

**Lascourrèges Nicolas**

Spécialité Photographie – Promotion 2017

## **Mémoire de Master 2**

Le dispositif de prise de vue et la relation du photographe au modèle dans la  
photographie de portrait

*Comment le dispositif de prise de vue mis en place par le photographe influence-t-il la  
relation à l'autre ?*

### **Direction**

**Pascal MARTIN**

Professeur des Universités

Enseignant à l'ENS Louis Lumière

### **Co-direction**

**Claire BRAS**

Professeur agrégée en arts appliqués à l'ENS Louis Lumière

et à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne

### **Membres du jury :**

M. **Samuel Bollendorff**, *Photographe et Enseignant à l'ENS Louis-Lumière*

Mme. **Claire Bras**, *Professeur agrégée en arts appliqués à l'ENS Louis Lumière*

Mme. **Véronique Figini-Véron**, *Enseignante-chercheuse à l'ENS Louis-Lumière*

M. **Pascal Martin**, *Professeur des Universités, Enseignant à l'ENS Louis-Lumière*

M. **Rolan Ménégon**, *Photographe et Enseignant à l'ENS Louis-Lumière*



## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>REMERCIEMENTS</b>	p. 4
<b>RESUME</b>	p. 5
<b>ABSTRACT</b>	p. 6
<b>INTRODUCTION</b>	p. 7
<b><u>I) PORTRAIT ET PHOTOGRAPHIE</u></b>	
<b>1 – Altérité et portrait</b>	
1.1 – Ritualiser la rencontre	p. 10
1.2 - L'acte de faire le portrait d'une personne	p. 14
1.3 – La spécificité du portrait photographique	p. 19
<b>2 – La question du dispositif</b>	
2.1 – Définition et finalité	p. 25
2.2 – Architecture du dispositif photographique	p. 26
2.3 – Protocole et dispositif	p. 28
2.4 – Le dispositif dans la photographie	p. 28
<b>3 – L'appareil photographique</b>	
3.1 – La recherche de la spontanéité	p. 31
3.2 - Matériel : une philosophie embarquée ?	p. 45
<b><u>II) LE MOMENT DE LA PRISE DE VUE</u></b>	
<b>1 - Distance</b>	
1.1 - Photographe, appareil, modèle	p. 51
1.2 - Photographe, modèle, environnement	p. 58
<b>2 - Temporalité</b>	
2.1 – Temporalité de matériel	p. 63
2.2 – Temporalité de personne	p. 66

### **III) LES NOUVEAUX DISPOSITIFS**

#### **1 - La photographie délocalisée**

- 1.1 Le smartphone ou la perte du fétichisme de l'appareil p. 69
- 1.2 L'appareil comme reflet de la distance du photographe au modèle p. 70
- 1.3 La Gopro ou l'aboutissement du 24x362. p. 70

#### **2 - Le selfie, un schéma relationnel bouleversé**

- 2.1 Le selfie, d'une scénographie circulaire à une scénographie linéaire p. 72
- 2.2 L'exemple d'Hillary Clinton p. 75
- 2.3 La perche ou le photographe fantôme p. 76

**CONCLUSION** p. 78

**BIBLIOGRAPHIE** p. 81

**ANNEXES** p. 86

**PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE** p. 87

## MERCI À...

Mon directeur de mémoire, **Pascal Martin**, ainsi qu'à ma codirectrice **Claire Bras** : pour la justesse de leurs conseils, leur disponibilité, leur engagement et leur enthousiasme.

**Aux amis Lumiériens**. Mention spéciale à **Florent, Julien, Serena, Stephan, et Vincent** pour le travail côte à côte, le soutien dans l'adversité et le gîte à proximité de la **B.U de Paris 8**.

À **Véronique Figini** pour la méthodologie, la patience face à nos oreilles trop oublieuses, et un commentaire d'image improvisé et inoubliable...

À **Florent Fajolle** pour ses conseils toujours avisés, sa pertinence et sa patience face à nos bavardages qui ont souvent joyeusement brisé le silence au CDI.

À **Rolan Ménégon** et **Samuel Bollendorff** pour avoir accepté de faire partie de mon jury, et d'ainsi avoir pris du temps pour me lire et m'écouter.

À tous mes entretiens pour leur accueil, leur disponibilité, leurs paroles. Mention spéciale à...

**Samuel Bollendorff** pour son enthousiasme et sa facilité d'accès.

**Philippe Bazin** pour son engagement, pour les livres.

**Charles Fréger** m'avoir donné une bonne raison de découvrir Rouen.

**Marc Pataut** pour son intérêt, pour ce déjeuner si particulier et pour l'après-midi aux Beaux-arts.

**Mathieu Zazzo** pour ce hors-série de Rock&Folk acheté il y a dix ans...

**Patrick Messina** pour sa simplicité et sa jovialité.

**Aux étudiants et étudiantes** ayant bien voulu poser pour moi dans le cadre de ma PPM. Mes excuses à ceux qui ont semblé terrorisés par ma demande.

À **mes parents** ; j'espère que la suite justifiera leur confiance. Merci à mes sœurs **Laura, Alexandra**, à **Gem**, à **Tristan**, à mes nièces **Anna** et **Anouck** pour leur soutien et pour me laisser documenter leur vie sans relâche.

... **Aux cinq étudiants qui se sont désistés** après leur réussite au concours de l'ENS Louis Lumière il y a trois ans. Je n'en serais pas là où j'en suis sans eux.

## RESUME

Auparavant apanage de la peinture, les images de l'autre se sont déplacées, au cours du XIX et XXème siècle, vers le champ de la photographie. Les relations qui s'établissaient autrefois entre peintre et modèle s'en sont trouvées bouleversées, à mesure que les avancées technologiques dans le domaine de la photographie fleurissaient. Les possibilités offertes par l'appareil photographique, ainsi que la diversité du matériel existant contribuent à modeler la relation du photographe à la personne photographiée. Ces appareils s'inscrivent bien souvent dans des dispositifs de prise de vue, dont les nombreux paramètres visent à diriger les enjeux humains inhérents à l'exercice photographique. Comment qualifier ces enjeux ? Comment la photographie les a-t-elle modifiés, et de quels moyens dispose-t-elle actuellement pour les soumettre au désir du photographe ? C'est une recherche autour de ces questions que ce mémoire se propose de mener.

Dans un premier temps, nous poserons les bases de ce qui constituera les fondations de notre réflexion : nous formulerons des définitions et étudierons l'histoire du portrait photographié. Il s'agira ensuite de nous intéresser de plus près aux différents types d'enjeux qu'induit la photographie dans la relation à l'autre. Notre réflexion s'achèvera par une étude des nouveaux dispositifs de prise de vue dans la pratique actuelle de la photographie.

L'ensemble de la réflexion menée aura pour but de dégager les enjeux du dispositif de prise de vue dans la relation du photographe au photographié, à travers un certain nombre de paramètres matériels ou immatériels.

## ABSTRACT

Previously painting's privilege, pictures of the other moved, through XIXth and XXth centuries, to photography range. Relations which were once set up between painter and model were deeply moved, as technologic progress in photography flourished. Possibilities given by photographic device, as well as actual gear's diversity contribute to shape photographer's relation to photographed person. These devices are often parts of photographic plans, whose numerous parameters aims at leading humans stakes, which are parts of photographic exercise. How could be qualify these stakes ? How photography modified it, and what are the means it has at its disposal to submit it to photographer's desire ? It is a research about these questions that this thesis aims at leading.

First of all, we will set up the grounding of what will constitute our thought's base : we will formulate few definitions, and we will also study painted and photographed portrait's history. Then, we will have to center our interest on the different human stakes that photography involves in relation to the other. Our reflection will end by a study about new photographic devices in contemporary photographic practice.

The whole thought will aim at drawing a map representing photographer's relation to the photographed, through a definite number of material or immaterial parameters.

*« Le « ça a été » du portrait présente  
une caractéristique supplémentaire :  
celle de retenir la trace d'une relation. »*

Adeline Wrona, *Le Portrait, de Sainte-Beuve à Facebook*

## **INTRODUCTION**

Le présent mémoire se propose d'étudier la question de la relation à l'autre dans la photographie de portrait, en prenant comme angle d'approche le dispositif de prise de vue.

Pourquoi le portrait ? Car c'est au sein de ce genre que les enjeux humains relatifs à la prise de vue m'ont semblé les plus fondamentaux. C'est pour cette même raison qu'il ne sera pas ici question de photographie de mode, car des paramètres économiques et stylistiques y parasitent une relation qui m'apparaît, en portrait, moins assujettie à ce genre de considérations. Les genres de la photographie documentaire et de la photographie amateur seront cela dit parfois évoqués, en ce qu'ils sont susceptibles de nourrir ma réflexion portant sur la relation du photographe à la personne photographiée.

Ma recherche fera volontiers quelques détours par les champs de la philosophie et des sciences sociales, lesquels serviront à étudier de plus près les rapports humains qui, avant d'être en jeu dans la photographie de portrait, sont constamment en jeu entre les êtres humains. J'appuierais ma réflexion, dans ces domaines, sur quelques ouvrages fondamentaux.

Concernant la littérature photographique, la formulation de ma problématique est également partie d'un constat : le peu de place qu'y occupe la parole des photographes. Ma bibliographie est donc constituée en partie de ce que j'ai pu trouver dans ce domaine : des ouvrages, d'une part, ainsi que des documents vidéos et des entretiens de l'autre. Parallèlement à ces ressources existantes, j'ai réalisé, pour m'aiguiller dans mes interrogations, cinq entretiens avec différents photographes en prise avec les questions qui m'intéressent. Ces entretiens sont reproduits en annexe.

La fondation de mon cheminement intellectuel sera constituée par une étude de ces enjeux relationnels, relatifs au portrait : la rencontre, l'altérité et notre manière d'envisager ces derniers sont autant de concepts avec lesquels je serais constamment en prise et qu'il me faudra définir en préambule.

L'étude préalable de ces termes me permettra de basculer sur la notion de portrait : si ce dernier a

été investi très tôt dans le domaine de l'histoire de l'art, et que la peinture lui a donné ses lettres de noblesse avant d'être supplanté par la photographie, comment cette dernière a-t-elle déplacé et modifié les enjeux spécifiques du genre ? En effet, la photographie occupe une place très particulière dans le domaine de la représentation. Elle est empreinte. Elle porte en elle les traces de ce fameux *ça a été*<sup>1</sup> ; plus que la peinture, la photographie de portrait naît d'une rencontre entre deux personnes particulières. Les modalités de représentation de l'autre en sont donc profondément modifiées. Il s'agira ici d'étudier ces modifications.

Il s'agira ensuite à trouver une définition du dispositif de prise de vue telle que je compte ici l'envisager. À l'intérieur du dispositif, l'appareil sera considéré comme l'élément autour duquel se cristallise la photographie de portrait, qui représente la raison d'être de la rencontre. Cette dernière, placée sous les hospices de l'artificialité, désignant l'appareil photographique comme catalyseur. Je vais donc me demander que recouvre exactement cette fonction de l'appareil dans la rencontre, comment la modèle-t-il, quelle disposition psychologique il induit chez le photographe et la personne se situant face à lui : comment s'organise la prise de distance de l'un et de l'autre ? Est-il relais ou barrière ? Toutes ces questions se cristallisent autour de la technologie du boîtier et de ce qu'elle induit. À la base, il semble donc y avoir un certain déterminisme du matériel dans la relation qu'il peut permettre entre soi et l'autre.

