

Mémoire de Master 2

L'acte sélectif dans le processus créatif photographique

Joseph Banderet
Promotion Photographie 2016

Sous la direction de

Claire Bras, *enseignante à l'ENS Louis-Lumière*

Michelle Debat, *professeur des Universités (Paris VIII)*

Membres du jury

Claire Bras, *enseignante à l'ENS Louis-Lumière*

Michelle Debat, *professeur des Universités (Paris VIII)*

Véronique Figini, *enseignante à l'ENS Louis-Lumière*

Franck Maindon, *enseignant à l'ENS Louis-Lumière*

Pascal Martin, *maître de conférence HDR*

Mémoire de Master 2

L'acte sélectif dans le processus créatif photographique

Joseph Banderet
Promotion Photographie 2016

Sous la direction de

Claire Bras, *enseignante à l'ENS Louis-Lumière*

Michelle Debat, *professeur des Universités (Paris VIII)*

Membres du jury

Claire Bras, *enseignante à l'ENS Louis-Lumière*

Michelle Debat, *professeur des Universités (Paris VIII)*

Véronique Figini, *enseignante à l'ENS Louis-Lumière*

Franck Maindon, *enseignant à l'ENS Louis-Lumière*

Pascal Martin, *maître de conférence HDR*

Remerciements :

Je tiens à remercier particulièrement Claire Bras, pour sa présence apaisante et la justesse de son regard.

Merci également à Michelle Debat, pour ses conseils précieux.

Je remercie les membres du jury, Véronique Figini, Franck Maindon et Pascal Martin, pour leur lecture consciencieuse de ces recherches.

Merci à Jean-Paul Gandolfo pour toutes les connaissances qu'il a pu m'apporter.

Merci à Florent Fajole pour son temps, ses suggestions et son savoir immense.

Je remercie chaleureusement l'ensemble des photographes ayant participé à l'élaboration de ce projet : Nadège Abadie, Pascal Aimar, John Batho, Jean-Luc Bertini, Emmanuelle Blanc, Arnaud Claass, Olivier Culmann, Denis Darzacq, Pierre-Olivier Deschamps, Marion Gambin, Eric Garault, Philippe Grollier, Jean-François Joly, Fred Kihn, Samuel Kirszenbaum, Antoine Le Grand, Meyer, Camille Millerand, Guy Le Querrec, Christophe Raynaud de Lage, Michel Séméniako, Bruno Serralongue, Klavdij Sluban, Vincent J. Stocker, Frédéric Stucin, Flore-Aël Surun, Marianne Wasowska, Cyrille Weiner, Alain Willaume et Mathieu Zazzo.

Merci à l'ensemble des enseignants de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière pour ces trois belles années.

Merci à la promotion Photographie 2016, pour leur soutien et leur entourage.

Merci à Matilde Grosjean, Léo Banderet, Thomas Liardet, Alice Mignon, Simon Bonanni, Geneviève Adrey et Jeanne Fontaine d'avoir été à mes côtés durant l'ensemble de ce travail.

Résumé :

Bien que la création photographique soit généralement assimilée à la prise de vue, une grande quantité de choix réside, par nature, dans l'étape de l'édition. L'acte sélectif est digne d'une étude approfondie, en tant qu'étape du processus créatif et porteur de la vision de l'auteur. Ainsi, une première partie s'intéressera à resituer la sélection de l'image dans l'Histoire de la photographie et dans les mécanismes du choix. Puis, sera abordée la lecture, premier regard sur les photographies, empli d'attentes, de doutes et d'intuitions. Enfin, un dernier chapitre se penchera sur les enjeux du choix en fonction de différentes pratiques étudiées et sur la part créative qui réside dans celui-ci.

Mots-clefs : Sélection / Choix / Editing / processus créatif / Regard / Planche-Contact / Catalogue.

Abstract :

Although creation in photography is mainly regarded as shooting, a large amount of choices remain, by nature, in the editing step. The act of selecting is therefore worth a detailed study, being an essential creative stage and carrying the author's vision. Thus, in a first part, we will focus on replacing the image selection in the History of photography and in the mechanism of choice. Then, the act of reading will be tackled. First look on the photographs, it is filled with expectation, doubt and intuition. Finally, in a last chapter, we will look into the choice's issues, considering different practical examples, and into the creative part that lies in it.

Keywords : Selection / Choice / Editing / Creative Process / Vision / Contact Sheet / Digital Library/

Sommaire

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Abstract.....	4
Sommaire.....	5
Introduction	7
1. La photographie, un médium sélectif.....	10
1.1. Évolution des pratiques de la sélection.....	10
1.1.1. Le XIXème siècle, de l'image aux images	10
1.1.2. Le XXème siècle, le temps de la planche-contact	17
1.1.3. La sélection dans le passage à la photographie numérique.....	23
1.2. La Nécessité d'une sélection	27
1.2.1. La difficulté de prévoir.....	27
1.2.2. L'élaboration de l'œuvre et du sens de l'image	31
1.3. Mécanismes et pratiques du choix	35
1.3.1. Théories de la décision	35
1.3.2. Pratiques de la sélection en photographie	39
2. Lecture(s), entre auteur et spectateur	43
2.1. Lire : découvrir et vérifier.....	43
2.1.1 La question de la quantité d'images, une décision retardée.....	43
2.1.2 Lecture et dispositifs.....	48
2.2. L'influence du temps sur la lecture	52
2.2.1. Le délai, du photographié au photographique	52
2.2.2. Relecture(s), un regard neuf sur un matériau latent	55
2.3. L'intérêt d'une lecture pour le spectateur	59

3. Choisir, finaliser l'œuvre créée	65
3.1. Juger/Evaluer	66
3.1.1. Différentes conception de la réussite	65
3.1.2. Le cheminement créatif, le regard	70
3.2. Délibérer	75
3.2.1. La sélection à destination d'un espace de diffusion.....	75
3.2.2. Série/Séquence/Image isolée	78
3.3 Trancher	83
3.3.1. L'Intention.....	83
3.3.2. La relation sélection - prise de vue	85
3.3.3. La création sélective	89
Conclusion	92
Partie pratique de mémoire.....	94
Bibliographie.....	96
Glossaire.....	102
Table des illustrations.....	103
Tables des annexes.....	104

Introduction

Une photographie, par nature, est quelque chose de malléable, autant au niveau de sa forme qu'à celui de son sens. Du fait des multiples interprétations qu'elle offre, celle-ci peut être vue d'une infinité de manières différentes. Souvent, même si cela est inconscient, le premier regard sur une image juge, évalue, lui attribue des adjectifs comme «belle», «bonne», «réussie» ou au contraire, «ratée», «à rejeter». Il y a donc des images qui semblent posséder plus de qualités que d'autres. Relativement à quoi? À leur aspect? Au référent qu'elles représentent? À d'autres images? À l'utilisation qui est faite de ces photographies?

L'intention d'un photographe n'est en aucune manière de produire des images qu'il n'appréciera pas, qu'il n'utilisera pas. Toujours est-il que la plus grande partie des images produites ne sont jamais diffusées ou même exploitées. L'échec fait-il donc partie de la création photographique au point qu'elle ne puisse se passer de lui?

Les notions de réussite et de faillite étant propres à chaque individu, le choix des images est donc un processus particulièrement subjectif, mettant en jeu le regard de l'auteur autant qu'au moment de la prise de vue. Néanmoins, la création photographique est généralement assimilée à celle de la captation, négligeant ainsi l'aspect crucial de la sélection dans les rôles que peut tenir l'image : informer, représenter, exprimer, transformer, signifier etc. Or, le choix revêt de plus en plus d'importance avec l'augmentation du nombre d'images et ses enjeux sont bien souvent encore sous-estimés.

Récemment, pour répondre à la croissance exponentielle de cette quantité de photographies, plusieurs tentatives d'automatisation de la sélection de l'image ont été mises en place. Des sociétés, par le biais d'algorithmes embarquant les dernières technologies de reconnaissance de forme, d'eye-tracking¹ et de traitement de l'image, proposent alors leurs services pour décharger les utilisateurs de la longue tâche de l'édition. Bien que de tels outils se destinent pour le moment à des photographes amateurs, l'époque actuelle voit la frontière entre «passionné» et professionnel s'amenuiser de jour en jour. De nombreuses questions surgissent alors pour tenter d'imaginer un futur où la sélection pourrait se faire, non plus par des humains mais par des algorithmes informatiques.

1 Technologie mesurant et enregistrant les mouvements oculaires.

Ainsi, ce présent mémoire tend à étudier la place de l'acte sélectif dans le processus créatif photographique. Quels sont les mécanismes qui entrent en jeu lors de la décision? Comment l'auteur vient-il se placer dans cette étape décisive? Quels sont les enjeux de la sélection et comment ont-ils évolués?

Pour tenter de répondre à ces interrogations, une étude pratique auprès de nombreux photographes œuvrant dans des domaines divers a été réalisée. Ainsi, je questionnerai les différentes pratiques actuelles de l'édition pour les mettre en relation et en opposition avec les ouvrages théoriques traitant de la sélection en photographie. Le développement de mon raisonnement se fera donc en trois parties. Dans un premier temps, je resituerai l'acte sélectif dans le processus créatif et dans l'Histoire de la photographie, tout en le confrontant avec les théories philosophiques et mathématiques de la décision. Ensuite, je me focaliserai sur la lecture des images et ses dispositifs en abordant l'influence de différents paramètres sur la réception visuelle. Enfin, le dernier chapitre fera l'objet d'une analyse de l'acte de choisir, décomposé en trois parties successives : évaluer, délibérer et trancher.

1. La photographie, un médium sélectif

Afin de situer la sélection dans le contexte de la photographie, nous approcherons tout d'abord cette notion d'un point de vue historique pour étudier ses évolutions au cours de presque deux siècles d'existence. Ensuite, par comparaison avec les théories générales de la décision, nous mettrons en exergue ce qui spécifie le choix dans le médium photographique.

1.1. Évolution des pratiques de la sélection

L'objet de cette première partie est de rappeler quelques traits techniques et historiques pour d'une part resituer la sélection dans l'évolution permanente qui a occupé la photographie au cours d'un siècle et demi et d'autre part introduire certains concepts qui nous seront utiles dans le reste de notre développement. A travers une rapide approche des techniques et des différentes conceptions de l'image photographique au cours du temps, il sera question de comprendre comment nous en sommes arrivés à nos acceptions contemporaines des notions de sélection, d'édition et même de prise de vue. Dans un premier temps, le développement portera sur les débuts de la photographie et l'affirmation de la sélection dans sa pratique ; puis, dans un second temps, sur l'expansion de la diffusion de l'image au cours du XX^{ème} siècle ainsi que sur l'affermissement et l'organisation de la photographie sélective ; enfin, un dernier paragraphe traitera des bouleversements entraînés par le passage à la photographie numérique et au contraire, la stabilité de certains mécanismes.

1.1.1. Le XIX^{ème} siècle, de l'image aux images

Dès les débuts de la photographie, les notions d'insuccès et de réussite se trouvent déjà présentes et centrales dans la production d'images de la même manière qu'elles existaient à propos d'œuvres picturales. Néanmoins, malgré leur lien fort, ces deux médiums ne partagent pas ces concepts de la même manière.

En effet, il nous serait difficile de parler de sélection en peinture et bien qu'une toile puisse être considérée comme «ratée», l'auteur ne la considèrera alors pas comme œuvre, mais plutôt comme brouillon, comme croquis. Il pourra donc recommencer jusqu'à l'obtention d'un résultat satisfaisant. De plus, la peinture, lors de son élaboration, lente et visible, peut être jugée

à tout moment et donc corrigée. Le peintre reste alors maître de la création tout au long de son processus. La photographie, quant à elle, par la combinaison de transformations physiques et chimiques, n'est pas uniquement dépendante de la main de l'homme. Ceci a été observé avant même son apparition, lors des découvertes ayant mené à son invention, comme par exemple en 1802 lorsque Thomas Wedgwood et Humphrey Davy obtiennent des images après exposition de dessins rendus translucides posés sur des supports en cuivre recouverts de sels d'argent. Celles-ci, non fixées, disparaissent alors au bout de quelques secondes. C'est justement le caractère acheiropoïète de l'image photographique qui a rendu son apparition si complexe, jusqu'à ce qui est considéré comme la première photographie, par Joseph Nicéphore Niépce, *Point de vue d'après nature de la maison du Gras, à Saint-Loup en Varenne* après de multiples essais.



Image 1 :

NIEPCE, Joseph Nicéphore, *Point de vue d'après nature de la maison du Gras, à Saint-Loup en Varenne*.

Héliographie au bitume de judée.
16,2 cm x 20,2 cm.

Collection Helmut Gernsheim, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin, Texas.

Or, entre 1816 où il écrit à son frère qu'il souhaite «peindre avec la lumière», 1824, date à laquelle il formule son procédé «d'héliographie» qui vise à reproduire des gravures par l'action de la lumière, et 1826¹ date estimée de la première prise de vue «réussie», les tentatives sont nombreuses d'après les écrits laissés par Joseph Nicéphore Niépce. Celles-ci ne sont donc pas considérées comme œuvres photographiques, ses recherches étant menées dans une démarche scientifique et non artistique. Il a donc fallu attendre la première photographie «réussie» pour considérer l'invention de ce médium, bien qu'il y ait assurément eu des tentatives «ratées» à une date antérieure.

1 En fonction des Histoires de la photographie, la date de cette première photographie est située en 1826 ou en 1827. Nous nous basons ici sur celle mentionnée dans l'ouvrage LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André, *Histoire de la photographie*, Ed. Bordas, 1986, 559 p.

Le concept de sélection tel que nous le connaissons aujourd'hui et que nous développerons par la suite n'est alors pas considéré comme existant ou du moins n'est pas assumé. Bien que ne soit considéré comme œuvre photographique que l'image aboutie, nous sommes néanmoins déjà dans une logique de l'image définitive, jugée alors essentiellement sur des considérations techniques selon des exigences particulières, propres à l'époque.

A cette période, le dessein de la photographie est en effet d'enregistrer la réalité et de surpasser la peinture dans la représentation de la nature avec exactitude, c'est donc principalement suivant un critère de ressemblance qu'a été évalué cette première photographie et estimé le triomphe de cette découverte. S'ensuit alors toute une série d'innovations pour tenter d'améliorer le résultat des photographies et leurs mises en œuvre, en parallèle d'un intérêt grandissant pour cette invention. Ainsi, Joseph Nicéphore Niépce s'associe avec Louis-Jacques Mandé Daguerre en 1829 et ils développent ensemble le procédé, notamment par l'utilisation d'iode afin de réduire le temps de pose entre dix et douze minutes et l'emploi d'un agent révélateur. Ainsi naît le Daguerriotype, procédé positif direct qui sera largement dominant en France jusque dans les années 1850. Louis-Jacques Mandé Daguerre, après la mort de Joseph Nicéphore Niépce en 1833, formulera également l'idée d'image latente, formée au moment de la prise de vue mais révélée seulement lors d'une phase de développement qu'il met en place grâce au chimiste français Jean-Baptiste Dumas, en 1835, en exposant les plaques à des vapeurs de mercure. C'est alors le 19 août 1839, devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts, que la photographie est «offerte au monde» par le savant Louis Arago.

En revanche, deux autres procédés ont, entre temps, été mis en place, notamment par l'anglais William Henry Fox Talbot, entre 1834 et 1835, qui réussit à obtenir des empreintes négatives de plantes, qu'il appelle Photographic Drawings, en exposant par contact celles-ci sur du papier sensibilisé aux sels d'argent. Cela donnera lieu à l'élaboration de la Calotypie, considérée comme aboutie en septembre 1840, après la découverte, grâce à Sir John Herschel, des qualités fixatrices de l'hyposulfite de sodium. Le procédé de William Henry Fox Talbot, révolutionnaire par le principe de polarité négatif-positif, rencontre en revanche un accueil inférieur à celui du Daguerriotype, malgré un temps de pose réduit, principalement en raison de sa moindre qualité de restitution.

Simultanément, en 1839, et avant la divulgation de la photographie par Louis Arago, le Français Hippolyte Bayard met au point un procédé positif direct sur papier qui n'atteint que très peu de succès par rapport aux deux autres. Son carnet d'essais, conservé à la Société Française de Photographie, nous montre en revanche différents tests, qui

constituent les premières versions différentes d'une même image dont nous disposons². Sur ce qui apparaît comme un ancêtre naissant de la planche-contact, nous observons des modifications de cadrage et de conditions météorologiques, sûrement destinées à tester les variables traitement de son procédé, au vu de la page qui lui est accolée.



Image 2 : BAYARD, Hippolyte, *Tests*, Carnet d'essais, p. 50, positifs sur papier, 1839.

Collection de la Société Française de Photographie.

In GUNTHERT, André, « *Les autoportraits d'Hippolyte Bayard* », in *L'Atelier des icônes : le carnet de recherche d'André Gunthert* [en ligne].

Le fonctionnement par tâtonnement, propre autant au processus de recherche scientifique qu'artistique se retrouve à d'autres endroits de l'œuvre d'Hippolyte Bayard, notamment dans ses premiers essais d'autoportraits, durant l'été 1839, puis, dans ce qui est considéré comme la première œuvre fictionnelle photographique, son autoportrait «*en noyé*» de 1840, accompagné d'un texte qui le met en scène comme mort par noyade et décrit le manque de reconnaissance de son invention.



Image 3 : BAYARD, Hippolyte, *Autoportrait dit du «Noyé»*, variantes, Carnet d'essais, positifs sur papier, octobre 1840.

Collection de la Société Française de Photographie.

In GUNTHERT, André, « *Les autoportraits d'Hippolyte Bayard* », in *L'Atelier des icônes : le carnet de recherche d'André Gunthert* [en ligne].

2 André GUNTHERT. « *Les autoportraits d'Hippolyte Bayard* », in *L'Atelier des icônes : le carnet de recherche d'André Gunthert* [en ligne].

Ici, nous retrouvons les variations de point de vue, de cadrage et bien sûr de pose car nous sommes en présence d'un modèle humain. Ces images, ne semblent néanmoins pas destinées à être soumises à des tests de traitement mais plutôt emplies d'une intention dès la prise de vue, d'un message à communiquer, dont l'image que nous connaissons (vue centrale) en est la plus représentative. Bien que nous ne sachions pas comment Hippolyte Bayard appréhendait cette réussite et ces rebuts, ceci montre le premier exemple connu de sélection d'une image photographique dans un cadre intentionnel. Il est notamment intéressant de noter que celui-ci est l'une des premières photographies d'un sujet animé, l'humain.

Comme nous l'avons dit précédemment, c'est le procédé de la daguerréotypie qui affirme sa suprématie durant la première décennie après que la photographie ait été livrée au public. Les plaques daguerriennes sont traitées directement en images positives, c'est à dire qu'elles ne nécessitent pas d'opération de tirage et sont donc visibles sur leur support définitif. Le tirage n'est donc pas la concrétisation du processus de sélection tel que nous l'avons connu plus tard, pendant près d'un siècle. Toutes les images réalisées sont des originaux, existant sous leur forme aboutie, et sont lues et diffusées - ou non - comme telles. Elles ne peuvent alors être valorisées que par des opérations extra-photographiques comme par exemple l'encadrement ou des techniques picturales. De plus, le caractère onéreux des plaques photographiques et leurs difficultés d'utilisation ne permettent qu'un nombre relativement limité de prises de vues. Par économie de la part des opérateurs, le rapport entre nombre d'images définitives et nombre de prises de vues se trouve donc de manière globale à son maximum malgré les fréquents insuccès techniques dus à l'aspect artisanal de ce médium.

La photographie, dans le reste de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, profite d'une quantité incroyable d'innovations techniques, dans un véritable essor, visant soit à faciliter sa mise en œuvre, soit à améliorer son résultat. Du virage à l'or par Louis Fizeau, à l'apparition des plaques de verre en 1847 en passant par celle du collodion en 1851, toutes servent à obtenir des images de meilleure qualité plus facilement. Cela ouvre alors la voie à une photographie de plus en plus sélective et exigeante.

Grâce à des techniques comme le châssis multiplicateur de Mayer et Pierson, repris ensuite par Eugène Disdéri pour ses célèbres cartes de visite, le nombre d'images produites dans une même intention ne cesse de croître. Les portraits d'Eugène Disdéri, réalisés sur plaques de verre au collodion humide divisées en quatre, six ou huit réunissent différents instants et

versions d'une même prise de vue. La multiplication des versions n'est pas dans un but de sélection mais dans celui d'une «reproductibilité» accrue, bien que les images de ces sortes de planches-contacts ne soient pas les mêmes. Toutes les photographies sont donc jugées comme «réussies».



Image 4 :
DISDERI, Eugène, *Princesse Pauline de Metternich*, 1861,
Tirage sur papier Albuminé
d'après négatif sur verre au
collodion.
20x23 cm

Bibliothèque nationale de
France, Département des Es-
tampes et de la photographie
Ancienne collection Maurice
Levert. Acquisition 1995

Les innovations concernant le temps de pose sont l'un des facteurs principaux de cette augmentation du nombre d'images. Dans un premier temps grâce à des découvertes chimiques comme le collodion en 1851, le collodion humide en 1854, puis la photographie au gélatino-bromure d'argent de Richard Leach Maddox, qui permet de faire passer la durée d'exposition sous la seconde, en 1871. Avec l'apparition du GBA³ sec en 1880, celle-ci atteint alors le millième de seconde. Ceci est également entraîné par des inventions mécaniques telles que celle du revolver photographique par l'astronome Pierre Jules César Janssen en 1874 qui réalise alors la première prise de vue chronophotographique avec un intervalle de soixante-dix secondes. L'année 1882 voit l'apparition de l'obturateur à rideau, suite aux travaux du Polonais Ottomar Anschütz de Lezno et la conception du fusil photographique par Etienne Jules Marey qui permet des rafales de douze images par seconde.

3 Abréviation de Gélatino-Bromure d'Argent.

Ainsi, la photographie se trouve dépasser les capacités de la vision, autant par une temporalité différente que par des rapports d'agrandissement inédits - la photomicrographie ayant été introduite par William Henry Fox Talbot dès 1844 - et accède ainsi à la notion *d'inconscient visuel* amenée par Walter Benjamin dans *La petite histoire de la photographie* en 1931 :

«Si l'on se rend généralement compte, fût-ce en gros, comment les gens marchent, on ne sait certainement plus rien de leur attitude en cette fraction de seconde où ils «allongent le pas». La photographie, avec ces auxiliaires que sont les ralentis⁴, les agrandissements, montre ce qu'il se passe. Elle seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel.»⁵

Si les travaux précédemment cités, tout comme ceux d'Edwaerd Muybridge sur le mouvement de sujet animés dans les années 1870, ne multiplient pas les images dans le but d'en rejeter certaines, ceux-ci annoncent fortement cette conception de l'image photographique.

La démocratisation de la photographie tout comme l'évolution de sa diffusion au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle tendent également vers cet entendement. Des besoins d'images en forte augmentation cohabitent avec sa propagation et l'apparition d'une photographie amateur. La diffusion des images reste néanmoins limitée, les expositions relativement rares et l'édition d'ouvrages difficile, seulement certaines peuvent bénéficier de ce destin. Dès 1850, la notion de commande photographique fait son entrée dans les pratiques, initiant de nombreux projets, devant répondre à des cahiers des charges précis et à des impératifs. Apparaît alors la nécessité d'une sélection en photographie qui s'affirmera avec son effervescence, son institutionnalisation et sa diffusion de masse, prenant réellement effet à son entrée dans le XX^{ème} siècle.

4 Le terme «ralenti» est ici considéré entendu dans le sens «instantané».

5 Walter Benjamin, *«Petite Histoire de la Photographie»*, in *Sur la photographie*, Paris, Editions Photosynthèses, collection «Argentique», 2012, pp. 49-50

1.1.2. Le XX^{ème} siècle, le temps de la planche-contact

Dès l'apparition de la photographie, son but a fut d'être vue, d'être montrée, diffusée. Ainsi, le premier ouvrage de photographie, *Pencil of Nature*, par William Henry Fox Talbot est édité en 1843 et les vingt-quatre planches qu'il réunit sont vendues à environ trois-cent exemplaires, L'imprimerie Photographique de Louis-Désiré Blanquart-Evrard, tirait, de 1851 à 1855, entre deux-cent et trois-cent images par jour et la première exposition est organisée par Hippolyte Bayard dès le 24 juin 1839. C'est justement la complexité de sa diffusion qui impose à la photographie de bien choisir les éléments qui bénéficieront de ce privilège. A partir de 1890, des images commencent à s'inscrire dans la machine médiatique mais les contraintes techniques des presses de l'époque imposent que les planches soient séparées du texte et n'apparaissent qu'en de rares occasions, dans des magazines. Ce n'est qu'en 1900 que la diffusion internationale de la photographie prend véritablement son envol. Se posent ainsi les bases de la communication de masse par l'image qui aboutiront, peu de temps après, aux débuts de la propagande photographique.

L'apparition récente du film en rouleau, en 1888, puis la miniaturisation des appareils de prise de vue, rendent plus facile la production d'images en grand nombre. Mais la réduction des formats de prise de vue et l'adoption générale du négatif imposent alors l'opération de tirage, qui ne peut donc pas concerner toutes celles-ci.

Cette période est aussi marquée par un bouleversement dans la conception de l'image par le mouvement du Pictorialisme. En effet, une partie du monde de la photographie, depuis les années 1850, revendique son appartenance au domaine de l'art. Mais c'est à partir des années 1890, et cela jusqu'à environ la Première Guerre mondiale, que le premier mouvement photographique en tant que tel, affirme de manière internationale et collective, une dimension artistique à ce médium. Par un aspect expérimental fort et la recherche d'une nouvelle esthétique, les pictorialistes visent à atteindre la beauté plutôt que la véracité documentaire. Cela atteste alors d'un revirement dans la conception de l'image et principalement dans celle de l'image «réussie», qui ne sera plus jugée sur un critère de ressemblance, comme nous le mentionnions précédemment, mais bien sur des critères esthétiques.

Par des effets de flous et des manipulations de laboratoire, les pictorialistes définissent les codes propres d'une nouvelle photographie, tendant ainsi à se rapprocher des Beaux-Arts.

Ils introduisent également, dans ce même but et par ce même biais, la notion d'unicité de l'œuvre en photographie, à une époque où les images commencent à abonder de toutes parts. Les manipulations de laboratoire impliquent en revanche que la sélection intervienne aussi bien avant celles-ci, sur le négatif, qu'après le tirage, sur des images «définitives».

Réunis de par le monde en clubs, cercles ou associations, les membres de ce mouvement autonomisent la diffusion de leurs images en créant eux-mêmes leurs revues et en organisant leurs expositions. Bien que le pictorialisme soit loin de mettre un terme au débat sur le statut de la photographie, il ancre en elle les mêmes exigences que celles du monde de l'art et de son marché, et introduit de nouveaux critères de jugement et de lecture qui contribuent alors beaucoup à l'expansion de la photographie comme médium sélectif.

La photographie avance donc sur deux fronts déjà bien distincts à l'époque. D'un côté, une photographie de plus en plus simple à mettre en œuvre, accessible au plus grand nombre et industrialisée, qui produit de plus en plus d'images. Et d'un autre, une photographie qui se revendique artistique, exigeante et restreinte par les codes qu'elle s'impose. La sélection de l'image devient alors cruciale et nécessaire mais ne possède pas encore de forme structurée pour sa mise en œuvre.

Michel Wiedemann, dans *La planche-contact et sa préhistoire*⁶, voit un premier tournant en 1914, date à laquelle tous les éléments de la planche-contact, support emblématique de la sélection de l'image, se voient réunis avec l'utilisation du petit format par Oskar Barnack, symbole ultime de la démocratisation de la photographie.

Un second bouleversement technique intervient, selon Julie Noirod⁷, en 1934, avec l'introduction sur le marché du *Berning Robot II*, premier appareil motorisé dans lequel le film avance de manière automatisée. Par la possibilité de prises de vues en rafale, le choix se déplace alors, partiellement, de la prise de vue à la sélection. Selon John Morris⁸, les photographes éditaient leurs images sur les négatifs avant de faire des tirages de lecture jusque dans les années 1940. A partir de 1943, des contacts étaient parfois réalisés pour passer plus rapidement par les bureaux de la censure à Londres. Mais les premières mentions de planches-contact n'apparaissent

6 Michel Wiedemann, «*La planche-contact et sa préhistoire*», in Symposium [en ligne].

7 Julie Noirod, «*De la genèse photographique à la photographie génétique*», in *Temporalités* [En ligne].

8 Kristen Lubben, *Magnum, Contact Sheets*, Ed. Thames & Hudson, 2014, p. 11.

dans la littérature qu'en 1949, sous le nom «*d'épreuves témoins*», tirages par contact des négatifs sur du papier en rouleau perforé⁹. Cette date marque également le début de l'essor du photojournalisme, s'étendant jusqu'aux années 1970 qui s'empare immédiatement de cet objet, principalement pour des raisons pratiques.

