparu avec sa fermeture en 1933. Ses répercussions furent importantes, à commencer par le retour, dans les années d'après guerre, à une photographie expérimentale qui, si elle jouait un rôle de complément à l'appareil perceptif humain dans les années vingt, devient l'expression phare du renouveau de la photographie artistique après-guerre.

En Allemagne de l'Ouest, ce mouvement débute en 1949 quand six jeunes photographes présentent sous le nom de « fotoform » des images obtenues grâce à diverses techniques expérimentales (photomontages, solarisations, photogrammes...). Le retentissement dans ces années-là est tel que l'exposition est qualifiée de « bombe atomique dans le tas de fumier de la photographie allemande ». Il faut dire que la photographie allemande est alors tiraillée entre un pictorialisme agonisant et une photographie à caractère politique. La place est toute trouvée pour une pratique qui se définit comme donnant primauté à la forme et aux caractéristiques techniques du médium photographique (lumière et matière photosensible). Deux ans plus tard, Otto Steinert, membre de fotoform, monte l'exposition « Subjektive Fotografie ». Importante par sa taille (725 œuvres) et son retentissement européen, elle propose en ouverture la première rétrospective du travail de Moholy-Nagy, photographe et professeur au Bauhaus. Cette exposition prolonge le succès de fotoform et donne une reconnaissance internationale à cette photographie, alors fondamentale dans le travail de nombreux photographes, et qui n'est pas sans lien avec certains courants de l'art informel pictural.

En 1960, deux ans après la troisième exposition « Subjektive Fotografie », l'exposition de Bâle « Ungegenständliche Photographie » (« Photographie non-objective », à comprendre comme sans objet) défend elle aussi certains des principes du Bauhaus. László Moholy-Nagy est toujours une figure tutélaire. L'exposition montre des images qui s'écartent du lyrisme de la Subjektive Fotografie au profit de trois critères : supériorité de l'appareil, abstraction du monde réel et utilisation de lois scientifiques. Elle s'approprie les principes fondateurs du cinétisme pour continuer de revendiquer une photographie artistique abstraite. Dans la continuité de la Subjektive Fotografie, cette exposition montre les travaux de trois photographes exposés en 1951 – les deux allemands Otto Steinert et Peter Keetman, et le néérlandais Pim van Os – et de deux élèves de Steinert (Monika von Boch et Kilian Breier). Mais elle propose aussi, en plus des verres cannelés de 1948 de Raymond Hains, les travaux de l'avant-garde suisse (Roger Humbert et René Mächler) et d'un jeune artiste viennois, Herbert W. Franke, à la fois photographe programmatique et docteur en physique théorique spécialiste de l'optique électronique. C'est lui qui influence, par son ouvrage théorique *Kunst und Konstruktion*, les développements allemands de la seconde moitié des années soixante.

> « Ces années soixante sont fastes pour ce que l'on dénomme désormais la « photographie concrète ». »

Ces années sont fastes pour ce que l'on dénomme désormais la « photographie concrète », qui trouve enfin des soutiens importants permettant de monter plusieurs expositions. En 1968 se forme en Allemagne de l'Ouest le groupe de la Generative Fotografie. Composé de quatre membres, trois Allemands, Kilian Breier, Hein Gravenhorst et Gottfried Jäger et un Belge, Pierre Cordier, ce groupe cherche, soutenu par les écrits d'Herbert W. Franke, à créer un lien entre le monde rationnel de la physique et des mathématiques, et la recherche photographique. Des schémas précis et complexes de mise en forme précèdent la prise de vue. Les nombres, les lois et les systèmes prennent le pas sur le geste et la spontanéité, et aboutissent à des séries photographiques abstraites, systématiques et programmatiques. Plusieurs acteurs de la photographie concrète, qui se sont battus pour défendre une photographie artistique, iront dans les années suivantes jusqu'à délaisser l'appareil photographique tout en cherchant à inscrire par leurs écrits cette photographie expérimentale comme capitale dans l'histoire du médium.