Ce déterminisme a priori du matériel photographique, sera étudié en vis-à-vis d'un historique technique non exhaustif de ce dernier : tant dans les domaines de la physique-chimie, que de la technologie ou des nouveautés commerciales, l'histoire des appareils de prise de vue est jalonnée d'innovations fondamentales ayant peu à peu conduit à une addition des choix techniques possibles pour l'opérateur. Comment ces possibilités nouvelles ont-elles contribué à modifier les enjeux humains inhérents aux images de l'autre ?

Je serais alors en mesure de me pencher plus sérieusement sur ce qui est à l'œuvre lors de la prise de vue. Il me faudra alors me demander quels sont les paramètres principaux agissant sur la relation nouée au modèle, et de quelle nature sont-ils. Une fois ces paramètres identifiés, je pourrais alors étudier leur rôle au sein de l'ensemble du dispositif mis en place par le photographe, et tisser des liens entre ces derniers et l'appareil de prise de vue, dont la valeur symbolique pourra être réévaluée à l'aune de ces connaissances nouvelles.

Ces dispositifs photographiques étant en constante évolution, la dernière partie de ma réflexion portera sur les pratiques nouvelles de la prise de vue. L'histoire technologique de la photographie n'a de cesse de s'accélérer. Conjointement à cela, les images de l'autre ont pris dans nos vies une place démesurée. Le schéma relationnel de prise de vue que j'aurai établi et inspecté ne devra-t-il

---

1 BARTHES, Roland, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard : Seuil, 1981, 193 p.

pas être revu et mis en regard de ces nouvelles pratiques ? Comment ces dernières bousculent-elles les enjeux humains que nous aurons étudié, et qui semblent aujourd'hui si volatiles et si changeants ?

Cette réflexion m'a paru faire sens, à une époque où nous sommes constamment en prise avec des images de l'autre : il me semblait important de m'arrêter un instant afin de mesurer le chemin ayant été parcouru depuis l'avènement du portrait photographique, afin d'en faire un bilan mais également de pouvoir adopter un point de vue réfléchi sur la direction, ou les directions, que prennent aujourd'hui ces considérations humaines, dans le champ particulier de la photographie.

## **I) PORTRAIT ET PHOTOGRAPHIE**

### **1 – Altérité et portrait**

#### **1.1 – Ritualiser la Rencontre**

##### ***Définitions***

D'après le Petit Robert, « se rencontrer », signifie avant tout se trouver en même temps au même endroit. Au-delà de cette définition factuelle et spatiale du phénomène (qui rejoint une conception du portrait que nous approfondirons plus tard), la rencontre est également un acte social et ritualisé. Un rite, d'après le Larousse, est un « cérémonial quelconque » ou encore un « acte magique ayant pour objet d'orienter une force occulte vers une action déterminée ». Du rituel nous retiendrons la définition suivante : « Ensemble de règles, de rites que l'on suit ». La rencontre fait en effet appel à un ensemble de signes protocolaires ou sous-entendus et à des conventions -on dit bien « faire les présentations »- qui la définissent comme rituel : échange de regards, de gestes (le salut, la poignée de main, le sourire), de paroles : de « bonjour » à « comment allez-vous » en passant par « enchanté-e »... Ainsi l'écrit Dominique Picard dans *Les Rituels du savoir-vivre*<sup>2</sup> :

« les présentations forment ainsi une sorte de condensé d'une rencontre idéale. Tout y est : la reconnaissance, le respect, l'engagement, l'écoute, l'échange, l'harmonie, la valorisation de soi et d'autrui » puis, plus loin : « en saluant quelqu'un, on lui signifie qu'on le reconnaît ».

La rencontre est donc en soi un rituel auquel la sociologie s'intéresse, mais également l'éthique, et bien entendu la photographie. Elle est l'élément indispensable et premier de l'exercice du portrait, et la manière dont elle se déroule donne ainsi le ton de ce à quoi la réalisation de la prise de vue ressemblera.

##### ***La pensée de Lévinas***

Qu'engage réellement une rencontre, de la part de chacune des parties qu'elle met en contact ? Pour répondre à cette question je rapporterais les propos du philosophe Emmanuel Lévinas sur l'altérité et la responsabilité vis à vis de l'autre. Dans le chapitre *Visage et éthique* extrait de son livre *Totalité et Infini*<sup>3</sup>, Emmanuel Lévinas formule l'idée que le visage émet « [un] appel venant de

---

2 PICARD, Dominique, *Les Rituels du savoir-vivre*, Paris, Seuil, 1995, p. 116 et p. 117.

3 LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, 1990, 347 p.

l'autre pour m'appeler à la responsabilité »<sup>4</sup>. Il ajoute également la chose suivante :

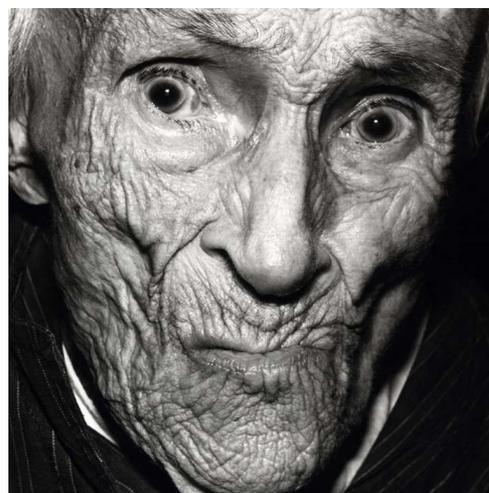
« ce que nous appelons visage est précisément cette exceptionnelle présentation de soi par soi, sans commune mesure avec la présentation de réalités simplement données, toujours suspectes de quelques supercheries, toujours possiblement rêvées. Pour rechercher la vérité, j'ai déjà entretenu un rapport avec un visage qui peut se garantir soi-même, dont l'épiphanie, elle-même, est, en quelque sorte, une parole d'honneur. »<sup>5</sup>

C'est à cette parole d'honneur qu'il revient au photographe d'être fidèle ou de déroger. Tant d'ailleurs sur un plan humain, d'individu à individu au moment de la prise de vue que sur un plan formel, au travers de l'image qui adviendra de la séance de pose. Cette nudité passant par le visage de l'autre, que Emmanuel Lévinas appelle « demande »<sup>6</sup>, illustre la notion de vulnérabilité : cette dernière convoque en moi compassion et empathie en ce qu'elle me rappelle ma propre finitude. C'est peut-être cette notion que certains portraits illustrent ; c'est en tout cas ce sur quoi a travaillé pendant de nombreuses années le photographe Philippe Bazin, à travers son projet sur les visages<sup>7</sup>. Le regard de l'autre y apparaît comme central, poignant, interpellant le spectateur par la puissance de la mise en image d'une simple présence au monde, une présence vulnérable.

C'est aussi en écho à Emmanuel Lévinas, que l'auteur Lorraine Alexandre s'exprime sur la relation portraitiste – modèle :

« il est nécessaire pour un portraitiste d'éviter l'ensemble des jugements de valeur moraux pour leur substituer un souci de compréhension et d'analyse parfaitement ouvert et avant tout curieux des autres. Il s'agit de donner la priorité à l'intérêt de la rencontre et de sa mise en scène plastique afin de la partager. Estimons alors que tout jugement de valeur appuyé parasite et dénature la pratique du portrait. »<sup>8</sup>

La notion de jugement de valeur m'intéresse ici en ce sens qu'elle est, selon Philippe Bazin, à bannir dans la pratique du portrait : il n'est plus question, en photographie, de beau ou de laid, de gracieux ou de difforme. La



BAZIN, Philippe, *Faces (vieillards)*, 1985-1986, tirage au gélatino-bromure d'argent, 27x27cm

4 LÉVINAS, Emmanuel, *Op. Cit.*, p. 234.

5 LÉVINAS, Emmanuel, *Op. Cit.*, p. 221.

6 « Cette nudité qui est un appel à moi – demande, mais aussi impératif – je la nomme visage ». AESCHLIMANN, Jean-Christophe, *Répondre d'autrui : Emmanuel Lévinas / Paul Ricoeur*, Neuchâtel, à la Baconnière, 1989, p. 9.

7 Voir à ce propos l'ouvrage suivant : BAZIN, Philippe, *La Radicalisation du monde*, Paris, L'Atelier d'édition, 2009, 272 p.

8 ALEXANDRE, Lorraine, *Les Enjeux du portrait en art : étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 116.

photographie place l'ensemble du monde sur un pied d'égalité, anéantissant dans ce mouvement les critères inhérents aux jugements que nous émettons. Approcher l'autre sans idée préconçue, dans ce que Marc Pataut nomme une déontologie de la perception<sup>9</sup>, ou encore une compréhension la moins projective possible, relève de la théorie d' Emmanuel Lévinas.

### ***Ritualisation par le photographe***

La ritualisation sociale se superpose à celle, particulière, de chaque photographe : comment entre-t-il en interaction avec l'autre? comment se présente-t-il? comment d'adresse-t-il à lui? De quelle manière lui exprime-t-il son intention? Comment s'adapte-t-il à lui, ou pas? On peut parler ici des modalités de la relation qui passent par une succession de signes se traduisant par des mots et des gestes qui se produisent en hors champ de l'image à proprement parler, mais qui laisseront une trace dans l'expression du personnage. Chaque signe de cet ensemble de règles de comportement, édictés implicitement dans le cas d'une rencontre, compte dans la mise en œuvre de l'image, dans ce qu'il induit comme réaction chez l'autre, ainsi que de l'idée qu'il forme chez ce dernier du photographe se trouvant en face de lui. Chez le portraitiste Charles Fréger, cela va jusqu'à la manière de s'habiller :

« Je pense que c'est vraiment important... Comment on est habillé, et comment on est dans l'espace. Je me rappelle, quand je photographiais la légion étrangère, le type a regardé que mes chaussures soient cirées. Mais il ne me l'a pas dit. C'est des critères. On fait face à des groupes, et si on arrive avec des t-shirt à message et des baskets rigolotes, on n'a pas pas la même relation au modèle que si on arrive avec une tenue qui est plutôt une tenue de travail, etc. [...] C'est aussi bête qu'un type qui met un costume cravate pour aller faire son boulot. Et le métier de la photo n'échappe pas du tout à ça, bien au contraire. Puisque les gens réagissent à notre présence. Si on a l'air d'un plouc, ils nous prennent pour un plouc ou nous donnent une image à la hauteur de notre plouquerie. »<sup>10</sup>

Il ne relève donc pas du fantasme que de considérer cet ensemble de règles comme jouant un rôle dans la relation au modèle. Comment se présente-t-on à l'autre ? L'image peut alors être considérée comme la mise en forme de la succession d'une infinité de choix minuscules, dont la somme dépasse la simple addition.

Derrière cette idée du portrait comme résultant de la somme d'un ensemble de choix minuscules s'en cache une autre : celle de s'effacer et de laisser la place au modèle afin que ce dernier incarne un personnage, se constitue en tant qu'altérité. Et cette constitution doit pouvoir trouver l'espace suffisant pour s'épanouir ; ainsi Charles Fréger demande également à ses assistants de se vêtir en

---

<sup>9</sup> PATAUT, Marc, *Humaines*, Le Point du jour, 2012, p. 32.

<sup>10</sup> Voir entretien en annexe

noir lors des prises de vue, couleur -ou absence de couleurs justement- qu'il arbore lui-même pendant ces moments-là. Pour « faire sérieux », certes, mais peut-être également car en tant que portraitiste, dont le travail se trouve de plus étroitement lié à l'ethnologie, il laisse ainsi la place aux couleurs de l'autre. Cette idée vaut bien sûr pour un type d'image particulier ; à l'inverse, le portraitiste Eric Garault se distingue par ses vêtements très colorés et son caractère démonstratif et enjoué, qui tendent à emporter la personne photographiée dans l'énergie ainsi communiquée, comme le montre son image de Cédric Villani reproduit ci-dessous, à côté d'une autre de Charles Fréger.