En effet, le début des années 1950 voit l'éclosion d'une grande quantité d'agences photographiques de par le monde, avec notamment l'agence Magnum en 1947 sous l'impulsion d'Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour et George Rodger. Les délais de livraison des images d'actualité se réduisent, les archives commencent à prendre une importance considérable et nécessitent une organisation rigoureuse pour être utilisables. C'est donc ainsi que le tirage par contact, sur un même support d'environ 20x25cm, de toutes les bandes d'un film, se révèle un atout majeur. La planche-contact, forme intermédiaire entre le négatif et le tirage, permet ainsi une indexation des images, classées de manières chronologiques, et une rapidité sans précédent. Elle se généralise donc à tout type de photographie et devient un maillon de la chaîne presque indispensable à toute entreprise photographique, notamment à partir de 1970 avec l'apparition du papier RC¹⁰, plus rapide et moins cher, et des tireuses de film en bande de la marque Paterson.

La planche-contact, en plus d'être rapide et bon marché, possède également l'avantage de pouvoir être partagée, montrée aux différents acteurs qui peuvent entrer en compte dans le processus de sélection. Celle-ci devient aussi un véritable support de travail pour le photographe, même lorsqu'il n'utilise pas le petit format, comme nous pouvons le voir sur cette planche reconstituée de Philippe Halsmann.

L'image définitive dépendant des trois assistants - un pour les chats, un autre pour l'eau et un troisième pour la chaise - de Salvador Dali et du photographe, sa réalisation fut particulièrement éprouvante¹¹. Elle résulte d'une prise de vue longue d'une journée pendant laquelle chaque image capturée était immédiatement développée pour être visualisée, jusqu'à l'obtention d'une photographie satisfaisante. Philippe Halsmann s'est donc servi de toutes ces versions différentes pour améliorer le déroulement des opérations et aboutir à une image qui lui convenait, commentant chacune d'entre elle.

9 Michel Wiedemann, *op. cit.*, [en ligne].

10 RC est ici l'abréviation de «Resin Coated»

11 Kristen Lubben, *Magnum, Contact Sheets*, Ed. Thames & Hudson, 2014, p. 64

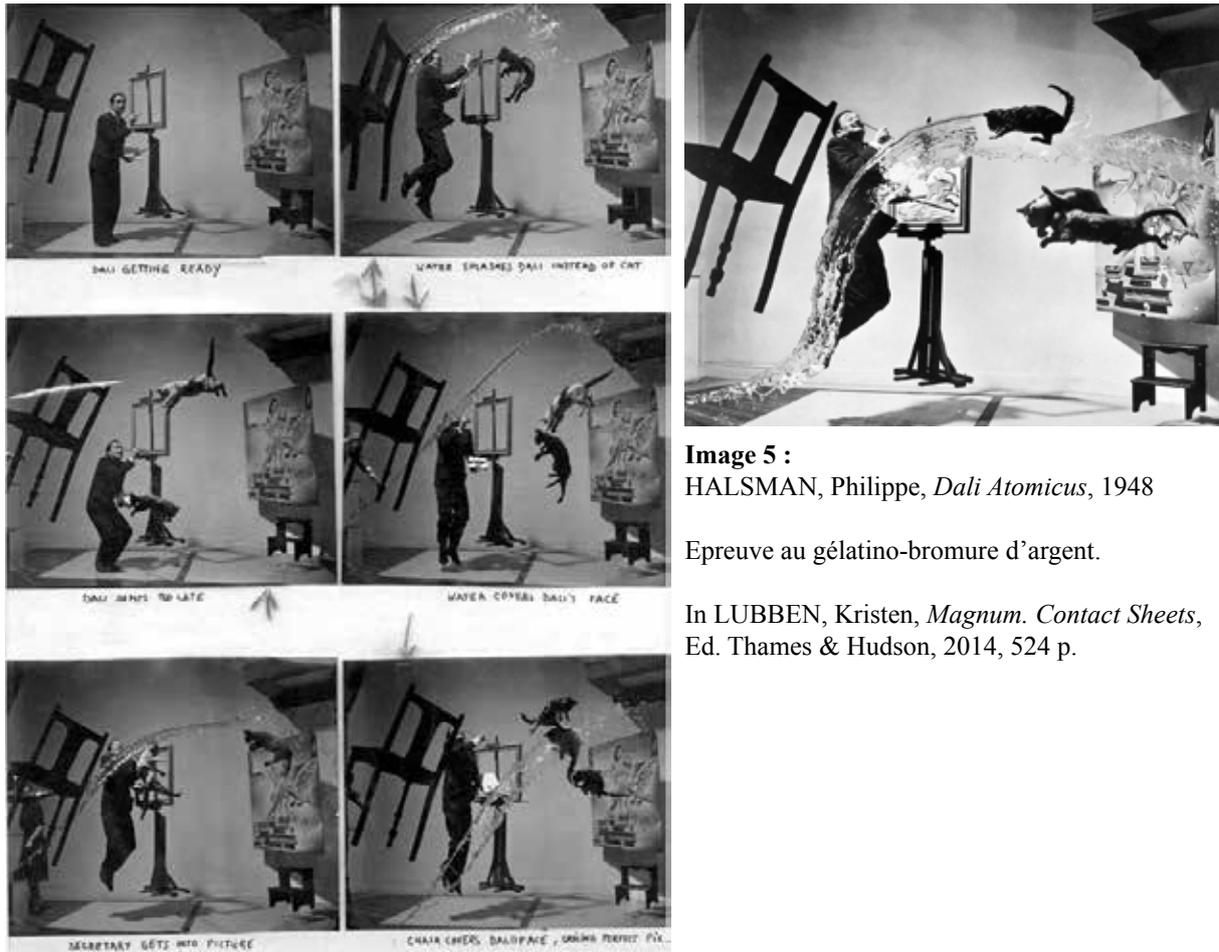


Image 5 :
 HALSMAN, Philippe, *Dali Atomicus*, 1948

Epreuve au gélatino-bromure d'argent.

In LUBBEN, Kristen, *Magnum. Contact Sheets*,
 Ed. Thames & Hudson, 2014, 524 p.

Nous pouvons faire un lien évident entre cette manière de photographier, ce cheminement qui nécessite une vision presque instantanée de l'image, et le procédé Polaroid introduit en 1948 par Edwin H. Land. Ainsi, la lecture et la sélection de l'image n'interviennent plus en post-production mais pendant la production, qui peut alors être réitérée jusqu'à satisfaction. Nous reviendrons, dans le deuxième chapitre de notre développement, sur ce bouleversement qui vient s'opposer au report de la prise de décision mis en évidence précédemment.

La planche-contact, au cours de son expansion durant les premières années de son existence, n'est perçue que comme une sorte de brouillon, un intermédiaire sans valeur, invisible aux yeux du public. Les photographes se mettent rapidement à écrire et dessiner dessus, pour faire cohabiter marques, textes, et symboles en couleurs, souvent inscrits à différentes époques ou par différentes personnes, avec la succession de leurs images. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que l'objet commence à susciter de l'intérêt avec notamment la publication de l'ouvrage *Contact : Theory*¹² qui regroupe, pour chacun des quarante-trois photographes choisis, une

12 GIBSON, Ralph, FLATTAU, John, LEWIS, Arne, *Contact: Theory*, Lustrum Press, 1980, 175 p.

planche-contact, l'image définitive qui en est issue et un texte. Ce livre marque alors le début d'une longue série d'ouvrages similaires. En 1983 paraît le dixième numéro des *Cahiers de la Photographie* intitulé *Les Contacts*¹³, sous la direction de Claude Nori et Gilles Mora, qui théorise et analyse cet «espace tabulaire»¹⁴ central dans toute œuvre photographique et les possibilités qu'il offre. Ainsi, la planche-contact acquiert une certaine reconnaissance comme document historique, témoignage créatif et même œuvre artistique.

C'est en effet à partir des années 1970, que certains artistes s'emparent de la planche-contact dont notamment Ugo Mulas dans sa série *Le Verifiche (1969-1972)* puis, entre autres, Philippe Liégeois, Olivier Perrot et Philippe Lavialle dont les travaux sur la planche-contact ont été réunis par Alain Fleig lors de l'exposition *Kontacte*¹⁵ au mois de mai 1984, à l'Institut Français d'Innsbruck.



Image 6 :
LAVIALLE, Philippe, *Séquence de «l'Oiseleur» : Mouvements Jupe (Robe noire en contre-jour)*
Planche-contact au gélatino-bromure d'argent

13 MORA, Gilles, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, Editions ACCP, 1983, 106 p.

14 Gilles Mora, «Editorial», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, Editions ACCP, 1983, p. 3

15 cf. Annexes, pp. 105-106

Une fois lancée, la planche-contact ne compte alors plus ses occurrences dans les musées, les galeries, l'édition et même les ventes aux enchères mais c'est l'avènement de la photographie numérique, à la fin du XX^{ème} siècle, qui fera presque disparaître son usage pour n'en garder que sa valeur marchande et sa valeur d'exposition.

Le but premier de la planche-contact était une structuration des images après leur production, à une époque où leur quantité est sans cesse croissante, afin de pouvoir les lire simplement et en élire certaines à des fins de tirage voire même de diffusion. L'apparition de la photographie numérique, à la fin du XX^{ème} siècle, a continué à aller dans le sens d'une production croissante et a donc nécessité une grande organisation. Or, comme nous allons le voir maintenant, celle-ci ne se comporte pas totalement de la même manière que la photographie argentique, en ouvrant de nouvelles possibilités.

1.1.3. La sélection dans le passage à la photographie numérique

Dès 1975, un ingénieur de la firme Kodak, Steve J. Sasson, met au point un prototype d'appareil photographique utilisant un capteur CCD, ceci annonce le bouleversement, environ vingt ans plus tard, de la photographie numérique.

Ce n'est en effet qu'à partir du passage au XXI^{ème} siècle que la photographie numérique fait son entrée sur la scène mondiale et, au début des années 2000, les photographes professionnels commencent à délaisser les bobines de film pour cette nouvelle technologie. Petit à petit, la qualité des appareils et des images s'améliore et, grâce aux nombreux progrès informatiques notamment sur la mémoire de stockage, la photographie semble entrevoir la possibilité de produire des images à l'infini¹⁶. En parallèle, les avancements considérables sur la diffusion de l'image et le développement d'internet mettent en place de nouvelles pratiques, de nouveaux besoins et une temporalité qui tendent à dépasser le procédé argentique. La notion d'instantané, déjà conquise par la prise de vue depuis plus d'un siècle touche alors la diffusion et la consommation de l'image, poussant la production d'images à un excès toujours plus grand.

Avec l'image numérique, dématérialisée, le tirage n'est plus requis pour qu'elle accède à son statut d'image finale. Sa monstration n'est plus dépendante d'un support physique qui lui est propre mais les pratiques de sa diffusion la restreignent toujours en nombre et en qualité. Ainsi, la planche-contact, objet dont l'utilité première était une structuration rapide et efficace d'une production photographique, devient obsolète dans sa forme mais sa fonction demeure indispensable. L'indexation, l'archivage et le tri s'informatisent pour répondre aux besoins naissants et organiser les stocks d'images qui s'accumulent sur des disques durs. De la même manière que l'innovation numérique a conservé un langage et des habitudes du temps de la prise de vue argentique, il en est de même pour la post-production, et les logiciels d'indexation et de catalogage des images prennent la planche-contact comme modèle dans leur conception et leur utilisation, en s'adaptant aux particularités digitales.

16 En réalité, la notion d'infini peut totalement être ici relativisée au vu des problématiques de stockage des images, de la gestion d'un tel nombre et du tri qu'il nécessite.

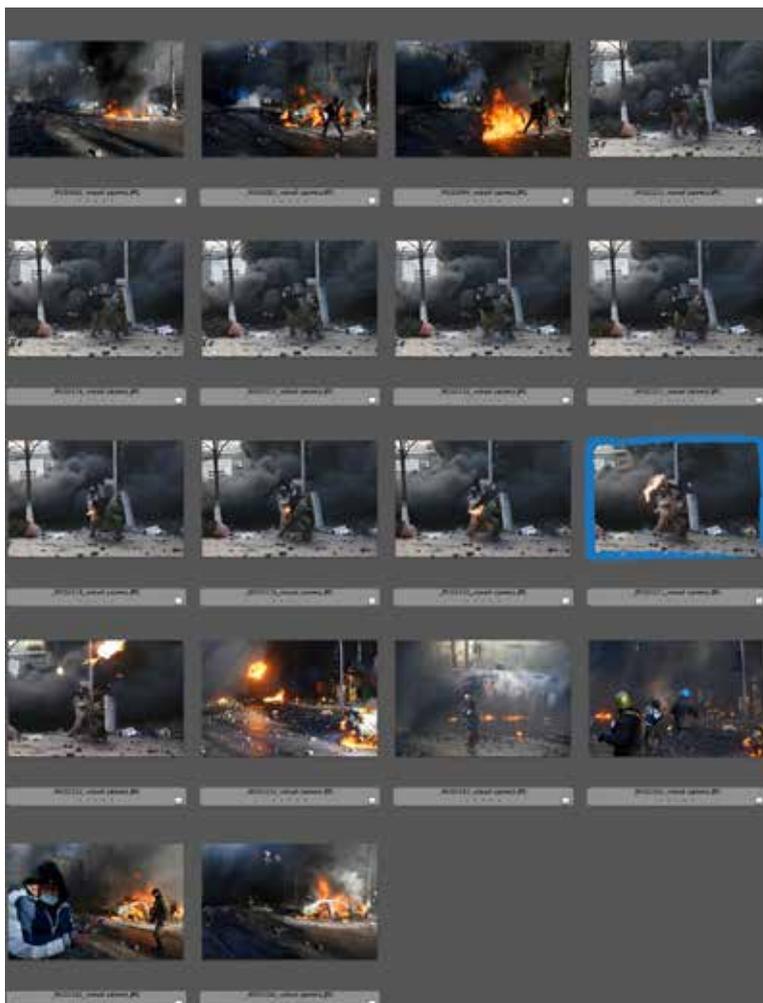


Image 7 :
MUSHENKO, Vladyslav (Unian Photo Agency, Ukraine), *Maidan*, 2014.

Planche-contact numérique, in *Blue-framejournal*, [en ligne].

Le terme de «*planche-contact numérique*», ne possède que de rares occurrences dans notre époque actuelle, utilisant plutôt ceux de «*miniatures*» ou «*grille*» pour décrire l’affichage tabulaire d’un ensemble d’images. Il reste en revanche intéressant de noter que la marque Apple, bien que destinant ses téléphones portables, tablettes et ordinateurs à une photographie amateur, utilise la dénomination de «*Pellicule*¹⁷» pour le désigner.

Les programmes professionnels, comme Adobe Lightroom, Capture One Pro ou XnView Software proposent de nombreuses fonctionnalités telles que : réunir des images à un même emplacement afin de pouvoir les lire, les organiser, les archiver, les annoter, les trier et même les traiter, c’est à dire intervenir sur l’image et sur son rendu en vue d’une utilisation.

La sélection et la hiérarchisation des images, quant à elles, en se basant sur les habitudes des dernières décennies, s’opèrent à l’aide de l’attribution d’une note - souvent grâce à un nombre d’étoiles allant de zéro à cinq, mais aussi par l’affectation d’une marque de couleur ou encore

¹⁷ *Camera Roll* sur la version en anglais.

via des libellés «marqués» ou «rejetés». C'est par ce biais que sont remplacés les cercles de crayons gras et les pastilles colorées qui coexistaient avec les images des planches-contact. Un système de métadonnées permet également l'ajout d'informations textuelles et techniques aux images.

L'ensemble des opérations inhérentes à l'image, entre sa création et sa finalisation, sont donc toujours réunies, de manière même plus poussée qu'avec la planche-contact, dans un même espace, bien qu'il ne soit plus physique mais informatique. Nous pourrions alors faire des considérations équivalentes dans le reste de notre raisonnement sans obligatoirement distinguer photographies argentiques et numériques.

Malgré des modalités similaires, la photographie numérique produit certains bouleversements par rapport à la sélection de ses images.

Tout d'abord, la présence d'écran sur les appareils photographiques donnent à l'utilisateur la possibilité d'une vision instantanée de l'image à la prise de vue. Cela lui offre une capacité de lecture et d'évaluation au cours de la production, pouvant alors être parfois perpétuée jusqu'à satisfaction comme nous le traitons précédemment avec l'exemple du portrait du Salvador Dali par Philippe Halsmann. Par ce biais, le délai se trouve surmontable et la façon de photographier modulable.

De plus, la prévisualisation de l'image et de son rendu se trouve accrue par des fonctionnalités comme le Live View¹⁸ ou les viseurs électroniques évitant une part de rebuts techniques, déjà souvent épargnés par de nombreux automatismes.

Ensuite, la disparition du support argentique abolit le conditionnement du nombre d'images que les bobines de films imposaient et la rupture physique que leurs changements marquaient. Il subsiste alors un déroulement continu des images, non plus séquencées par 12, 24 ou 36, mais sécable en subdivisions arbitraires. Cette ancienne contrainte, comme nous le verrons dans le second chapitre, possède une certaine forme d'influence sur les décisions créatives.

Enfin, l'image, dénuée de support physique, sera bien plus facilement sujette à l'élimination qu'un négatif argentique. En effet, détruire ce dernier relèverait d'un acte brutal, comparable à celui de déchirer un page d'un livre, alors que supprimer un fichier numérique n'appelle pas à autant d'implication physique et est même très fréquent.

18 Fonctionnalité permettant la visée à travers un écran.

La photographie numérique a donc exacerbé les bases initiées durant le siècle et demi qui l'a précédée et mises en évidence dans les deux parties précédentes. La quantité d'images produites est en constante augmentation mais le nombre d'images finales ou finalisées, reste cantonné par les commodités de la communication qui contraignent le message photographique à faire preuve d'autant plus de clarté et de minimalisme que celui-ci envahit le quotidien. La sélection de l'image s'en retrouve encore plus inéluctable et centrale dans l'œuvre d'un auteur car elle porte en elle les indécisions de leur production. Le développement, dans les vingt dernières années de nombreux programmes informatiques ont alors servi à organiser de manière plus formelle et rigoureuse l'ensemble de ces choix tout en regroupant de plus en plus d'étapes de la post-production. Néanmoins, en apportant de nouvelles propriétés à l'image photographique, l'apparition du numérique a conditionné une nouvelle approche de la création d'images et une nouvelle vision, comme le met en évidence Giammaria De Gasperis en postface de son ouvrage *Contact Sheets, The Selected Photos* :

«A series of digital contact sheets ends the book. They represent the evolution of the photographic device. It seems unavoidable to those who, just like me, belong to that generation that has gone through the advent of digital photography and the imposition of a new way of looking at things, made of over-abundance [...] ; of immediacy rather than reflection.»^{19 20}

Cependant, si la planche-contact a bénéficié d'une forme relativement large de diffusion, comme nous l'avons vu précédemment, en étant présente dans nombre de publications et d'expositions, cela n'a pas encore véritablement touché les espaces de sélection numérique qui restent difficilement accessibles au regard public. Ainsi, nos recherches se sont essentiellement basées sur des images argentiques qui constitueront donc l'essentiel de l'iconographie de ce présent mémoire. Toujours est-il que les considérations et analyses qui en découleront pourront bien évidemment être appliquées à des pratiques numériques actuelles.

19 Giammaria De Gasperis, «Postface», in *Contact Sheets, The Selected Photos*, vol. I, Rome, Postcard Editions, 2013, p. 212

20 Traduction : «Ce livre se clôt sur une série de planches-contact numériques qui représentent l'évolution du processus photographique. Cela me semblait inévitable étant de la génération qui a vu l'avènement de la photographie numérique et d'une nouvelle manière de voir, faite de surabondance [...], d'immédiateté plutôt que de réflexion.»

1.2. La Nécessité d'une sélection

Une photographie, en tant qu'objet non produit directement par la main de l'homme mais par le biais d'un appareil pose le problème du contrôle de l'outil et c'est notamment ce qui a attisé largement le débat sur le statut de ce médium, remettant en cause les idées d'art et de création. Cette domination de l'homme sur la machine, si difficile soit-il d'y accéder de manière complète et bien que parfois non désirée, s'exprime en photographie principalement par la capacité de prévoir ses transformations, la maîtrise de l'outil et de ses techniques et par la sélection, ultime couperet qui vient accepter ou réfuter l'ensemble des opérations précédentes et donner le dernier mot au créateur. Comme nous le disions précédemment, le choix prend de plus en plus d'importance avec l'augmentation de ses possibilités et devient déterminant, d'une part au vu d'une récurrente inaptitude à domestiquer l'ensemble de la transformation que la photographie opère d'une réalité, et d'une autre pour une gestion précise de l'avenir des images et une adéquation à leurs systèmes de diffusion. C'est selon ces deux principes que se fera notre développement de cette partie.

1.2.1. La difficulté de prévoir

L'image photographique, dans sa création, résulte autant du passage d'une scène tridimensionnelle à un objet en deux dimensions au moyen d'un dispositif optique que de la sensibilité d'un support, quel qu'il soit, à un flux photonique. Ce qui en résulte répond donc à l'intervention des phénomènes physiques ou chimiques et ne colle pas à la perception visuelle du temps et de l'espace que nous en avons. La prévoyance de la transformation photographique s'opère alors via une conceptualisation mentale, parfois épaulée par des éléments technologiques ou des automatismes, mais reste approximative pour de nombreuses raisons. Comme le note Jean Arrouye, en reprenant Paul Cézanne, dans *Les Cahiers de la Photographie 10* :

«[...] devant l'espace à 3 dimensions, l'œil déplace constamment son point d'application et change continûment d'accommodation ; ce qu'il voit n'est jamais qu'une somme de perceptions fragmentaires, ce qu'il note qu'une sélection orientée ; le regard est ainsi.»²¹

L'œil ne peut tout voir, tout prendre en compte, le regard qu'il engendre fonctionne de manière synthétique et lacunaire, il est donc sujet à se surprendre lorsqu'il est soumis à lui-même au cours de la relecture. C'est notamment ce que met en évidence Michelangelo Antonioni dans le film *Blow-Up*²² où un photographe, attiré aveuglément par le sujet qu'il suit, capture inintentionnellement un détail révélateur d'un meurtre, dont il ne se rendra compte qu'une fois les images tirées. C'est alors que l'on retrouve la notion d'*inconscient optique* de Walter Benjamin introduite précédemment.

La photographie n'est de toute façon pas prédictible de manière totale et nous ne souhaitons pas toujours qu'elle le soit - combien de séries, de projets, d'images reposent sur le hasard, l'erreur, les aléas de la réalité et de sa transformation - elle est donc une pratique empirique. La photographie célèbre d'Eddie Adams du Viêt-Cong exécuté à bout pourtant en est plutôt représentative.

21 Jean Arrouye, «*Contact Theory : Pratique de la distance*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, **op. cit.**, p. 66

22 ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-Up*, 1966, Couleur, 1h51.



Image 8 :
ADAMS, Eddie, 1^{er} février 1968,
Saigon, exécution de Nguyen Van
Lem.

Epreuve au gélatino-argentique

En effet, le photographe, voyant l'officier approcher, était persuadé qu'il s'ensuivrait un ultimatum musclé, monnaie courante en cette période. Y voyant une image susceptible de caractériser la situation au Vietnam en 1968, c'est alors que son déclenchement coïncida avec la détente de l'arme, donnant ainsi lieu à l'image violente et en partie involontaire que nous connaissons aujourd'hui.

C'est Denis Roche, dans son texte intitulé *Quelques involontaires (du lapsus en photographie)*²³, qui s'est employé à mettre en évidence et illustrer l'intérêt de cette photographie «potentielle», de ces images accidentelles, tel que le montre ces quelques phrases en introduction ainsi que les images qui les succèdent :

«Disons tout d'abord qu'il se pourrait qu'il y ait deux hasards en photo : celui que le réel propose au devant de l'objectif, qu'il jette en somme à la tête de celui qui le braque, et dont l'art photographique, qu'il le prétende ou non, se nourrit ; et il y a le hasard qui engendre l'erreur (ou vice-versa), contrefaçon donc du vrai, défaut de captation comme qui dirait, mauvaise appréciation technique, déclenchement intempestif, surimpression involontaire, etc. Bref, de même que toute littérature se doit de prendre en compte ses fautes de frappe, la photographie se doit d'affronter ses lapsus.»²⁴

23 Denis Roche, «*Quelques involontaires (du lapsus en photographie)*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, *op. cit.*, pp. 5-17

24 Denis Roche, *ibid.*, p. 5

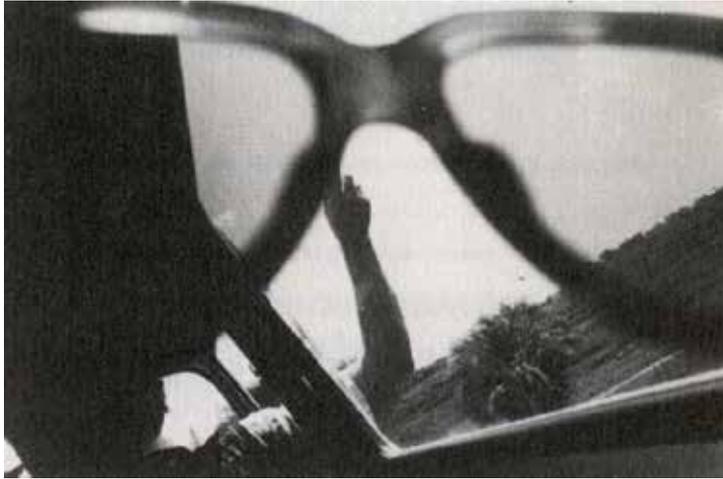


Image 9 :

ROCHE, Denis, *Egypte, 1981*, épreuve gélatino-argentique.

In *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, p. 17



Image 10 :

ROCHE, Denis, *Marrakech, 1982*, épreuve gélatino-argentique.

In *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, p. 12

À propos de la première image, Denis Roche raconte n'avoir aucune idée de la façon dont cette photographie s'est prise, alors qu'il était dans un bus en Egypte en 1981. La conjonction des lunettes, du palmier et du bras forme alors une harmonie qu'il ne retrouve nulle part sur les autres images de sa planche-contact. La seconde photographie est issu d'un moment d'ennui du photographe, déclenchant à tout va du lit d'une chambre d'hôtel. Au développement, la découverte de cette image d'un corps à trois jambes, totalement inattendue, le surprend alors autant qu'elle l'enchanté.

Ici ne sont montrés que quelques exemples, représentatifs des bénéfices que le fortuit apporte au photographié mais qui ne sont rendus possibles que par l'intervention de l'auteur lors de l'étape d'édition.

«L'imprévu peut être mieux que ce que l'on a imaginé, ce qui compte, c'est sa capacité à l'accepter.»²⁵

25 Michel Jamet, *Photos Réussies*, Paris, Editions l'Harmattan, Collection «Eidos», Série «Photographie», 2011, p. 30

C'est donc par le statut de juge ultime que lui offre le processus dans son déroulement que le photographe vient se réaffirmer dans sa production, liée à un réel aléatoire et soumise aux extravagances de l'appareil photographique. C'est également dans une idée de contrôle de son œuvre et de la diffusion de celle-ci qu'intervient l'acte sélectif dans le processus créatif pour répondre à un public, un langage et des codes de monstration.

1.2.2. L'élaboration de l'œuvre et du sens de l'image

Dans une production photographique, au vue de l'utilisation des images qui en sont issues, toutes ne peuvent être menées à leur forme finale. Notamment car les opérations de post-production se révèlent souvent onéreuses et trop longues pour une telle quantité d'éléments. De plus, le déclenchement dans un même but est souvent répété pour pallier aux aléas de son objet et de sa transformation en photographie. L'emploi de ces différentes versions, excepté dans un cadre sériel, ne saurait donc être pertinent.

De la même manière que l'on porte une attention à la signification d'un discours et à ses répétitions, une précaution similaire est alors appliquée à l'image dans sa diffusion et sa réception. Cette présence du choix, dont nous commençons à entrevoir le caractère inéluctable, est alors un processus propre aux médiums photographiques et cinématographiques.

Dans les autres formes artistiques, peinture, littérature, sculpture, les recherches se font par superpositions, de couches, de traits, d'actes, de corrections, plutôt que par addition et succession comme en photographie. Ce n'est pas une «aventure de la modification progressive»²⁶ mais une collecte, un glanage d'éléments bien distincts et indépendants sur lesquels il n'y a pas de retour possible.

Cette récolte, qui donne lieu à un corpus, sera alors l'objet d'un tri qui constituera le fondement de l'identité visuelle, que ce soit pour un auteur comme nous le développons ici mais également pour un organe de presse, un musée, une galerie etc. Presque tous les photographes reconnaissent une nécessité de l'édition dans leur usage de la photographie. Au cours de nos recherches, nous avons découvert notamment un artiste qui se démarque par son refus de la sélection, il s'agit de Bruno Serralongue. En effet, dans son interrogation sur l'utilisation de l'image photographique dans la presse, Bruno Serralongue n'opère aucun choix sur ses images

26 Gabriel Bauret, «Les traces d'une méthode», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, *op. cit.*, p. 56

pour en réunir l'intégralité sous des formes sérielles. Travaillant à la chambre, en conditions de «reportage», ce photographe représente un cas rare, si ce n'est unique, de refus créatif de la sélection.

La sélection se voit donc porteuse d'un grand pouvoir, celui de choisir ce qui sera vu, de contrôler le message transmis au même titre que la prise de vue comme le présentait Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* :

«Cette nouvelle technique vide les Parlements en même temps que les théâtres. [...] Compte tenu de la différence de leurs tâches spécifiques, l'acteur de cinéma et le gouvernant subissent à cet égard des transformations parallèles. Il s'agit de pouvoir contrôler, voire d'assumer, certaines performances dans des conditions sociales déterminées. D'où une nouvelle sélection, une sélection devant l'appareil, de laquelle la vedette et le dictateur sortent vainqueurs.»²⁷

L'image utilisée est alors un *ça a été* parmi d'autres, un *ça a été choisi*, dans l'optique de gérer au mieux le message qu'elle porte, souvent bien différent de ce qu'une autre version aurait pu transmettre.