Si les recherches expérimentales dérivant du Bauhaus furent perçues depuis la France comme un développement annexe de la photographie après 1945, il faut souligner qu'elles permirent, par la place centrale qu'elles eurent au sein des pays germanophones, de revendiquer et d'asseoir la photographie comme art. ◆

Les reporters, années 30.
© Keystone-France / Gamma-Rapho

De « l'âge d'or » au photojournalisme « low cost »

ou grandeur et décadence du photojournalisme

***Par* Michel Puech*, journaliste, « associate editor » à* La lettre de la photographie**

« J'ai quitté la scène avec une infinie tristesse » écrit dans *Le monde dans les yeux* (éditions Hachette) Hubert Henrotte, fondateur des agences Gamma et Sygma, deux des trois plus célèbres agences de presse de la seconde partie du XXe siècle. Avec Sipa Press fondée par le photojournaliste Göksin Sipahioglu, Gamma et Sygma ont tenu pendant plus de trente ans le haut du pavé du photojournalisme mondial, cantonnant les agences dites télégraphiques (AFP, Reuters, AP) à la fourniture des quotidiens, tandis que les « trois A » s'imposaient dans les pages des magazines illustrés (*Time*, *Newsweek*, *Stern*, *Paris Match*, etc.)

De 1967, date de création de l'agence Gamma, à 1999, année du rachat de Sygma par la société de Bill Gates Corbis, est née une légende, celle d'un « âge d'or » d'un photojournalisme « à la française ». Dans une récente interview, Alain Dupuis, qui fut « vendeur » de photos pour la presse pendant quarante ans, a raconté comment, dans les années 80, ces agences sont arrivées à un point où elles dictaient les prix aux éditeurs de magazines avant qu'à l'aube du XXIe siècle la tendance se retourne complètement et que ce « photojournalisme à la française » périclite.

Coup d'œil dans le rétroviseur

Pour comprendre l'évolution actuelle du photojournalisme, il faut à grandes enjambées parcourir la courte histoire de la photographie d'actualité. Le reportage photographique naît à la fin du XIXe siècle pendant la guerre de sécession d'Amérique du nord et la guerre de Crimée sur le vieux continent. Les reporters réalisent leurs prises de vue à la chambre et se déplacent à dos de mulet ! On observera que si les techniques ont changé, ils ont déjà deux commanditaires que l'on connaît encore aujourd'hui : la presse et les pouvoirs publics.

Il faut attendre le XXe siècle et l'entre-deux-guerres, les années vingt et trente, pour que se développe la photo de presse. L'immigration de photographes et de journalistes venus d'Europe de l'est va favoriser cet essor par un renouvellement de l'esthétique de la prise de vue et de l'organisation d'agences de reporters. Françoise Denoyelle, une historienne, a également démontré comment le nombre et le prix des publications de photos d'actualité furent alors en corrélation avec le prix du papier journal. Moins le papier coûte, plus les journaux ont de pages, plus les photographies sont utilisées, et mieux elles sont rémunérées.

La guerre d'Espagne, où Capa, Gerda Taro, David Seymour vont bâtir leurs légendes à côté d'écrivains comme Ernest Hemingway, George Orwell ou André Malraux, est l'occasion de développer les reportages photographiques dans les magazines illustrés tels que *Vu* ou *Regards*.

La Seconde guerre mondiale va consacrer la presse illustrée et le rôle des reporters. Les troupes nazies qui envahissent l'Europe disposent d'opérateurs munis des premiers Leica. Les alliés, en particulier les Américains, puis les Russes, ne seront pas avares pour diffuser les images de leurs correspondants de guerre : propagande oblige. Deux illustrations restent dans l'Histoire : le drapeau américain planté sur l'île d'Iwo Jima (Japon) photographié par Joe Rosenthal (Associated Press) et le drapeau rouge planté sur le Reichtag de Berlin par Evgueni Khaldei (Tass). Ironie de l'Histoire, ils sont tous deux d'origine juive !

Après la victoire sur les forces du mal de l'époque, la presse illustrée, bientôt imprimée en couleur, va connaître un essor fulgurant jusqu'à la diffusion massive des écrans de télévision.

L'âge d'or du photojournalisme

À côté des grandes agences télégraphiques (AFP, AP, UPI, Reuters, Keystone, etc), les reporters photographes indépendants sont encore peu nombreux ; essentiellement d'origine occidentale, ils s'organisent en agences de presse photographiques dites « agences feature » (Delmas, AGIP, Reporters Associés, APIS, etc.)