GARAULT, Eric, Portrait de Cédric Villani



FREGER, Charles, extrait de la série *Bleus de travail*, 2002-2003

Ces deux photographies présentent deux visions radicalement opposées du portrait. Eric Garault emporte les personnes qu'il photographie dans une histoire, un mouvement, une lumière : l'image est dynamique, on y sent l'effervescence et les rires qui ont du traverser la séance et lier les deux hommes. A l'inverse, Charles Fréger travaille sur la distanciation. On peut sentir le lien particulier qui a lié photographe et photographié le temps de la prise de vue, dans une forme de tension silencieuse qui peut se lire sur l'expression du jeune homme : l'image est le plus possible dépourvue de caractère démonstratif ou exagératif (à l'inverse de celle d'Eric Garault), lesquels gêneraient l'appréciation de l'ensemble de la série -contenant des portraits similaires en terme de réalisation. La forme même de l'image va dans ce sens : la lumière est plate et uniforme, il n'y a pas d'ombres, et le cadrage, sujet au centre, sans appareil photographique (plan flou, surcadrage, déformation optique...), travaille également cet effet de distanciation.

## 1.2 - L'acte de faire le portrait d'une personne

### *Définition*

Le portrait, dont les origines connues remontent à l'ancien Empire Égyptien (-2700 / - 2300 av. Jésus-Christ), est un genre en soi qui dépasse largement le cadre de l'image. On parle volontiers de portrait en littérature, en sculpture autant qu'en peinture ou en photographie. Du portrait, nous retiendrons deux définitions données par le Larousse : « **1.** Représentation d'une personne par le dessin, la photographie ou la peinture / **3.** Description orale ou écrite de quelqu'un ou de quelque chose ». Portrait écrit comme figuré ont pour point commun de dresser une psychologie de la personne représentée. Dans le cas de l'image par un jeu d'ombres et de lumières, mais également par la pose, le décor, le cadre, le traitement de l'image. Le texte, si il peut également décrire un corps très factuellement, s'affranchit de la projection physique sur l'être dépeint ; cette projection, si elle existe, ayant lieu uniquement dans l'imagination de son auteur.

Notons qu'un portrait a souvent vocation à être donné, montré, partagé, de façon systématique dans le cas de d'une commande de portrait d'une personne connue des médias, qui, par essence, a pour finalité d'être publié.

### *Le portrait peint*

Cette sous-partie ne vise pas à dresser un historique du portrait peint, de ses origines à aujourd'hui, aussi nous ne nous intéresserons à lui que dans la mesure où il pourra être rapproché ou opposé au portrait photographique, et ce plus particulièrement du point de vue de la relation peintre / modèle. Concernant ce propos, la notion de temps de pose semble être la plus fondamentale dans notre problématique : le portrait peint nécessite en effet de longues séances de poses où l'immobilité du modèle est primordiale. La présence du modèle est donc avant tout désirée car elle permet au peintre d'avoir un support formel (le corps de l'autre), sur lequel lui viendra calquer une expression, une psychologie, une mimique particulière que la personne représentée ne peut évidemment pas conserver plusieurs heures d'affilée sur plusieurs séances étalées dans le temps. La relation portraitiste / portraituré passe ainsi au second plan, se diluant dans la longueur du procédé ; en témoigne la phrase lancée à Gertrud Stein par Picasso qui, effaçant le visage peint de son modèle après plus de quatre-vingt séances de pose, s'exclama « je ne vous vois plus quand je vous regarde ! »<sup>11</sup>. Picasso exprime ici l'échec du portrait peint sur la durée : à quel point le temps passé, en silence dans la plus grande concentration -dans une forme de dialogue silencieux parfois-

---

11 BEYER, Andreas, *L'Art du Portrait*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2003, p. 349. Picasso finira par peindre, d'une traite, Stein d'après son souvenir d'elle.

permet-il d'accéder à une conscience plus véritable de la présence de l'autre ? Le portrait photographique, ayant complètement bouleversé la longue temporalité auparavant incontournable dans la représentation de l'autre, a-t-il dévalué par sa brièveté le registre du portrait ? Au-delà de la relation entre peintre / photographe et modèle, c'est également dans l'image et dans la relation entre cette dernière et le spectateur que cette temporalité se ressent, comme le note la chroniqueuse Hélène Deyle dans son parallèle entre portrait officiel et portrait de classe :

« Ce qui relie ces portraits d'écoliers avec celui de Louis XIV en costume de sacre peint par Hyacinthe Rigaud, mais aussi avec ceux de nos présidents, c'est le temps suspendu de la pose. Plus précisément, c'est le temps long de la pose figée. En prenant la pose au milieu d'un décor choisi, éclairé par une lumière travaillée, en restant figé dans une posture définie pendant une durée donnée, le monarque, le président et l'écolier, suspendent leur image dans un temps long ».<sup>12</sup>

L'objectif premier du portrait peint, la reproduction fidèle, s'est logiquement déplacé avec l'arrivée de la photographie -qui en a fait son apanage- pour être supplanté par une représentation plus symbolique voire abstraite, rendant facultative la présence du modèle au côté du peintre. L'arrivée d'appareils maniables à main levée et d'émulsions plus rapides, induisant plus de spontanéité entre portraitiste et modèle, émancipera le portrait photographique effectué à la chambre, de la manière de poser dont il avait hérité de la peinture. Laquelle se faisait, comme à la chambre, de manière statique à l'aide d'un chevalet.

### ***La commande***

La notion de commande, inhérente au portrait car agissant sur la relation tissée entre opérateur et sujet, induit plusieurs facteurs. Parmi ceux-là, un cahier des charges : en couleur, en noir et blanc, à la chambre... rien que la demande faite à un photographe particulier, induit de sa part un résultat parent de sa production habituelle : on attend de lui qu'il mette son modèle dans des dispositions psychologiques et physiques particulières, qui participent de son style.

La commande, si elle est un exercice balisé, reste sujette à être détournée : nombreux sont les exemples de portrait, qui d'une part ne disant rien de la psychologie de la personne, ne la représentent physiquement que partiellement, la rendant méconnaissable ; on parle pourtant toujours de portrait. La question de la légende de l'image fait alors surface : c'est bien souvent le nom accolé à l'image qui en fait un portrait *de*, justement, faisant appel à la mémoire du spectateur et à son désir de reconnaître la personne représentée. On pense alors à cette manière particulière d'envisager le

---

<sup>12</sup> DEYLE, Hélène, La Revue des images d'Hélène Deyle, *Le Temps suspendu du portrait officiel*, mis en ligne le 01/09/2015, URL complet : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-des-images-d-helene-delye/le-temps-suspendu-du-portrait-officiel>

portrait comme une relation à trois -ce dont je parlerais plus tard-, opérateur, modèle, destinataire voire à quatre si l'on prend en considération le commanditaire. Ce sont les attentes des uns et des autres qui façonnent la relation finalement liée entre le photographe et son modèle. Comme l'écrit Pierre Sorlin, « le choix de représenter un être humain n'est jamais banal, il est fort, au contraire, d'attentes et de désirs. Lourd aussi de malentendus »<sup>13</sup>. Les enjeux insinués sont aussi bien psychologiques qu' économiques et formels. Formels, car la commande implique un cahier des charges. Certaines publications vont jusqu'à passer commande d'un portrait « à la chambre », impliquant de fait une relation temporelle et physique particulière entre photographe et photographié. Il y a donc dans le portrait de commande un aspect de soumission incitant le photographe à la diplomatie : soumission, précisément, à ces enjeux évoqués, ainsi qu'au bon vouloir du modèle. Là intervient l'intelligence de chacun en terme de direction de la relation, de négociation... de capacité à amener l'autre à l'image telle qu'elle est en pensée par lui, en terme de tension psychologique et physique le liant ou l'opposant au modèle. Ou au contraire à s'adapter...

### ***Un exemple de commande officielle : le portrait du président***

Les portraits officiels des présidents sont un exemple typique de la manière dont peut être réalisée une commande, et de la marge de manœuvre sur laquelle le photographe peut jouer pour s'inscrire parfaitement dans le cahier des charges qui lui est donné, ou au contraire tenter de le subvertir. Deux images me semblent représentatives de cette idée : celle de Nicolas Sarkozy par Philippe Warrin, réalisée en 2007, et celle de Valéry Giscard d'Estaing réalisée par Jacques Henri Lartigue en 1974.



LARTIGUE, Jacques-Henri, Portrait officiel du président Valéry Giscard d'Estaing, 1974

Sur cette dernière, l'attribut du pouvoir et de la nation, le drapeau français, y occupe tout l'arrière-

---

13 SORLIN, Pierre, *Persona, Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 9.

plan ; le président semble avoir été photographié sur le vif, pendant un discours, sa bouche entrouverte en léger sourire laisse deviner une parole échangée avec le photographe, un rire avant ou après l'image. Il est en mouvement, tout comme la drapeau qui semble flotter dans la brise ; son regard est quand à lui dirigé franchement vers le photographe, dont l'appareil est placé en contre-plongée par rapport au président. Le cadrage rompt également avec la tradition du portrait en pied ou du plan américain (coupé à la taille) : du président, on ne voit que le buste. Allié à cet arrière-plan symbolique et minimaliste -nous ne sommes pas dans l'imposante bibliothèque de l'élysée-, ce cadrage crée une forme de proximité, toutefois contrebalancée par une très légère contre plongée : le président est proche du spectateur sans pour autant ne pas être mis en valeur. On devine que l'image a du résulter d'un réel moment de complicité entre le modèle et le photographe, lequel s'est vu pour la première fois sollicité, dans un cadre de cette envergure, pour son esthétique si particulière, vivante et légère. Jacques-Henri Lartigue a parfaitement réussi l'exercice de la commande tout en en subvertissant les codes : le président y apparaît proche du spectateur, dans le mouvement de son époque, et mis en valeur par le drapeau de la nation.



WARRIN, Philippe, Portrait officiel du président Nicolas Sarkozy, 2007

Intéressons-nous maintenant à l'image de Nicolas Sarkozy : l'ensemble paraît d'emblée beaucoup plus académique. Plus que la figure de l'homme, c'est la minutie avec laquelle chaque élément du cahier des charge a été placé qui saute aux yeux. Nicolas Sarkozy pose dans la bibliothèque de l'Élysée (symbole de connaissance et de sagesse), dans la tradition des représentations des présidents de la cinquième République : on est loin de cet espace pur et décontextualisé qui signait la manière de faire de Lartigue. Au côté de Nicolas Sarkozy figurent le drapeau de la France et celui de l'Europe. Le cadre laisse pratiquement voir le président en pied, sans la contre-plongée employée

par Jacques-Henri Lartigue : le regard est droit, fier, le torse bombé, le point de vue plus distancié : ici la relation avec le photographe a été effacée au maximum au profit de la représentation académique du modèle. Preuve que le cahier des charges ne suffit pas à faire une bonne image : le président apparaît tout petit à côté des drapeaux, alors que celui de la France dans l'image de Lartigue ne dépréciait pas le charisme de Valéry Giscard d'Estaing. Enfin, ce qui détonne également avec l'image de Philippe Warrin, et accentue l'effet de distance, c'est le traitement : chaque élément semble avoir été photographié séparément et l'ensemble recomposé en post-production. Le rendu de détail est très lisse et contribue à l'effet statique de la pose, et confère à l'image une atmosphère de musée Grévin (Philippe Warrin est par ailleurs spécialisé en portrait de stars et de personnalités télévisuelles) qui contraste avec l'aspect vivant et naturaliste de l'image de Jacques-Henri Lartigue.