Image 11 :
ARBUS, Diane, *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*, New-York, 1962, épreuve gélatino-argentique.
In ARBUS, Doon, *Diane Arbus : Revelations*, ed. Random House, 2003, p. 164

²⁷ Walter Benjamin, «*L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*», in *Sur la Photographie*, op. cit., p. 200

Cet enfant, que nous connaissons par l'image de droite, se révèle, par l'observation du reste de la planche-contact, dénué de l'aliénation que nous lui avons attribué. Ceci s'explique par le postulat que le spectateur fait sur la photographie, comme représentative de son référent, et possédant une forme immuable d'authenticité. Privé de sa grenade en plastique et de son expression crispée, l'enfant n'est pas sujet à la même interprétation de la part du regardeur. C'est alors par sa sélection et le rejet des autres que l'image s'inscrit dans l'œuvre de Diane Arbus et qu'elle acquiert son sens.

De manière générale, pour faire œuvre, la photographie se doit d'exister en une version unique aux yeux du public. Voir une version différente d'une image iconique, nous la fera considérer comme n'étant pas «la vraie», mais une mauvaise copie en comparaison de ce qui a rempli notre mémoire et notre regard.

Dans cette confrontation, nos souvenirs et nos habitudes prennent le dessus pour se ranger du côté de l'image unique.

«In photography, the specific becomes universal and symbolic, and in returning to the contact sheet, it goes back to being individual and local»^{28 29}

L'image, pour devenir icône, nécessite de contenir un caractère symbolique, parfois sacré et mystérieux. Ainsi, elle tend à s'isoler, à dissimuler ses paires et à ne se montrer que sous sa forme définitive.

«La sélection d'une image censure du même coup le syntagme de sa recherche, énoncé, dénoncé par la planche ; en donnant à la photographie élue le format d'un tirage, son cadre, elle vient à en conforter le paradigme, à protéger une connotation neuve de ses propres signes, tels qu'ils ont été voulus ou enfin acceptés.»³⁰

28 Lauren Greenfield, in *Contact Sheets, The Selected Photos*, op. cit. p 106

29 Traduction : «*En photographie, le particulier devient universel et symbolique alors qu'en se penchant sur la planche-contact, il retourne à l'état d'individuel et de local.*»

30 Hervé Le Goff, «*Stade et dénégation de la planche-contact*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit., p. 38

La réserve des auteurs à ne dévoiler que certaines parties de leurs productions sert donc à garantir l'iconicité des images, la multiplicité induisant souvent une forme de banalisation. C'est ainsi qu'apparaît le caractère nécessaire de l'étape de la sélection, préservant l'œuvre du photographe ainsi que les signes et les symboles qui apparaissent dans l'image. Afin de comprendre plus en profondeur le processus du choix, nous nous sommes intéressés aux mécanismes qui interviennent lors d'une prise de décision sur un ensemble fini, tel que cela apparaît en photographie. En effet, de nombreuses théories, notamment philosophiques, ont se sont penchées sur ce thème, central dans toute vie humaine.

1.3. Mécanismes et pratiques du choix

Dans cette partie, les thèses philosophiques et scientifiques de nombreux auteurs seront abordées dans un premier temps afin d'introduire une réflexion qui sera dans un second temps appliquée à la photographie

1.3.1. Théories de la décision

Depuis la Grèce Antique, de nombreux philosophes et mathématiciens ont mis en place des théories sur la décision et la prise de position. Dans le schéma classique de l'étude de la volonté, celle-ci s'exprime par la succession d'étapes suivante : Conception, délibération, choix ou décision et réalisation^{31 32}. Par la suite, l'accent sera mis sur les deux étapes intermédiaires, rassemblées sous la notion de sélection. Ainsi, comme nous l'avons mentionné précédemment, l'image sélectionnée est le résultat d'une dialectique entre différents critères dont la prépondérance relative est propre à chaque individu voire à chaque situation. C'est justement cette hiérarchisation qui montre la subjectivité de la décision.

Une autre manière de voir réside dans la théorie développée par Jean-Paul Sartre, selon laquelle le choix est antérieur à la délibération, qui intervient alors comme rationalisation du choix pulsionnel fondé sur le désir. Cette thèse conforte d'autant plus celle de l'expression de *soi* et de la vision personnelle dans le jugement hormique des images, bien qu'il soit ensuite ramené à «la sphère du probable»³³.

Aristote distingue en effet deux catégories d'actes, ceux «de plein gré», qui dépendent de celui qui agit, et ceux qui sont accomplis «contre le gré de l'agent»³⁴, et relèvent d'une contrainte extérieure ou de l'ignorance des circonstances. Dans la première catégorie, il définit le sous-ensemble des actes accomplis «par préférence», qui résultent d'un «choix délibéré». Cela correspond alors à notre définition actuelle de la décision.

31 Daniel Parrochia, «*Philosophie et épistémologie de la décision*», Université Lyon 3, p. 8 [en ligne].

32 Ce schéma est notamment tiré des travaux du sociologue et économiste Herbert Simon

33 Jean-Paul Sartre, «*Cahiers pour une morale*», cité par Daniel Parrochia, in *Philosophie et épistémologie de la décision, op. cit.*, p. 6-7, [en ligne].

34 Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1972, pp. 119-122

Aristote applique à cette notion sa *méthode de définition par genre prochain et par différence spécifique*³⁵ en affirmant que le premier correspond au «souhait», à l'optatif (tout ce qui est désirable, ce qui plait au corps et à l'esprit) alors que la différence spécifique de la décision est la rationalité, la raison pratique.

*«La décision s'étend aussi loin que l'homme peut pré-délibérer et, plus précisément, pré-délibérer des moyens en vue des fins que le souhait propose. [...]Pour Descartes [...], la décision concrète repose sur un ajustement de celle-ci (la volonté) aux bornes de notre entendement.»*³⁶

Cela met alors en évidence le dialogue entre la conception *volontariste*³⁷ et celle, plus *intellectualiste*, qu'une prise de décision peut engendrer au cours de sa délibération. Le choix dans un ensemble fini reposant irrémédiablement sur un processus de comparaison, l'expression, la mise en forme, de cette mise en balance en vue d'une sélection demeure alors cruciale pour prendre en compte l'ensemble des paramètres.

Nous développerons ici une mince partie des sciences de la décision s'appuyant sur la *Théorie du vote*. Dans un but de simplification, nous éviterons de rentrer en profondeur dans des considérations mathématiques et commencerons dans un premier temps par une explication vulgarisée des recherches dans ce domaine pour ensuite l'appliquer à la prise de décision en photographie.

La théorie du vote concerne initialement l'expression d'une décision collective d'une population à partir des décisions individuelles de chaque électeur. La dimension collective ne sera pas prise en compte mais notre intérêt réside plutôt dans la conceptualisation mathématique d'un choix sélectif. Celle-ci part du postulat que tout individu possède une relation de préférence sur chacune des possibilités offertes à la délibération. La relation de préférence est

35 cf. Glossaire p. 102

36 Daniel Parrochia, op. cit., p. 5

37 Le Volontarisme est une doctrine philosophique qui affirme la supériorité de la volonté sur la raison, sur les contraintes sociales et psychologiques. La volonté étant supérieure aux autres facteurs intervenant dans la décision, cette école s'oppose à l'école de l'Intellectualisme.

supposée *transitive*³⁸ et *totale*³⁹. Les débuts de cette réflexion ont tout d'abord été marqués par la proposition en 1299 du Chevalier de Borda :

*«Pour qu'une forme d'élection soit bonne, il faut qu'elle donne aux électeurs le moyen de se prononcer sur le mérite de chaque sujet, comparé successivement aux mérites de chacun de ses concurrents.»*⁴⁰

Ce modèle a alors abouti à la formulation de deux paradoxes, celui de Condorcet et celui d'Arrow. Le premier peut être expliqué en prenant comme exemple un choix entre trois possibilités où l'on peut se retrouver dans le cas suivant : $A > B$, $B > C$, $C > A$.⁴¹ Le jugement des possibles n'aboutit donc à aucune sélection.

Le paradoxe d'Arrow, quant à lui, nous met devant le fait que le choix d'une possibilité dépend du nombre de candidats en lice, ce que nous pouvons directement relier à notre réflexion sur la taille du corpus produit par une prise de vue en deuxième partie de notre développement.

Les conditions nécessaires et suffisantes à une sélection, réunies par le *Théorème de possibilité*, sont donc :

-Que toute délibération aboutisse à une sélection

-Que le procédé exclue le paradoxe d'Arrow et donc que son résultat ne dépende pas du nombre de possibilités initiales.

Un modèle contemporain a été proposé par Michel Balinski et Rida Laraki⁴², définit sous le nom de *«Jugement majoritaire»*. Ce système, basé sur une échelle de mentions, que l'on doit attribuer à chaque possibilité qui se présente à nous, est particulièrement intéressant au vu de trois points dans le domaine de l'image : le nombre d'opinions différentes qu'il permet d'exprimer sur un même corpus, l'évaluation globale d'une création et la possibilité de comparer plusieurs évaluations.

38 Relation transitive : Une relation est dite transitive si, toutes les fois que la relation est vraie pour des couples (x, y) et (y, z), elle est aussi vraie pour le couple (x, z). (Encyclopédie Universalis)

39 Une relation est dite totale s'il n'y a pas de relation d'équivalence entre deux candidats, ceux-ci étant toujours comparable par une relation de préférence. (Encyclopédie Universalis)

40 Michel Balinski, Rida Laraki, *«Le jugement majoritaire : une nouvelle théorie du vote»*, Collège de France, [en ligne], p. 11

41 Le symbole «>» signifiant une relation de préférence.

42 BALINSKI, Michel, LARAKI, Rida, *«Le jugement majoritaire : une nouvelle théorie du vote»*, Conférence du 29 février 2012 au Collège de France, Collège de France, 163p., [en ligne].

En effet, si l'on considère un corpus de 10 images trié de manière binaire, c'est à dire que les images peuvent être soit rejetées soit sélectionnées, nous nous retrouvons avec environ un millier de résultats exprimables⁴³. Alors qu'en prenant en compte le système de Michel Balinski et Rida Laraki, avec six mentions comme c'est le cas dans de nombreux logiciels où l'on peut évaluer les images par un nombre d'étoiles allant de 0 à 5, nous pouvons exprimer approximativement soixante millions⁴⁴ d'opinions différentes sur un même corpus.

Deuxièmement, l'attribution de mentions ou de notes à chaque image, permet d'évaluer une production photographique dans sa globalité, mesurant alors la qualité de l'ensemble en plus de celle de chacun de ses éléments.

Enfin, une sélection peut alors plus facilement être reprise et une lecture peut être comparée à une autre, que ce soit par une autre personne ou par la même à un moment différent, sans que le jugement ne soit perturbé par le nombre de candidats.

Ce système, utilisé par de nombreux photographes est, comme nous l'avons dit, présent dans de nombreux logiciels d'indexation ou de catalogage comme par exemple Lightroom, Capture One, XnView... Ainsi, nous pouvons affirmer que malgré toutes les tentatives de marquer différentes préférences sur les planches-contacts (couleurs, marquages, pastilles autocollantes colorées...) les logiciels de catalogage possèdent le considérable avantage d'organiser de manière mathématiquement plus juste, la sélection des images. Le système d'étoiles étant couplé avec la possibilité d'ajouter des marqueurs colorés, des mentions «sélectionnées» ou «rejetées» ainsi que même fréquemment des notes textuelles.

Une réelle hiérarchie se met alors en place avec les images ainsi que la possibilité de réaliser plusieurs hiérarchies parallèles sur un seul et même support, pour des images à destinations différentes.

Bien que la logique du raisonnement mathématique ne soit pas un critère de jugement de la qualité d'une sélection, il nous semblait tout de même important de mettre en évidence ici cette amélioration permise par la photographie numérique. En revanche, la planche-contact, en tant que support physique, possède également un grand nombre d'avantages qui seront mis en évidence à différents endroits de notre développement.

43 Le nombre exact est $2^{10}=1024$

44 Le nombre exact est $6^{10}=60466176$

Ce système, appliqué au domaine de l'image, n'a aucune prétention de supériorité par rapport à un autre. Néanmoins, le traiter nous a permis d'introduire certaines notions, judicieuses pour la suite, sur l'organisation formelle d'un jugement qualitatif.

Nous allons donc maintenant voir ce qui fait la particularité de la sélection lorsqu'elle est appliquée au cadre d'un éditing photographique.

1.3.2. Pratiques de la sélection en photographie - Réactualisation d'une étude publiée par Gilles Mora dans *Les Cahiers de la Photographie* en 1983

En photographie, le choix dont nous traitons ici intervient après la production, dans un délai variable qui sera l'objet d'observations ultérieures. Celui-ci dépend bien évidemment de deux critères principaux à savoir l'espace de diffusion de l'image et le public qui va être amené à la voir. Révélateur d'une vision en tant qu'étape essentielle du processus créatif, le choix fait intervenir, en pratique, de nombreux acteurs extérieurs.

Ainsi, la production d'images dans la presse sera soumise à l'œil d'un rédacteur photo, à celui d'un éditeur dans le cadre d'une publication, d'un commissaire lors d'une exposition, parfois même de la personne photographiée. L'auteur ne se retrouve donc plus maître que d'une partie du tri réalisé, reléguant fréquemment la tâche d'adapter l'image à son contexte d'utilisation. Celui-ci restera néanmoins décideur de ce qu'il montre en l'adaptant à chaque situation.

De plus, les codes de la diffusion de l'image ne rendent pas possible la *liberté d'indifférence*, plus bas degré de liberté dans la théorie Cartésienne et mise en évidence dans la célèbre fable philosophique de l'*Âne de Buridan*. L'animal, se trouvant à égale distance de deux bottes de foin identiques, meurt de faim, ne sachant que choisir. Ne pouvant donner suite à toutes les images prises, un choix devra obligatoirement être fait.

Dans le dixième numéro des *Cahiers de la Photographie*, paru en 1983, Gilles Mora publiait une étude réalisée auprès de nombreux photographes professionnels sur l'utilisation de la planche-contact et sur les enjeux photographiques de cet objet.^{45 46} Afin d'examiner de manière plus appliquée l'étape de la sélection, nous avons mis en place une enquête similaire, sous une forme réactualisée et l'avons soumise à une grande quantité de photographes œuvrant dans des domaines variés. Dans le but de mettre en évidence les pratiques et leurs différences, notre projet s'est scindé en deux parties, concernant la photographie argentique et la photographie numérique. Trente photographes ont répondu à cette étude, vingt pour le premier questionnaire et vingt-deux pour le second. Douze professionnels ont donc répondu aux deux formulaires, ce qui a permis de mettre en évidence des différences de pratique en fonction de la technologie utilisée. Les questionnaires ainsi que la liste des photographes ayant participé se trouvent en annexe pp. 122-126.

Malheureusement, les recoupements d'individus avec l'étude de Gilles Mora ne sont que très faibles. En effet, la période de plus de trois décennies qui séparent les deux études a vu la disparition de nombre d'entre eux. D'autres n'ont pu être contactés ou n'ont pas souhaité s'exprimer. Le choix de se tourner vers des professionnels plus actuels s'est donc imposé et nous a néanmoins permis de constituer une base de travail pour la suite de notre développement. En interrogeant des milieux aussi divers que ceux de la presse, de l'art et des commandes institutionnelles, dans des domaines allant du portrait au reportage d'actualité en passant par le documentaire, nous avons ainsi tenté d'élaborer un état des lieux des pratiques de sélection en photographie et d'observer leurs évolutions par rapport aux années 1980.

Les réponses obtenues aux deux questionnaires, que nous ne publierons ici pas directement, serviront alors à une analyse qui nous occupera durant tout le reste de notre raisonnement. Nous pouvons ici noter que d'après les réponses obtenues, la sélection semble être un besoin chez les photographes interrogés, tous lui accordent une place centrale dans leur travail et dans la production d'images.

45 Gilles Mora, «*Questionnaire*» et «*Analyse d'un questionnaire*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit. pp. 18-34

46 Cette partie du numéro 10 des *Cahiers de la Photographie* se trouve en Annexes, p. 107

Jean Arrouye, dans *Les Cahiers de la Photographie* 10⁴⁷, publie un tableau sur l'acte photographique en distinguant trois étapes dans le processus, la prise de vue, l'examen de la planche-contact et la monstration. Cette caractérisation nous semble particulièrement bien définir et situer le domaine de la planche-contact, support de la sélection qui nous intéresse ici.

	Prise de vues	Planche-contact	Image finale
Expérience	participation prélèvement sympathie	détachement rétention nostalgie	mise en circulation exhibition imagination
Démarche	chasse prospection instant décisif	tableau de chasse examen moment réflexif	trophée monstration temps significatif
Organisation	continue linéaire consécutif	discontinue tabulaire alternatif	autonome unitaire autarcique
Signification	quête possibles extension	choix probables compréhension	imposition certain manifestation
Statut	expérience spectacle photographiable	concept image photographié	symbole cliché photographie

Image 12 :

ARROUYE, Jean, «*Contact Theory : pratique de la distance*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, p. 70

En insistant, en conclusion de son texte, sur la deuxième étape, il affirme alors la part créative primordiale du processus sélectif qui nous occupera par la suite :

«De ces trois phases, l'intermédiaire est la plus importante. La prise de vues en est le préalable, l'image finale la conséquence. En ce temps de la réflexion et de la décision, en ce lieu de prise de conscience et d'émergence d'un sens conceptualisable, détermine le photographique.»⁴⁸

47 Jean Arrouye, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit. p.70

48 *ibid.*.

Pour la suite de notre étude, nous décomposerons donc l'acte sélectif, non plus selon la considération classique (conception, délibération, décision et réalisation) mais selon la succession suivante, plus en adéquation avec le domaine de l'image : lire, juger, délibérer, choisir, créer.

«En réalité, la lecture de la planche-contact par le photographe se fait en deux temps : celui de la reconnaissance de son travail de fragmentation - cadrage de l'espace, clivage du temps - et celui de l'élimination dont doit émerger le choix de la photographie, signe métonymique de son œuvre, de son discours.»⁴⁹

Nous allons donc scinder en deux parties l'étude de la sélection en traitant différemment les étapes de lecture et de choix, chacune étant décomposable en toute une série d'actes ; voir, vérifier et découvrir d'une part, évaluer, délibérer et trancher de l'autre.

49 Hervé Le Goff, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit., p. 38

2. Lecture(s), entre auteur et spectateur

En tant que premier regard sur un ensemble d'images, la lecture est à la fois un moment de prise de recul et une recherche impatiente d'y trouver ce que l'on cherche. Tout regard porté sur des photographies s'accompagne automatiquement d'une évaluation de celles-ci, même si elle est inconsciente. Il sera question ici de lectures actives, sélectives, de celles d'un auteur sur son travail lors de l'étape créative de l'édition. Le photographe se positionne alors en regardeur de son travail de prise de vue tout en essayant de se mettre à la place d'un spectateur extérieur pour conceptualiser le travail final. Après une première partie générale sur l'acte de lire et sur ses dispositifs, il sera question de l'influence de temps sur la réception des images, puis de l'intérêt que peut apporter une telle vision pour un spectateur étranger au processus créatif.

2.1. Lire : découvrir et vérifier

En raison de sa proximité avec la prise de vue, cette première vision garde en elle non seulement le souvenir de la scène mais également celui de sa captation. Le regard est alors balancé entre l'acte de vérifier ce que l'on croit avoir capté et celui de découvrir ce qui apparaît réellement en photographie. Pour prendre en compte cette réminiscence de la prise de vue, le nombre d'images prises semble tout d'abord capital, cela sera l'objet du premier paragraphe de cette partie. Ensuite, en se basant sur les résultats obtenus lors de notre étude, nous aborderons les multiples usages de cette première partie du processus sélectif.

2.1.1 La question de la quantité d'images, une décision retardée

Pour toute considération concernant la sélection et la lecture d'images, la question de leur quantité, dans l'ensemble à trier, est bien évidemment centrale.

En effet, quelque soit l'objet d'un choix, il convient logiquement d'étudier tous les éléments d'un ensemble, fini dans notre cas, afin d'en élire un ou plusieurs à un rang de considération supérieur. Ce corpus initial, brut de toute action sélective, ainsi que fréquemment de toute intervention de post-production, constitue la base de la réflexion créatrice sur un ensemble clos, interprétable d'une infinité de manières différentes. La taille de celui-ci, c'est

à dire le nombre de photographies qu'il comporte, immensément variable, est généralement amenée à être minorée par ce qu'il a été offert à voir et à prendre au photographe au cours de la prise de vue, et majorée par ce qu'il a jugé nécessaire et suffisant de capter pour satisfaire la suite des opérations de la chaîne photographique.

Un corpus trop conséquent impliquera bien évidemment un temps plus grand passé à la sélection, étape déjà souvent chronophage. À titre d'exemple, nous pouvons citer la réalisation du livre *The Americans* de Robert Frank⁵⁰ qui a nécessité un éditing long de plus d'une année avec approximativement mille tirages de lecture d'après les sept-cent soixante-sept planches-contacts qui représentent son séjour aux Etats-Unis.

Malgré cela, afin d'être assuré d'être en possession d'une matière visuelle suffisante pour mener à bien tout projet photographique, l'habitude a toujours été, en photographie, de faire beaucoup d'images, voire même le plus possible avec parfois une légère négligence pour la suite des opérations. En plus de toutes les problématiques de stockage, d'indexation et d'économie que peut poser cette accumulation, une dilution de l'information et du propos ne rendra que plus éprouvante l'étape d'éditing. Comme nous avons été amené à le voir dans la première partie, toute une série d'évolutions, techniques, mais aussi dans la conception de la photographie au cours de son histoire, ont généralisé, ainsi que d'une certaine manière désacralisé, l'acte de déclencher, pour un nombre d'images en perpétuelle augmentation. Malgré une utilisation et une consommation grandissante, la croissance comparée de ces deux quantités, des images faites et des images utilisées, voire même regardées, démontre une tendance à considérer de plus en plus les rebuts, les «laissés» au fond des classeurs et des disques durs, comme nécessaires à toute création photographique.

50 Robert Frank, *Les Américains*, Éditions Delpire, 1958, 181p.

«Toute transformation laisse comme un reste inintentionnel, inesthétique et inutilisable. [...] On dirait que nous sommes à la fois dans une société qui jette de plus en plus, et qui accumule de plus en plus. [...] Mais aussi dans une société où l'on ne sait plus faire le tri de ce qui vaut vraiment d'être acquis. Nous ne cessons d'acquérir des possibilités dont nous ne ferons jamais rien, comme si nous pouvions par là augmenter notre vie à l'infini! Sur un autre registre, notre société ne cesse de promouvoir un régime de mémoire hyperconservateur, désireux de tout stocker, tout sauver, tout commémorer et, dans le même temps, ne cesse de vider la mémoire en procédant par amnésie générale et élimination des traditions, dans un présentisme absolu. [...] Ce que nous faisons de nos déchets fait voir aussi ce que nous faisons les uns des autres, et ce que nous faisons de notre monde comme une intime équation entre ce qui est, ce qui a été, et ce qui peut être.»⁵¹

Nous pouvons facilement voir cette augmentation du nombre d'images et même plutôt du nombre de versions d'une même image comme façon de reporter toute une série de choix, que l'on pourrait faire à la prise de vue, en post-production. Ces indécisions entrent en jeu dans le processus photographique de deux manières. D'une part par la tentative de s'assurer que l'objet photographié sera restitué de manière complète et en adéquation avec la volonté de l'auteur. De l'autre, par l'augmentation du nombre de possibilités qui développe alors la potentialité du corpus lors de sa (ou ses) lecture(s).

Néanmoins, nous pouvons observer que le nombre d'images peut également influencer de manière négative sur la prise de vue notamment par l'évidente différence entre «*bien fait*» et «*bien plein*». En considérant une seule et même image, qu'il s'agisse de montrer, d'exprimer, d'informer ou de faire ressentir, l'image fixe possède la capacité de souvent mieux fonctionner dans la condensation plutôt que dans l'accumulation.

51 Olivier Abel, «*Pensée pour ce que nous jetons*», in *Libération*, 6 décembre 2010 [en ligne].

Par exemple, cette photographie d'un facteur ne sachant où mettre sa lettre devant une maison en ruine en dit bien plus sur les dégâts faits le 14 novembre 1940 par un raid aérien allemand sur la ville de Coventry en Angleterre et sur la résilience des habitants que toutes les autres images de destruction de la planche contact.



Image 13 :
RODGER, George, *The Blitz*,
Coventry, England, 1940

Epreuve gélatino-argentique

in, LUBBEN, Kristen,
Magnum, Contact Sheets, Ed.
Thames & Hudson, 2014, p. 40

La part technique qui réside dans la création d'images n'a jamais été à prouver, tout autant que les facultés des praticiens à savoir manier leurs outils. Et c'est justement dans les difficultés que peuvent générer les prises de vues que se fonde une grande part de cette accumulation de photographies. Ainsi, le manque -ou l'impression du manque - de compétences techniques entraîne une tentative de se rapprocher de la représentation souhaitée par une utilisation excessive du déclencheur de l'appareil photographique. On tend alors vers une conception de la représentation bien plus cinématographique, sous-estimant la complexité de l'image fixe, en accordant une importance démesurée au temps, à l'instant, à l'action représentée par son geste, à la pulsion de vouloir enregistrer ce que l'on voit sans prendre le recul bien souvent nécessaire à toute figuration d'une scène. C'est alors plus se faire happer par ce que l'on voit, le subir, que porter un regard dessus. Ce n'est pas voir, c'est être compulsivement aveuglé par une scène et le désir de la représenter.

Et quand bien même cet acte obsessionnel interviendrait après que le photographe ait porté un regard réfléchi sur l'objet des images qu'il va faire, construit, composé et géré l'ensemble des agissement techniques qu'il a jugé nécessaire, déclencher à répétition l'empêchera de vivre et de voir ce qu'il photographie. Et, comme nous allons le voir dans notre troisième chapitre, le vécu du référent rentre fortement en compte dans le processus de sélection en photographie. La question de la quantité d'images se révèle donc ambiguë et multiplier les versions peut tout autant desservir le résultat qu'ouvrir le champ des possibles ou diminuer les approximations de la transformation photographique.

Ainsi, est photographié ce qui est jugé bon d'être revu au moment de l'édition et non uniquement ce qui est évalué comme correspondant à l'image définitive que l'on souhaite créer. La sélection apparaît alors comme une étape de réduction, devant considérer toutes les indécisions de la prise de vue. C'est donc par l'acte de lire, porteur d'un second, troisième ou énième regard que commence le processus du choix.

2.1.2 Lecture et dispositifs

La lecture des images est le premier regard sur une production photographique, quelque soit le support sur lequel elle se fasse. Celui-ci a fait l'objet d'une des premières questions de notre étude.

Pour les praticiens de photographie argentique, la planche-contact semble être presque toujours la première forme de lecture. Seul quelques uns d'entre eux, comme Vincent J. Stoker ou Philippe Grollier, travaillant à la chambre 4x5", ou Arnaud Claass, sautent cette étape, pour passer directement d'un regard sur leurs négatifs à des tirages de lecture. Ce sont également les seuls à procéder à cette lecture de l'image négative, qui se révèle alors plutôt une habitude liée à l'utilisation du grand-format, contrairement à ce qu'observait Gilles Mora en 1983. Il notait en effet que la moitié des photographes interrogés effectuaient cette anticipation.

Parmi ceux qui jugent indispensable l'étape de la planche-contact, celle-ci donne toujours lieu à un premier tri. Rares sont les photographes, comme Antoine Le Grand, qui réaliseront leur sélection définitive à cette étape. En effet, ceux travaillant dans l'empressement médiatique comme Mathieu Zazzo aboutiront leur sélection après numérisation alors que les autres prendront le temps de réaliser des tirages de lecture avant de donner une forme définitive à leurs images.

Concernant la photographie numérique, la totalité des professionnels profitent de l'aspect pratique et économique d'une sélection sur écran. Néanmoins, nombre d'entre eux utilisent également une forme imprimée pour réduire leur sélection. Étonnamment, des photographes comme Samuel Kirszenbaum, John Batho, Eric Garault ou Alain Willaume, procèdent à l'impression de planches-contact, une fois une première sélection accomplie. En regard du travail de ces messieurs, l'utilisation de la planche-contact est ici une habitude, conservée de l'argentique, car aucun ne déclare y voir d'avantage par rapport à l'édition numérique.⁵² Une majorité des photographes interrogés procèdent à une lecture directement sur l'écran de l'appareil photographique mais généralement dans un but de vérification, à la manière d'un polaroid. Seul John Batho admet commencer une première sélection sur ce support particulier.