La création de l'agence Magnum en 1947 annonçait une nouvelle organisation dans laquelle les photographes devenaient maîtres de leurs œuvres. La création en France de Gamma va imposer aux magazines la signature des ☛

☛ photographes, le respect de leur travail. Entre 1967 et 1975, sous l'impulsion d'associations, de syndicats et avec la création des « trois A », le marché de la photo d'actualité va être totalement réorganisé tant du point de vue de la production que du point de vue du statut social des reporters.

Les moyens financiers mis à la disposition des photographes via leurs agences seront de plus en plus considérables.

Les magazines illustrés n'hésitent pas à payer des sommes énormes pour obtenir des exclusivités mondiales, jusqu'au moment où les crises économiques successives liées aux aléas du marché du pétrole vont lentement mais sûrement conduire les économies vers la récession.

On taille dans les budgets publicitaires et la presse en subit les conséquences. C'est alors que l'informatique arrive massivement dans tous les secteurs. Dans le même temps les frontières commerciales s'abaissent avec pour conséquence la remise en cause des acquis sociaux.

Après la télévision, l'internet...

Avec le développement des télécommunications (Internet), les pratiques et les marchés évoluent à toute vitesse et, curieusement, la presse n'est pas la première à en tirer les conséquences.

Les attentats du 11 septembre 2001 ouvrent le XXIe siècle et signent la mort de la photographie argentique d'actualité. Comme le dit Jean-Jacques Naudet, directeur de la rédaction de *La lettre de la photographie* : « Aujourd'hui, nous pourrions voir en direct des images de l'intérieur des avions et des Twin Towers ! » Et par définition, ces images seraient l'œuvre de non professionnels.

« Il faut que les photojournalistes, surtout ceux qui sont indépendants, comprennent que ce n'est plus la peine de courir après la photo de news » s'exclame Jean-François Leroy, directeur du festival « Visa pour l'image ». « Les grandes agences comme Reuters, Associated Press, AFP sont capables, grâce à leurs correspondants locaux bien équipés et compétents, de diffuser instantanément d'excellentes images. Les photojournalistes doivent travailler en profondeur, raconter l'histoire du monde et non chercher à saisir uniquement l'instant. »

Expliquer le monde avec des photographies implique une bonne connaissance des problèmes politiques, économiques et sociaux. L'ère des reporters « presse-bouton » est bel et bien terminée. Le photojournaliste d'aujourd'hui est un homme – et de plus en plus souvent une femme – qui connaît le terrain, soit parce qu'il l'a étudié, soit parce qu'il en est natif ou qu'il y vit. Mais dans tous les cas, raconter le monde demande du temps, donc de l'argent.

Au centre : Hubert Henrotte, co-fondateur en 1967 de l'agence Gamma, puis patron de l'agence Sygma de 1973 à 1998, avec, au premier plan, un tirage de Raymond Depardon.
© Michel Baret

« Papa money, Maman pognon... » chante mon ami congolais Bido Mondiba. L'argent justement fait défaut aux photographes professionnels. Le prix des photographies publiées par la presse ne cesse de s'écrouler depuis dix ans, alors que la surface dévolue à la photo, sur le papier comme sur le web, ne cesse de croître.

Le constat de l'historienne Françoise Denoyelle, « plus il y a de place pour publier, plus le prix des photos est important », valable entre les deux guerres mondiales, ne serait-il plus d'actualité à l'heure du web ?

Entre le début du XXe siècle et ce siècle-ci, une donnée économique a changé. Dès la fin des années 80, les sociétés américaines d'informatique (Microsoft, Sun, Oracle etc.) ont eu une action de lobbying terriblement efficace sur la commission européenne à Bruxelles pour obtenir la déréglementation du marché des télécommunications. Il s'agissait de « casser » les « opérateurs historiques » (France Télécom, Deutsche Telecom, British Telecom) pour imposer une nouvelle économie de l'information. À l'été 1994, avec l'arrivée au pouvoir aux Etats-Unis du président Clinton, Al Gore, son vice-président, put lancer l'opération « Autoroutes de l'information » qui, reprenant le concept du réseau Minitel et utilisant la technologie européenne du web (html), imposa l'Internet comme vecteur d'une information gratuite.