### ***Terrain de négociation de la relation***

Celui qui va à la rencontre de l'autre se trouve de fait engagé vis à vis de ce dernier ; principe volontiers transgressé en photographie, notamment par certains photographes de rue. On peut voir à ce propos Mark Cohen à l'œuvre dans le film de Michael Engler<sup>14</sup>; il fonce sur les gens ou s'approche sournoisement, puis, approchant son appareil, déclenche sans même viser, le flash ajoutant encore à l'agressivité de l'opération. Son attitude sans-gêne, tellement en dehors de ce que la bienséance et les conventions exigent, donne nécessairement naissance à un style, caractérisé par la réaction des gens à cette intrusion dans « leur espace », dans cette zone où la proximité de l'autre déclenche une réaction épidermique.

Deux types de portraitistes s'opposent : ceux qui sont dans le dialogue, l'échange, dans une réalisation de leur image s'adaptant aux singularités de la personne qu'ils photographient ; et ceux dirigeant les personnes en face d'eux vers leur propre univers formel, quitte à être abrupt ou très directif. C'est ce propos que Samuel Bollendorff a notamment développé lors de notre entretien (voir en annexe) :

« Il y a des photographes qui sont très très violents, très agressifs quand ils travaillent. Pour faire réagir les gens, les mettre peut-être mal à l'aise, les mettre en colère... si le type veut photographier les gens au moment où ils se disent mais quel connard celui-là, il faut bien qu'il passe pour un connard, donc... qu'il les maltraite (rires) ».

C'est aussi cela que l'on va chercher chez un photographe : un lien particulier qu'il sait nouer avec les personnes en face de lui et qui se ressentira dans l'image.

### **1.3 – La spécificité du portrait photographique**

---

14 ENGLER, Michael, *Contemporary American Photography in the USA*, Michael Engler Filmproduktion, 1982.  
URL : <https://www.youtube.com/channel/UC9GEed8c4W34Lmt3LT3SviuA>

### ***Présences simultanées***

Nous avons vu plus haut que le portrait photographique s'apparente, dans ses grandes lignes, à un rite, lequel débute par l'acte fondateur de la rencontre, et se concrétise par la réalisation d'une prise de vue, voire sa publication ou son exposition. L'élément invariable de cette équation étant bien entendu la présence simultanée de deux personnes. Comme le souligne Antoine d'Agata : « [...] la photographie n'est ni le dessin ni la peinture. Son immédiateté suscite un lien intrinsèque avec l'événement ; chaque geste du photographe est fondamental. »<sup>15</sup>. L'événement entendu ici comme présence simultanée de deux personnes représente la grande spécificité du portrait photographique : nul besoin est, en littérature, et dans une moindre mesure en peinture (certains peintres portraitistes du 19ème siècle n'ont-ils justement pas peint à partir de photographies?) de se trouver en face de la personne concernée pour réaliser son portrait ; un souvenir, une connaissance du sujet ou un support la figurant y suffit. Cette relation particulière entre opérateur et modèle se situe donc au cœur du portrait. Ce n'est plus de l'image d'une personne dont nous sommes en présence, mais de celle de cette rencontre ayant eu lieu. À l'extrême inverse du portrait se trouve le photomaton, dont la neutralité désirée s'explique par l'absence d'opérateur. On en revient à la conception énoncée par Philippe Dubois dans *L'Acte photographique*<sup>16</sup>, une image est dépendante de ses conditions de prise de vue dont la toute première est la manière dont le photographe entre en relation avec son modèle ; le portrait en est la parfaite illustration.

### ***Un accord tacite***

Au-delà de cette obligatoire présence simultanée du photographe et de son modèle, le portrait photographique suppose un accord tacite de la personne représentée. Comme l'énonce Pierre Sorlin dans *Persona* :

« [Le portrait] se distingue avant tout par une mise en présence, une confrontation de trois individus, le portraitiste, son modèle et un destinataire souvent inconnu dont, cependant, aucun des deux partenaires ne fait jamais abstraction. Le portrait signe la trace de la relation nouée entre ces partenaires. Et, par le fait même de cette rencontre, il engage toute une conception de la personne, de son indépendance, de sa manière de se comporter, de son rapport au monde. »<sup>17</sup>

Et d'ajouter « le portrait se construit entre complicité et refus, entre fidélité et trahison »<sup>18</sup>. Ce que

15 ENJALBERT, Cédric, *Antoine d'Agata: "Plus on côtoie la mort, moins on s'y habitue"*, mis en ligne le 11/11/2014, mis à jour le 07/10/2016, URL complet :

<http://www.philomag.com/lactu/breves/antoine-dagata-plus-on-cotoie-la-mort-moins-on-sy-habitude-10606>

16 DUBOIS, Philippe, *L'Acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.

17 SORLIN, Pierre, *Op. Cit.*, p. 9.

18 *Ibid.*, p. 10.

cette citation met en exergue, c'est cette entente qui ne se dit pas entre trois personnes. Il s'agit, pour le photographe, de constamment renégocier les exigences de chacun avec le modèle ; après tout, rien n'empêche de faire le portrait écrit de qui l'on veut, sans que la personne concernée n'en sache jamais rien. Pas question en photographie : la présence de l'autre, sa conscience de ce qu'il se passe étant nécessaire. Pierre Sorlin continue : « ceux qui posent dans un atelier passent avec l'artiste un contrat implicite et consentent à être traités par lui comme il lui plaira »<sup>19</sup>. À lui de jouer de ce contrat, d'en faire accepter la signature par un modèle trop anxieux de son image ou au contraire d'en délaissier la responsabilité. La question de la célébrité joue également là un rôle important ; une personne connue -celles traditionnellement portraiturées dans la presse- sait pertinemment que sa photographie sera publiée, sa manière de donner une image d'elle-même et au photographe se voit donc modifiée par cette information. Un travail intéressant à propos de cette question de l'accord est celui du photographe René Zurcher, qui lors de sa pratique de médecin a réalisé sous couvert de raisons médicales des portraits de patients, qui n'avaient aucune conscience que ces images serviraient dans un cadre autre que celui de l'étude de leur pathologie :

« Un portrait demeure-t-il un portrait si le personnage ne le définit pas comme tel ? Les personnes photographiées par René Zurcher ont certes conscience de la présence de l'appareil photo mais, si elles se prêtent au jeu de la pose, c'est pour des raisons strictement médicales. Il en résulte que le visage représenté ci-dessus livre beaucoup plus de tourments que le « masque » que cet homme aurait adopté s'il avait posé pour un portrait conventionnel »<sup>20</sup>.

Henri Cartier-Bresson donne sa propre réponse à cette question lorsqu'il dit « un portrait, c'est quand la personne en face sait que je la photographie ». On peut penser que l'intention formulée par le photographe à l'encontre de son sujet -par exemple, réaliser un portrait destiné à être diffusé ou utilisé dans un projet- passe après la conscience de ce dernier d'être photographié. On pourrait imaginer un individu pris en photo dans l'espace public, le regard vers l'objectif, sans qu'aucun dialogue n'ait été échangé : ce serait tout de même un portrait, dans la mesure où un échange aurait eu lieu : le portrait ne demande qu'un accord de l'autre, fut-il implicitement exprimé. Qu'en est-il lorsque l'autre ne peut manifester cet accord nécessaire au portrait ? Les portraits de femmes algériennes par Marc Garanger interrogent : contraintes à se dévoiler, c'est par leur visage et plus particulièrement par leur regard qu'elles ont silencieusement exprimé leur colère au photographe. Ces images sont-elles pour autant toujours des portraits ? Répondre non à cette question serait hors

---

19 « qu'ils soient mus par la vanité ou le manque de confiance en soi, qu'ils reçoivent un salaire ou qu'ils rétribuent le peintre, ceux qui posent dans un atelier passent avec l'artiste un contrat implicite et consentent à être traités par lui comme il lui plaira ». Ibid, p. 62.

20 EWING, William A., HERSCHDORFER, Nathalie, *Faire Faces : le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 37.

de propos : il semble que plutôt que d'un accord tacite, le portrait résulte d'une réunion de deux êtres à un instant et dans un lieu donné, l'un ayant conscience d'être pris en photographie par l'autre.



GARRANGER, Marc, extrait de la série *Femmes algériennes*, 1960

La série d'images *Heads*, réalisée par le photographe Philip Lorca diCorcia repousse néanmoins plus loin la définition que je viens de donner du portrait : des portraits serrés de visages, pris automatiquement, lorsque les passants franchissaient une ligne, par un appareil placé dans un dispositif de flashes déportés. Le photographe n'était donc ni derrière l'appareil, ni en lien avec les personnes photographiées qui n'avaient par ailleurs aucune idée du manège dans lequel elles avaient été prises : peu regardent l'objectif au moment de la prise de vue. Pourtant, on serait tenté -et une visite rapide sur le web le confirme- de décrire ces images comme des portraits d'anonymes, ou des portraits volés : la définition la plus large possible que l'on pourrait donc donner du portrait serait celle d'une image ayant manifestement pour sujet principal une ou un groupe de personnes, ayant ou non conscience d'être photographiés.



LORCA diCORCIA, Philipp, extrait de la série *Heads*, 1999-2002

Néanmoins, mon sujet étant la relation entre photographe et photographié, je ne franchirais pas la limite fixée par les portraits de Marc Garanger, dans lesquels les personnes représentées ont encore conscience d'être photographiées.

### *Appréhension du modèle*

Une autre des caractéristiques du portrait photographique tient en ce qu'il opère ce que l'on peut appeler un saisissement. Roland Barthes le décrit très bien dans *La Chambre claire*, lorsqu'il parle de sa propre expérience en tant que photographié :

« Mais très souvent j'ai été photographié en le sachant. Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir[...] »<sup>21</sup>.



ZAZZO, Mathieu, Portrait de Carl Barat

Il est en effet courant que le fait de se retrouver face à face avec un appareil photographique, les yeux plantés dans l'objectif, crée un profond malaise, que Roland Barthes attribue plus loin à la conscience du « moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet [...] »<sup>22</sup>. C'est la conscience d'être fixé sur une surface sensible alliée à la brièveté de l'opération qui, de fait, rend une prise de vue lambda particulière voire désagréable à vivre. Le portraitiste peut donc faire de ce malaise -à priori- du modèle un facteur de la composition de sa prise de vue, de la manière dont il va moduler son rapport au modèle : comment va-t-il en jouer ? Ou au contraire, tenter de mettre à l'aise la personne en face?

La photographie de Mathieu Zazzo reproduite ci-dessus illustre parfaitement le propos de Roland Barthes : le modèle, par son geste (il se ronge les ongles, ce qui traduit généralement une angoisse ou un malaise) et par son regard (les yeux cernés et les sourcils légèrement froncés), semble dans une position d'attente. Comme, justement, si il cherchait une manière de se composer face à l'objectif du photographe. Le format carré vient de plus appuyer cette sensation d'enfermement qui transpire du modèle. Le plan de netteté très court concentre quand à lui notre regard de spectateur sur le visage à peine penché du chanteur Carl Barat, dont la moitié cachée dans l'ombre accentue

21 BARTHES, Roland, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard : Seuil, 1981, p. 24.

22 Ibid, p. 28

l'effet de saisissement que nous tentons de décrire ici.