52 D'après les réponses à la question numéro 14 du formulaire sur la photographie numérique.

Les supports de lectures se révèlent donc dépendre principalement des délais d'aboutissement des images et des préférences de chacun en fonction des techniques utilisées. Le tirage de planches-contact, que ce soit en argentique ou numérique, semble une solution pratique autant pour l'indexation des images que leur sélection. Les photographes paraissent, d'une manière générale, avoir des difficultés à délaissier le tirage physique lors de la sélection. Seules des contraintes temporelles fortes amèneront une chaîne de travail entièrement dématérialisée. A la question « *Quels avantages ou inconvénients l'édition informatique vous semble-t-il posséder par rapport à celui sur une planche-contact?* », la plupart mettent en évidence l'aspect pratique et rapide des logiciels numériques.

D'une manière générale, nous pressentons un besoin d'inscrire les images dans un ensemble, planche-contact ou catalogue numérique, afin de s'atteler à un premier tri avant de considérer les images une à une. L'ensemble, par nature, impose une lecture différente de l'image qui se nourrit alors de ses voisines et de ses jumelles. Apparaît une dynamique de groupe, une *vision structurale*⁵³ pour reprendre le terme de François Soulage. Ainsi, l'auteur, spectateur de sa production, se retrouve à créer du temps à partir d'espace, comblant les trous formés par les espaces inter-iconiques et imaginant un mouvement, une succession temporelle, rappelant celle de la prise de vue. Ceci est également observable par une tendance générale des photographes à se livrer à une lecture chronologique des prises de vue.

La comparaison des images, des différentes versions, est alors facilitée par l'ensemble qui impose un statut identique à chaque élément et évite la lecture faussée d'une image isolée comme le mettait en évidence Gilles Mora à propos de la 37^{ème} image, entité bonus séparée du reste. Il introduit alors la notion d'*entourage photographique*⁵⁴ pour désigner ce qui précède et ce qui suit une image lors de sa lecture sélective. La forme de l'édition numérique possède ici un avantage notoire, par la possibilité d'un défilement continu et cyclique donnant à chaque image un entourage du même type, à l'inverse d'une lecture par bandes de quelques vues.

53 François Soulages, «*Les événements Gilles Caron*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit., p. 53

54 Gilles Mora, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit., p. 22

Afin de décontextualiser la prise de vue et focaliser le regard, une majorité de photographes préfèrent réaliser la lecture de leurs images dans un environnement neutre. Le fond noir, parfois également blanc, de la planche-contact se retrouve fréquemment dans les formes de sélections numériques. Le dispositif est généralement gardé constant pour permettre à l'auteur une prise de recul sur son travail.

De la même manière que Gilles Mora constatait une utilisation répandue d'une gradation constante lors du tirage de la planche-contact, très peu de photographes interprètent et traitent leurs images avant de les sélectionner. Cela rentre tout d'abord dans une logique d'économie de temps mais également dans celle d'une homogénéisation de toutes les images. En tant que première vision des photographies, la lecture est fortement influencée par la perception visuelle de celles-ci comme le souligne David Hume dans son ouvrage *De la norme du goût* :

«[...] Il existe une espèce de beauté qui, parce qu'elle se peint en des couleurs riantes et superficielles, plaît au premier abord, mais qui, une fois qu'on a découvert son incompatibilité avec une expression juste de la raison ou de la passion, a tôt fait de lasser le goût, et est alors rejetée avec dédain, ou du moins estimée à une valeur inférieure.»⁵⁵

La réception des images est donc volontairement unifiée pour émanciper le regard de l'auteur. Au contraire, quelques uns pré-interprètent leurs photographies pour les approcher d'un rendu final et explorer les possibilités formelles de chacune, à l'image de Klavdij Sluban qui déclare fermement «*ne pas mettre la même quantité de sel dans tous ses plats*». Par un regard sur des images interprétées et donc plus abouties, l'auteur vient alors se placer d'autant plus en spectateur de son travail. En transformant l'aspect uniforme des images, il les éloigne du moment et des conditions de leur captation.

De manière générale, le photographe, tente une prise de recul sur ses images afin de les appréhender dans un premier temps dans leur globalité, c'est l'étape de la conception. Cette lecture est en revanche intimement liée à la prise de vue, c'est, comme le dit Gilles Mora, «*La charnière du temps du photographié à celui du photographique*»⁵⁶.

55 David Hume, «*Essais esthétiques*», in *De la norme du goût*, GF Flammarion, 2000, p. 136

56 Gilles Mora, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, *op. cit.*, p. 22

De par leur proximité, temporelle, mentale, physique, ces deux étapes, ces deux regards sont indissociables et celui porté sur les images oscillera donc entre découverte et vérification de la transformation de l'appareil photographique.

Le support de lecture, quel qu'il soit, mettra fin aux intuitions, craintes, espérances, préjugés que tout déclenchement provoque et que l'attente amplifie.

2.2. L'influence du temps sur la lecture

Par le séquençage temporel du processus créatif photographique, souvent plus court lors de pratiques numériques, la durée entre chaque étape possède une grande emprise sur la perception de l'image et l'évolution de la réflexion. Pour développer cette partie, un premier paragraphe sera consacré au délai entre la prise de vue et la première lecture ; puis, un second se penchera sur l'aspect temporaire que peut avoir la sélection d'une photographie.

2.2.1. Le délai, du photographié au photographique

Entre le déclenchement, l'œil dans le cadre du viseur concevant mentalement l'image de la scène, et la lecture de celle-ci, ce même œil explorant la surface en deux dimensions à la recherche du *déjà-vu*, du *à revoir*, s'écoule un laps de temps, sujet aux variations du regard et de la mémoire. Du film non développé, retrouvé des années après au fond d'un tiroir à l'affichage instantané de l'image directement dans le viseur d'un boîtier numérique, en passant par les quelques dizaines de secondes des films Polaroid, ce délai immensément variable possède une influence colossale sur la réception de l'image.

Parmi les photographes interrogés lors de notre étude, une grande majorité suit la tendance démontrée il y a une trentaine d'années en essayant de réduire ce temps au minimum, variant selon la chaîne graphique de chacun et les délais imposés lors de travaux de commande. Mais cet empressement tend parfois à se généraliser aux travaux personnels des photographes, prenant l'habitude «de le faire à chaud» pour reprendre les propos de Christophe Raynaud de Lage. Dans le cas de photographies numériques pour la presse, l'édition se fait de plus en plus souvent dès la fin de la prise de vue, voire même en plein milieu lorsqu'il s'agit d'actualité dite «chaude», les technologies de transmissions permettant dorénavant une mise en circulation presque directe des photographies.

Néanmoins, les photographes travaillant en argentique, excepté les portraitistes de presse comme Mathieu Zazzo ou Antoine Le Grand ou certaines singularités artistiques comme Michel Séméniako, sont plus nombreux à s'imposer un délai relativement long. Cette temporisation intervient soit pour éloigner l'affect, laisser décanter les émotions comme Klavdij Sluban, Marion Gambin ou Jean-François Joly, soit, comme le décrit Guy Le Querrec, pour «tenter

d'oublier au maximum». Ainsi, le support de la sélection intervient comme un espace autonome dans le processus créatif, suspendu quelques instants pour l'activation mental de nouveaux codes.

La lecture, principalement la première, de par sa contiguïté avec le déclic, est emplie d'apriorismes. La sédimentation imaginaire, quelque soit sa durée, a pour vocation de les modifier, voire même de les faire disparaître pour certains s'imposant de très long délais. Au vu des réponses obtenues à la question « *Avant de voir vos images, avez-vous des aprioris sur celles que vous allez choisir? Se révèlent-ils la plupart du temps juste?* », ce répit accordé aux images avant la lecture semble fonctionner pour éliminer ces préjugés ou du moins arriver à ne plus les considérer. Il est à noter que cette notion de prescience est à relativiser en fonction des pratiques. Par exemple, Michel Séméniako travaillant par superpositions de nombreux calques et images ne conçoit pas mentalement son image définitive de la même manière et avec autant de précision que Vincent J. Stocker qui a la possibilité de contempler longuement la projection de son cadre sur le verre dépoli de sa chambre photographique.

Une légère majorité - environ 55% des personnes interrogées quelque soit la nature de la surface sensible utilisée - affirment en revanche accorder une importance forte aux intuitions ou doutes qui résultent de la prise de vue, voire même de les attiser. D'une manière ou d'une autre, la planche-contact et l'écran informatique se révèlent les lieux de résurgences de souvenirs et d'émotions, qui sautent d'autant plus aux yeux que la *vision est structurale*.

Le temps passé à la lecture et à la sélection des images se voit, lui, présenter de très grandes disparités en fonction des pratiques. De manière évidente, les photographes de presse, habitués à travailler rapidement dans la globalité de leur processus, passent presque tous moins de dix minutes sur ces deux étapes. Pour certains, comme le portraitiste Fred Kihn par exemple, cela ne prend que quelques secondes. Certains photographes travaillant sur des projets plus longs, comme Christophe Raynaud de Lage, Cyrille Weiner ou Alain Willaume arrivent à quantifier cette durée approximativement au temps passé à la prise de vue. Pour les autres, les réponses divergent vers des temporalités de plus en plus longues, allant parfois jusqu'à des mois ou des années et en ressentant souvent le besoin de ne pas les voir pendant quelque temps pour travailler mentalement dessus. Ce penchant s'accompagne d'ailleurs fréquemment d'une attitude visant à éloigner les idées reçues de la prise de vue, comme nous le mettions en évidence dans le paragraphe précédent.

Uniquement un seul photographe, Mathieu Zazzo, avance effectuer une lecture en un seul passage, dans le sens chronologique. Sinon, tous, excepté deux photographes, se contentent de deux ou trois passages, chacun d'entre eux donnant lieu à une sélection de plus en plus affinée. Globalement, cette première lecture se fait dans un ordre chronologique et les suivantes suivront presque toujours une logique différente : antéchronologique, subjective, par attirance du regard, selon les paramètres de prise de vue, thématique, etc.

La sédimentation de l'image mentale conçue ou perçue au moment de la prise de vue interfère donc grandement avec l'accueil porté aux photographies lorsqu'elles sont appréhendées. Ces dernières, qui sont sujettes à l'imagination de l'image aboutie lors de leur lecture, ne seront donc pas reçues à l'identique en fonction de la durée de maturation ou pour reprendre les termes psychanalytiques introduits par Serge Tisseron dans *Le Mystère de la chambre claire*⁵⁷, de *métabolisation* ou *d'introjection*. La lecture sera dans tous les cas le lieu de résonances conscientes ou inconscientes avec la création de ces images, ce qui, en raison d'une temporalité encore différente, se traduit autrement lors de relectures.

57 Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, Flammarion, Paris, 2008, 187 p.

2.2.2. Relecture(s), un regard neuf sur un matériau latent

La photographie, par nature, rend possible l'existence d'archives, d'images vues mais qui ne peuvent exister en tant que telles uniquement par la revue, leur relecture. Le fait de porter un regard nouveau, dans un temps différent, libéré de l'empressement, apporte indubitablement une plus grande distance dans la réception des images. Au milieu du XVIII^{ème} siècle, David Hume, dans *De la norme du goût*, notait les désavantages de cette impétuosité :

«La pratique présente tant d'avantages pour discerner la beauté qu'il sera même requis de nous, avant de pouvoir émettre un jugement sur quelque œuvre d'importance, que cette réalisation très particulière ait été lue plus d'une fois attentivement, et considérée sous divers éclairages avec attention et réflexion. Il y a un désordre et une précipitation de la pensée qui accompagnent la première lecture de toute pièce et qui rendent confus le sentiment authentique de la beauté. Le rapport des parties n'est pas discerné, les véritables caractères du style sont peu distingués, les quelques perfections et les quelques défauts, dans leur diversité, sont enveloppés d'une espèce de confusion, et se présentent de façon indistincte à l'imagination.»^{58 59}

L'enthousiasme de la découverte, la crainte de la déception, l'impatience de la vérification et l'aveuglement de la proximité plaisent autant à la dynamique créative qu'ils ne desservent parfois la clairvoyance. Le retour sur des images anciennes est donc devenu une pratique commune, anticipée dès le début de la post-production, notamment par des supports de sélection et/ou d'indexation adaptés à cette attente.

Parmi les photographes ayant répondu à notre questionnaire, tous excepté un, Klavdij Sluban, affirment revenir sur leurs images, indépendamment de la technologie de prise de vue utilisée. En revanche, Flore-Aël Surun, photographe du collectif Tendance Floue, ne le fait qu'avec ses images argentiques qu'elle utilise uniquement pour ses travaux personnels. Une fois un reportage ou un projet de commande achevé, il n'est plus question de revenir dessus. Ainsi, vingt photographes procèdent à des relectures pour porter un regard neuf sur leur travail et compléter leurs séries ou leurs archives, cinq autres en fonction des demandes de clients et

58 David Hume, *«Essais esthétique»*, op. cit., p. 136

59 David Hume emploie ici le terme de *beauté* pour son raisonnement, nous l'entendons ici plutôt dans un sens de *«qualité»*.

enfin, trois affirment ne relire leurs images qu'à l'occasion d'expositions. Il arrive également à cinq d'entre eux d'y revenir par simple évocation du passé et du souvenir. Toutes ces relectures, hormis pour cette dernière raison exempte d'intention sélective, aboutissent à de nouveaux choix à l'exception d'Arnaud Claass et de Philippe Grollier.

Ce renvoi au passé, distancié du souvenir de leur création, voir même des codes de cette époque a notamment été traité par Susan Sontag dans son ouvrage *Sur la photographie* :

«Les qualités et les intentions spécifiques des photos tendent à se fondre dans l'émotion poignante que suscite le passé en tant que tel. [...]Une photographie n'est qu'un fragment et, avec le passage du temps, il perd son ancrage. Il dérive vers un passé abstrait et mou, ouvert à n'importe quel type de lecture.»⁶⁰

Ce que met en évidence Susan Sontag ici est la capacité de la photographie à s'ouvrir à de nouvelles interprétations avec le temps effaçant le contexte de l'époque. L'entêtement de l'intention de prise de vue disparaît, affranchissant le discernement des bornes de la préméditation photographique. Un exemple représentatif est dépeint par une célèbre image de Guy Le Querrec faite en 1976 dans un camping d'Argelès-sur-mer, dans le cadre d'une commande de la FNP⁶¹ sur *Les Français en vacances*, à l'occasion du quarantième anniversaire des congés payés.



Image 14 :
LE QUERREC, Guy, *Argelès-sur-mer*, 1976, épreuve gélatino-argentique.
in CLAYSSSEN, Jacques, «*Mémoire heuristique*», in *Les Cahiers de la photographie*, n°10, ACCP, 1983, p. 73

60 Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 2008, p. 21

61 Fondation Nationale de France



Image 15 :
 LE QUERREC, Guy, *Argelès-sur-mer*, 1976, épreuve gélatino-argentique.
 in CLAYSSSEN, Jacques, «*Mémoire heuristique*», in *Les Cahiers de la photographie*, n°10, ACCP, 1983, p. 73

L'errance du photographe entre les tentes l'amène à focaliser son attention sur la scène d'une mère qui apprend à ses deux petites filles à concevoir des vêtements pour leurs poupées. Après huit premières vues lors de sa déambulation, Guy Le Querrec en consacre ensuite avec acharnement vingt-trois à cette situation qui l'attire notamment pour la répétition des motifs imprimés. Afin de finir son film, de pouvoir le développer et de contempler son travail qui lui semble satisfaisant, il dédie alors les vues restantes, au nombre de six, à un groupe d'homme en train de jouer au ballon.

Une fois la planche-contact tirée, la première lecture, plus pressée qu'à l'habitude, s'accompagne d'une grande déception. Au premier passage, il marque, par un simple trait sous la vignette, deux images, portant les numéros 18 et 22. Mais il ne retient pas cette dernière lors du second passage et bien qu'il encadre la dix-huitième photographie, sa contrariété est telle qu'il rejette la planche, ne prenant pas la peine de regarder le reste de sa pellicule. Aucune image de ce film ne fera donc partie du projet final de la FNP. Ce n'est qu'environ trois années plus tard, une fois l'exposition *Les Français en vacances* passée, que, par hasard, il décide de reprendre certaines de ses planches-contact en les lisant dans le sens antéchronologique. La dernière vue, qui porte le numéro 38, s'impose alors comme une évidence et devient l'une des plus fameuses du photographe. Cet exemple se trouve également caractéristique par la sélection d'une image «bonus», hors de la numérotation classique et renvoie ainsi autant à la notion d'entourage photographique qu'à celle de hasard dont nous parlions précédemment.⁶²

⁶² Les propos ici sont tirés d'un entretien téléphonique avec Guy Le Querrec, le 10 mai 2016

Il est important de noter que de nombreux photographes, en plus de conférer un aspect autobiographique à leurs planches-contact, présentent un caractère collectionneur fort.

Des obsessions, des manies, des lubies, conscientes ou inconscientes, engendrent des accumulations dispersées qui peuvent ensuite être mises en forme par la relecture. Bernard Plossu est emblématique à ce sujet avec plusieurs publications thématiques comme les ouvrages *Damiers*⁶³, *Rayures*⁶⁴, *Autoportraits 1963-2012*⁶⁵.

La relecture apparaît donc comme une vision relativement émancipée de l'affect, distanciée du souvenir de la scène. Ce sont alors les images de la première lecture qui constituent la base du souvenir de la scène et non plus une mémoire directe de l'évènement. Ces réminiscences, souvent partielles et transformées par le temps entre chaque lecture et relecture servent ainsi de nouvelles découvertes et de nouvelles vérifications. Ce rapport des attentes et des incertitudes à la sélection est d'autant plus fort car le fonctionnement de la mémoire est principalement fragmentaire et donc proche, par nature, de la photographie. En réunissant sur un même support, toute une quantité d'informations - sur la prise de vue, le référent, le photographe et l'expression de sa volonté - la planche-contact, ou tout équivalent numérique, se révèle donc un objet particulièrement adapté aux lectures, relectures, sélections et re-sélections. Son existence en tant que forme physique permet de plus un partage du trajet créatif, parfois désiré, avec d'autres spectateurs⁶⁶.

63 PLOSSU, Bernard, *Damiers*, Filigranes Éditions, Paris, 2008, 24p

64 PLOSSU, Bernard, *Rayures*, Filigranes Éditions, Paris, 2008, 24p.

65 PLOSSU, Bernard, *Autoportraits 1963-2012*, Éditions Marval, Paris, 2015, 64p.

66 Dix photographes répondent accepter ce partage dans l'étude que nous avons réalisé

2.3. L'intérêt d'une lecture pour le spectateur

Le corpus d'images résultant d'une production, brut de sélection, possède un intérêt crucial aux yeux de l'auteur, tout comme à ceux d'un acteur extérieur. Il apparaît à la fois comme une sorte de brouillon, un manuscrit qui révèle de nombreuses informations sur la chaîne photographique qui aboutit à une œuvre, mais également comme le centre névralgique de la création, le lieu de convergence de toutes les réflexions nécessaires à l'émergence d'une photographie.

En effet, une quantité prodigieuse de données se retrouvent visibles sur un seul et même support. Il faut par exemple noter la présence d'informations techniques sur les moyens mis en œuvre, que ce soit par les flashages des pellicules ou par les métadonnées des fichiers numériques, boîtes noires du chemin photographique qui vont même jusqu'à indiquer les paramètres de prise de vue, l'heure exacte et la référence du matériel utilisé. Par l'accumulation des vues organisées temporellement, l'objet de la photographie et la manière dont il a été appréhendé se retrouvent décrits de manière bien plus exhaustive et toutes les interventions du photographe pour annoter, légender, sélectionner ou même retoucher ses images se rencontrent dans ce même lieu. Enfin, pour une lisibilité optimale, les images sont la plupart du temps, à cette étape, exemptes de toute intervention de post-production, dans une mouvance proche de celle prônée par Edward Weston à propos des tirages par contact.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la planche-contact a profité, dans les dernières années d'un grand succès, notamment pour les raisons énoncées ci-dessus et s'est ainsi retrouvée l'objet de nombreuses publications, *Magnum Contact Sheets*⁶⁷, *Looking in The Americans*⁶⁸, *The Contact Sheets*⁶⁹, et d'un certain nombre d'expositions comme par exemple *Proof Exhibition* à l'Edelman Gallery ou encore *Photography and the contact sheet* au Whitney Museum of American Art.

67 LUBBEN, Kristen, *Magnum. Contact Sheets*, Ed. Thames & Hudson, 2014, 524 p.

68 FRANK, Robert, GREENOUGH, Sarah, *Looking in, Robert Frank's the Americans*, Ed. National Gallery of Art, 2009, 506 p.

69 Giammaria De Gasperis, *The Contact Sheets, The Selected Photos*, vol. I, ed. Postacard, Rome, 2013, 217 p.

De notre point de vue, ceci révèle un intérêt fort de la part du spectateur d'avoir accès à ce type de document bien que de nombreux photographes refusent la publication de leurs planches-contact comme le montre la phrase suivante de Lewis Baltz :

«Je ne concède à personne, hormis moi-même, le droit de regard sur mes PC⁷⁰. Elles sont à mon usage strictement personnel. Ou, pour m'exprimer autrement, c'est une chose que d'inviter quelqu'un à son mariage, ou de présenter quelqu'un à sa femme ou à sa maitresse. Mais c'est une chose bien différente de l'autoriser à lire nos lettres d'amour.»⁷¹

Des recherches comme celle de A. D. Coleman sur la légende des photographies de Robert Capa du débarquement⁷², ont également été menées en reprenant les planches-contact de l'auteur, en tant que preuve authentique du déroulement des événements. Il est également intéressant de noter que dans presque l'intégralité des ouvrages cités ci-dessus, la planche-contact est représentée en taille réelle, conservant ainsi son statut d'objet, de document, plutôt que d'image.

En revanche, très peu d'attrait a pu être observé pour les planches-contact numériques ou objets équivalents, seules quelques parutions abordent rapidement le sujet et à notre connaissance, il n'existe qu'un seul site web, intitulé *Blueframejournal*⁷³, qui reprend le principe de ces ouvrages en mélangeant indistinctement les formes numériques et argentiques. Bien que dans les années 1950, il était sûrement difficilement envisageable pour les photographes que leurs planches-contact bénéficient d'un tel retentissement, nous doutons aujourd'hui que les formes numériques accèdent un jour à cette fortune et apparaissent si présentes dans les expositions, notamment en raison d'un caractère moins authentique et de leur dématérialisation. Le spectateur possède donc une certaine passion pour le processus de création de l'image, parfois même plus que pour l'image en elle-même car lui permettant d'émanciper son regard, de le sortir de la fascination visuelle, et la planche-contact réunit l'ensemble des éléments susceptibles de le satisfaire.

70 Abréviation de «planche-contact»

71 Lewis Baltz, in MORA, Gilles, «Analyse d'un questionnaire», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit., p.33

72 *Photocritic International*, A. D. Coleman on Photography and New Technology, [en ligne].

73 <http://www.Blueframejournal.tumblr.com> [en ligne].

Ainsi, nous allons nous livrer à une rapide analyse d'une planche-contact de Robert Frank en essayant de montrer l'ensemble des enjeux d'un tel document.

Pour resituer succinctement l'image dans son contexte, Robert Frank part en 1954 aux Etats-Unis pour approximativement un an, suite à l'obtention de la bourse Guggenheim, pour photographier ce territoire inconnu à son regard européen. De ce projet aboutira à la publication du livre *Les Américains*⁷⁴ en 1958, édité par Robert Delpire.

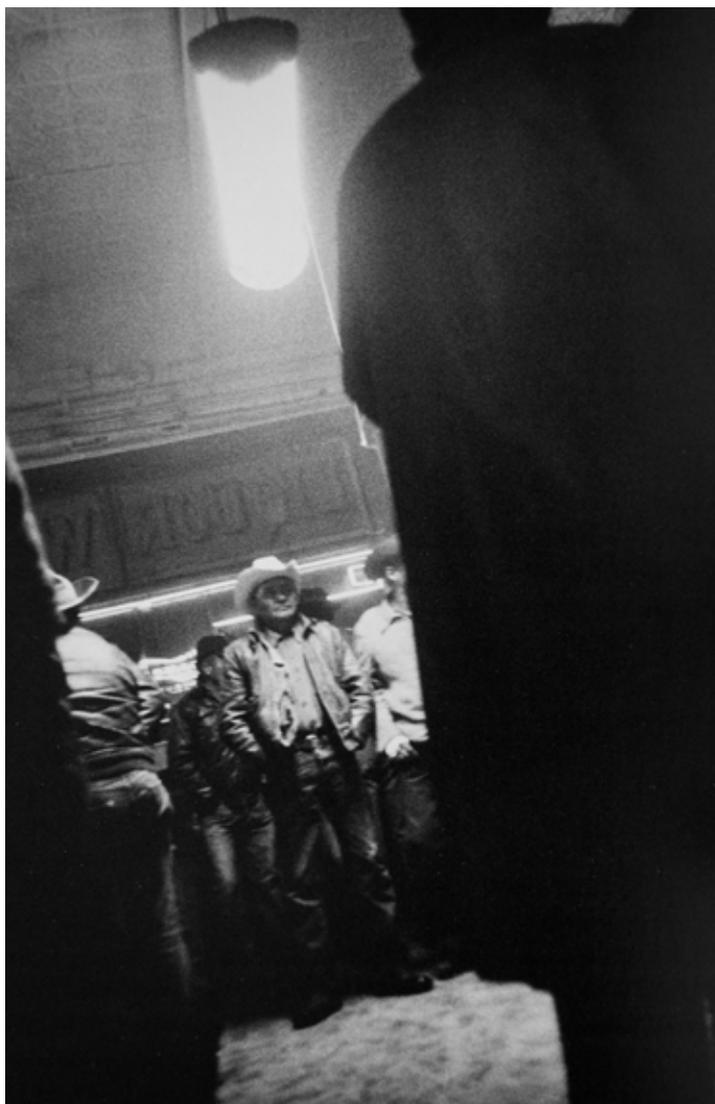


Image 16 : FRANK, Robert, *Bar - Gallup, New Mexico*, 1955, épreuve gélatino-argentique.

in FRANK, Robert, GREENOUGH, Sarah, *Looking in, Robert Frank's the Americans*, Ed. National Gallery of Art, 2009, p. 244

74 Robert Frank, *Les Américains*, *op. cit.*



Image 17 :
FRANK, Robert, *Bar - Gallup, New Mexico, 1955*,
planche-contact gélatino-argentique.

in FRANK, Robert, GREENOUGH, Sarah, *Looking in, Robert Frank's the Americans*, Ed. National Gallery of Art, 2009, p. 405

La photographie que nous connaissons de cette planche-contact du film Guggenheim 391 est intitulée *Bar - Gallup, New Mexico* et date de novembre 1955. C'est la vingt-neuvième image du livre *Les Américains*, dans une partie de la deuxième section qui met en opposition les différentes classes sociales que Robert Frank rencontre sur sa route. Dans son voyage, il cherche à représenter l'ambiance particulière qu'il ressent, à travers son regard porté sur une société qu'il ne connaît pas et où il se sent étranger.

Pendant son errance américaine, il photographie beaucoup mais l'accueil qu'il y rencontre et sa timidité ne lui permettent pas de s'attarder longtemps sur ses sujets, notamment lorsqu'il s'agit d'humain. La plupart des images n'existent donc qu'en une unique version. Cette planche-contact se révèle alors particulière car sur la séquence de trente cinq photographies, vingt-neuf sont consacrées à l'intérieur de ce bar. Autre singularité, la scène se déroulant dans une pièce avec une lumière artificielle constante, l'exposition reste correcte pour l'ensemble des vues. En effet, Robert Frank n'accordant que peu d'importance à la technique, un grand nombre de ses planches-contact présentent beaucoup d'images inexploitable. Lors du tirage de ses contacts, durant l'été 1956, le photographe n'alloue aucune importance à une lecture chronologique et répartit les bandes de négatifs dans un ordre quelconque sur le papier sensible.

Dès la première image à l'intérieur du bar, Robert Frank, par souci de discrétion, dissimule son appareil photographique et déclenche donc sans viser, l'appareil environ à hauteur de la hanche, pour presque toutes les vues. Pour seulement deux tentatives, il place son appareil à hauteur d'œil mais se ravise ensuite très vite (vues numéros 11 et 32). Il commence par suivre un homme en chemise blanche (vues 8, 9 et 10) en se perdant dans la foule mais dès l'image qui porte le numéro 12, nous voyons un homme avec un chapeau entrer dans le bar. Robert Frank ne le quittera alors presque plus pendant les quatorze images suivantes, qui finiront pas aboutir à la vue 26, c'est à dire l'image définitive que nous connaissons. D'après ce que nous voyons sur la planche-contact, le photographe tente de capter l'atmosphère sectaire qui semble régner dans ce lieu. C'est également ce qui ressort de sa sélection de cinq images, centrées sur ces groupes de personnes éparpillés dans la pièce. Mais seule la vue numéro 26 saisit cette tension, ce vide séparant deux groupes de personnes comme lors d'un duel de cow-boys accentué par l'atmosphère cinématographique créée par le tube fluorescent dans la partie supérieure de l'image. Le point de vue bas de l'appareil déporté ainsi que la diagonale du cadre et des regards insistent sur la raideur du duel.

De plus, l'image contraste ainsi fortement avec celle qui lui fait face dans le livre *Les Américains*, paysage vide rigoureusement construit selon des lignes géométriques précises. Elle met également en place un motif qui se répète à l'image suivante comme nous pouvons le voir en annexe p. 127

La lecture de cette planche-contact, même si elle n'apporte pas toutes les clefs pour comprendre la situation, ouvre l'image à une interprétation qui passe par l'observation du mode opératoire du photographe et de sa réflexion en aval de la prise de vue, sur la mise en chaîne et la mise en lien des images.