> ❝ Dans tous les cas, raconter le monde demande du temps, donc de l'argent. ❞

On sait que la collecte et la diffusion d'informations écrites, sonores ou visuelles n'a jamais été une source de profit.

Jadis les industriels possédaient des journaux, des « danseuses », pour asseoir leurs positions dans la société en soutenant les hommes politiques qui favorisaient leur commerce. Aujourd'hui, ce sont toujours des industriels qui possèdent la presse, mais ils ont de moins en moins besoin des politiques, et de plus en plus des financiers internationaux.

Leurs ambitions ont donc changé : il s'agit de satisfaire les actionnaires ! Pour distribuer de bons dividendes, il faut réduire les coûts de production. Les plus aisés à rogner sont ceux d'une population de travailleurs individualistes et indépendants par définition : les journalistes. Et il est encore plus facile de réduire les revenus des plus indépendants d'entre eux, car non salariés, non syndiqués, allergiques à toute organisation : les photojournalistes !

Qui plus est, les agences, qui diffusent leurs photos et défendaient jadis leurs intérêts, se sont lancées dans une concurrence meurtrière, tandis que les amateurs peuvent techniquement aisément concurrencer les professionnels, très souvent avec l'aide des mêmes agences !

Aujourd'hui, le haut du pavé de l'information illustrée est aux mains, soit d'anciennes agences « télégraphiques » (Reuters, AP, AFP), soit de nouvelles agences issues de la révolution télématique (Getty images, Corbis etc.). On ne parle plus de sources d'informations, mais de contenus. On ne parle plus de reportages, mais de produits. On ne parle plus de reporters photographes mais de contributeurs auxquels ne sont plus attachés ni droits sociaux, ni aucun autre statut que celui d'auteur contributeur. Dans son dernier contrat avec les photographes, Corbis précise que ses « contributeurs » ne peuvent pas détenir la carte d'identité professionnelle des journalistes...

La porte est ouverte à ce qu'on appelle aujourd'hui le « journalisme citoyen », une activité que l'on peut craindre à l'avenir fort éloignée du journalisme et de la citoyenneté. ◆

Ancien reporter et rédacteur en chef puis directeur d'agences de presse photo, Michel Puech publie également des chroniques sur son blog www.a-l-oeil.info

Niépce

Sous le parrainage des Académies des Sciences et des Beaux-Arts

Après les découvertes des lettres de Joseph-Nicéphore Niépce conservées en Russie, Janine Niépce, sa parente, n'eut de cesse de voir toutes ces correspondances réunies. C'est à ce travail que s'étaient déjà attelés Manuel Bonnet, descendant de la lignée Niépce et Jean-Louis Marignier, chercheur au laboratoire de Chimie Physique de l'Université Paris Sud Orsay, auteur de nombreux ouvrages sur Nicéphore Niépce. Les deux tomes de l'ouvrage furent édités par Pierre-Yves Mahé en collaboration avec Spéos et la Maison Nicéphore Niépce, lieu où ils furent présentés pour la première fois le 5 décembre 2003.

Une somme de 1600 pages réunissant quelque 700 documents, dont plus de la moitié sont inédits, permet de retracer la vie du savant, inventeur de la photographie et de ses proches de 1761 à 1842.Une contribution mondiale pour tous ceux qui veulent comprendre l'invention et ses répercussions.

Il y manquait un moteur de recherche multicritères pour appréhender au mieux les informations. Les Académies des Sciences et des Beaux-Arts ont accordé leur parrainage à cette mise en ligne que l'on peut retrouver sur www.niepce-correspondance-et-papiers.com

Les Anglais et les Américains avaient donné un moteur de recherche pour Talbot, la Maison Nicéphore Niépce, sous le parrainage de nos académies, en donne un pour Niépce. ◆

B. P.

Jean Cocteau et le sphinx, tournage du Testament d'Orphée, *1959.* Photo Lucien Clergue