Cette brièveté de la prise de vue induit une attente de la part du modèle : celle du déclenchement, qui a pour résultat de créer une tension entre lui et le photographe. Cette attente peut être neutralisée par la répétition à outrance de ce déclenchement ; on pourrait penser que le numérique facilite cette répétition, mais voir les vidéos de Olivier Roller au travail avec ses moyens format 6x6 suffit à se convaincre que l'argentique n'est pas incompatible avec ce que ce portraitiste appelle le « temps de chauffe »<sup>23</sup> - à la manière d'un sportif...

Cette crainte de la prise de vue me paraît liée à la notion d'identité, une autre crainte que Roland Barthes met ici en évidence :

« La photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. [...] La photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s'y croisent, s'y affrontent, s'y déforment. Devant l'objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me crois, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre, je ne cesse de m'imiter [...]. Imaginairement, la photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet [...] ».<sup>24</sup>

Ce moment très subtil, c'est celui qui précède le déclenchement. Entre le portrait peint et photographié, la différence est totalement consommée ; là où la peinture pouvait se faire en de nombreuses heures distillées en plusieurs séances, la photographie ne jouit que d'un instant – dès lors que l'on ne parle que du déclenchement en lui-même, le temps passé à nouer une relation avec le modèle avant celui-ci, faisant également partie de l'image. Cette dernière est dense de cette relation dont seul un bref instant a été capturé par l'image : tous les autres l'ayant précédé ont cela dit par essence été nécessaires pour en arriver là.

Certains photographes à la vision radicale, comme Philippe Bazin, ont tout à fait renoncé à représenter quoi que ce soit de l'identité de la personne dont ils réalisent l'image. Ils se sont au contraire bornés à faire état d'une simple et pure présence au monde et au photographe, sans tenter de basculer dans la description psychologique dont fait traditionnellement état le portrait :

« Je ne cherche pas à faire des portraits de gens : simplement à montrer l'état de leur présence et de leur regard au monde. C'est pour moi plus important que d'essayer de dévoiler une psychologie ou un état d'âme. Je ne crois pas que le visage photographié puisse dévoiler réellement ça. J'ai très souvent photographié des gens plusieurs fois, et à chaque fois on voit une personne différente. »<sup>25</sup>

---

23 ROLLER, Olivier, *Séance Photo de François Fillon*, [http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk\\_seance-photo-de-francois-fillon-par\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk_seance-photo-de-francois-fillon-par_news)

24 BARTHES, Roland, *Op. Cit.*, p. 28.

25 BAZIN, Philippe, *Face à faces*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 13.

D'autres ont également fait ce constat de cet échec de la photographie à représenter l'identité d'une personne par la mise en scène, la lumière, la représentation photographique (profondeur de champ, couleur, perspective...) comme Thomas Ruff par exemple, dont le travail s'applique à photographier de la manière la plus neutre, comme un photomaton, les visages de ses modèles : le photographe met alors en place, paradoxalement, un protocole destiné à effacer le plus possible sa présence de l'image.



RUFF, Thomas, *Portraits*, 1981-1986

## 2 – La question du dispositif

### 2.1 – Définition et finalité

La définition du dispositif que nous emploierons dans ce mémoire est celle donnée par Michel Foucault, cité par Giorgio Agamben :

« Un ensemble de résolutions hétérogènes comportant des discours, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...]. par dispositif, j'entends une sorte -disons- de formation qui, à un moment donné, à eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante... [...] ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les

développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir »<sup>26</sup>

Cette définition pour le moins exhaustive comporte plusieurs segments. Tout d'abord, il y a le fait que Foucault nomme la raison d'être du dispositif : répondre à une urgence. Dans notre cas, l'urgence consiste à devoir créer des conditions qui rendent possible la réalisation de l'image et influent sur la relation photographe / photographié. Par la suite, Michel Foucault définit, ou plutôt énumère le genre de conditions qui constituent le dispositif : elles sont de toutes natures et de toute formes. Néanmoins, ce qui est intéressant, c'est qu'elles peuvent être « du dit aussi bien que du non-dit »<sup>27</sup>. Aller photographier une personne implique donc des postulats implicites et des propositions énoncées. Michel Foucault met l'accent sur le fait que selon lui, plus que ces conditions, c'est le « réseau » qui les lie qui constitue le dispositif. Il y a donc l'idée d'une addition d'éléments, certes, mais également l'idée que le dispositif accorde plus ou moins d'importance à chaque proposition. La manière dont ces dernières communiquent entre elles et se font écho importe autant que leur contenu. Enfin, Foucault met l'accent sur le parallèle existant entre la notion de dispositif et celle de stratégie, donc de pouvoir : le dispositif vise à atteindre un but, à renverser une situation, à la plier à un objectif, un désir d'image. Il s'agit, dans la perspective de ce mémoire, de rallier l'autre à la cause de l'image. Gagner son adhésion passe alors par de mini-batailles menée à coup de propositions.

À la suite de cette citation, Giorgio Agamben inclut dans la notion de dispositif écoles, prisons, asiles, mais aussi stylo, écriture, littérature, téléphone portable, ordinateur... L'appareil photo serait tombé à coup sûr dans sa définition. Néanmoins, l'appareil n'est pas le dispositif : il est inclus par ce dernier. Le dispositif *en photographie* a lui été défini par Danièle Méaux :

« Dispositif : manière dont sont disposées les pièces, les organes hétérogènes d'un ensemble, dans la mesure où celle-ci détermine pour partie l'effet produit. Le dispositif de prise de vue conditionne la nature des vues obtenues et leurs enjeux. Parler de dispositif plutôt que de structure, c'est mettre l'accent sur l'enjeu pragmatique de l'agencement »<sup>28</sup>.

Cette définition rejoint celle de Foucault en ce qu'elle met en exergue l'importance du réseau tissé entre les éléments du dispositif, appelé dans cette citation « la manière », c'est à dire la façon dont on a arrangé les différents éléments du dispositif. Elle souligne également, fait important dans la suite de ce mémoire, que du dispositif mis en place par le photographe découle les enjeux inhérents

26 FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, volume III, p. 229, sq in AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 8.

27 AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 8.

28 MÉAUX, Danièle (dir.), *Protocole et Photographie Contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, p. 369.

à la séance de prise de vue, notamment ceux liant ou opposant photographe et modèle. En conclusion, le dispositif photographique englobe tout ce qui est pensé et mis en place par le photographe -y compris les contingences liées à l'exercice de la photographie- dans le but de construire une image de l'autre.

## 2.2 – Architecture du dispositif photographique

Le dispositif inclut différents paramètres reliés par un réseau, lequel constitue le dispositif. Quels sont-ils ? Les réglages de l'appareil en font partie : au-delà de ces paramètres, qui font en un sens partie d'un premier cercle, viennent la distance et le positionnement de l'appareil vis-à-vis du modèle. Nous étudierons plus longuement ces notions dans le deuxième chapitre, l'important ici étant de dresser un canevas général du dispositif photographique.

Ces paramètres peuvent être qualifiés de matériel : le dernier d'entre eux est constitué par l'environnement de la prise de vue (extérieur ou studio, domicile de l'un ou de l'autre, espace public ou pas, etc). Viennent ensuite les paramètres immatériels, qui en un sens mettent à mal tout le reste. En effet, ces derniers « traversent » tout ce qui a été mis en place auparavant dans le dispositif et remettent en cause le déterminisme induit par chaque paramètre. Quels sont-ils ? Premièrement l'attitude du photographe ; nous l'avons déjà évoquée. Ensuite la pose demandée. Elle est déterminante car elle conditionne psychologiquement le modèle.



WALL, Jeff, *Picture for Women*, 1979, épreuve cibachrome, caisson lumineux, 204,5x142,5cm

La photographie *Picture for Women*, de Jeff Wall, constitue une belle illustration du dispositif de prise de vue : l'image, prise face à un miroir, laisse apparaître le photographe regardant son modèle. Le regard de ce dernier, une femme, semble dirigé vers le spectateur. Il est en réalité dirigé dans le

miroir, vers l'objectif de l'appareil. L'image est réalisée dans un studio très profond aux plafonds hauts, dont les dimensions sont mises en valeur par les ampoules allumées. Cette photographie permet de visualiser en une fois l'ensemble des différents éléments du dispositif de prise de vue dont nous avons parlé : l'appareil, au centre, avec ses réglages particuliers, est une chambre : le choix n'est pas anodin, sa proéminence et sa visibilité par le spectateur étant primordiale. Mais également les accessoires de l'appareil : il est ici équipé d'un trépied ainsi que d'un déclencheur souple tenu par le photographe -ce qui au passage lui permet de se libérer de la proximité physique qui tient habituellement le photographe collé à son matériel. Vient ensuite le modèle et son positionnement par rapport à l'appareil : la jeune femme est sur un point symétrique au photographe par rapport à l'appareil, créant une sorte de relation circulaire entre eux dont le centre serait l'appareil -qui, par sa nature particulière, occupe dans l'image un espace similaire aux personnages. L'image fait penser à une espèce de duel faisant s'opposer deux adversaires. Vient ensuite la pose du modèle : tournant le dos au photographe, elle regarde l'objectif, pointant ainsi du regard la place du spectateur, dont je mentionnais plus haut l'importance dans la relation à trois qu'induit un portrait. Ici, l'appareil étant présent dans l'image et dissocié du photographe, c'est d'une relation à quatre dont il est question. On peut remarquer au passage que l'emploi du déclencheur par Jeff Wall sert ici à le placer symétriquement à son modèle et non à être attentif au « bon moment » : d'une part le regard de la jeune femme lui échappe car elle se trouve dos à lui, d'autre part sa pose est complètement figée. Enfin l'environnement : la profondeur de la pièce, ainsi que la table en bois présente au premier plan, fait office de séparation entre modèle et photographe, mais aussi entre modèle et spectateur. En effet, la jeune femme, dont les mains sont posées sur cette table, semble clairement être sur le point de basculer de l'autre côté de l'image, du nôtre. Jeff Wall, lui, est nettement en retrait (retrait accentué par la mise en lumière du modèle), justement dans le studio dont l'ampleur permet ce jeu de perspective. Ainsi cette image représente parfaitement les différents éléments du dispositif photographique que nous allons étudier en deuxième partie, mais également les liens existant entre ces derniers et la manière dont ils modèlent la relation photographe / photographié.

### **2.3 – Protocole et dispositif**

Protocole est un terme que j'ai pu lire dans une grande partie des ouvrages interrogeant les photographes ou les pratiques de portrait. Comment se différencie-t-il du dispositif ? Pour le Larousse, un protocole est un « ensemble des règles, questions, etc., définissant une opération complexe : *Protocole d'une expérience, d'un test.* »<sup>29</sup>. Une prise de vue, aussi spontanée et peu

---

29 <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/protocole/64577#kYLTUHKWmKOYTzxB.99>

pensée soit-elle, est assurément une opération complexe. Danièle Méaux, dans son livre *Protocole et Photographie Contemporaine*, se propose de définir le protocole : « Le protocole fixe strictement « le bon usage » de l'appareil [...] mais il ne programme pas pour autant, de façon exacte, les résultats qui seront obtenus : ces derniers découlent le plus souvent de l'interaction qui s'instaure entre les contraintes posées au préalable et des paramètres extérieurs, contingents »<sup>30</sup>. Le protocole est donc un ensemble de règles régissant la mise en œuvre du dispositif. Le dispositif, comme nous l'avons vu avec Michel Foucault et Giorgio Agamben, doit permettre d'atteindre un but, en organisant un réseau établissant les liens stratégiques entre « des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques »<sup>31</sup>. Le protocole fixe quand à lui les modalités de cette stratégie.