Chaque image de la planche-contact ouvre de nouvelles possibilités d'interprétation, ce qui rend la rend souvent aussi intime pour le photographe qu'attrayante pour le lecteur. Dans l'épisode consacré à Joseph Koudelka de la série *Contacts*, Robert Delpire déclare en conclusion en parlant des planches-contact du photographe :

«J'ai la sensation de mettre mes pas dans les siens et l'œil dans son œilleton. Je voyage par intérim et je vois ce qu'il a vu, le souffle soudain coupé par ces traits rouges, qui marquent les temps d'une vérité qui n'appartient qu'à lui.»⁷⁵

En effet, comme le dit le célèbre éditeur, le choix appartient avant tout au photographe, comme moyen de s'approprier l'image, de l'accepter comme photographie. Après cette première phase de lecture, c'est à dire de découverte et de vérification des possibilités, vient l'étape du choix, qui élira un de ces candidats au rang d'image définitive.

75 Robert Delpire, «Josef Koudelka», in KLEIN, William, *Contacts*, Arte France, 2004

3. Choisir, finaliser l'œuvre créée

Le choix, la préférence, se révèlent bien évidemment impossibles à théoriser, autant de manière universelle que dans une approche subjective. Comme le montre G. W. Leibniz dans *Essais de Théodicée*⁷⁶, la décision résulte de motivations inconscientes, de «perceptions dont on ne s'aperçoit pas» ; thèse ensuite reprise par Sigmund Freud avec la notion *d'inconscient pulsionnel*. Nous ne nous attèlerons donc pas à définir ce qu'est une image «belle», «réussie» ou au contraire «ratée», «à rejeter», mais nous développerons plutôt la manière dont la sélection s'inscrit dans le processus créatif photographique et ce qu'elle révèle sur ce dernier. Dans la pratique, la décision s'opère par une suite d'opérations relativement inconscientes et interdépendantes mais pour étudier le mécanisme du choix, celui-ci sera scindé en trois actes successifs : juger, délibérer et trancher.

3.1. Juger/Evaluer

L'acte de déclencher, en vue d'une lecture puis d'une sélection, peut être considéré dans le processus de création comme le nivelage de la valeur des objets photographiés. En effet, par l'obturation, tout acquiert le même statut, celui d'image. Prendre une photographie apparaît donc comme remettre à zéro l'estimation que l'on porte sur le monde, afin de pouvoir ensuite réémettre un jugement, mais cette fois sur sa représentation.

3.1.1. Différentes conceptions de la réussite

Dans tout processus d'évaluation, entre en jeu un certain nombre de critères, mêmes si ceux-ci sont parfois pris en compte inconsciemment. D'un aspect esthétique plaisant à la clarté d'un sujet en passant par l'impact visuel de l'image, la réponse à une commande ou des préférences techniques, chacun présente une conception différente de la «réussite» d'une image et accorde une supériorité à certains de ces critères dans la sélection d'une image.

D'innombrables tentatives ont été entreprises dans la littérature pour trouver une formulation, à vocation universelle ou au contraire individuelle, de ce qui fait la réussite d'une

76 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée*, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 301

image. Ainsi, dans des ouvrages destinés aux amateurs, de telles définitions se retrouvent fréquemment énoncées :

«A notre avis, la bonne photographie s'appuie en général sur trois critères : la technique, le contenu et la composition. [...] Le contenu de l'image doit frapper les autres comme nous-mêmes. En fait, une photographie qui ne «parle» pas à celui qui la contemple, qui n'apporte aucun élément original, qui n'accroche pas le regard, qui n'exprime rien, est à rejeter quel que soit son intérêt au niveau du souvenir.»⁷⁷

Indépendamment du terme «bonne photographie» qui ne semble pas approprié, cette version vulgarisée introduit une dialectique évidente entre la forme et le fond, tout en prenant en compte la présence des autres, ce qui «frappe» doit pour lui avoir quelque chose d'universel et doit donc «parler» à tous. Il considère alors la composante mnémotecnique comme superflue dans le choix d'une image. Michel Jamet, quant à lui, à propos de la photographie de famille, nie toute prévalence formelle et focalise l'attention sur l'objet de l'image.

«Le critère technique et formel de la réussite ne prévaut pas pour la photo de famille, [...] le résultat techniquement médiocre n'est pas ressenti comme tel. La scène prévaut sur la qualité de l'image, l'épreuve compte plus que la forme, l'enregistrement que les modalités.»⁷⁸

Cette description peut bien évidemment être généralisée à d'autres types de photographies comme par exemple certaines images destinées à la presse où l'importance est donnée à l'évènement, représenté avec le plus de clarté.

77 Marc Biderbost, Editions Marabout, Coll. Loisirs, Paris, 2003, pp. 112-113

78 Michel Jamet, *Photos réussies*, op. cit, p. 49



Image 18 : REUTERS, *Image du SU-24 Russe abattu par l'armée Turque le 24 novembre 2015*, Capture d'écran d'une séquence vidéo numérique.
in *Le Monde*, 26 novembre 2015, Paris

L'exemple de l'avion militaire russe abattu en Turquie le 24 novembre 2015, dont l'image avait notamment fait la une du journal *Le Monde*, illustre bien ce propos. Ce point de lumière, au milieu d'un ciel bleu, sous ce que nous reconnaissons comme une trainée de fumée et au dessus de ce qui semble être une colline, sont jugés suffisants pour signifier le référent, indépendamment de la qualité de l'image qui les réunit. Néanmoins, la qualité de l'image et la technique ne sont pas pour autant négligées dans l'acception médiatique de la réussite. Dans son ouvrage *Les photojournalistes de l'Agence France-Presse*, l'ancien président-directeur général de cette structure, Bertrand Eveno, déclarait :

«A l'arrivée, l'image réussie, qui devient parfois l'image culte, le doit à sa puissance expressive. [...] L'image réussie fait signe. Signe et symbole. Comme un oiseau posé rend parfaite et juste la silhouette d'un arbre, l'image réussie installe sur un évènement (banal ou historique) une énergie signifiante d'une puissance exceptionnelle, et devient pour toujours son emblème, son porte-flamme, symbolique, et parfois jusqu'à l'icône.»⁷⁹

⁷⁹ Bertrand Eveno, *Les photojournalistes de l'Agence France-Presse*, Editions de la Martinière, Paris, 2001, p. 6

Dans ce culte de l'image isolée dicté par les codes de diffusion de la presse, l'image doit donc faire signe mais aussi symbole et pour reprendre les mots célèbres d'Henri Cartier-Bresson, c'est «l'organisation rigoureuse de formes perçues visuellement qui organisent et signifient ce fait» qui forme alors une photographie. La définition d'une image «réussie» devient alors la combinaison de la présence d'un référent reconnu par un ensemble de signes et de la structuration de ceux-ci en une forme qui convient au mieux à sa représentation. La conception de Jean Arrouye, développée dans *Les Cahiers de la Photographie 10*, va également dans ce sens :

«La mise en relation de ces indices par la composition, cette mise en forme du réel que le photographe opère par approximations multipliées lors de la prise de vues, et qu'il élit définitivement comme la plus prégnante lors de l'examen de la planche-contact, est la condition de la réussite, esthétique et sémantique, formelle et informative, de la photographie.»⁸⁰

L'aspect formel de l'image entre donc en compte pour servir le sens de celle-ci, en organisant l'ensemble des éléments qui donneront un propos à l'image.

Pour certains, en regard de ce propos tenu par la photographie, la reconnaissance du référent peut alors perdre toute légitimité comme l'affirme Philippe Parreno :

«Une bonne image est toujours un moment social, ce qui signifie qu'elle n'est pas tant ce qu'elle représente que ce qu'elle signifie pour nous. Elle n'existe pas par elle-même : elle existe grâce à la croyance que vous avez en elle. En quelque sorte, la photographie fait sens parce que les gens sont d'accord sur le fait qu'elle fasse sens.»⁸¹

Ou alors, comme Michel Jamet, dans une conception plus relativiste :

«Il n'y a pas des photos bonnes ou mauvaises en soi, mais seulement des photos qui, rapportées à leur légende ou par l'effet de leur légende, ont plus ou moins de sens, qui appartiennent à des esthétiques plus ou moins discutables.»⁸²

80 Jean Arrouye, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, *op. cit.*, p. 68

81 Philippe Parreno, «*Team spirit*», in *Frieze*, mars 2004, p.85

82 Michel Jamet, *Photos réussies*, *op. cit.*, p. 8

Dans notre étude, une question concernait les critères de chacun pour évaluer et choisir ses images, posée sous la forme : *«Dans quel ordre, pour vous, se posent les questions de qualités techniques, esthétiques et signifiantes? Qu'est ce qui prime pour vous lors de la sélection d'une image?»*.

Bien évidemment la diversité des réponses montre la disparité des regards et tous reconnaissent la participation de ces trois éléments dans ce qui les pousse à retenir telle ou telle image. Seuls quelques uns établissent d'ailleurs une hiérarchisation entre ces trois critères. La majorité avance plutôt l'idée d'une conjonction de qualités techniques, esthétiques et signifiantes, reconnaissables dans un même instant et interdépendantes, chacun ayant sa propre acception de la notion de qualité. Ainsi, le portraitiste Mathieu Zazzo évoque *«la concordance d'une émotion esthétique, formelle, et d'une émotion expressive du sujet (regard, attitude) qui peut inclure dans le meilleur des cas le sentiment diffus du hors champ.»* alors que son confrère Antoine Le Grand met en avant *«l'intensité de l'image, une force, une énergie contenue.»* John Batho, quant à lui, recherche *«une image qui, débordant les mots, s'affirme comme une évidence»* dans une conception proche de celle de Robert Frank.

L'image réussie, que ce soit dans les textes abordés ou dans la conception des photographes interrogés, apparaît alors comme indéfinissable, du moins universellement. La potentialité offerte par la relecture, traitée dans la partie précédente, montre bien que l'avis d'un même auteur peut largement être amené à changer avec le temps. Toute photographie, une fois prise, paraît sous le même statut aux yeux du photographe, celui d'image. L'acte de déclencher nivelle tout jugement de valeur, qui est l'objet alors de la sélection. La conception de la réussite se révèle donc entièrement relative à l'individu, subjective et dépendante de sa vision.

Car c'est en effet le regard qui est majoritairement en cause dans toute entreprise photographique, autant celui porté sur la scène au moment de la prise de vue que celui porté sur les images après leur production et c'est cette combinaison, ce double regard, qui donnera lieu à la création. L'un créateur de matière, piochant dans ce qu'il a devant lui les fragments qui l'intéressent et l'autre, façonnant cette substance, dans un ou des autres temps. Les images pouvant être regardées plusieurs fois, à différentes périodes et selon différents buts, c'est alors ici que la richesse en terme d'images devient cruciale car celles-ci pourront être vues et considérées différemment et donc amener à une autre forme de création photographique sur une matière initiale similaire. L'évaluation des images, première étape menant à la sélection, entre donc bien dans un cheminement créatif dont il sera question dans le prochain paragraphe.

3.1.2. Le cheminement créatif, le regard

Une photographie, quelle qu'elle soit, ne sera pas supérieure, plus «belle» ou «mieux» qu'une autre. Il en est seulement qui correspondent d'avantage à la vision d'un auteur ayant toute liberté de juger comme il souhaite chacune de ses productions. Il n'y a pas d'absolu, pas d'universel, dans le choix et dans ce «si rien n'est vrai, tout est permis»⁸³, c'est à l'auteur de venir trancher et d'imposer son regard, d'un bout à l'autre de la création. Celui-ci apparaît au centre du choix, même plus que l'objet de la sélection, comme le met en évidence Jean Grenier dans son ouvrage *Absolu et choix* :

«Ce qu'on choisit n'a pas d'importance [...] mais il est capital de décider de sa propre orientation. Il est futile de se demander si l'on doit embrasser telle ou telle carrière, car elles n'ont pas plus de valeur l'une que l'autre. [...] Mais il est du plus haut intérêt de savoir avec quels sentiments nous embrassons telle carrière. [...] Le choix nous apparaît donc comme la plus dérisoire des choses si nous considérons ce qui est à choisir; et la plus importante si nous considérons celui qui choisit.»⁸⁴

Cette idée est reprise, à propos de la photographie, par Ansel Adams, cité dans *Sur la Photographie* de Susan Sontag :

«Une photo vraiment bonne doit exprimer ce que l'on ressent de plus profond devant le sujet à photographier et c'est par là même l'expression sincère de ce que l'on ressent devant la vie dans sa totalité.»⁸⁵

Le degré d'implication du photographe et de son regard apparaît alors comme un critère ultime de sélection d'une image.

Photographier n'est pas uniquement l'acte de déclencher, c'est toute une série d'étapes. Il y a un avant ouverture de l'obturateur, ainsi qu'un après et de la même manière, une photographie sera le résultat d'une succession d'images la précédant et d'autres la suivant.

83 Citation célèbre et reprise par Nietzsche, attribuée à Ivan Karamazov dans *Les frères Karamazov* de Fédor Dostoïevski, bien que cette phrase n'apparaisse pas de manière explicite dans le texte. in GRENIER, Jean, *Absolu et choix*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 114

84 *ibid.*, p. 99

85 Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 165

L'acte photographique est influencé par ce qui a déjà été créé et affecte ce qui le sera ensuite. Celui-ci se fait par tâtonnements, par diverses tentatives et toutes servent le cheminement qui aboutit à l'image définitive. Ainsi, une image, même rejetée lors de l'édition aura probablement servi autant à la création de celle qui sera retenue qu'au jugement de cette dernière comme préférable aux autres.

«Some contact sheets look like complicated road maps to the selection. Dots, circles, different colors, question marks, arrows - even printing instructions - create a labyrinth on the way to the goal.»^{86 87}

Le cheminement créatif de la prise de vue, rendu visible par l'enchaînement des images, et le cheminement sélectif, cohabitent dans un même lieu, confrontant deux regards. C'est ainsi que la planche-contact est révélatrice d'une vision, de visions même, d'un photographe et c'est également dans ce sens qu'elle présente un aspect biographique fort.

«Ce qui est passionnant sur un contact, c'est que la vraie personnalité du photographe apparaît : là seulement apparaissent ses images du monde extérieur (reportage), mélangées à celles de son monde intérieur, une pièce, un portrait, une blague visuelle, son amour, son enfant ; oui, c'est sur le contact que ce mélange montre qui est l'auteur pour de vrai, et non l'image de lui qu'il veut donner avec une image choisie.»⁸⁸

Cette *biographie iconique*⁸⁹ est accentuée par une habitude presque générale des photographes à classer leurs prises de vues chronologiquement, que ce soit en argentique ou en numérique.

86 Giammaria De Gasperis, *Contact Sheets, The Selected Photos*, op. cit., p. 4

87 Traduction : «*Certaines planches-contact ressemblent à des sortes de cartes routières menant à la sélection. Des points, des cercles, plusieurs couleurs, des flèches et des interrogations - parfois même des instructions de tirage - créent un labyrinthe qui aboutit à l'image finale.*»

88 Bernard Plossu, in MORA, Gilles, «*Analyse d'un questionnaire*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit., p. 34

89 La notion de biographie iconique est introduite par Gilles Mora dans *Les Cahiers de la Photographie*, op. cit., p. 24

William Klein, dans la série *Contacts* dont il est à l'origine, affirme que seul les planches-contact peuvent nous amener à connaître un photographe. Ainsi, il commence l'épisode qui lui est consacré par les propos suivants :

«Une photo prise à un cent vingt-cinquième de seconde, qu'est ce qu'on connaît du travail d'un photographe? Une centaine de photos? Peut être cent vingt-cinq. C'est une œuvre. Ca fait en tout, une seconde. Peut être deux cent cinquante photos, ce serait déjà une œuvre conséquente. Et ça ferait deux secondes. La vie d'un photographe, même d'un grand photographe, deux secondes.»⁹⁰

La planche-contact apparaît donc comme un trajet, d'un point A à un point B, d'une idée à une image, marquée par la numérotation, comme des bornes kilométriques rythment un parcours. Considérons une planche-contact du photographe Mark Power, datant de 2005, quelques années avant qu'il rejoigne l'agence Magnum. Ces quatre images ont été réalisées à Varsovie, à peine une semaine après le décès du pape polonais Jean-Paul II, lors de la retranscription de ses funérailles. Travaillant à la chambre 4x5", ce photographe n'effectue, la plupart du temps, qu'un seul cliché par événement mais celui-ci, au vu de son importance historique, s'est vu bénéficier d'un traitement particulier.

90 William Klein, in *«William Klein»*, *Contacts*, op. cit.

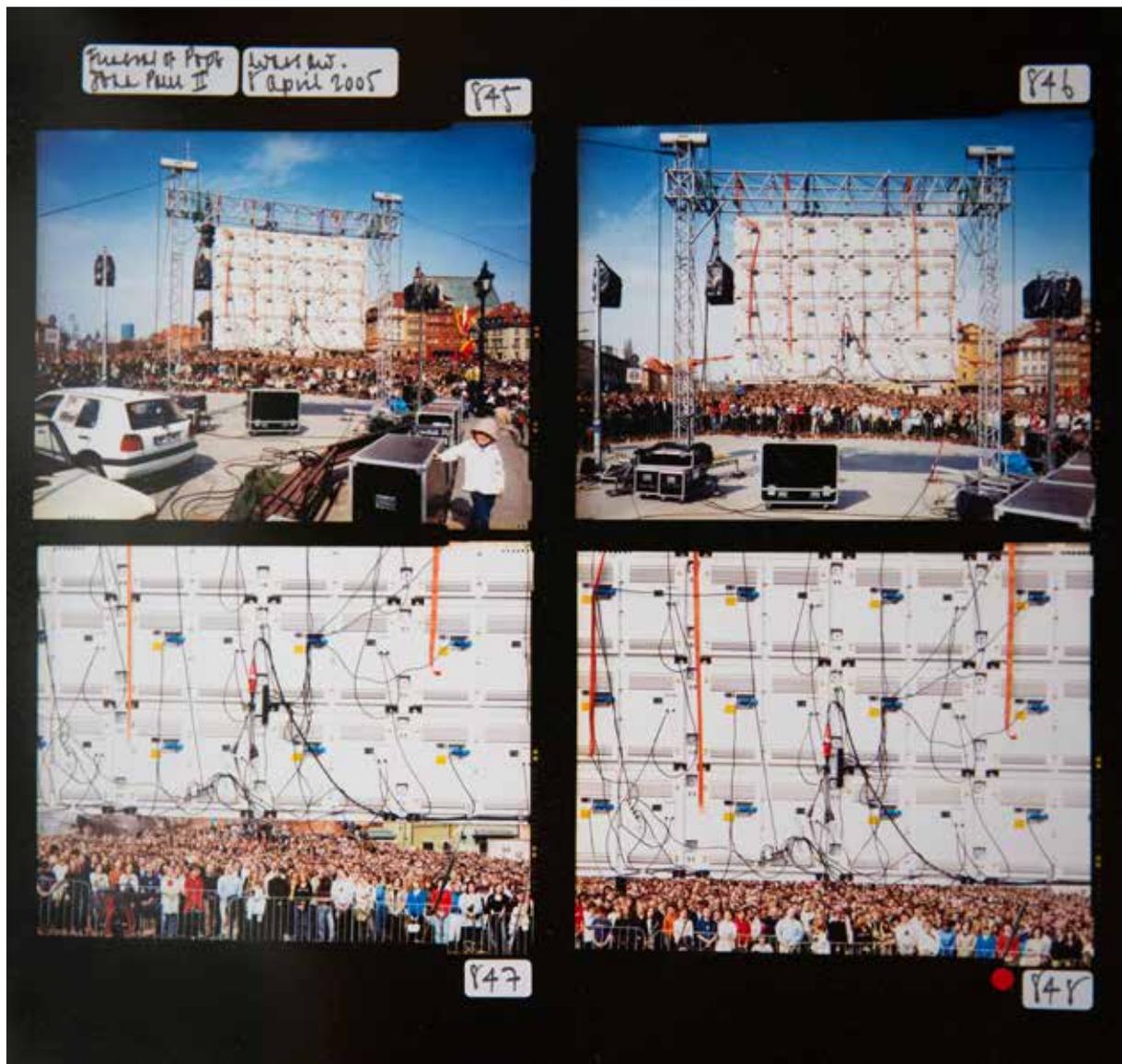


Image 19 :

POWER, Marc, *Funeral of Pope Jean-Paul II*, 8 avril 2005, Planche-contact chromogénique.

in CRIST, Steve, *The Contact Sheet*, AMMO Books, New-York, 2009

Sur la première, le sujet est abordé de manière très journalistique et présente une grande clarté. L'auteur se place en retrait, englobant dans son cadre tout l'évènement par un point de vue d'arrière-scène. L'effet coulisse du spectacle est alors accru par la présence des voitures à gauche de l'image et de l'enfant à droite, instaurant une grande profondeur par la différenciation d'un grand nombre de plans. Cette image pourrait alors être jugée entièrement satisfaisante au vu de la composition, de la technique et de la restitution de la scène.

Mais Mark Power fait une nouvelle tentative avec l'image indexée 846, beaucoup plus frontale. Par un cadrage rigoureux et un redressement des perspectives grâce à sa chambre photographique, il met en place un contraste fort entre l'arrière des écrans occupant un quart

de l'image et attirant le regard et la foule, désordonnée, s'étendant à l'infini. Par cette image, il raconte prendre la décision de se concentrer sur ce panneau télévisé, la popularité de Jean-Paul II étant pour lui en partie due au fait qu'il ait vécu l'avènement des technologies de communication de masse.

Sur la troisième image, le photographe resserre son cadre sur cette surface plane qui habite maintenant l'image aux deux-tiers, comme un ciel blanc ponctué de couleurs. L'image qui en résulte acquiert alors une originalité et l'effet de contraste dont nous parlions précédemment s'en retrouve renforcé. Le regard se concentre alors à la jonction de ces deux masses dans l'effet de perspective produit par la foule.

Mark Power ne s'arrête pas là et prend un dernier cliché, selon un point de vue légèrement plus en hauteur, pour éliminer tout vide entre l'arrière des écrans et la marée de visages, prise alors en étau entre deux bandes colorées. Par ce cadrage inhabituel, le photographe insiste sur l'importance de l'évènement aux yeux de la population venue y assister. Par un effet d'optique, l'assemblée semble plus proche que le mur flottant diffusant les funérailles du pape. Cette illusion, responsable du choix définitif de la quatrième image, n'avait pas été remarqué par le photographe à la prise de vue qui pensait alors opter pour l'une des deux premières.

Ces quatre photographies mettent donc en évidence le cheminement physique du photographe d'une part, par des déplacements de plus en plus faibles et de plus en plus ciblés, accompagnant la progression de l'approche photographique et son intention. La lecture des images par Mark Power entraîne la découverte de cette illusion d'optique, allant dans le sens de son propos, et aboutit donc, contre son attente à la sélection de la quatrième image. Depuis, il affirme que tout retour, mental ou physique, à ces images, renvoie à ce sens de lecture et qu'il ne peut que difficilement les appréhender autrement.

Ainsi, le regard d'un auteur, que nous avons décrit comme central dans toute considération créative, se retrouve d'une part changeant et d'autre part révélé par la production photographique et la sélection qui en est faite. La part subjective de la création, quelque soit l'acte ou l'étape considérée, rend impossible la définition de critères stables et universels pour le jugement d'un auteur sur son propre travail. Mais la sélection, comme nous l'avons vu précédemment résulte d'une part d'une approche volontariste faisant ressortir des préférences subjectives, parfois pulsionnelles et d'autre part d'une démarche intellectualiste, prenant en compte les fins et la raison dans la délibération.

3.2. Délibérer

Une fois les images lues et évaluées selon les perceptions de l'auteur, l'étape suivante correspond à une projection des celles-ci dans leur forme définitive. En effet, une photographie est sélectionnée pour une utilisation, dans un espace de diffusion, à destination ainsi que parfois inscrite dans un ensemble. La délibération apparaît alors comme la prise en compte de l'usage qui sera fait des images, pouvant modifier sa réception et son interprétation.

3.2.1. La sélection à destination d'un espace de diffusion

L'image, quelle que soit son utilisation ou sa diffusion, se retrouve inévitablement intégrée dans un espace, un contexte dont l'interaction est impérativement à prendre en compte.

«La vertu n'est pas bonne relativement à certaines choses et belle relativement à d'autres choses. [...] (C'est) toujours relativement aux mêmes choses que tous les objets qui sont à l'usage des hommes sont regardés comme beaux et bons, c'est à dire relativement aux choses pour lesquelles ils sont inutiles. [...] Toutes les choses sont bonnes et belles relativement à la destination à laquelle elles s'ajustent bien, et mauvaises et laides quand elles s'ajustent mal à leur fin.»⁹¹

Cette citation de Xénophon expose l'acte de choisir comme tout d'abord l'expression d'une préférence relativement à un autre élément mais aussi et surtout en regard de la destination envisagée. Cette composante pragmatique de la valeur d'une œuvre artistique est également pressentie dès le XIII^{ème} siècle par Thomas d'Aquin :

«Tout artiste vise à introduire dans son œuvre la disposition la meilleure, non pas dans l'absolu, mais par rapport à la fin.»⁹²

91 Socrate dans «*Memorabilia*» de Xénophon, cité dans ECO, Umberto, *Histoire de la Beauté*, Flammarion, Paris, 2010, p. 48

92 Thomas D'Aquin, *Somme Théologique*, coord. Albert Raulin, Editions du Cerf, Paris, 1984, I, 91, 3., p. 786

L'espace de diffusion de l'image se doit donc d'être analysé lors de toute sélection, c'est à dire que l'on doit considérer l'agencement formel de l'image avec d'autres éléments potentiels mais aussi le contexte de diffusion et le public qui va regarder cette photographie. Sélectionner se révèle ainsi comme la prise en compte de la réception d'une image inscrite dans une situation donnée. L'existence de professions telles que rédacteur photo, iconographe, commissaire d'exposition ou galeriste montre bien la difficulté que peut représenter cette réflexion. Ceux-ci sont alors plus à même de considérer les images dans un espace qu'ils connaissent mieux tout en opérant une prise de recul par rapport à celles à mettre en forme.

La photographie, entretient un rapport extrêmement fort avec son contexte lors de son interprétation. Ainsi, comme nous parlions dans le premier chapitre de l'autoportrait *En Noyé* d'Hippolyte Bayard de 1840, celui-ci tire tout son sens par son association avec le texte qui l'accompagne et serait vu de manière totalement différente dans une autre situation. Le choix des images se révèle le moment de la juxtaposition mentale de celles-ci avec son environnement, c'est l'occasion d'une émulation créative. La réception des images n'est en aucune manière passive et donne indéniablement suite à une projection dans un espace de diffusion qui leur inoculera tout leur sens.

Cela fait incontestablement apparaître des contraintes car la photographie se doit de se plier aux impératifs formels, techniques, aux codes et à la portée signifiante du territoire qu'elle investit. La malléabilité de l'image photographique et sa grande adaptabilité permettent néanmoins une marge de manœuvre lors de sa sélection mais trancher revient à élire ce qui est le plus adapté à un espace, rejetant bien souvent la notion de *compossibilité*⁹³ des versions d'une même image. La photographie, dans sa circonscription communicative, se retrouve alors adressée à un public, inscrite dans une sémiosphère, dont la prise en compte apparaît comme centrale lors de l'édition.

«Exercé dans la solitude, ce choix est pourtant dépendant de l'existence inconsciente de l'Autre, de la contingence culturelle par laquelle l'artiste est lui-même reconnu, par exemple le style, ou bien la prospection d'une audience.»⁹⁴

93 Caractère de ce qui peut exister en même temps qu'autre chose.

94 Hervé Le Goff, *Les Cahiers de la Photographie*, op. cit., p. 38

Une sélection n'est donc valable que pour une destination précise, à une période donnée, qui possède ses codes et ses préférences, dans une sorte de Darwinisme photographique. Ne survit à l'œil porté sur une planche-contact que ce qui s'adapte le mieux à l'environnement et aux conditions de l'existence de l'image. L'exemple de la photographie *Première neige* d'Édouard Boubat entre parfaitement dans ce contexte.



Image 20 : BOUBAT, Édouard, *Première Neige*, 1955, Paris. Épreuve gélatino-argentique.

Prise au jardin du Luxembourg en 1955, cette image célèbre est tout d'abord rejetée car le photographe raconte avoir été gêné par le léger flou au premier plan. Ce n'est qu'après l'influence exercée par les travaux de Robert Frank et Diane Arbus qu'il accepta, lors d'une relecture, l'infime manque de piqué et qu'il consentit à la sélection de cette photographie.⁹⁵

Il y a toujours eu des modes, esthétiques et tendances, en photographie comme ailleurs, tout comme des traditions, plus ancrées et durables. Et pour reprendre les termes de Jean Grenier, tout choix qui s'inscrit dans un ensemble social comprenant un grand nombre d'influences, est guidé par ces *paléo-pragmatismes* et *néo-pragmatismes*⁹⁶, tentant souvent de les combiner pour une représentation inscrite dans un contexte, tout en essayant de le faire évoluer.