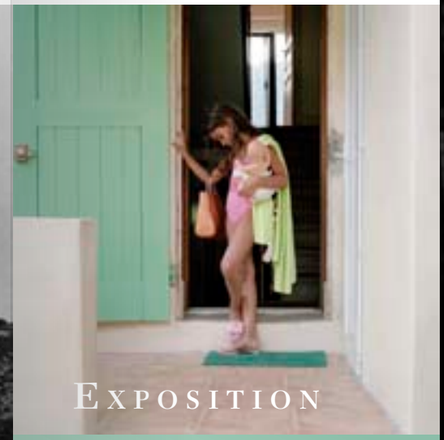
La collection Lucien Clergue enrichit le nouveau Musée Jean Cocteau

Inauguré à Menton le 5 novembre prochain, en présence du Ministre de la Culture et de la Communication, le bâtiment construit par l'architecte Rudy Riciotti deviendra la plus importante source d'information et de documentation mondiale sur le poète et sur son œuvre. En dehors de la donation Severin Wunderman riche de 1800 oeuvres, elle s'enrichit de 200 photographies de Lucien Clergue réalisées en 1959, au cours du tournage du dernier film de Cocteau *Le Testament d'Orphée*. Une salle permanente sera consacrée aux tirages argentiques de Lucien Clergue réalisés sous sa direction. On y trouvera également des photographies du premier film de Jean Cocteau *Le Sang d'un poète*. Par ailleurs, la Westwood Gallery à New York présentera les photographies réalisées en 1959 sur *Le Testament d'Orphée*, du 18 novembre au 30 décembre. La veille, Lucien Clergue y donnera une conférence de 18h à 20h. ◆

Séance inaugurale du séminaire « Interface » à la Sorbonne

Le mercredi 5 octobre 2011 à 18h, dans l'amphithéâtre Bachelard, **Lucien Clergue** a ouvert la séance inaugurale du séminaire « Interface » qui invite les artistes et théoriciens français et étrangers les plus représentatifs de notre temps pour parler de leur pratique.

Lucien Clergue a obtenu son doctorat en 1979 après avoir soutenu la première thèse photographique devant Roland Barthes et Raymond Jean sur le thème du « Langage des sables ». Roland Barthes a écrit la préface du livre du même nom (Ed. Agep, 1980). ◆



EXPOSITION

« Famille » de Marion Poussier

Lauréate du Prix de Photographie 2010 de l'Académie des Beaux-Arts – Marc Ladreit de Lacharrière

L'Académie des Beaux-Arts présente, salle Comtesse de Caen jusqu'au 20 novembre, le travail de Marion Poussier, lauréate de la quatrième édition du Prix de Photographie de l'Académie des Beaux-Arts – Marc Ladreit de Lacharrière. L'exposition « Famille » s'inscrit dans le parcours « Photo Saint-Germain-des-Prés ». ◆