## 2.4 – Le dispositif dans la photographie

### *Dispositif(s)*

On peut dire qu'un dispositif est, quelque soit le type d'image réalisé, mis en œuvre en photographie. Réduit à sa plus simple expression, il est constitué de l'appareil de prise de vue comme élément central et d'un certain nombre d'éléments fondamentaux : rapport à l'environnement, distance à la personne photographiée, temporalité de la prise de vue, réglages de l'appareil. Cet ensemble de paramètres, avec lequel il fallait composer, a donc été bousculé au fur et à mesure que l'histoire des techniques photographiques s'écrivait. L'arrivée du Brownie à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle a permis aux photographes de s'affranchir du trépied, de viser à hauteur de poitrine... Possibilité de répéter la prise de vue, donc de tenter de nouvelles poses avec son modèle, d'instaurer une atmosphère différente, de se rapprocher, de s'éloigner, de créer un dialogue physique et non sédentaire entre l'appareil, son utilisateur et la personne photographiée.

Les dispositifs complexes incluant un strict protocole sont également arrivés très tôt dans l'histoire de la photographie, notamment en documentaire et en portrait : August Sander dont la distance, le cadre, l'attitude des personnes photographiées varient peu. Le dispositif mis en place est en totale adéquation avec le propos : la création d'une typologie de la population allemande. Ses images ne sont pas des portraits destinés à établir une psychologie de la personne représentée : ils se rapprochent plus d'une pure représentation typologique (le boucher, le jeune paysan, etc), construite par le photographe et son modèle.

L'exemple de Charles Fréger, établissant un cahier des charges très précis de la conception jusqu'à

---

30 MÉAUX, Danièle (dir.), *Op. Cit.*, p. 9.

31 FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, p. 229, sq in AGAMBEN, Giorgio, *Op. Cit.*, p. 8.

la réalisation de l'image (voire son tirage et son mode de présentation) est également édifiant. Charles Fréger tire ses images en très grand format, au mètre carré : il utilisait donc un moyen format argentique et utilise aujourd'hui leur équivalent numérique (Hasselblad, Phase One). Dans ses dernières séries, notamment *Wilder Mann*<sup>32</sup>, les personnes occupent systématiquement -ou presque- la même place dans l'image, et ont un rapport de grossissement très similaire. La relation à l'autre est finalement gommée (car il y a relation, ce sont des portraits, Fréger définit ainsi ses images) de façon à, dans l'image, être invisible : on voit d'abord les vêtements, les couleurs, les formes... Parfois les visages ne sont même pas du tout visibles. Les éléments du dispositif se justifient les uns les autres et participent à la cohérence du propos photographique.

### ***Dispositif et portrait photographique***

Le dispositif vise, dans le domaine du portrait photographique à créer une scénographie de la prise de vue, un jeu chorégraphié dans lequel viennent s'inscrire photographe et modèle, le premier agissant comme un chef d'orchestre. Le photographe va ainsi jusqu'à régler le point de vue du spectateur sur son image, qui rejoint le théâtre en ce qu'elle devient un simulacre. D'après le Petit Robert, le simulacre est une *apparence sensible qui se donne pour une réalité* : le portrait, quel que soit son degré de mise en scène, reste toujours artificiel en ce qu'il a été organisé et programmé, mais vise à refléter une sorte d'authenticité qui se révèle dans l'attitude de la personne représentée. C'est cet instant partagé entre photographe et modèle, qui fait le simulacre : une rencontre purement préméditée se donnant l'apparence d'une réalité.

Olivier Lugon, lui, qualifie le dispositif spécifique du portrait comme une tentative d'autoportrait assisté :

« [...] C'est le modèle, qui, concrètement et consciemment, fait l'image. Certes, le photographe conserve une marge de manœuvre : il choisit le fond et le cadrage, discute la position d'un modèle hésitant, voire des objets inclus. Pourtant, ce dispositif étant établi, il laisse au portraituré le soin de s'y inscrire, de peaufiner sa pose, de composer comme il l'entend sa propre image. Le portrait tend à devenir une sorte d'autoportrait assisté, le produit d'un travail conscient d'auto mise en scène »

Cette citation fait écho à celle de Roland Barthes<sup>33</sup>, et suggère que la personne photographiée se constitue dans le face à face au moment même où se fait l'image. Je ne suis pas entièrement d'accord avec cette conception du portrait : si la responsabilité du portraituré dans l'image réalisée par le

---

32 FRÉGER, Charles, *Wilder Mann ou la figure du sauvage*, Paris, Thames & Hudson, 271 p.

33 Voir paragraphe *Identité* au-dessous

photographe est indéniable, je suis partisan de l'idée que c'est le photographe qui doit se donner les capacités de choisir la manière dont son modèle se constitue ou pas et agir pour cela en fin stratège. Néanmoins, jusqu'au moment du déclenchement, le portrait s'apparente à une oscillation, au cours de laquelle le photographe tente de saisir, chez l'autre, une pose que ce dernier cherche en même temps que lui. Le photographe attend une image à saisir, le modèle cherche une image à donner.

### ***Le dispositif comme lieu de sacralisation du rituel***

Le dispositif du portrait fait écho à l'idée de sacralisation du rituel : chaque geste y est accompli précautionneusement, dans l'espoir de créer quelque chose de plus grand que la simple mise en relation d'éléments épars. La dimension temporelle joue un rôle fondamental dans cette idée, comme le met en exergue cette anecdote rapportée par Pierre Sorlin à propos d'une autre époque :

« le photographe russe Evgenij Khaldeïj a livré ses souvenirs de l'époque stalinienne pendant laquelle il fut opérateur officiel du kremlin. Le moment du cliché était organisé selon un rite qui en signalait l'extrême importance, le caractère presque sacramentel. Les photographes, d'abord isolés dans une pièce spéciale, étaient introduits auprès de Staline pour quelques minutes seulement ; ils devaient, sur l'instant, trouver l'angle et le cadrage qui répondaient à ce qu'on attendait d'eux, "il ne fallait pas se tromper et il n'était pas question de mitrailler le sujet" ». <sup>34</sup>

Difficile de ne pas penser aux contraintes du portrait de presse : le photographe peut bien agir comme un metteur en scène, il n'est pas rare que seulement trois minutes lui soient accordées. Cet aspect-là, du à des gestions d'emplois du temps serré de tous les côtés (commanditaire en bouclage, modèle sollicité, photographe sous pression), contribue premièrement à rendre la relation plus dense, chacun devant aller droit au but, mais également, comme nous le développons, à faire du dispositif photographique le lieu de sacralisation de la séance de pose : chaque geste y est soumis à un but précis, celui de construire une image avec le modèle. Qui peut prétendre créer une émulation créatrice avec n'importe qui en trois minutes ? Le photographe en fait justement son affaire.

### **3 – L'appareil Photographique**

Cette troisième partie se propose d'aborder, d'une part, les moments clés de l'histoire des évolutions techniques en photographie, me paraissant signifiants dans la manière dont ces dernières ont modelé le rapport de l'opérateur à son modèle. D'autre part, les « philosophies » traditionnellement associées aux différents types d'appareils, et induisant par-là même le choix d'un appareil particulier dans le cadre d'un travail photographique. Il ne sera question que de type d'appareil et non pas de

---

34 SORLIN, Pierre, *Persona, Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 14.

modèles spécifiques, les différences de l'un à l'autre n'étant que d'ordres économiques, esthétiques, ou d'autres critères éloignés de notre sujet.

### 3.1 – La recherche de la spontanéité

#### *Les évolutions techniques majeures*

Le daguerréotype constitue le premier procédé nous intéressant ici : nous sommes dans les années 1840, ce dernier a été breveté puis dévoilé au public en 1839. Néanmoins...

« le principal problème demeure cependant les temps de pose, alors trop élevés pour saisir convenablement la figure humaine. La question est complexe : le temps, l'atmosphère, le moment de la journée, la période de l'année, la nature de l'objectif et celle du sujet à photographier, la qualité de la préparation des plaques comme leur dimension. Les temps de pose varient donc considérablement selon l'habileté et l'expérience de l'opérateur, rendant délicate toute généralisation. Reste que ces derniers sont notablement réduits en quelques années ; pour réussir une image, à midi en plein été, il faut, selon Daguerre, 10 à 120 minutes en 1838, 8 à 12 en 1839 et, selon l'Américain Seager, 5 pendant l'hiver 1839-1840. Les recherches menées de part et d'autre de l'Atlantique autour de nouvelles « substances accélératrices » permettent de descendre au-dessous de 10 secondes à partir de 1840-1841»<sup>35</sup>

La pratique d'alors est entièrement dépendante de ces conditions de prise de vue, et se résume dans sa majorité à des sujets inanimés (paysages, architectures, natures mortes). En ce qui concerne le vivant, les premières tentatives de portrait datent de 1839. Les modèles étaient tenus immobiles, le plus souvent assis et soumis aux faibles sensibilités des émulsions, comme en témoigne le portrait ci-après, dont le modèle avait été préalablement enfariné afin de mieux prendre la lumière ; ses yeux fermés et froncés trahissent probablement un long temps d'exposition face au soleil (il n'y a pas d'ombres sur son visage), qui aurait été pénible à passer les yeux ouverts.

---

35 BAJAC, Quentin, *L'image révélée, L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2001, 159 p.

Ces substances accélératrices dont parle Quentin Bajac, son, d'après André Gunther, le bromure et le chlorure d'iode.  
Source : <https://etudesphotographiques.revues.org/163>.



Dr. DONNE, Portrait, circa 1839

En 1840, le portrait explose sur la côte est des États-Unis (New York en particulier) ainsi qu'en Europe (particulièrement à Paris, en France, où le daguerréotype ne constitue pas le monopole de quelques opérateurs), avec l'ouverture de nombreux studios et des méthodes particulières développées localement, permettant d'atteindre un temps de pose moyen d'une dizaine de secondes. Le déroulement d'une séance de portrait reste néanmoins soumis aux limites du procédé : le temps de pose étant plus ou moins long, la météo plus ou moins propice à la photographie (Quentin Bajac la qualifie d'« activité saisonnière »<sup>36</sup>), la photographie reste cantonnée aux derniers étages des immeubles, dont les baies vitrées et l'exposition optimale au soleil en font les lieux de prédilection des photographes. À l'intérieur même de ces studios, on peut dire que la scission avec la réalité est totale, et les décors faits pour « imiter » la vraie vie n'y changent rien : la photographie est, tant en terme d'inscription dans le quotidien que dans l'espace, à part. Poser au milieu d'un salon reconstitué n'y change rien. Or les conditions nécessaires à la réussite d'une prise de vue ne permettaient pas, à l'époque, de justement poser dans un vrai salon. Les clients posent de surcroît sur des chaises spécialement adaptées, dotées d'appui-têtes, rendant inconfortable la prise de vue dont la temporalité exclue toute spontanéité. Quentin Bajac s'exprime à propos du fauteuil de pose : « les humoristes le comparent à un pilori, une pince, une vierge de Nuremberg et la séance de pose immobile, en plein soleil pendant de longues secondes, à une scène de torture, aboutissant invariablement à des visages hagard aux traits figés ». La critique recèle un fond de vérité, à examiner le caractère statique et crispé d'une grande partie de ces portraits : « la contrainte imposée à toute la physionomie sous l'influence encore trop prolongée de la lumière solaire fit ressembler

---

36 *Ibid.*, p. 34.

ces portraits à de véritables suppliciés », écrit Valicourt dans son traité de daguerréotypie en 1845. »<sup>37</sup>



*Chaise de pose avec appui-tête*

Le concurrent direct du daguerréotype, le calotype, fait pâle figure à côté de ce dernier : en effet, en raison de sa qualité d'image bien plus picturale, prisée des peintres et des amateurs d'art, mais également à cause de son temps de pose plus long, ce dernier n'est que peu usité dans le portrait (mis à part peut-être dans ceux réalisés au cours de voyage, domaine dans lequel il connut un grand succès en raison de sa facilité de transport).