95 Jean Arrouye, *Les Cahiers de la Photographie*, op. cit., p. 69

96 Jean Grenier, *Absolu et choix*, op. cit., p. 29

L'intégration de la destination de l'image et de son audience dans la réflexion sélective se manifeste comme l'un des points les plus importants de la délibération. Ainsi, de nombreuses photographies montrées ne sont pas les premiers choix des auteurs tout en étant acceptées par ceux-ci comme plus convenues à leur(s) utilisation(s). Mais lorsque l'image est employée dans un ensemble, il est alors moins question de représentativité que de relativité.

3.2.2. Série/Séquence/Image isolée

Nous avons traité précédemment différentes conceptions de la réussite d'une image et donc, par la même occasion, de celle d'une image isolée, c'est à dire la plus représentative d'un tout, non seulement iconographiquement autosuffisante mais dont le complément pourrait venir entraver l'impact ou dévier le propos. Nous ne reviendrons donc pas sur la relativité de l'évaluation d'une image mais il nous a semblé important de traiter la sélection à destination d'un ensemble, que ce soit en vue d'une série ou d'une séquence.

La construction d'un groupe d'images s'adjoit d'un ensemble de préférences hétérogènes pour chacun de ses constituants vus un à un. Mais il ne faut les considérer de cette manière uniquement lors de la sélection entre les différentes versions d'une même photographie. Sinon, les images seront comparées dans le but de créer une harmonie globale, une cohérence, visuelle ou signifiante. L'articulation, si elle met en évidence des images perçues comme plus fortes que d'autres, peut aboutir à une sélection, mentale ou mnésique de la part du spectateur, réduisant l'ensemble à quelques uns de ses constituants et creusant les liens entre ceux-ci. La série ou la séquence d'un auteur ne gardera alors que mieux en elle les intentions de celui-ci que l'ensemble est irréductible et que les liens sont essentiels.

La série, en tant qu'ensemble, ordonné ou non, regroupant différents éléments autour d'un point commun est soumise à l'observation des variations. La sélection prend donc comme critère initial la récurrence de cet élément, de cette nature. L'inventaire de tout ce qui rentre dans cette réunion apparaît donc comme la première étape de l'édition. Vient ensuite l'écumage qui choisit les dissimilitudes adéquates au propos de la série, dégagées par la comparaison de chaque élément les uns avec les autres. Pour cette confrontation, la forme tabulaire de la planche-contact est particulièrement adaptée tout comme des tirages de lecture faits à la suite de la première étape.

La séquence, groupement d'éléments hiérarchisés et ordonnés, mais pas nécessairement dans le sens chronologique, ne fonctionne pas de la même manière. La ressemblance entre les images n'est pas revendiquée, ce qui est recherché n'est pas des images réussies mais des images qui réussissent à être ensemble. La mise en place de temporalités, internes à la séquence et propres au spectateur, guide alors le choix des photographies autour d'un fil conducteur et fédérateur. Il faut en effet la présence identifiable d'un lien entre ses différentes composantes pour qu'une séquence émerge d'une prise de vue et qu'elle devienne une «reformulation théorique du réel»⁹⁷.

«Les choses semblables et de nature semblable, n'ont pas besoin d'harmonie ; mais les choses dissemblables, qui n'ont ni une nature semblable, ni une fonction égale, pour pouvoir être placées dans l'ensemble lié du monde, doivent être enchaînées par l'harmonie.»⁹⁸

97 Vincent Lavoie, *Photojournalisme, revoir les canons de l'image de presse*, Editions Hazan, Paris, 2010, p.97

98 Philolaos (Vème siècle av. J.-C), in ECO, Umberto, *Histoire de la Beauté*, op. cit., p. 72

La planche-contact, grâce à la succession chronologique des vues, lues généralement dans le même ordre, devient par nature planche-séquence et permet l'identification d'une séquence de manière plus efficace que toute autre forme. C'est notamment ce qui est utilisé dans celles d'Elliott Erwitt, par le prélèvement d'une saccade temporelle dans le continuum de la planche-contact.



Images 21 & 22 :
 ERWITT, Elliott, *Sequentially Yours*, 1955, Paris. Épreuves gélatino-argentiques.

Sélectionner, trancher, revient alors à extraire une tranche de la production photographique, à définir une coupe de début et une coupe de fin comme cela est fait au cinéma pour le montage d'un plan séquence. De nombreux photographes, comme Philippe Lavialle, Rachel Harrison ou Sohrab Hura se sont d'ailleurs servis de la planche-contact pour mettre en forme leurs séquences.



Image 23 :
HURA, Sohrab, *Life is Elsewhere, India, 2007*,
épreuve gélatino-argentique.
Magnum Photos.

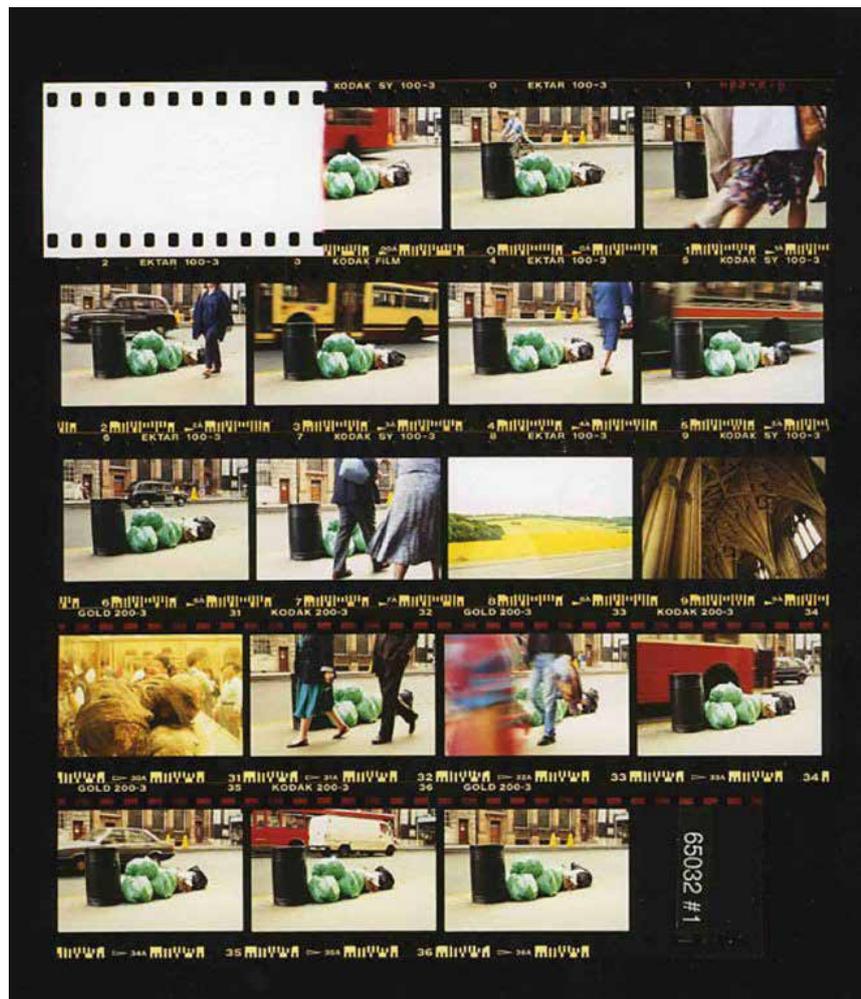


Image 24 :
HARRISON, Rachel, *Contact Sheet (Should home windows...)*, 1996.
Planche-contact chromogénique.
50x40 cm.

Mais pour la construction d'une séquence, d'après le développement de Catherine Gier dans son mémoire de fin d'étude à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, cinq critères se doivent d'être pris en compte. Selon elle, la séquence peut être montrée par *l'impression de mouvement* à savoir l'identification d'une temporalité, d'une action, la *mise en chaîne*, la *mise en ordre*, la *mise en réseau*, c'est à dire la vision simultanée des images et *l'espace inter-iconique*⁹⁹.

Bien que la planche-contact satisfasse toutes ces conditions, le défilement linéaire des logiciels informatiques possède de nombreux avantages dans la constitution d'une séquence. Car la séquence se construit bel et bien plus par empirisme, par tentatives du déroulement que par théorisation mentale totale. La sélection des photographies se doit donc de se focaliser sur l'enchaînement des images plus que sur les images entre elles car, d'après Bernard Plossu, «*cette ligne en question ainsi anti-défini l'arrêt du temps si sacré en photographie.*»¹⁰⁰

L'édition photographique dans le but de créer un ensemble cohérent, une œuvre monolithique, se révèle donc bien plus complexe que la sélection d'une photographie unique. D'une part car le choix de chacune fait appel à presque l'intégralité de ce que nous avons mis en évidence précédemment pour une image isolée mais aussi et surtout car les images s'influencent et se répondent dans ce tout que représente l'œuvre. De manière générale, la sélection des images a la responsabilité de tenir compte de l'ensemble de son environnement et du grand potentiel que peuvent acquérir les photographies par leur contexte d'utilisation et leur voisinage.

99 Catherine Gier, *La séquence et l'album photographiques, conditions d'apparition du sens dans un ensemble clos et ordonné de photographies*, mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière, Section Photographie, 1997, sous la direction de Mme MOUROUX, Valérie, p. 34

100 Bernard Plossu, *Autoportraits 1963-2012*, op. cit. p. 34

3.3 Trancher

Pour beaucoup, n'est photographie que ce qui est considéré comme réussi, c'est à dire ce qui est choisi. Ainsi, William Klein fait la distinction entre les «*photos*» et les «*non-photos*»¹⁰¹, Guy Le Querrec entre photographies et «*déclics*»¹⁰² et n'est généralement œuvre photographique que ce qui est abouti. L'acte sélectif apparaît comme ce qui fait passer du possible au créé. Il intervient donc comme une étape cruciale dans la transformation du photographiable en photographie, en passant par le photographié et le photographique.

3.3.1. L'Intention

Comme application de l'esprit à un objet, l'intention est le cœur de toute forme de création. La photographie, par nature fractionnée en une série d'étapes étalées dans le temps, rend possible la pluralité des intentions, elles-mêmes sujettes à mutation. Tel que nous l'avons abordé dans le chapitre précédent, le temps entre prise de vue et sélection, par l'érosion du souvenir, en sculpte de nouvelles. De manière générale, la prise d'une décision, fonctionne par un processus de comparaison. Cette mise en balance, en photographie, ne peut bien sûr se faire qu'entre deux versions d'une «même» image, c'est à dire deux images qui portent en elles la même intention. Mais en tant que disposition d'esprit visant un but et indépendante de sa réalisation, l'intention intervient principalement à trois niveaux dans le processus créatif : à la conception, à la prise de vue et à l'éditing. Cette vue de l'esprit, en plus de déterminer les candidats en opposition dans une élection, est également ce qui va prévaloir comme critère de choix dans de nombreux cas. En effet, une image est principalement jugée en fonction de sa faculté à transcrire cette intention, qu'elle soit volontaire ou hasardeuse. Ainsi, une image réussie sera souvent une image sur laquelle nous décelons de manière identifiable une intention, que celle-ci soit délibérée et consciente ou non. Cette théorie est notamment abordée par Susan Sontag dans *Sur la photographie* :

«Pour la grande conception traditionnelle de la beauté photographique, il est nécessaire que cette dernière porte l'empreinte d'une décision humaine.»¹⁰³

101 William Klein, «*William Klein*», in *Contacts*, op. cit.

102 Guy Le Querrec, *entretien téléphonique*, op. cit.

103 Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., pp. 140-141

Mais justement, l'intention que l'on semble déceler sur une image n'est pas toujours celle qu'avait l'artiste au moment du déclenchement, pour causes de hasard et de lapsus comme nous le traitons dans le premier chapitre. En tant que témoignage de la prise de vue, la planche contact s'avère ainsi un objet particulièrement intime pour de nombreux praticiens. Seulement dix photographes soumettent volontairement l'intégralité de leurs images à des regards extérieurs d'après l'étude que nous avons mise en place, les autres le refusant généralement catégoriquement.

«Contact sheets should be as private as a toothbrush and ought to be guarded as jealously as a mistress.»^{104 105}

La sélection photographique apparaît alors comme un moyen de révéler certaines parties du travail d'un photographe et d'en dissimuler d'autres. Les images offertes à la vue sont celles dans lesquelles il se reconnaît, où il accepte ce qui est rendu observable, où il adhère à l'intention identifiable bien que celle-ci soit parfois différente de la sienne. La planche-contact permet donc de passer outre ce filtre ultime de l'auteur, tout en réunissant l'ensemble des dispositions mentales qu'il a ressenties face à l'objet de son intérêt.

Dans le marché de l'art, guidé par le concept de la rareté, c'est le tirage *vintage* qui prévaut. C'est à dire celui réalisé par l'artiste ou sous sa direction dans une époque proche de celle de la prise de vue. Ainsi, la relecture des planches-contact se retrouve souvent exclue de cette catégorie élitiste. L'intention de l'artiste dans un temps contemporain à la prise de vue possède donc plus de valeur que toutes celles qui peuvent lui apparaître ensuite.

Ensuite l'autre critère prépondérant est l'apparition, sur le tirage, des intentions de l'artiste, celui-ci dans sa forme la plus définitive. Ainsi, un tirage de lecture sera bien moins coté qu'un tirage de presse, qui l'est encore moins qu'un tirage d'exposition. Tout en bas de cette pyramide se trouvant la planche-contact, en effet souvent considérée comme support de travail, document d'artiste.

104 Elliott Erwitt, in *Contact Theory*, op. cit. , p. 30

105 traduction : *«Les planches contacts devraient être aussi intimes que les brosses à dent, et gardées aussi jalousement que les maîtresses.»*

Comme nous le montrions précédemment, celle-ci se trouve être le lieu de la réunion de toutes les intentions d'un artiste. La valeur marchande d'une œuvre se trouve donc indexée non pas sur la visibilité des intentions mais sur celle d'une intention acceptée, choisie et menée au bout. C'est à dire d'une intention apparente intentionnelle.

Le choix se révèle donc comme l'acceptation de la diffusion d'une intention à travers une photographie, à l'intention d'un public. C'est alors dans ce sens que la sélection détient autant de responsabilités créatives, en venant donner un avis sur l'intention représentée ou exprimée dans l'image, le photographe la réinvestit de son regard après une digestion de celui-ci par l'appareil photographique. L'édition s'inscrit dans une réappropriation de la photographie qui se poursuivra ensuite dans chaque étape de la post-production. Mais, incontestablement, la décision entre en résonance avec la prise de vue, dans une relation particulièrement influente.

3.3.2. La relation sélection - prise de vue

Le choix d'une photographie, qu'il résulte d'une découverte, d'une vérification ou d'un entre-deux, invoque toujours le moment de la prise de vue. Tout comme une image l'évoque par le *ça a été* de Roland Barthes¹⁰⁶. La sélection appelle également très fréquemment l'image mentale constituée en l'instant de sa création.

En effet, le terme prise de vue renvoie autant au fait de faire une captation des vues photographiques qu'à celui de prendre en photographie ce qui a été vu. Cette étape passe par un enregistrement perpétuel d'images mentales, sélectionnables ou photographiables, dont une petite partie a été évaluée comme satisfaisante et donc photographiée. C'est notamment ce que traite Andrew Kuprenasin avec son œuvre numérique *Nadia*¹⁰⁷, prototype d'appareil photographique analysant par un pourcentage la qualité esthétique de l'image qui va être prise avec celui-ci.

106 Roland Barthes, *La Chambre Claire*, ed. Seuil, Coll. *Cahiers du Cinéma Gallimard*, Paris, 2012, 191 p.

107 Ce projet utilise *ACQUINE* (Aesthetic Quality Inference Engine), le premier moteur d'inférence esthétique des images dans un but fortement critique de ce type d'outils.

La sélection entretient de toute façon un fort lien avec la prise de vue comme le met en évidence Gilles Mora :

«Le noir absolu du hors-cadres de la PC, renvoie au noir du viseur autour de l'image, lors de l'opération de visée, accentue le passage du continu à ce qui ne l'est plus.»¹⁰⁸

Par l'utilisation d'un élément optique isolant et cadrant dans la planche-contact, le photographe rappelle à la vue l'observation de la scène à travers le viseur de l'appareil photographique. De la même manière, avec une planche-contact argentique, celle-ci se tourne pour la lecture d'une image verticale, tout comme l'appareil au moment de sa captation.

Car seul lui a vu la scène dans le viseur et a tenté de retranscrire son intention subjective à travers l'image, il est particulièrement important de considérer l'édition d'un photographe sur ses propres images. Le photographe est l'unique personne à être en mesure d'avoir des attentes et des appréhensions sur sa prise de vue alors que tout lecteur extérieur ne pourra pas accéder aux mêmes formes de vérifications et de surprises. C'est bien parce qu'il sera en mesure de confronter images mentales et images photographiées, intentions de l'esprit et intentions visibles que l'auteur possède une place particulière dans l'acte sélectif.

De nombreuses sélections s'accompagnent ainsi d'une sorte de fierté d'avoir réussi à capter telle scène, tout comme l'expression du hasard opère une forme de séduction que seul le photographe peut reconnaître. L'image qui n'existe qu'en une seule version, par l'intervention d'une coïncidence par exemple, possèdera un charme aux yeux du photographe qui n'aurait sûrement pas été tel si il avait existé d'autres variantes.

108 Gilles Mora, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit. p. 22



Images 25, 26 & 27 :

ACKERMAN, Michael, *Berlin, 2009*, Épreuves gélatino-argentiques.
 In DE GASPERIS, Giammaria, *Contact Sheets, The Selected Photos*, vol. I, op. cit.,
 pp.161-163

Ces photographies de Michael Ackerman ont été fortement lues à travers le prisme du hasard et il reconnaît les avoir sélectionnées uniquement à cause de ces tâches de développement. En effet, fortement déçu par les cinquante films qu'il réalise lors des premiers mois de sa fille en 2009, il n'arrive alors qu'à accepter une imperfection dont il ne se sent pas responsable. C'est à dire des images qu'il n'arrive pas à comparer avec le souvenir fort que lui laisse le moment de la prise de vue, qu'il n'a pas vues, des images d'autant plus achéiropoïetes qu'elles existent en tant que telles à cause de résidus chimiques. Par ces deux cercles qui entourent le visage de son enfant, il se retrouve bien plus dans les photographies que dans les centaines d'autres, il y retrouve en quelque sorte son intention, par un moyen qui n'était aucunement volontaire.

D'une manière générale, toute lecture d'une photographie fait appel à une imagination de la prise de vue et de ses conditions. Hervé Le Goff, dans son article *Stade et dénégalion de la planche-contact*, le démontre à travers le filet noir qui entoure parfois certains tirages photographiques :

«[...] Il m'apparaît que, même si elles ne cohabitent pas nécessairement, l'exposition du bord noir et l'occultation de la planche tendent à se rejoindre. [...] le photographe achève la forclusion de la planche-contact dont le filet noir rappelle l'existence et agrandit la découpe.»¹⁰⁹

Ainsi, la planche-contact devient le hors champ de l'image montrée, l'environnement dans lequel la sélection correspondrait uniquement à un prélèvement par recadrage. Le spectateur d'une telle image est alors amené à imaginer cet entourage, ce hors-champ du cadre sélectif et donc les autres versions de l'image visible qu'il contient. En se figurant le voisinage de l'image observée, il transforme donc ce hors champ en *hors-temps*, supposant une interprétation du moment de la prise de vue voire de celui de la sélection.

Choisir une photographie apparaît ainsi comme une sorte de seconde prise de vue, c'est à dire la désignation d'un instant et d'un cadre dans l'espace offert au regard. L'édition est donc basé, du point de vue d'un photographe, sur la comparaison des images entre elles, des images et de leurs référents mais aussi et surtout sur le rapprochement entre les images et le soi du preneur de vue à l'époque de leur captation.

Dans le paragraphe suivant, nous allons maintenant traiter des rapports particuliers que certains photographes entretiennent parfois avec leurs prises de vue, accordant une place créative encore plus importante à l'acte sélectif.

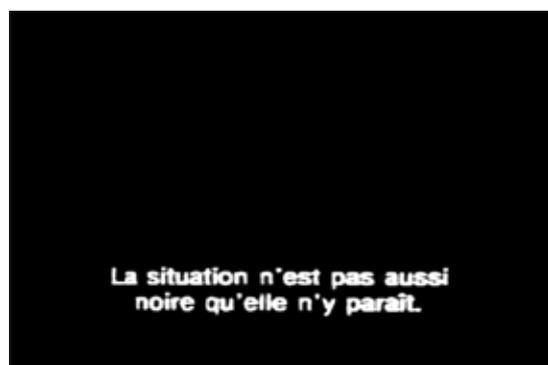
109 Hervé Le Goff, *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, op. cit. p. 38

3.3.3. La création sélective

La part créative de la sélection photographique a été traitée durant tout le long de notre précédent développement et comme Martine Franck le souligne, dans l'ouvrage *Contact Theory*, pour elle la sélection permet de distinguer les images «trouvées» et les images «créées»¹¹⁰. Il existe néanmoins des pratiques photographiques qui se basent volontairement sur un report des choix de prise de vue au moment de la post-production.

A titre d'exemple, l'image fixe tirée d'une séquence animée, le photogramme, a été un objet d'intérêt pour de nombreuses œuvres depuis un peu plus d'un siècle et tend à se généraliser fortement à des pratiques photographiques plus appliquées avec l'amélioration constante des appareils vidéographiques. L'image qui résulte d'une telle pratique se retrouve alors en quelque sorte hybride, issu d'une captation vidéo mais que la sélection vient transformer en photographie. L'artiste Éric Rondepierre, par exemple, se caractérise par de multiples projets utilisant comme matière initiale des œuvres cinématographiques dans lesquelles il prélève des photogrammes, selon des critères préétablis, pour produire des ensembles sériels.

Ainsi, dans sa série *Excédents*, Éric Rondepierre propose une quinzaine d'images noires, issues de films sous-titrés, imperceptibles par le spectateur lors d'une vision normale mais mises en évidence par ses arrêts sur image.



Images 28, 29 & 30 :
RONDEPIERRE, Éric, «*Le voyeur*», 1989, «*Mais alors*», 1990, «*Opening night*», 1993, in «*Excédents*».

Tirages argentiques sur aluminium.
80x120 cm.

110 Martine Franck, in *Contact Theory*, op. cit. p. 50

Ici, l'acte de sélectionner, en créant la fixité, assure le passage du film au photogramme, de l'animé au photographique. L'œuvre photogrammique n'est pas le résultat d'un appareil photographique mais est obtenue par le truchement de la décision.

A propos du travail d'Olivier Menanteau, photographe travaillant à la chambre notamment car cela lui permet de ne pas viser lorsqu'il déclenche mais de se placer à côté, de regarder la scène de son œil nu et d'entretenir donc un rapport différent avec l'objet de ses images, Audrey Pedron déclare :

«Le corps de l'appareil et celui du photographe sont alors deux entités distinctes. Ce dispositif, qui le situe à côté de l'appareil, a pour conséquence de générer une image qui ne subit pas le filtre du viseur mais un enregistrement détaché de l'œil et attaché à «l'être là» photographique, à une pensée du regard qui se détermine par-delà l'œil.»¹¹¹

En n'ayant pas l'œil dans le viseur au moment de la prise de vue, le photographe anticipe une lecture ultérieure qui sera différente de ce qu'il a vu et qui n'aura pas le mimétisme du souvenir que l'on attend dans la plupart des cas. La sélection des images ne se fait donc pas en fonction de ce que le photographe a vu, mais relativement à ce qu'il a vécu, selon un point de vue différent.

C'est Andreas Müller-Pohle, photographe allemand questionnant fréquemment l'ontologie de l'image photographique, qui se démarque avec son ouvrage intitulé *Transformance*¹¹² en plaçant la sélection au cœur de l'acte photographique. En effet, pour ce projet, Andreas Müller-Pohle prend la décision de scinder l'acte de l'œil de celui de la main et capturant dix mille clichés, en mouvement et sans viser. De cette masse innombrables de déclenchements à l'aveugle, il ponctionne quatre-vingt six images pour publier son livre en 1983, qui apparaît alors comme une apologie de la sélection en photographie.

111 Audrey Pedron, «*Transmettre*», in DEBAT, Michelle, LAGEIRA, Jacinto (sous la direction de), *La photographie en Acte(s)*, Filigranes Éditions, 2014, p. 302

112 MULLER-POHLE, Andreas, *Transformance*, European Photography, Gottingen, 1983, 86 p.



Images 31, 32, 33 :
MÜLLER-POHLE, Andreas, *Transformance 0322, Transformance 3590, Transformance 5548*, 1981.
Épreuves gélatino-argentiques

«They don't show the world ; they show that the world is nothing but the raw material of which pictures are made. They don't pretend to be anything outside themselves, and they don't delude their viewer concerning the methode of their making. In this sens, they de-mythologize and de-magicize, and they inform by showing what has not been visible before : the interior of the black box and the processes that occur within it.»^{113 114}

Andreas Müller-Pohle, avec ce projet, tente de s'effacer de la création de la matière photographique pour manifester son regard uniquement lors de la sélection et du façonnage. A l'image d'un sculpteur qui choisit ses matériaux pour ensuite les mettre en forme, l'artiste questionne alors l'acte photographique, la surabondance de ses images, la portée du regard et son rapport avec le hasard ainsi que le rapport de l'homme avec la machine, de l'œil avec la main, de l'esprit avec le corps.

113 Vilèm Flusser, in MULLER-POHLE, Andreas, *Transformance*, op. cit.

114 Traduction : *«Elles (les photographies) ne montrent pas le monde, elle montrent que le monde n'est rien d'autre que le matériau brut qui crée les images. Elles ne prétendent pas être autre chose qu'elles mêmes et elles ne trompent pas le spectateur sur la méthode de leur création. Ainsi, elles démythifient, rationalisent et informent en montrant ce qui n'était pas visible antérieurement : l'intérieur de la boîte noire et les processus qui se produisent en son sein.»*

Sélectionner s'affirme donc dans ces différentes pratiques comme le noyau dur de la création. En minorant l'importance de la matière photographique, le choix se révèle l'unique moyen d'expression de l'intentionnalité, de la subjectivité et de la liberté.

De manière générale, l'édition est donc un véritable espace-temps de création. Ultime couperet sur les images conceptualisant leur utilisation et leur mise en forme. De par sa position centrale, entre la prise de vue et la diffusion, il se révèle être le cœur de toutes les réflexions, de toutes les intentions et de toutes les décisions.

Conclusion

La sélection intervient donc comme une étape incontournable du processus créatif. L'appareil photographique, répondant à des lois physiques et chimiques différentes de celles de la perception humaine, l'image de la réalité et de ses aléas qui en résulte demeure incertaine, latente.

Les évolutions concernant les pratiques de la photographie et la technologie, en désacralisant l'acte de déclencher, ont ouvert ce médium à un monde de surabondance et reporté une grande part des choix créatifs au moment de l'édition. Afin de se faire une place dans le milieu de l'art, la photographie a dû prendre de nombreuses précautions sur les images qu'elle revendiquait siennes, augmentant d'autant plus les déclics pour s'adapter aux exigences de cet univers. Ainsi, pour faire œuvre, la photographie s'est vue devoir être «réussie», en camouflant ce qui est considéré comme raté.

En me basant sur les théories mathématiques et philosophiques existantes, j'ai donc tenté de comprendre la place qu'occupe la sélection dans le processus créatif photographique et comment s'opèrent les différents mécanismes du choix. Pour cela, une étude auprès de photographes professionnels s'est imposée afin de cerner les différentes pratiques d'édition en fonction des utilisations de la photographie. En réactualisation un questionnaire publié par Gilles Mora dans Les Cahiers de la Photographie numéro 10 en 1983, j'ai tenté de mettre en évidence des différences entre plusieurs manières de lire et de choisir des images et comment l'édition s'inscrit, pour chacun, dans un processus de création bien particulier. En effet, mettant en jeu le regard au même titre que la prise de vue, la sélection intervient tout autant dans l'expression d'une intention par l'image.

La morcellement du cheminement créatif en une succession d'étapes fait intervenir une temporalité dont la prise en compte est indispensable au vu des influences qu'elles ont les unes sur les autres. Certains chercheront une dynamique créative en condensant au maximum le parcours alors que d'autres tenteront d'éloigner les images de tout lien affectif avec la prise de vue. Le support de la sélection, qu'il soit planche-contact, tirage de lecture ou catalogue informatique, joue également un grand rôle dans la réception des photographies et dans la méthode de création. *Vision structurale*, *séquençage temporel* et *entourage photographique* guideront l'œil de l'auteur lors de l'appréciation de ses images.

Du point de vue de la sélection, l'obturation apparaît comme une remise à zéro des jugements de valeurs portés sur le monde. Le photographe pourra alors investir pleinement le corpus produit, de son regard, et émettre une évaluation subjective sur sa production. En prenant du recul sur son travail, le créateur est donc libre de réengager sa vision, transformée parfois partiellement lors de la captation ou du délai de lecture. Le choix se voit ainsi porter la responsabilité de ramener le photographe au cœur de son processus de création, par dessus la coordination de la main et de l'œil de la prise de vue.

Pour finir, mon développement s'est poursuivi sur certaines pratiques photographiques, minimisant l'action de la main pour placer, au centre de la création, l'œil et l'esprit. La sélection possède donc une importance cruciale dans le processus créatif photographique, que ce soit dans un but de réappropriation de l'image, de gestion du sens de celle-ci, de contrôle des aléas de la prise de vue ou tout simplement de création. Quel avenir s'offre alors à la photographie en faisant intervenir des automatismes dans le processus de sélection? Comment un algorithme peut-il évaluer une image «réussie»? Qu'advient-il si l'empreinte d'un regard et d'une décision humaine disparaît de la création?