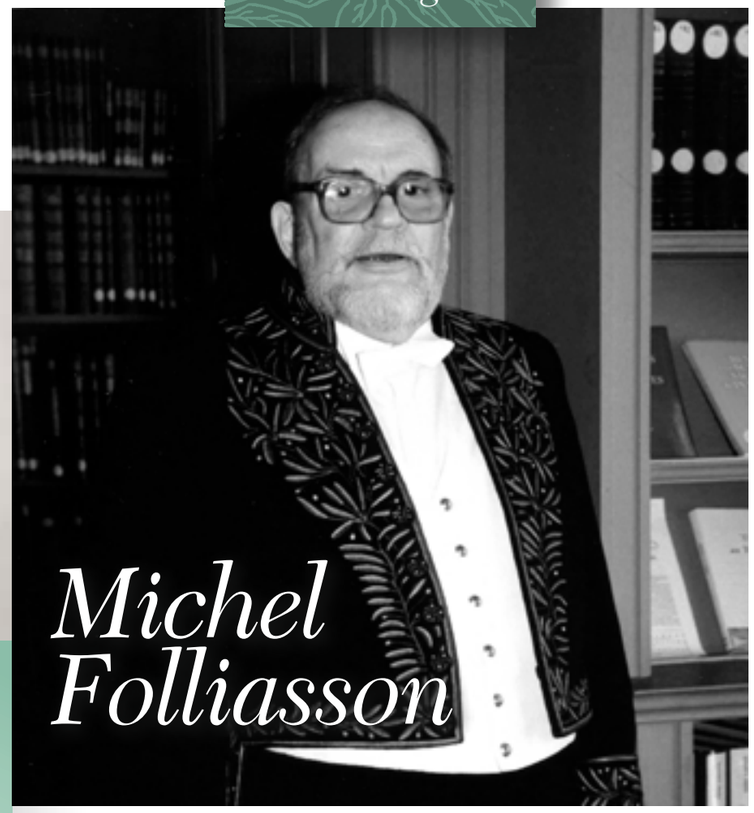
Distinctions

Lors de la promotion du 14 juillet, **Michel David-Weill** a été élevé à la dignité de Grand'Croix dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

Jacques Rougerie a reçu, au siège de l'Académie d'Architecture, le Premier Grand Prix International pour son Musée d'Archéologie sous-marin d'Alexandrie.

La ville d'Alfortville a reçu le 18 mai dernier, au Conseil Constitutionnel, la Marianne d'Or pour le Centre Aquatique qu'il y a réalisé.

Roman Polanski a reçu, au Festival du Film de Zurich, le 29 septembre, le Prix d'Honneur pour l'ensemble de sa carrière.



Michel Folliasson

Nous avons la tristesse d'annoncer le décès de notre confrère l'architecte Michel Folliasson, survenu le 2 juillet 2011, dans sa 87e année. Photo Brigitte Eymann

Passionné très tôt par le dessin, Michel Folliasson, né le 12 janvier 1925 à Pélussin (Loire), entre à l'École des Beaux-Arts, d'abord à Lyon puis rapidement à Paris où il s'inscrit à l'atelier d'Otello Zavaroni.

Architecte en chef des bâtiments civils et palais nationaux, il est nommé en 1959 architecte en chef adjoint de la ZUP du nouveau Créteil avec Jean Fayeton. Puis il s'associe à l'architecte Jacques Binoux ; ils réalisent ensemble de nombreux bâtiments publics, des tours dans le quartier de La Défense ainsi que des centres de recherche. Parmi ses principales réalisations, le Centre administratif, la Préfecture de la Seine Saint-Denis à Bobigny ou le quartier des Damiers à La Défense. Il a été architecte-urbaniste pour la ville nouvelle de Cergy-Pontoise.

Michel Folliasson a enseigné à l'école d'architecture de Nancy de 1957 à 1967. Élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1998 au fauteuil de Bernard Zehrfuss, il s'est beaucoup investi dans l'organisation du Grand Prix d'Architecture de l'Académie, concours annuel destiné aux jeunes architectes.

À la recherche de partis prix architecturaux simples, significatifs et dynamiques, Michel Folliasson plaidait pour la création d'espaces mesurés et harmonieux, au fondement d'une architecture source d'apaisement et de joie. ◆

Hervé de Fontmichel

Hervé de Fontmichel, correspondant dans la section des Membres libres de l'Académie des Beaux-Arts, nous a quittés. Passionné de culture, juriste reconnu, il fut maire de Grasse pendant dix-huit ans, Vice-président du Conseil général des Alpes-Maritime et Vice-président du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur. ◆

Calendrier des Académiciens

Claude Abeille
Exposition de dix sculptures à la Maison des Arts de Châtillon, jusqu'au 27 décembre.

Lucien Clergue
Exposition personnelle à la Galerie Patrice Trigano, à Paris, à partir du 3 novembre.
Exposition « Clergue in America », à l'Institut Français de New York, du 10 novembre au 21 décembre.

William Christie
Dirigera les représentations de *La Didone* de Francesco Cavalli, au Théâtre de Caen, les 16 et 18 octobre, puis à l'Opéra du Luxembourg, les 26 et 28 octobre.
Dirigera les représentations de *Jephta* de George Friedrich Haendel, à Moscou, le 14 novembre, à Vienne le 17 novembre, à Bruxelles le 20 novembre, à Caen le 22 novembre et à Paris, Salle Pleyel, le jeudi 24 novembre.
Dirigera les représentations de d'*Enchanted Island, A Baroque Caprice*, un pasticcio de Jeremy Sams, première au Metropolitan Opera de New York, le 31 décembre.