L'invention du procédé au collodion humide, par Frederick Scott Archer en 1855, constituera une évolution majeure dans le domaine du portrait. Supplantant bientôt le calotype et le daguerréotype par la combinaison en un unique procédé de ce qui faisait la qualité de l'un comme de l'autre, le daguerréotype subsistera néanmoins encore quelques années aux États-Unis, pendant la décennie 1850, dans le domaine du portrait.

C'est avec l'invention et l'essor du collodion que le portrait et son commerce connaissent un réel essor, voient les prix de la prise de vue régresser (en particulier avec l'arrivée du portrait-carte de Disdéri en 1854), et la pratique d'aller se faire photographier se répandre.

Malgré cela, le studio de prise de vue reste un lieu d'exception complètement dénué de liens avec la réalité, et le déroulement de la prise de vue, très contraignant et chargé d'un cérémonial quasi-religieux, s'y apparente à un rituel. On ne vient pas se faire photographier n'importe comment, on se prépare en vue de la séance de pose. Vêtements, maquillage, décor, rien n'est laissé au hasard :

« Les temps de pose varient toujours, mais peuvent être encore de l'ordre de plusieurs secondes. Les négatifs employés, qui ne sont pas sensibles à toutes les couleurs du spectre, conduisent à conseiller certaines tenues vestimentaires. Au

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 35.

blanc trop éclatant on préférera le beige ou des vêtements sombres »<sup>38</sup>.

Comme le note Quentin Bajac<sup>39</sup>, l'utilisation des meubles -qui connaît un vif succès- remplit deux fonctions : celle d'apparat, mais également celle de dissimuler les appuis-têtes qui sont dans les années 1860 toujours d'actualité. Il est intéressant de noter que bien que les modèles aient enfin pu se libérer de la position assise, les dispositifs destinés à assurer leur maintien soient toujours cachés, comme si ces portraits, dont personne ne doute qu'ils étaient soigneusement préparés, préfiguraient les futures tentatives toujours plus fructueuses de camoufler la mise en scène, pour finalement réussir à les intégrer à la vie quotidienne et faire de la photographie un instrument s'inscrivant dans le mouvement de cette dernière.

Ce qu'il est important de relever, c'est la manière dont tous ces procédés ont influé sur la pratique du portrait et la relation au modèle. Contrairement au calotype, le collodion humide nécessitait d'être préparé sur le moment, il n'était donc pas question d'enchaîner les prises de vue, une nouvelle pose induisant de fait un temps de préparation, laissant facilement imaginer une baisse de tension entre photographe et modèle. D'autre part, les variations de temps de pose d'un procédé à l'autre agissaient directement sur le confort du modèle, qui pouvait passer de poses de plusieurs dizaines de minutes à quelques secondes : la conséquence la plus frappante de cette remarque étant l'absence de sourires sur une grande partie de la production de portraits du XIX<sup>ème</sup> siècle. De plus, le choix d'un procédé était soumis à des contraintes météorologiques : si le calotype permettait de faire des portraits en extérieur, il était exclu d'en faire en intérieur, dans l'environnement domestique. Or l'environnement influence directement sur la manière dont se représente une personne photographiée -nous y reviendrons.

### ***La photographie intègre le flux du réel***

C'est réellement avec le collodion que naît la photographie documentaire, qui extraira la pratique de la prise de vue des studios dont elle était dépendante -dans le cas du portrait. Malgré l'existence de plaques sèches pouvant faciliter la prise de vue en extérieur, le collodion reste un procédé limité dans ce qu'il offre de spontané :

« pour ajouter à la complexité, ces opérations doivent s'effectuer dans la continuité : l'emploi du collodion dit « humide » suppose que le négatif soit sensibilisé, exposé et développé dans la foulée, obligeant le photographe à avoir, à proximité, un véritable laboratoire, rendant particulièrement malaisée la photographie hors de l'atelier »<sup>40</sup>.

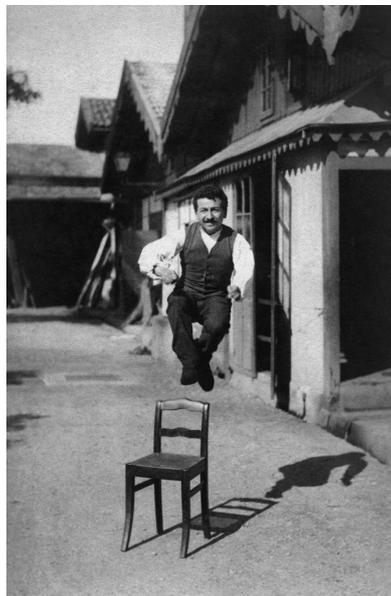
---

38 *Ibid.*, p. 61.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 84.

Avec le gélatino-bromure d'argent, dont Richard Lead Maddox fait l'expérimentation en 1871, et qui s'impose à partir de 1879, que la photographie gagne considérablement en rapidité et donc en capacité à s'exporter du studio. Ce dernier permet d'atteindre sans problème des temps de pose inférieurs à la seconde, et ce avec des plaques préparées longtemps à l'avance et de surcroît panchromatiques (sensibles à toutes les couleurs du spectre lumineux). Et, point fondamental dans cette partie, « sa sensibilité accrue autorisant l'instantané élimine supports ou trépieds de toutes sortes et va permettre de tenir l'appareil à la main ! »<sup>41</sup>. De ce nouveau paramètre ainsi que la possibilité de photographier des personnes hors studio, découle le point suivant : une plus large disponibilité de la photographie à l'événement, à l'imprévu, à l'autre en somme, dans ce qu'il peut offrir de surprenant et de singulier. L'arrivée du gélatino bromure d'argent coïncide également avec celle des supports plus souples à partir de 1880 : papier, puis nitrate de cellulose, permettant un transport plus aisé des négatifs, donc une facilité à quitter le studio. Facilité accrue par l'industrialisation de la production de bobines de film à poses multiples (le Kodak n°1, en 1888, et sa bobine papier de 100 poses), qui place la prise de vue dans une temporalité autre que celle de la plaque de verre, qui nécessitait de faire des prises de vues uniques et plus distancées dans le temps ; l'instant de la prise de vue se trouvait donc être auréolé d'un coût, financier, et d'une charge symbolique bannissant de fait toute spontanéité.



LUMIERE, Auguste, *Autoportrait*,  
circa 1900

Conjointement à ces avancées du côté chimique, le domaine de l'optique n'est pas non plus en reste : « L'opticien Zeiss propose un doublet asymétrique fait de deux lentilles, l'une convergente, l'autre divergente, offrant une meilleure correction des aberrations, un éclaircissement uniforme, une ouverture

<sup>41</sup> FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 223.

plus large et une netteté absolue. Baptisé Anastigmat en 1892, ce miracle de l'optique permet à son tour des diminutions sensibles du temps de pose »<sup>42</sup>. Tout concourt à offrir à la photographie une place hors de l'univers de la pose figée, dont elle était tributaire, en mettant à la portée des opérateurs des temps d'obturation toujours plus rapides. Côté mécanique, l'apparition du diaphragme constitue l'élément indispensable à la mise en œuvre de temps de pose si courts permis par les émulsions, auparavant impossibles à réaliser par simple obstruction manuelle de l'objectif. Les obturateurs centraux et à rideaux -toujours usités aujourd'hui- font leur apparition vers la fin des années 1880, avec notamment le Focal Plane Shutter, permettant d'atteindre le 1/500ème de seconde<sup>43</sup>. Ces temps de pose extrêmement élevés pour l'époque (la plupart des appareils aujourd'hui vont jusqu'au 1/4000ème ou au 1/8000ème de seconde) permettent donc de figer à peu près n'importe quel mouvement de la vie quotidienne, tout en étant soi-même en mouvement -tout étant relatif bien entendu. La photographie s'est donc, avec l'invention de l'obturateur, définitivement émancipée des poses figées ; mais bien plus que cela encore, elle s'est immiscée dans la vie courante -hors considérations monétaires, la photographie restant réservée aux nantis de l'époque-, cessant ainsi d'être un moment comme hors du temps, exactement ce qu'elle était lorsqu'elle était cantonnée aux studios.

La photographie amateur, qui produit également des portraits, joue un rôle prédominant dans le développement de la photographie instantanée. Comme le note Quentin Bajac :

« Plus qu'un rapport mécanique au temps, le terme [instantané] désigne, à partir de la seconde moitié des années 1880, une nouvelle pratique marquée par la recherche de l'occasionnel et du fortuit, entraînant un profond renouvellement des sujets. Privilégiant les espaces extérieurs, cette production inédite [...] s'attache aux sujets en mouvement, si possibles rapides [...]. L'aspect fortuit, accidentel, de nombre d'instantanés est bien souvent renforcé par les limitations techniques des appareils, notamment par le caractère rudimentaire des viseurs -l'objet y apparaît inversé sur du verre dépoli, avec une luminosité réduite. Utilisés à hauteur de poitrine, ils introduisent une nouvelle esthétique qui fait la part belle à l'imprévu, tout en déplaçant l'axe de l'image. La pratique amateur est donc bien à l'origine d'un nouveau type d'images »<sup>44</sup>.

Quentin Bajac fait ici référence aux appareils type bi-objectifs (« utilisés à hauteur de poitrine »), le plus connu étant le Rolleiflex. Ce type de configuration a vu le jour dès les années 1880, afin de contourner ce qui était considéré comme une limite avec les chambres : la non dissociation du

---

42 FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 235.

43 Voir également la jumelle photographique de Guido Sigriste, permettant d'atteindre, en 1898, le 5000ème de seconde, d'après Michel Frizot (*Ibid.*), ou le 2000ème d'après le site du musée de la photo de Vevey (<http://www.ceramuseum.ch/fr/N2604/.html>).

44 BAJAC, Quentin, *La Photographie, l'époque moderne, 1880-1960*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 20-21.

dispositif de visée et d'enregistrement, rendant impossible un enchaînement de prise de vue rapide, et surtout la vision de l'image au moment du déclenchement. Ce qui augmentait le risque d'observer un écart entre le positionnement du sujet une fois le cadre validé, et celle effectivement réalisée une fois l'obturateur déclenché après mise en place du châssis. La séparation des dispositifs de visée et de capture a ainsi permis de ne jamais quitter l'autre du regard, si ce n'est pour changer de pellicule. La citation de Quentin Bajac met également en avant une des caractéristiques due à l'absence de prisme redresseur sur ces appareils, qui par ailleurs subsiste encore de nos jours sur les appareils de moyen format à visée poitrine : la visée inversée. En effet, en absence de prisme redresseur comme sur les petits reflex 24x36, droite et gauche sont inversées : il s'ensuit donc qu'un sujet en mouvement est plus difficile à suivre, mais aussi qu'il est plus aisé -dans le cas d'un portrait posé- de donner des indications au modèle et de rester attentif, avec une certaine légèreté, aux variations de son expression.