Partie pratique de mémoire

Suite à ces recherches, j'ai souhaité, dans le cadre de ma partie pratique de mémoire, tenter de déplacer à l'extrême le processus de la création photographique à l'étape de la sélection. Afin de maintenir une relation d'affect à la prise de vue et de ne pas superposer mon regard sur celui d'un individu extérieur, j'ai donc mis en place un procédé de captation «automatique», auquel j'ai délégué la plus grande part du choix.

Les images de ce travail ont été produites par le biais d'un appareil photographique, fixé sur ma poitrine, gérant les paramètres techniques grâce aux automatismes embarqués.

Selon John Berger, le choix principal, en photographie, se situe dans le temps :

«This choice is not between photographing x and y ; but between photographing at x moment or at y moment.»^{1 2}

Mon choix a été de fixer un intervalle, un temps relatif, de quelques secondes, séparant chaque déclic imperceptible, me camouflant alors autant l'objet de la photographie que le moment de sa captation. Au cours d'une déambulation urbaine aléatoire de quelques heures, l'appareil photographique a donc créé environ trois mille images, qui ont ensuite constituées la base de mon projet et la matière de mon éditing.

Par l'adoption d'un point de vue déporté, j'entretiens ainsi une relation avec ces photographies qui relève plus du *vécu* que du *vu* et qui met de côté l'image mentale, les intuitions et les doutes inhérents à une prise de vue «classique». La captation se trouve alors détachée autant de l'œil que de la main et se libère, en partie, des intentions et des décisions humaines.

1 BERGER, John, *Understanding a Photograph, in Selected Essays and Articles : The Look of things, Geoff Dyer Editions, 1972.*

2 Traduction : «Le choix n'est pas entre photographier x ou y, mais plutôt de photographier au moment x ou au moment y.»

Ce travail sera présenté sous la forme d'une exposition comprenant deux parties. D'une part, sera montrée, sous la forme d'une immense planche-contact, l'intégralité des images, organisées chronologiquement et brutes de toute action sélective. Dans un second temps, une œuvre plus réduite, constituera une proposition de création à partir de la matière de prise de vue, sous la forme d'une séquence d'images sélectionnées et mises en chaîne.

Ainsi, en donnant accès au spectateur au résultat de la prise de vue et à des informations sur le processus de la création, celui-ci est encouragé à reconstruire mentalement l'errance de la captation, à combler les espaces inter-iconiques et à imaginer la poignée de secondes qui sépare chaque image. Il est alors libre d'investir la planche-contact de son regard critique et sélectif, et de le confronter à la seconde séquence, porteuse de ma vision subjective et incontestablement différente.

Ce travail questionne alors les notions de hasard, de regard, de temporalité, de lecture, et de quantité d'images abordées au cours de ce présent mémoire, tout en mettant l'acte sélectif au cœur de la création.



Exemples d'images de la partie pratique de mémoire

Bibliographie

Essais sur la photographie :

•Ouvrages

-BARTHES, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Paris, Le Seuil, 1980, 196 p.

-BAZIN, André, «*Ontologie de l'image photographique*», in *Qu'est ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, 370 p., pp. 9-17

-BENJAMIN, Walter, «*Petite histoire de la photographie*», in *Sur la photographie*, Paris, Editions Photosynthèses, collection «*Argentique*», 2012, pp. 45-70

-BENJAMIN, Walter, «*Un portrait d'enfant*», in *Sur la photographie*, Paris, Editions Photosynthèses, collection «*Argentique*», 2012, pp. 73-85

-BENJAMIN, Walter, «*Peinture et photographie*», in *Sur la photographie*, Paris, Editions Photosynthèses, collection «*Argentique*», 2012, pp. 91-105

-BENJAMIN, Walter, «*Y. [La photographie]*», in *Sur la photographie*, Paris, Editions Photosynthèses, collection «*Argentique*», 2012, pp. 111-147

-BENJAMIN, Walter, «*L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*», in *Sur la photographie*, Paris, Editions Photosynthèses, collection «*Argentique*», 2012, pp. 161-205

-SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, collection «*Titres*», 2008 (1979), 284 p.

-TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Ed. Flammarion, 2008, 187 p.

•Mémoires de Master 2

-BUZOT, Anne-Lou, *De l'unique à l'identique, et inversement - ré-appropriation paradoxale d'un procédé positif direct*, Mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière 2014, sous la direction de BRAS Claire et de HAMM Fabien.

Histoire de la photographie :

•Ouvrages

-LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLE, André, *Histoire de la photographie*, Paris, Ed. Bordas, 1986, 559 p.

Théorie de l'acte photographique :

•Ouvrages

-DEBAT, Michelle, LAGEIRA, Jacinto, (Sous la direction de), *La photographie en Acte(s)*, Paris, Filigranes Editions, 2014, 328 p.

•Mémoires de Master 2

-GAYE, William, *Procédures documentaires. Créer du sens dès la capture ou lors de la restitution d'images*, Mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière 2008, Sous la direction de CAUJOLLE, Christian.

La sélection en photographie :

•Ouvrages

-ADAMS, Robert, *Essais sur le beau en photographie*, Périgueux, Fanlac, 1996, 136p.

-ARROUYE, Jean, «*Contact Theory : Pratique de la distance*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, pp. 63-70

-BAURET, Gabriel, «*Les traces d'une méthode*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, pp. 57-62

-BIDERBOST, Marc, *Le guide Marabout de la photographie*, Paris, Éditions Marabout, Coll. Loisirs, Paris, 2003, 298 p.

-CLAYSSSEN, Jacques, «*Mémoire iconique, parcours heuristique*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, PP. 71-76

-DISDERI, Eugène, *Essai sur l'art de la photographie*, Paris, Éditions Séguiet, Paris, 2003, 116 p.

-ECO, Umberto, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, 438 p.

-ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, 453 p.

-EVENO, Bertrand, *Les photojournalistes de l'Agence France-Presse*, Paris, Éditions de la Martinière, 2001, 417 p.

-FLEIG, Alain, «*Les jeux de la bande, pour une esthétique de la planche-contact 135*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, PP. 40-47

-GUERRESCHI, Jean, «*Une pellicule d'inanalysé*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°13, *La Photobiographie*, Paris, ACCP, 1984

-JAMET, Michel, *Photos réussies*, Paris, Éd. L'Harmatan, coll. «Eidos», 2011, 125 p.

-LAVOIE, Vincent, *Photojournalismes, revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Éditions Hazan, 2010, 240 p.

-LE GOFF, Hervé, «*Stade et dénégation de la planche-contact*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, pp. 35-39

-MORA, Gilles., 1983. *Analyse d'un questionnaire*, in *Les Cahiers de la photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, pp. 21-32.

-NORI, Claude, 1983. *La planche glissante*, in *Les Cahiers de la photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983 10, pp. 50-51.

-PELLICIER, Raynal, *Photomaton*, Paris, Éd. De la Martinière, 2011, 290 p.

-ROCHE, Denis, «*Quelques involontaires (du lapsus en photographie)*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, pp. 5-17

-SOULAGES, François, «*Les évènements Gilles Caron*», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP,, 1983, pp. 52-56

-WIEDEMAN, Michel, *La planche-contact et sa préhistoire*, in *Les Cahiers de la Photographie*, n° 10, Paris, ACCP, 1983, pp.77-82

•*Mémoires de Master 2*

-FISCHER, Claire, *La crise des usages du photojournalisme en France des années 1970 à aujourd'hui*, Mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière 2014, Sous la direction de DENOYELLE, Françoise.

•*Sources internet*

-GUNTHERT, André, «*Les autoportraits d'Hippolyte Bayard*», in *L'Atelier des icônes : le carnet de recherche d'André Gunthert* [en ligne, consulté le 15.05.2016]

URL : <http://culturevisuelle.org/icones/2865>

-NOIROT, Julie, «*De la genèse photographique à la photographie génétique*», in *Temporalités* [en ligne, consulté le 15.05.2016]

URL : <http://temporalites.revues.org/1745>.

-BLUE FRAME JOURNAL, [en ligne, consulté le 15.05.2016]

URL : <http://blueframejournal.tumblr.com>

•*Documentation technique et scientifique*

-DATTA, R., LI, J., WANG, Z., *Algorithmic Inferencing of Aesthetics and Emotion in Natural Images: An Exposition*, Proc. of the IEEE International Conference on Image Processing (ICIP), *Special Session on Image Aesthetics, Mood and Emotion*, pp. 105-108, San Diego, California, IEEE, October 2008.

-DATTA, R., LI, J., WANG, Z., *Learning the consensus on visual quality for next-generation image management*, In ACM MM, 2007.

-DATTA, R., LI, J., WANG, Z., *Studying Aesthetics in Photographic Images Using a Computational Approach*, Proc. of the European Conference on Computer Vision, Part III, pp. 288-301, Graz, Austria, May 2006.

-MARCHESOTTI, Lucas, PERRONNIN, Florent, LARLUS, Diane, CSURKA, Gabriela, MICHALLON, Loïc, *Evaluation automatique de la qualité esthétique des photographies à l'aide de descripteurs d'images génériques*, RFIA 2012 (Reconnaissance des Formes et Intelligence Artificielle), Janvier 2012, Lyon.

-WANG, James, *ACQUINE Data sheet* (Aesthetic Quality Inference Engine).

Essais sur le choix :

•Ouvrages

-GRENIER, Jean, *Absolu et choix*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941, 150 p.

-HUME, David, «*Essais esthétiques*», in *De la norme du goût*, Paris, GF Flammarion, 2000, 220 p.

•Sources internet

-BALINSKI, Michel, LARAKI, Rida, «*Le jugement majoritaire : une nouvelle théorie du vote*», Conférence du 29 février 2012 au Collège de France, Collège de France, 163p., [en ligne, consulté le 15.05.2016]

URL:https://www.college-de-france.fr/media/pierre-rosanvallon/UPL8954465031560637643_Balinski__Laraki.pdf

-PARROCHIA, Daniel, «*Philosophie et épistémologie de la décision*», Université Lyon 3, [en ligne, consulté le 15.05.2016]

URL : http://irphil.univ-lyon3.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHER=1287570601138

-ABEL, Olivier, «*Pensée pour ce que nous jetons*», in *Libération*, 6 décembre 2010 [en ligne, consulté le 15.05.2016]

URL : http://www.liberation.fr/societe/2010/12/06/pensee-pour-ce-que-nous-jetons_698524

Essais sur l'approche sérielle ou séquentielle :

•Mémoires de Master 2

-GIER, Catherine, *La séquence et l'album photo. Conditions d'apparition du sens dans un ensemble clos et ordonné de photographies*, Mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière 1997, Sous la direction de MOUROUX, Valérie.

-QUERE, Romain, *Image, séquence, texte : Comment se raconter une histoire en photographie*, Mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière 2005, Sous la direction de BRAS, Claire.

Recueils de photographies :

•Ouvrages

- CRIST, Steve, *The Contact Sheet*, New-York, Ed. AMMO Books, 2009, 224 p.
- DE GASPERIS, Giammaria, *The Contact Sheets, The Selected Photos*, vol. I, Rome, Ed. Postcard, 2013, 217 p.
- DIRIE, Clément, *Bruno Serralongue : Feux de Camps [Exposition itinérante]*, Paris, Ed. du Jeu de Paume, 2010, 190p.
- FRANK, Robert, *Les Américains*, Éditions Delpire, 1958, 181p.
- FRANK, Robert, GREENOUGH, Sarah, *Looking in, Robert Frank's the Americans*, Ed. National Gallery of Art, 2009, 506 p.
- GIBSON, Ralph, FLATTAU, John, LEWIS, Arne, *Contact: Theory*, Lustrum Press, 1980, 175 p.
- LONGWORTH, Karina, *Hollywood Frame By Frame*, Hachette UK, 2014, 208 p.
- LUBBEN, Kristen, *Magnum. Contact Sheets*, Ed. Thames & Hudson, 2014, 524 p.
- MÜLLER-POHLE, Andreas, *Transformance*, European Photography, Gottingen, 1983, 86 p.
- PLOSSU, Bernard, *Autoportraits 1963-2012*, Paris, Éditions Marval, 2015, 64p.
- PLOSSU, Bernard, *Rayures*, Paris, Filigranes Éditions, 2008, 24p.
- PLOSSU, Bernard, *Damiers*, Paris, Filigranes Éditions, 2008, 24p
- RUBINFIEN, Leo (sous la direction de), *Garry Winogrand*, Paris, Éditions Flammarion, 2014, 464p.
- SERRALONGUE, Bruno, *Bruno Serralongue*, Paris, Éditions Actes Sud, Collection Actes Sude/Atladis, 2003, 64 p.

Filmographie :

- ANTONIONI, Michelangelo, *Blow-Up*, 1966, Couleur, 1h51.
- Klein, William (sur une idée originale de), *Contacts - Les plus grand photographes*, Arte France, Couleur, Série de 33 épisodes.

Glossaire

Acheiropoïete (pp. 10, 86) : se dit d'une image non faite par la main de l'homme.

Hormique (p. 34) : Relatif aux pulsions, au désir.

Iconicité (p. 33) : Qualité d'un signe à porter intrinsèquement le sens qu'il souhaite émettre.

Intellectualisme (p. 35) : Doctrine philosophique opposée au Volontarisme, dans laquelle la raison prime sur la volonté.

Méthode de définition par genre prochain et différence spécifique (p. 35) : Le genre prochain situe la chose à définir dans un ensemble plus vaste alors que la différence spécifique restreint ce champ général d'extension à celui de l'espèce visée. La première partie exprime ce que cette chose a en commun avec les autres choses qui lui ressemble le plus et la deuxième exprime ce par quoi elle se distingue de celles-ci de manière à constituer son espèce.

Relation transitive (p. 36): Une relation est dite transitive si, toutes les fois que la relation est vraie pour des couples (x, y) et (y, z) , elle est aussi vraie pour le couple (x, z)

Relation totale (p. 36) : Il n'y a pas de relation d'équivalence entre deux candidats, ceux étant toujours comparable par une relation de préférence.

Volontarisme (p. 35) : Doctrine philosophique qui affirme la supériorité de la volonté sur la raison, sur les contraintes sociales et psychologiques. Celle-ci étant supérieure aux autres facteurs intervenant dans la décision.

Table des illustrations

Image 1 : Joseph Nicéphore Niépce, <i>Point de vue d'après nature de la maison du Gras, à Saint-Loup en Varenne</i> , 1826.....	10
Image 2 : Hippolyte Bayard, <i>Tests</i> , 1839.....	12
Image 3 : Hippolyte Bayard, <i>Autoportrait dit du «Noyé»</i> , variantes, octobre 1840.....	12
Image 4 : Eugène Disdéri, <i>Princesse Pauline de Metternich</i> , 1861.....	14
Image 5 : Philippe Halsman, <i>Dali Atomicus</i> , 1948.....	19
Image 6 : Philippe Laviaille, <i>Séquence de «l'Oiseleur» : Mouvements Jupe (Robe noire en contre-jour)</i>	20
Image 7 : Vladyslav Mushenko, <i>Maidan</i> , 2014.....	23
Image 8 : Eddie Adams, <i>1er février 1968, Saïgon, exécution de Nguyen Van Lem</i>	28
Image 9 : Denis Roche, <i>Egypte</i> , 1981.....	29
Image 10 : Denis Roche, <i>Marrakech</i> , 1982.....	29
Image 11 : Diane Arbus, <i>Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New-York</i> , 1962.....	31
Image 12 : Jean Arrouye, <i>Tableau de l'itinéraire vécu par le photographe</i> , 1983.....	40
Image 13 : George Rodger, <i>The Blitz</i> , Coventry, England, 1940.....	45
Image 14 : Guy Le Querrec, <i>Argelès-sur-mer</i> , 1976.....	55
Image 15 : Guy Le Querrec, <i>Argelès-sur-mer</i> , planche-contact, 1976.....	56
Image 16 : Robert Frank, <i>Bar - Gallup, New Mexico</i> , 1955.....	60
Image 17 : Robert Frank, <i>Bar - Gallup, New Mexico</i> , planche-contact 1955.....	61
Image 18 : Reuters, <i>Image du SU-24</i> , 2015.....	66
Image 19 : Marc Power, <i>Funeral of Pope Jean-Paul II</i> , 8 avril 2005.....	72
Image 20 : Édouard Boubat, <i>Première Neige</i> , 1955.....	76
Images 21 & 22 : Elliott Erwitt, <i>Sequentially Yours</i> , 1955.....	79
Image 23 : Sohrab Hura, <i>Life is Elsewhere</i> , India, 2007.....	80
Image 24 : Rachel Harrison, <i>Contact Sheet (Should home windows...)</i> , 1996.....	80
Images 25, 26 & 27 : Michael Ackerman, <i>Berlin</i> , 2009.....	86
Images 28, 29 & 30 : Éric Rondepierre, <i>Le voyeur; Mais alors, Opening night</i> , 1993.....	88
Images 31, 32, 33 : Andreas Müller-Pohle, <i>Transformances 0322, 3590, 5548</i> , 1981.....	90

Table des Annexes

Manuscrit du carton d'invitation de l'exposition <i>Kontakte</i>	105
Questionnaire publié par Gilles Mora dans <i>Les Cahiers de la photographie</i>	107
Liste des photographes ayant répondu au questionnaire réactualisé.....	122
Questionnaire 1 : Photographie Argentique.....	123
Questionnaire 2 : Photographie Numérique.....	125
Images 30 et 31 du livre <i>Les Américains</i> de Robert Frank.....	127

Manuscrit du carton d'invitation de l'exposition *Kontakte* à l'institut français d'Innsbruck, 1984, texte d'Alain Fleig. (Source : Philippe Lavielle)

KONTAKTE

Lorsqu'à la fin de son ouvrage "Lines of my hands", Robert Frank qui passe pour l'inventeur d'un nouveau style de reportage, présente des bandes de contact et des fragments de bandes de film, on feint de l'ignorer et de ne pas voir. Lorsqu'à la fin de sa vie, Walker Evans s'ingénie à vouloir confronter objet réel et photographie dans un jeu dialectique qui fait qu'on ne sait plus, des deux, lequel est image, on feint aussi de l'oublier.

Nous vivons depuis une dizaine d'années un retour/rappel à l'ordre dans les arts plastiques et singulièrement dans la photographie qui tend à occulter toutes les expériences, les recherches et s'efforce à retarder l'ultime prise de conscience de la modernité. Si à ces tentatives que je viens de nommer, on ajoute l'admirable et mortel travail mené par Ugo Mulas dans les années soixante en Italie, les jeux tragiques de graffittis d'un Arnulf Rainer, ici, en Autriche, et les multiples travaux que la critique s'efforce depuis longtemps de maintenir sous silence sauf à les voir émerger dans le marché des arts dits "légitimes", il faut bien admettre que la photographie n'est pas seulement cette pratique mnémotique ou documentaire à laquelle on voudrait la limiter.

Aujourd'hui de nombreux jeunes artistes s'interrogent sur leur médium, le prennent en compte et s'efforcent à en mesurer les limites, à tendre toujours plus, comme la corde d'un violon, ce statut sémiotique si ténu, si fragile de l'image photographique.

Les trois jeunes photographes français dont nous avons choisi de montrer les oeuvres ici, font partie de ces aventuriers de la photo contemporaine qui ont décidé de s'attaquer de l'intérieur à ce qu'on appelle "la civilisation de l'image"; ce singulier pèse curieusement de tout son poids car l'image, aujourd'hui, est parfaitement interchangeable et l'on sait bien que les médias dits de communication ne communiquent en fait qu'entre eux, excluant de plus en plus l'individualité. Ceux-là ne se satisfont pas des photo-clubs et des magazines populaires, leur approche de la photographie est autrement plus riche et rigoureuse. Ils laissent les problèmes du référent aux vieux théologiens médiévaux et s'attaquent, peut-être à la façon de sculpteurs, à la

matière brute de la photographie, à ce matériau indispensable qu'est la trace du film, la planche contact, trace de traces, indice d'indices, photographie minimum à laquelle ils confèrent un statut esthétique et plastique, désignant par là l'inmontrable ou le jamais montré. Cette image minimum et multiple, non encore dégagée de sa matrice, entourée des perforations et des glyphes atteint ainsi à la valeur de symbole, symbole de la technologie même de l'image sur laquelle les photographes ~~s'efforcent~~ habituellement de ^{font} faire l'impasse.

De telles images se prêtent admirablement au jeu des suites séries et séquences, à²paritions, disparitions, jeux des rythmes quasi musicaux, cinétisme, ici, à l'évidence, la photographie sort de la photographie, de ce que nous nommons ~~ne~~ habituellement photographie. Ici le contact est renoué avec les vieilles interrogations toujours d'actualité de la modernité en art, cette perpétuelle remise en cause de son statut qui, de Poussin à Cézane, d'Ingres à Support/Surface est l'une des constantes de l'art Français. Le contact est renoué aussi avec les autres pratiques expérimentales contemporaines dont il n'y a pas de raison d'exclure la photographie.

Alain Fleig

~ 05/198h -

Questionnaire publié par Gilles Mora dans *Les Cahiers de la photographie* :
MORA, Gilles, «Questionnaire» et «Analyse d'un questionnaire», in *Les Cahiers de la Photographie*, n°10, Paris, ACCP, 1983, pp. 18-20 et 21-34

QUESTIONNAIRE

1. La planche contact vous est-elle indispensable ? OUI – NON
2. Respectez-vous dans la disposition des bandes la chronologie de la prise de vue ? Parfois OUI – NON
3. Préférez-vous :
— Les planches-contact sur fond Noir
— Les planches-contact avec réserve Blanche
4. Vous est-il nécessaire d'utiliser des planches contact agrandies ? OUI – NON
5. Disposez-vous les bandes ? Horizontales
..... Verticales
6. Le problème de la «37^e image» :
découpez-vous le film en commençant par le Début
par la Fin
7. Etes-vous trop impatient, et faites-vous déjà une lecture photographique sur le négatif lui-même ? OUI – NON
8. Préférez-vous utiliser une gradation constante du papier support du contact, quelle que soit l'exposition de vos négatifs, pour mettre en évidence les corrections particulières de tirage ? OUI – NON
Masquez-vous déjà vos tirages ? OUI – NON
9. Procédez-vous à tout moment au classement chronologique de vos contacts entre eux ? OUI – NON
10. Attendez-vous plus ou moins longtemps entre la fabrication de la planche-contact et sa lecture ?

11. Pour indiquer votre sélection sur la planche-contact, quel type de marquage effectuez-vous ? Insistez si possible sur la matérialité du marquage (couleur, matériau, codes)

12. Moyenne des lectures nécessaires avant le choix définitif ?

13. Recadrez-vous sur les planches-contact ? OUI – NON

14. Quels sont les sens du balayage visuel que vous opérez sur vos contacts ?

- gauche/droite, haut/bas (linéaire)
- balayage visuel sans ordre précis
- vous vérifiez immédiatement sur votre contact la réussite attendue d'une photo particulière (balayage ponctuel)

15. Quel instrument employez-vous pour :

- grossir les images : compte-fil, loupe, optique d'un appareil, autre
- isoler les images : cadre en carton, cache de diapositive, autre
- lisez-vous vos planche-contact à l'œil nu ? OUI – NON

16. Reprenez-vous vos planches-contact :

Fréquence des reprises :

17. Cela remet-il à chaque fois d'autres sélections en jeu ?

18. Soumettez-vous vos planches-contact à des avis extérieurs ?

19. Considérez-vous la planche-contact comme une trace autobiographique ?

Si oui, les utilisez-vous dans ce sens ?

20. Cherchez-vous sur la planche-contact

autres choses

21. Vous est-il arrivé d'accorder à la planche-contact le statut esthétique que vous accordez à vos meilleures images tirées ?

Liste et codage des photographes ayant répondu au questionnaire

- | | |
|---------------------------|----------------------|
| 1 – Lewis BALTZ | 24 – John RUNNING |
| 2 – Tom BARROW | 25 – Denis ROCHE |
| 3 – Kervin BUBRISKI | 26 – Willy RONIS |
| 4 – Arnaud CLAASS | 27 – Philippe SALAUN |
| 5 – Henri CARTIER-BRESSON | 28 – Jean-Lou SIEFF |
| 6 – Judit DATER | 29 – Gail SKOFF |
| 7 – Gérard DALLA SANTA | 30 – Tweedy HOLMER |
| 8 – Raymond DEPARDON | 31 – Jack WELPOTT |
| 9 – Luigi GHIRRI | |
| 10 – Yves GUILLOT | |
| 11 – Paul HILL | |
| 12 – Frank HORVAT | |
| 13 – Bill JAY | |
| 14 – Les KRIMS | |
| 15 – Guy le QUERREC | |
| 16 – Jean MEZIERE | |
| 17 – Jean MOHR | |
| 18 – Joan MYERS | |
| 19 – Ann NOGGLE | |
| 20 – Claude NORI | |
| 21 – Arthur HOLLMAN | |
| 22 – Gilles PERESS | |
| 23 – Bernard PLOSSU | |

Analyse d'un questionnaire

En réalisant le questionnaire ci-dessous, et en l'expédiant à une centaine de photographes professionnels engagés dans le reportage ou dans une pratique esthétique différente, nous n'avons aucune *prétention statistique*, mais simplement le désir de comparer les réponses individuelles devant un certain nombre de problèmes soulevés par l'utilisation de la planche-contact, à un moment donné des opérations photographiques et de leur chaîne. La décision de ne pas s'adresser à des amateurs relève aussi du désir de vérifier l'hypothèse qui veut que l'acte photographique esthétique rend pertinent chaque moment de la sélection, et que la planche-contact, de ce point de vue, constitue l'enjeu le plus important dans le temps du photographique, lorsque le format utilisé entraîne son usage. Sur les trente réponses reçues, aucune ne signale que le photographe concerné fait l'économie de la planche-contact. Même des artistes tels Joan Myers ou Judith Dater, qui travaillent à la chambre 4 x 5 inches envisagent le contact comme nécessaire à leur choix d'images. Nous avons donc simplement utilisé les réponses à ce questionnaire comme un *indicateur de tendances* propre à faire rebondir la réflexion, au travers de pratiques aussi diverses que celles de Cartier-Bresson, J.L. Sieff, Les Krims, Lewis Baltz, Arthur Ollman ou Gilles Peress.

La fabrication collective de ce questionnaire par le comité de rédaction des «Cahiers de la Photographie», auquel s'était ajouté Guy Le Querrec, visait à permettre aux photographes intéressés de se définir par rapport à trois thèmes propres à l'utilisation de la planche-contact :

1. Dispositif d'utilisation (questions 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 13)
2. Dispositif de lecture(s) (questions 7, 10, 11, 12, 14, 15, 20, 22)
3. Enjeux photographiques pour l'œuvre (questions 1, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22)

Il était clair dans notre esprit que beaucoup de questions se chevauchaient, ou s'impliquaient mutuellement dans les réponses qu'elles soulevaient. Ainsi la question 20 : «*Cherchez-vous sur la P.C. : – des images – des séquences – autre chose*» portait à la fois sur les dispositifs de lecture, mais bien évidemment, sur les enjeux photographiques pour l'œuvre et sa construction. De même que les particularités des dispositifs d'utilisation propres à chacun, en dehors des habitudes techniques, revêtent une signification dont nous avons tenté de mettre en évidence les modalités. Nous avons regroupé les remarques que suggèrent les réponses à ce questionnaire en rubriques correspondant aux trois thèmes abordés. Il est bien évident qu'il faut prendre comme des hypothèses vérifiant peut-être certaines intuitions qu'impliquaient la forme même des questions posées, les remarques qui suivent.

1. Les dispositifs d'utilisation

La P.C. est une charnière entre le temps du photographié et celui du photographique, bien qu'elle se situe plus franchement du côté du second. Elle appartient au dispositif technologique mis en place par le photographe hors du temps de la prise de vue, et semble réglée par un rituel d'utilisation dont il convient, au vu des réponses aux questions afférentes, de préciser en quoi les dispositifs retenus anticipent déjà sur les choix et les évaluations sollicités par la P.C.

La grande majorité des photographes préfèrent utiliser un fond totalement noir. Il y a bien évidemment une explication visuelle, celle de l'opposition forme/fond, qui empêche le regard d'échapper à ce qui est purement l'image prise. Il n'y a, sur la P.C., et c'est là, à mon avis, le sens de ce choix, aucune autre contextualité parasite à côté des images. Le noir absolu du hors-cadres de la P.C. renvoie au noir du viseur autour de l'image, lors de l'opération de visée, accentue le passage du continu à ce qui ne l'est plus. La P.C. n'est que l'ensemble des images enregistrées par la découpe du cadre, et rien d'autre. Le fond noir nie (en rendant sensible et uniforme cette négation) toute la contextualité de la prise de vue par sa découpe en éléments purements discrets. Seuls deux photographes préfèrent un fond noir avec réserve blanche, et sept autres se déclarent indifférents au problème.