Chu Teh-Chun
Participe à l'exposition "Art Postal, les artistes s'affranchissent », au Centre régional d'Art contemporain Chateau de Tremblay, à Fontenoy (89), jusqu'au 31 octobre.
Exposition personnelle de peintures et calligraphies au « Feast Projects », à Hong-Kong, jusqu'au 8 décembre.
Participe à l'exposition « Artistes chinois à Paris, 1920-1958 », au Musée Cernuschi, à Paris, jusqu'au 31 décembre.

Erik Desmazières
Exposition dans le cadre des « Sixièmes rencontres de Chaminadour », au Musée d'art et d'archéologie de Guéret (23), jusqu'au 28 novembre.

François-Bernard Mâche
Concert monographique, *Achéron* pour piano, *Kengir, chants d'amour sumériens* pour mezzo soprano et échantillonneur, *Sopiana, Phénix* pour percussion seule, *Rasna*, extrait des *Trois chants sacrés* pour voix, à la Fondation Onassis d'Athènes, le 12 novembre.

François-Bernard Mâche *(suite)*
Participe à un séminaire dans le département de musicologie de l'Université Brunel de Londres, le 17 novembre.
Manuel de conversation pour clarinette et ordinateur sera joué au festival Manca de Nice, le 24 novembre.
Le quatuor *Eridan* sera interprété par le quatuor Béla, au Théâtre de Villefranche, le 2 décembre.

Laurent Petitgirard
Sortie en octobre de la version pour harpe et flûte de *La Prière des Malades* (Ed. Durand).
Sortie en novembre de la partition *Réflexions croisées*, pour violoncelle et percussion (Ed. Durand).
Dirige l'Orchestre Colonne, à la Salle Pleyel à Paris, le 6 décembre, avec J.C. Pennetier au piano (Finzi, De Falla, Chabrier, Debussy), et le 11 décembre (Chabrier, Debussy).
Dirige le Wuertembergische Philharmonie (Honegger, Williams, Petitgirard), à Reutlingen, le 9 novembre.
Dirige l'Orchestre National d'Azerbaïdjan (Debussy, Petitgirard, Ravel), à Bakou, le 24 novembre.

Pierre-Edouard
Exposition de sculptures, dessins et gravures, à la Galerie Ditesheïm à Neuchâtel (Suisse), jusqu'au 30 novembre.

Roman Polanski
Sortie, en fin d'année, du film *Carnage* d'après la pièce de théâtre *Le Dieu du carnage* de Yasmina Reza, qui a ouvert également le « New York Film Festival ».

Guy de Rougemont
Archipelongo et *Golden Clover*, deux créations récentes exposées dans le cadre de l'Armory, à New York, du 9 au 14 novembre.

Vladimir Velickovic
Participe à l'exposition « Dessins, des années 60 aux années 80 » à la Galerie Samantha Sellem, à Paris, jusqu'au 30 octobre.

Zao Wou-Ki
Participe à l'exposition « Artistes chinois à Paris, 1920-1958 », au Musée Cernuschi, à Paris, jusqu'au 31 décembre.

Page 1 : The Photojournalist, *1954. Le célèbre portrait du jeune photographe Dennis Stock immortalisé pour le magazine Life.* Andras Feininger ©Time & Life Pictures

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2011
Président : Laurent PETITGIRARD
Vice-président : François-Bernard MICHEL

SECTION I - PEINTURE
Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
Chu TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
Zao WOU-KI • 2002
Vladimir VELICKOVIC • 2005

SECTION II - SCULPTURE
Jean CARDOT • 1983
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007
PIERRE-EDOUARD • 2008

SECTION III - ARCHITECTURE
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

SECTION IV - GRAVURE
Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE
Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009

SECTION VI - MEMBRES LIBRES
Michel DAVID-WEILL • 1982
Pierre CARDIN • 1992
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT DE LACHARRIÈRE • 2005
William CHRISTIE • 2008
Patrick DE CAROLIS • 2010

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL
Pierre SCHŒNDŒRFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VII - PHOTOGRAPHIE
Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS
S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.