Une remarque générale, relative aux autres questions sur le dispositif même, est que la P.C. est considérée par tous les photographes comme un *objet global* (ce qui, bien sûr, aura une répercussion dans les lectures qui y seront effectuées). Ainsi est admis de tous le rapport bandes de film et fond. La disposition des bandes est massivement horizontale, conforme d'ailleurs aux habitudes tex-

tuelles de lecture d'une page de livre. Seuls deux photographes disposent verticalement leurs films sur le support contact. Un problème concerne le nombre d'images que chaque planche-contact comporte, et renvoie au découpage du film en bandes. Sur un film trente six poses, le photographe réalise souvent 37 expositions, et la 37^e image, dans le cas de découpage en bandes de 6 vues, se voit isolée, disposée toute seule sur le support contact. La question 6, relative à ce problème, montre bien le traitement particulier de cette image isolée. Cartier Bresson déclare, dans sa réponse : «*Ne pas laisser la dernière image isolée, car elle risque de se perdre*». A. Claass, prudent, ne fait que 35 images par film (permettant un découpage en 6 bandes de 5 photos). De l'ensemble des réponses à cette question, il ressort que la majorité des photographes découpent le film par le début, s'exposant ainsi aux surprises du nombre impair, ou de la 37^e image hors bande. P. Salaün, pour ces raisons de regroupement sur la P.C., déclare ne jamais laisser une vue toute seule : au minimum deux ensemble. Il faut réfléchir, en fait, au-delà de la simple comptabilité d'images, au statut de la 37^e. Si elle apparaît isolée sur la P.C., elle n'est plus entre deux photogrammes, et donc son évaluation est faussée : dans la bande, le photogramme n'a pas le même statut selon qu'il est au début ou à la fin à cause de son *entourage photographique*. Ce phénomène joue encore plus pour l'image isolée sur la P.C., et peut, avec prudence, être rapproché de ce que certains sémiologues appellent «*effet du 3^e signifiant*» qui veut qu'une image, prise dans un ensemble, s'enrichisse dialectiquement des valeurs de son entourage immédiat. Sur l'ensemble de la P.C., *une image isolée est déjà une image qui acquiert un statut particulier*.

La disposition des bandes en fonction de la chronologie de la prise de vue (question 2), anticipe, à mon avis, sur l'ensemble des questions relatives à la valeur biographique des P.C. Les 2/3 des photographes respectent l'ordre de la prise de vue en disposant chronologiquement leurs bandes. Ceux qui ne la respectent pas (c'est le cas de Cartier Bresson), n'en sont pas moins les défenseurs acharnés du classement chronologique des planches entre elles. La question 9 («*Procédez-vous à tout moment au classement chronologique de vos contacts entre eux ?*»), outre l'aspect massif des réponses positives, entraîne la réponse passionnée de Cartier Bresson : «*Jusqu'à ce que mort s'ensuive*», qui va beaucoup plus loin qu'une boutade, et pose centralement la question de l'autobiographie photographique. Classer et reprendre la chronologie de ses P.C. revient à feuilleter les stratifications de sa propre existence et mettre de l'ordre dans ses souvenirs, ou encore voir, selon l'expres-

sion galvaudée de Malraux, organiser sa vie en destin. Il est frappant de constater que Les Krims ne classe pas chronologiquement ses P.C., et déclare ne pas leur accorder un statut autobiographique, de même que Jean Mézière. Arthur Ollmann, lui, reconnaît à la P.C. sa valeur autobiographique mais ne l'utilisant pas dans ce but, s'économise le classement chronologique des planches entre elles. Semble donc être plus pertinent aux yeux des photographes, sur le plan biographique, le classement par planches plus que celui par bandes, accordant à la planche un statut plus formel qu'existential, ce dernier étant plus propre à l'ensemble des planches. La P.C. organise des événements de formes ou des anecdotes. L'ensemble des P.C., lui, peut organiser un projet autobiographique, dans la continuité temporelle d'une pratique photographique. Les réponses aux questions de classement chronologique des P.C. peuvent permettre d'éclairer la remarque ambiguë faite par J. Berger à propos de la compréhension de l'œuvre par le photographe :

«Le choix n'est pas entre photographeur x ou y, mais entre photographeur à un moment x ou y».

Un dernier groupe de questions relatives à ces dispositifs d'utilisation de la P.C. nous semblait permettre d'évaluer si cette dernière constituait bien le matériau photographique brut à partir duquel le photographe mettait en place tous les dispositifs d'interprétation à venir, (choix des images, tirages et cadrages). Il apparaît qu'une grande majorité des réponses accorde à la P.C. un statut proche du degré zéro technique, d'une moyenne susceptible de faire apparaître les interprétations possibles du tirage. On est ici très proche de la théorie d'Ansel Adams selon laquelle le tireur est un interprète d'une partition dont le négatif par P.C., interposée constitue la base.

La question 8 ne fait pas une nette majorité de réponses positives. Beaucoup de photographes choisissent déjà une gradation de papier correspondante à une première évaluation du négatif, même si 17 réponses sur 31 déclarent utiliser une gradation constante pour mettre en évidence les corrections de tirage, montrant ainsi que la P.C. est une étape active d'un processus global de l'acte photographique. Certainement en font une nouvelle base de départ à partir de laquelle se jouent les corrections esthétiques. Ainsi, seuls 6 photographes déclarent déjà masquer leurs tirages sur la P.C. (dodging ou burning). Pour les autres, la P.C. est bien un état de transition, une mesure d'évaluation pour le temps du photographique.

La question 4 pouvait servir à renseigner sur la lisibilité des P.C. (surtout dans le cas de films petits-formats). Sauf Cartier Bresson, dont la réponse est d'ordre économique – «trop cher» – et Jean Mézière, aucun photographe ne déclare utiliser ses P.C. agrandies,

comme s'il y avait, encore, un étalonnage et une réalité du format à respecter au moins une fois dans le temps du photographique, avant que les agrandissements modifient les échelles initiales. La P.C., pour bon nombre de photographes, est donc trace visuelle jusque dans les proportions technologiques. Il est évident que les formats du type 4 x 5 ou 8 x 10 inches offrent l'avantage de ne pas quitter cette échelle de base (éliminant ainsi, comme le pensaient Weston et le groupe F. 64 les pertes d'information) lorsqu'ils sont tirés par contact et se satisfont ainsi. La miniaturisation de la P.C., dans les petits formats, n'apparaît donc pas comme une gêne dans un premier temps. Elle imposera, dans un second temps, des amplifications de lecture (question 15).

Enfin la question 13 («*Recadrez-vous sur les P.C. ?*») anticipait sur l'opération d'agrandissement. La P.C. matérialise le cadre-limite et l'hiatus qui existe entre deux photogrammes. Elle nous fait rentrer de plein pied du *continu* de la prise de vue et de la contextualité du temps du photographié dans le discret et le discontinu du photographique, qu'elle manifeste brutalement. Les recadrages sur la P.C. et à l'intérieur des photogrammes sont évidemment des rattrapages a posteriori du cadre-limite en cadre-index, et ouvrent ainsi, selon les pratiques, la voie à deux esthétiques différentes. 16 photographes (1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 13, 16, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 30) déclarent ne jamais recadrer sur leurs P.C. Deux (2 et 15) quelquefois. Tous les autres acceptent cette transformation du cadre-limite en cadre-index dans l'espace du discontinu photographique de la P.C.

2. Les dispositifs de lecture

La P.C. peut être considérée comme une unité tabulaire correspondant, sur le plan visuel, à une page de livre. Il n'est pas forcé de rapprocher la P.C. de la planche des bandes dessinées : même disposition linéaire des vignettes (ici, les photogrammes), même rôle du cadre (sauf que la P.C. normalise totalement les cadres, comme dans l'âge classique de la B.D.), enfin, même présence de l'intercadre ayant fonction d'hiatus spatio-temporel. Également, la disposition chronologique des bandes-film sur la P.C. organise des *séries événementielles* dont il suffirait de structurer la diégèse pour que la P.C. soit un récit en image (auquel il manquerait, il est vrai, l'apport verbal des phylactères de la B.D.)

C'est donc comme unité tabulaire que la P.C. sera investie par son lecteur (qu'il soit ou non le photographe). Mais cette lecture, avant qu'elle s'opère, peut-être retardée ou accélérée. Le négatif lui-même est un espace possible de lecture (ou du moins, de repérage). Seul Les Krims affirme pouvoir se passer de P.C. et effectuer ses

choix directement sur le négatif. De façon plutôt inattendue, presque la moitié des réponses déclarent opérer cette anticipation de lecture sur le négatif brut.

La question 10, elle, se voulait mesurer approximativement le délai que se donnait le photographe pour découvrir ses photographies sur la P.C. La question nous paraît intéressante, car elle permet de mesurer l'importance accordée par le photographe à son entrée en jeu dans le temps du photographique, tel qu'il apparaît avec la P.C. Une majorité des réponses (23) confirme l'avidité du photographe à lire ses contacts le plus vite possible même, comme le signale Cartier Bresson, lorsque ce délai est fonction des kilomètres séparant le photographe d'un laboratoire. Il semble que la P.C. *doit* suivre de près la prise de vue, et qu'il ne faille pas en retarder la lecture. Les 4 photographes qui, eux, s'imposent volontairement un délai de lecture de leurs P.C. (9, 10, 22 et 23), le font sciemment, en affirmant leur parti-pris esthétique de ne pas laisser les impressions de la prise de vue interférer sur les choix dans le temps du photographique. Bill Jay l'affirme ainsi : «*L'émotion de la prise de vue influerait sur ma sélection*». Ces photographes là ont une conception différente de la lecture du réel photographiable et de celle du réel photographié, comme si la distention de l'un par l'autre permettait l'activation d'autres codes, donc d'autres choix. La règle d'écart temporel entre l'opération de sélection de la prise de vue et celle de la lecture sur la P.C. s'avère, pour eux, d'autant plus fructueuse que cet écart se creuse.

Les questions relatives aux lectures ont été réalisées avec, comme hypothèse, que toute lecture de la P.C., pour un photographe, est une *lecture sélective*, en vue d'une sélection, d'un choix. Mais il peut y avoir, de la P.C., des lectures différentes : reprenant la chronologie de ses contacts, un photographe peut en faire une lecture nostalgique, ou de plaisir, ou de simple reconnaissance. La lecture sélective sur la P.C. est, elle, une lecture *active*, pleine d'apriorismes plus ou moins grands, selon que cette lecture est plus ou moins proche du temps de la prise de vue (on en revient encore à la question 10), ou que l'on a en tête une image idéale que l'on aimerait y trouver. La lecture sélective est donc conditionnée par l'objet de sa recherche, ce qui explique le balayage visuel ponctuel par anticipation que seuls 2 photographes (2, 14) déclarent uniquement utiliser. Pour les autres, ce balayage visuel est celui d'une sélection la plus large possible, qui investit la P.C. selon le mouvement culturel classique de la lecture occidentale : gauche/droite, haut/bas. (15 réponses). Mais 10 photographes balaient visuellement leur P.C. sans ordre précis, comme un espace dont l'investigation n'obéit à

aucune prédétermination avouée. (2, 4, 8, 12, 20, 21, 22, 25, 29).

Certaines particularités de balayage visuel de la P.C. semblent être le prolongement d'une gestuelle de la prise de vue. Ainsi W. Ronis : «*Je lis mes P.C. de bas en haut, car mes prises de vue verticales s'effectuent appareil tenu l'obturateur en haut.*»

Enfin, seuls 2 photographes opèrent un «écrémage visuel» total de leurs P.C. en combinant tous les balayages visuels possibles (L. Baltz et K. Bubriski).

Sur l'objet de la recherche sélective, une bonne partie des réponses déclarent vouloir sélectionner à la fois et des images et des séquences. Les autres, des images seulement, et Cartier Bresson justifie ainsi son point de vue : «*Pour moi, les séquences reviennent à ne pas trouver le mot juste.*» Si l'on développe cette comparaison d'ordre linguistique, ces photographes-là n'admettent pas l'addition d'unités lexicales en vue d'obtention d'unités phrastiques (les séquences). L'image isolée leur paraît posséder un pouvoir sémantique suffisant pour se passer de toute association par transformation additive. L'instant décisif de Cartier Bresson ne s'étire ni dans le temps de la prise de vue, ni dans une décomposition spatiale des photogrammes sur la P.C. Il est *un* dans le temps et dans l'espace, et ne souffre aucune compromission de ce point de vue-là, n'entrant dans aucune combinatoire syntagmatique possible sur la P.C. Aucune des réponses reçues ne déclare rechercher uniquement des séquences sur les contacts.

La moyenne des lectures opérées par le photographe sur ses P.C. en vue d'une sélection définitive (question 12) est inhabituellement creusée. 4 photographes (2, 13, 27, 30) affirment choisir définitivement sur la base d'une seule lecture. Neuf déclarent effectuer de 2 à 5 lectures. Les autres parlent de plusieurs lectures, sans autre précision. B. Plossu, lui, manifeste l'extraordinaire potentialité des P.C. en affirmant qu'autant de lectures entraînent autant de nouveaux choix.

La question 15 permettait de connaître les diverses façons propres à chaque photographe pour grossir, lorsque le besoin s'en fait sentir, les images. Loupe et compte-fil sont en usage dans la plus grande partie des cas, et huit photographes n'utilisent aucun moyen d'amplification visuelle sur la P.C. Plus intéressant est l'acte d'isoler du contexte des autres images une image particulière à l'aide d'un cadre de diapositive (23), d'un cache carton (18), d'une loupe bino-culaire (19), ou par le truchement d'un évêque (20). La lecture est alors mise à l'écart d'une image hors de l'ensemble de la P.C., et ébauche d'un fonctionnement isolé de chacune.

3. Les enjeux photographiques

Comme nous l'avons dit précédemment, la P.C. apparaît comme indispensable à l'ensemble des photographes consultés, sauf pour Les Krims, L. Ghirri et Paul Hill.

Deux questions tentaient de poser les importances accordées aux reprises, dans le temps, de la P.C. pour évaluations nouvelles en vue de nouvelles sélections (questions 16 et 17). Aucun photographe ne déclare ne jamais reprendre ses P.C. pour de nouveaux choix. Tout au contraire, tous avouent y revenir souvent, comme à un espace central de leur œuvre, un lieu générateur de nouvelles images, bien que certaines réticences apparaissent (Cartier Bresson : «*Ça me fout le cafard... Il y a quelque chose de mortuaire dans la P.C.*») Il y a là la prescience d'un enjeu d'ordre temporel, celui-là même qui pourra conduire aux utilisations autobiographiques de la P.C. Quant aux fréquences de reprise des P.C. (question 16), il faut distinguer ceux qui retournent lire leurs contacts pour des raisons précises (8 : pour tirage, 5 : pour expositions, livres ou reportages) et donc réactivent un matériau latent, susceptible de répondre aux nouvelles exigences de l'œuvre. En ce sens, la P.C. n'est pas le brouillon du photographe, mais bien le centre actif de son œuvre, elle constitue l'œuvre, puisque elle la nourrit constamment. D'autres photographes (Plossu : «*J'y reviens tout le temps*», Roche : «*10, 20, 30 fois...*») font de ce mouvement centripète vers leurs P.C. l'essentiel, pour une bonne partie, de leur acte photographique, et non pas la simple étape qui conduit du réel, au tirage définitif. Pour ceux-là, la P.C. est un espace autonome *de base*, un espace photographique à *surprise répétitive*. De toutes façons, à cinq exceptions près (1, 4, 12, 21, 24), les reprises dans le temps de la P.C. remettent à chaque fois d'autres sélections en jeu, ce qui prouve la dynamique des P.C. dans la circulation des sens de l'œuvre, et cela d'autant plus que le temps s'étire entre la première sélection et celles qui suivront («*Nombreuses nouvelles sélections sur plusieurs années*», commente Tom Barrow).

Les questions 18 et 19 avaient déjà à voir avec les processus de lecture des P.C. De plus, elles tentaient de cerner la responsabilité des photographes devant leurs choix : à la question : «*Soumettez vous vos P.C. à des avis extérieurs ?*», beaucoup ne répondent pas, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 15 et 16 répondent par l'affirmative, et 1, 2, 4 et 11 par la négative. On sait que les regards extérieurs sur la P.C. (surtout lorsque le photographe ne tire pas ses images, ou qu'il fait un choix avec un éditeur pour un livre particulier) engagent une toute autre sélection que dans le temps du photographié où le photographe est seul derrière son viseur, et responsable de son choix.

La P.C., elle, offre un espace de lecture partageable, donc soumettable à des avis extérieurs. Que les «avis extérieurs» se transforment en «examen critique» (question 22), et l'on touche à un point sensible dans le concept d'œuvre photographique : les P.C. en sont-elles le centre, et donc relèvent-elles du travail du critique ? 4, 8, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 27, acceptent l'examen exhaustif sans conditions de leurs P.C. par un critique (admettant ainsi que le corpus de leur œuvre commence bien avec leurs P.C.). 1, 6, 7, 9, 12, 18, 14, 21, 25, 28, 29, 30, s'y refusent absolument, Cartier Bresson veut bien partager ses P.C. «avec des collègues visuels», Tom Barrow se déciderait suivant le critique, ainsi que Gilles Peress. Mais les réponses sont vraiment tranchées, du type «tout ou rien».

On a déjà abordé précédemment la question centrale de l'autobiographie photographique, à propos des classements chronologiques de la P.C. Nous n'y reviendrons pas à propos de la question 19. Simplement, tous les photographes sans exception reconnaissent une valeur autobiographique à la P.C. Seuls ceux engagés dans un projet autobiographique particulier (Denis Roche, C. Nori, Plossu par exemple) trouveront sur leur P.C. la matière essentielle pour le développer. Ce caractère intime et privé de la P.C. la font ressentir par certains comme un lieu secret et sacré, «à usage strictement personnel» comme le déclare Lewis Baltz, dont les clés de lecture sont strictement individuelles (Judith Dater : «Je suis la seule à pouvoir les interpréter»).

Savoir enfin si les P.C. du photographe appartenaient ou non au montrable, étaient matériau constitutif de l'œuvre ou simple étape de celle-ci commandait la question 21. L'immense majorité des réponses dénie à la P.C. le statut esthétique auquel ont droit les autres images. W. Ronis semble le regretter («cela me permettrait mieux de comprendre mon travail»), les autres au nom de raisons allant de l'esthétique («Ce ne sont pas de bonnes images» déclare J. Dater) aux pudeurs privées (L. Baltz). B. Plossu, lui, en les publiant, pense qu'elles donnent de lui-même, et du photographe en général, une «image» plus conforme à sa vérité ontologique et visuelle.

Il serait vain de vouloir tout tirer d'un questionnaire aussi restreint que celui-ci. Mais il serait également dommage de ne pas remarquer qu'ainsi posées, nos questions ont certainement permis aux photographes concernés de tenter l'élucidation de problèmes au centre même de leur réflexion. La planche-contact possède à l'évidence un statut qui en fait plus qu'un simple brouillon ou une épreuve de lecture. La modernité photographique lui a donné une envergure différente, celle d'un espace photographique ayant ces lois et ses fonctionnements propres. Plus qu'une simple étape tech-

nique dans la boucle photographié/photographie, le réponse à ses quelques questions font apparaître la P.C. comme l'agent actif de l'œuvre photographique.

Gilles Mora

Extraits des réponses au questionnaire

Lewis Baltz

«A propos de la question 19 : les P.C. sont, sans nul doute, autobiographiques. Mais comme mon travail photographique est à l'évidence non autobiographique, la question ne se pose pas pour moi. Je ne concède à personne, hormis moi-même, le droit de regard sur mes P.C. Elles sont à mon usage strictement personnel. Ou, pour m'exprimer autrement, c'est une chose que d'inviter quelqu'un à son mariage, ou de présenter quelqu'un à sa femme ou sa maîtresse. Mais c'est une chose bien différente de l'autoriser à lire nos lettres d'amour.»

Thomas Barrow

«Les P.C., depuis quelques années, ont pu servir à altérer ou corriger l'idée énorme, en photographie, de «témoignage fidèle». Cependant, elles deviennent rarement en elles mêmes des «œuvres d'art», étant ce que je préfère appeler des «pièces à conviction».

Henri Cartier Bresson

«Je ne m'intéresse pas à la photographie en général, mais seulement au reportage, c'est-à-dire au déclenchement intuitif de l'obturateur devant ce qui se présente à vous. La P.C. enregistre *tout* : que ce soit la surprise intense de joie, de haine, comme le «pourquoi pas», le peut-être et même, quand on hésite sans vraie conviction, la pénible masturbation de l'index sur l'obturateur, espérant que «ça viendra». Ceci dit, la P.C. est aussi insignifiante et révélatrice qu'un enregistrement fait sous le fauteuil du psychanalyste, et le divan (je n'ai jamais été en analyse...). Ce qui compte, c'est l'interprétation, et ce n'est pas à la portée de tous. Parler à tout le monde, on peut toujours le faire sur le quai du métro (portes ouvertes ou fermées) ou aux gens attendant. L'interprétation et le pourquoi c'est autre chose.

La P.C. est une mémoire, mais pas un mémoire (comme les mémoires de St Simon). C'est du tout-venant, vu et pas toujours regardé.»

Yves Guillot

«Je constate que mes photos disent (pensent ?) mieux que moi-même. Dans cet ordre d'idées, il m'est arrivé de ne pas voir certaines images. La P.C. me travaille plus que je travaille sur elle, d'où les conséquences. Je ne pense pas qu'un photographe puisse prétendre s'approprier ses planches (rien à voir avec le ski). Tout au plus trouve-t-il à s'y entendre, à en accepter l'emploi et l'embaras.»

Les Krims

«La plupart des questions posées ne me concernent pas. Même lorsque je travaille au format 35 mm, je ne réalise pas de P.C. Je regarde le négatif, et je sélectionne ce que je désire tirer avec une loupe Agfa grossissante de 8.

Depuis 1975, j'ai principalement utilisé des négatifs 8 x 10 inches. Je les tirais d'abord par contact, mais maintenant je les agrandis, et je tire par contact les négatifs destinés à l'agrandissement.»

Bernard Plossu

Les planches contact sont le film *perpétuellement autobiographique* que l'on voit, notes visuelles, croquis.

Elles sont la CLEF de l'ensemble d'une œuvre de photographe, sa vision globale. Et chaque nouvelle lecture de ces planches en dit plus : de nouveaux détails apparaissent. C'est une *découverte perpétuelle*. Et c'est pour toujours : on ne pourra jamais s'arrêter de regarder les planches-contact. Elles expliquent tout (le conscient et le subconscient). Surtout l'approche des choses, des situations (chaque photographe à sa «danse»), qui en disent peut-être plus long sur le photographe que la meilleure image, ou en tout cas celle qu'il croit la meilleure, qu'il choisit, laissant les autres à l'écart. Ce qui est passionnant sur un contact, c'est que la vraie personnalité du photographe apparaît : là seulement apparaissent ses images du monde *extérieur* (reportage), mélangées à celles de son monde *intérieur*, une pièce, un portrait, une blague visuelle, son amour, son enfant ; oui, *c'est sur le contact que ce mélange montre qui est l'auteur pour de vrai, et non l'image de lui qu'il veut donner avec une image choisie.*

Liste des photographes ayant répondu au questionnaire réactualisé

Ceux ayant participé pour les deux formulaires sont en italique

Photographie Argentique :

Nadège Abadie
Pascal Aimar
John Batho
Jean-Luc Bertini
Emmanuelle Blanc
Arnaud Claass
Olivier Culmann
Philippe Grollier
Jean-François Joly
Antoine Le Grand
Meyer
Photographe anonyme
Guy Le Querrec
Michel Séméniako
Klavdij Sluban
Vincent J. Stocker
Flore-Aël Surun
Marianne Wasowska
Cyrille Weiner
tMathieu Zazzo

Photographie Numérique :

Nadège Abadie
Pascal Aimar
John Batho
Jean-Luc Bertini
Emmanuelle Blanc
Olivier Culmann
Denis Darzacq
Pierre-Olivier Deschamps
Marion Gambin
Eric Garault
Philippe Grollier
Fred Kihn
Samuel Kirszenbaum
Camille Millerand
Christophe Raynaud de Lage
Michel Séméniako
Frédéric Stucin
Flore-Aël Surun
Marianne Wasowska
Cyrille Weiner
Alain Willaume
Mathieu Zazzo

Questionnaire 1 : Photographie Argentique

1. L'étape de la sélection vous semble t'elle indispensable dans votre pratique de la photographie?

2. Pour sélectionner vos images, utilisez-vous : plusieurs réponses possibles

- Des planches-contacts
- Des planches-contacts agrandies
- Des tirages de lecture
- Des numérisations
- Autre

3. Préférez-vous vos planche-contact :

- Sur fond noir
- Sur fond blanc

4. Faites-vous une lecture directement sur le négatif ou attendez vous de voir vos images sur une planche-contact?

5. Procédez-vous à des corrections et interprétations lors du tirage de la planche-contact ou de vos tirages de lectures ou, au contraire utilisez-vous une gradation constante du papier?

6. Utilisez-vous un cache ou un dispositif optique pour lire et/ou grossir vos images à la lecture?

7. Grâce à quel(s) moyen(s) indiquez-vous vos sélections sur vos planches-contacts? Soyez le plus précis possible.

8. Combien de temps attendez-vous entre la prise de vue et l'édition? Pourquoi?

9. Classez vous chronologiquement vos prises de vues?

10. Lisez-vous vos images uniquement dans le sens chronologique ou également selon des ordres ou des paramètres différents?

11. Revenez-vous sur vos planches-contact? A quelle fréquence et pour quelle(s) raison(s)?

12. Ces relectures aboutissent t'elles à de nouvelles sélections?

13. Combien de temps passez-vous en moyenne à la sélection de vos images?

14. Réalisez-vous cette sélection en une seule lecture ou en plusieurs passage?

15. Conférez-vous un aspect autobiographique à vos planches-contact?

16. Êtes-vous maître du choix définitif des photographies qui seront utilisées? Cela fait-il entrer en jeu d'autres acteurs de la sélection (rédacteur photo, commissaire d'exposition, galeriste, éditeur, personne photographiée...)?

17. Soumettez-vous volontairement vos planches-contact à des personnes extérieures?

18. Cherchez-vous, sur vos planches-contact :

-Des séries

-Des séquences

-Des images isolées

19. Avant de voir vos images, avez-vous des aprioris sur celles que vous allez choisir? Se révèlent-ils la plupart du temps juste?

20. Dans quel ordre, pour vous, se posent les questions de qualités techniques, esthétiques et signifiantes? Qu'est ce qui prime pour vous lors de la sélection d'une image?

21. Remarques générales

Questionnaire 2 : Photographie Numérique

1. L'étape de la sélection vous semble t'elle indispensable dans votre pratique de la photographie?
2. Quel(s) logiciel(s) utilisez-vous pour faire votre sélection?
3. Ce logiciel vous sert-il également à indexer et cataloguer vos images?
4. Sur quel(s) support(s) réalisez-vous votre sélection? Plusieurs réponses possible
 - Écran
 - Tirage de lecture
 - Tirages de planche-contact numériques
5. Quel environnement donnez-vous à vos images pour leur lecture? (Fond noir, blanc, autre...)
6. Vous arrive t-il de lire vos images directement sur l'écran de votre appareil photographique? Dans le but d'une vérification? D'une sélection?
7. Procédez-vous à un traitement des images (corrections ou modifications) avant sélection?
8. Avez-vous l'habitude de zoomer dans vos images au moment de votre éditing?
9. Quels marqueurs, indications ou annotations utilisez-vous pour vos sélections et pour désigner vos images? Soyez le plus précis possible.
10. Combien de temps attendez-vous entre prise de vue et éditing? Pourquoi?
11. Classez vous chronologiquement vos prises de vues?
12. Lisez-vous vos images uniquement dans le sens chronologique ou également selon des ordres ou des paramètres différents?
13. Quels avantages ou inconvénients l'éditing informatique vous semble t'il posséder par rapport à celui sur une planche-contact?
14. Revenez-vous sur vos images? A quelle fréquence et pour quelle(s) raison(s)?
15. Ces relectures aboutissent t'elles à de nouvelles sélections?
16. Combien de temps passez-vous en moyenne à la sélection de vos images?
17. Réalisez-vous cette sélection en une seule lecture ou en plusieurs passage?
18. Conférez-vous un aspect autobiographique à vos logiciels d'éditing et de catalogage?
19. Êtes-vous maitre du choix définitif des photographies qui seront utilisées? Cela fait-il entrer en jeu d'autres acteurs de la sélection (rédacteur photo, commissaire d'exposition, galeriste, éditeur, personne photographiée...)?

20. Soumettez-vous volontairement l'ensemble de vos prises de vues à des personnes extérieures?

21. Cherchez-vous, lors de la sélection :

-Des séries

-Des séquences

-Des images isolées

22. Avant de voir vos images, avez-vous des aprioris sur celles que vous allez choisir? Se révèlent-ils la plupart du temps juste?

23. Dans quel ordre, pour vous, se posent les questions de qualités techniques, esthétiques et signifiantes? Qu'est ce qui prime pour vous lors de la sélection d'une image?

24. Remarques générales

Images 30 et 31 du livre *Les Américains* de Robert Frank



FRANK, Robert, *Between Ogallala and North Platte, Nebraska*, 1956, épreuve gélatino-argentique.

in FRANK, Robert, GREENOUGH, Sarah, *Looking in, Robert Frank's the Americans*, Ed. National Gallery of Art, 2009, p. 245



FRANK, Robert, *Casino - Elko, Nevada*, 1956, épreuve gélatino-argentique.

in FRANK, Robert, GREENOUGH, Sarah, *Looking in, Robert Frank's the Americans*, Ed. National Gallery of Art, 2009, p. 247