Ces différentes caractéristiques de l'appareil d'alors laissent à penser qu'une attention pouvait se porter à ce sur quoi nous reviendrons en chapitre II, « l'être-là photographique »<sup>45</sup>. Un déplacement de l'intérêt plus attaché à la relation menée avec l'autre, caractérisée par un regard porté hors de l'appareil, en lien direct avec le modèle. Cette pratique se trouve ici facilitée par la visée poitrine ou l'absence de dispositif de visée performant ; lequel aurait pu rendre l'image renvoyée sur le dépoli plus intéressante que celle de l'action se déroulant devant l'appareil.

La relation photographe / photographié s'est donc trouvée bouleversée par ces potentialités expressives du couple gélatino-bromure d'argent allié aux appareils à visée poitrine portés à la main : les modèles y apparaissent plus à l'aise, moins statiques que dans les prises de vues caractéristiques des début de la photographie où les modèles étaient systématiquement figés.

### ***L'arrivée du petit format***

L'apparition du format de négatif 35mm, avec le Leica en 1925, modifie les règles du jeu quand à ce qui vient d'être énoncé. Premièrement, comme le remarque Arnaud Claass, photographe et théoricien, « Le cas du 24x36 [...] a offert dès ses débuts des pouvoirs de mobilité et de multiplication des déclenchements qui faisaient écho au cinéma »<sup>46</sup>. Le petit format représente l'avènement de ce qui avait été amorcé avec les Kodak n°1 et autres appareils portables à visée poitrine (avec notamment le Kodak Brownie) : la mise au ban de l'immobilité physique de

---

45 « Ce dispositif, qui le situe à cote de l'appareil, a pour conséquence de générer une image qui ne subit pas le filtre du viseur mais un enregistrement détaché de l'oeil et attaché à l'être là photographique, à une pensée du regard qui se détermine par delà l'oeil. » DEBAT, Michelle, LAGEIRA, Jacinto, *La Photographie en Acte(s)*, Trézélan, Filigranes, 2014, p. 302.

46 CLAASS, Arnaud, *Du Temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014, p. 60.

l'opérateur ainsi que du boîtier dans la pratique photographique. Plus petits, plus maniables, plus rapides (l'avancement du film est désormais couplé à l'armement de l'obturateur), les appareils 24x36 entérinent l'enracinement de la pratique photo dans le flux du réel, en réduisant l'écart entre prise de vue et événement. Un écart auparavant creusé par la longueur de la pose, la nécessité de préparer ses plaques, l'emploi du trépied, etc. Cette mobilité nouvelle vient de pair avec l'apparition du viseur de type Newton à correction de parallaxe<sup>47</sup>, porté à l'œil, qui induit un changement lisible sur deux niveaux. Le premier, celui du gain de mobilité, donc, due à l'emplacement du viseur mais aussi à sa fidélité accrue à la scène restituée. Le deuxième, celui de l'affirmation par l'appareil photographique de sa présence entre opérateur et modèle : en effet, on s'éloigne peu à peu des prises de vue telles qu'elles étaient pratiquées au cours du XIXème siècle, c'est à dire sans viseur, avec l'appareil déporté du visage, et ce dernier en face à face avec la personne photographiée. Avec les appareils 35mm équipés de viseur Newton, le pied d'égalité qui semblait être de mise dans une prise de vue à la chambre -en raison de l'impossibilité pour le photographe de rester « collé » au viseur pendant toute la durée de la prise de vue- se trouve ébranlé. Au regard nu de la personne posant immobile face à l'appareil s'oppose le regard de prédateur automatisé du photographe (voir page suivante avec l'autoportrait de Feininger).

Dans les années 30, les appareils à film 35mm supplantent les foldings 4x5 qui étaient encore l'apanage des professionnels. À Leica, vient s'ajouter Kodak, Contax, avec des objectifs toujours plus lumineux (le 50mm f : 1,5 de Contax en 1932) qui permettent d'atteindre sans problème le 1/500ème ou le 1/1000ème. L'un dans l'autre, c'est de nouveau tout un pan du monde qui devient « photographiable » : prises de vues obscures en intérieur, la nuit, sont permises par les grandes ouvertures de diaphragme, d'autant plus que les premiers flashes au magnésium font leur apparition à la même époque. Les vitesses élevées, elle, permettent de saisir une action au moment où elle est vue et où l'image est pensée par l'opérateur : les photos ainsi obtenues surprennent dans la manière dont elles permettent de voir le mouvement ainsi figé. Autre changement majeur, les appareils sont désormais rechargeables en plein jour (le premier permettant cela étant le Retina I de Kodak en 1934) grâce aux carters de film 135 : la photographie n'est plus entrecoupée de retours au laboratoire, consolidant ainsi sa place dans le flux constant des événements.

---

47 FRIZOT, Michel (*dir.*), *Nouvelle Histoire de la photographie*, *op cit.*, p. 596.



FEININGER, Andreas, *The Photojournalist*, 1951

L'autoportrait de Feininger, ci-dessus, illustre très bien les enjeux liés à la relation au modèle avec les appareils de prise de vue au format 24x36 : certes plus compact, plus maniable, permettant plus de mobilité de la part du photographe et donc plus de spontanéité dans le jeu de la pose, ils constituent également une séparation. À l'inverse de la chambre, le regard est nécessairement caché par le viseur, le visage également de par le positionnement des mains. L'appareil, si il se constitue comme prolongement du corps humain (de l'œil comme de la main), induit une relation avec le modèle non plus circulaire, comme le montre l'image de Jeff Wall à la chambre 4x5, mais en ligne droite : donc un rapport de force moins équitable. De plus, l'analogie -flagrante dans l'image de Feininger- entre œil et objectif, à la limite de l'anthropomorphisme, n'est pas pour mettre à l'aise le modèle avec le photographe, lequel gagne en technicité ce qu'il perd en humanité. Là réside tout le paradoxe du petit format, qui, simplifiant le dispositif en terme de portabilité, masque au photographié ce qui constitue l'interface de la relation humaine au photographe : le visage. Dans un mouvement consistant pour le photographe à placer l'appareil sur son visage, son œil se retrouve confondu avec l'objectif en même temps que la boîte se fait obstacle au modèle.

Dans les années 1950, l'arrivée des reflex 35mm (Nikon F en 1959, Olympus OM-1 en 73, Canon AE-1 en 76...), ces appareils à miroir et à prisme redresseur permettant de visualiser exactement le cadrage réalisé, constitue une réelle concurrence aux appareils télémétriques. Ces derniers fonctionnent grâce à un système de visée à collimateurs permettant de visualiser en filigranes, à

travers un viseur simple, les bords de l'image correspondants à la focale utilisée. Le système permet donc de visualiser une partie du hors-champ de l'image effectivement enregistrée par l'appareil. L'accent est ainsi mis sur la captation de l'action et la possibilité d'anticiper l'arrivée d'un éventuel protagoniste dans le cadre, au détriment de la vision de l'image exacte renvoyée par l'optique du boîtier. Les reflex, portés à l'œil, permettent eux la vision d'une image que l'on pourrait qualifier de plus « photographique » car se rapprochant du rendu final. Ce rapprochement du rendu final dès la composition induit néanmoins une distanciation par rapport aux personnes et aux événements photographiés. Le photographe collé au viseur est comme « enfermé » dans une bulle photographique, son visage entièrement caché à l'autre par l'appareil ; à l'inverse du télémétrique, qui ne cache que la moitié du visage<sup>48</sup>, ou des chambres photographiques, qui voient souvent le photographe agir à côté d'elles, ou au-dessus – mais pas constamment derrière.

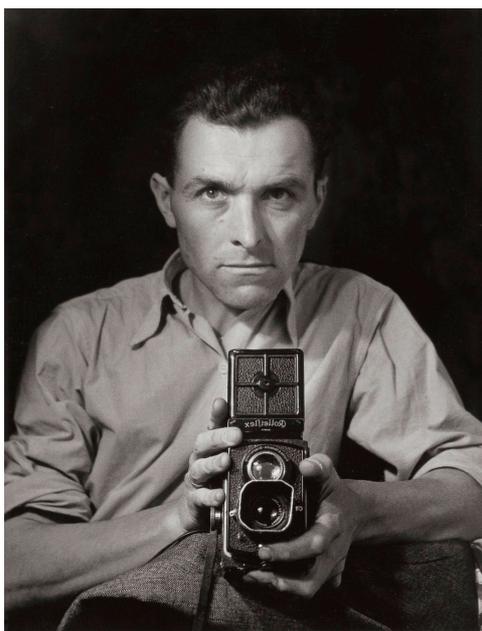
### *L'invention du moyen format*

Dans les années 1930 et 1940, des inventeurs soucieux de combiner la maniabilité du petit format et la qualité d'image des chambres photographiques s'imposent avec des appareils de format 6x6, comme le Rolleiflex I en 1929, ou le Hasselblad en 1948 - inspiré du Primarflex, dont la forme est proche, en 1936. Ces appareils, équipés de visées reflex inversées latéralement, remettent au goût du jour la visée poitrine qui avait été très répandue pendant une bonne partie de la fin du XIXème siècle et du début du XXème, ils permettent également de réaliser 12 poses avec du film 120 ou 24 avec du 220. Ils présentent donc un intérêt majeur dans mon questionnement : d'une part, par le nombre réduit de vues. Ce dernier apporte au déclenchement une valeur que lui avait dérobé le 35mm à 36 poses, dont chaque prise de vue peut être moins réfléchie, étant donné leur nombre. Le numérique, bien plus tard, accentuera cette perte de valeur du déclenchement par la possibilité de produire « gratuitement » des images de façon infinie. À notre époque, nombreux sont encore les photographes à utiliser les appareils de moyen format notamment pour cette valeur du déclenchement. D'autre part, la visée poitrine, comme le disait Robert Doisneau à propos de son Rolleiflex, oblige à s'incliner devant la personne photographiée : on se retrouve alors dans une posture révérencieuse, dans une théâtralité des corps respectueuse de l'autre. Le regard se trouve dissocié, la sensation d'être une proie souvent associée à la photographie moins présente pour le modèle, et sa pudeur s'en trouve traitée avec plus de délicatesse. L'image ci-après, un autoportrait de Robert Doisneau, est diamétralement opposée à celle de Feininger ; ce n'est pas l'autoportrait en soi qui m'intéresse ici, plutôt que la manière dont il me permet à moi, spectateur, de me mettre à la place du modèle face à l'appareil. Ici, le regard de Doisneau est dirigé vers nous, son visage et ses

---

48 Réflexion émise par Samuel Bollendorff lors d'un entretien informel, à propos de son travail *Hôpital Silence*, réalisé au Leica

yeux ne sont pas cachés par l'appareil comme dans l'autoportrait de Feininger. Le photographe est situé, grâce à son moyen format à visée poitrine, sur le même plan que son boîtier et non derrière lui ; il est dans une approche plus prudente et moins offensive pour le modèle qu'avec le 24x36. La position de son corps est repliée : la tête légèrement rentrée dans les épaules, le corps en arrière. Néanmoins, son regard et ses sourcils froncés nous indiquent qu'il semble extrêmement attentif à ce qu'il se passe en dehors de son viseur : le cadre est posé, c'est désormais la bonne expression qu'il cherche à trouver. L'attitude de Doisneau illustre ainsi cette posture d'être-là photographique, abordée plus bas.



DOISNEAU, Robert, *Autoportrait*, 1947

### *En route vers l'automatisme*

Dans les années 50, des ingénieurs de la firme Kodak commencent à se pencher sur l'élaboration d'appareils destinés à un public d'amateurs non avertis. Le résultat est le Kodak Instamatic 100 en 1963, un appareil qui décharge son utilisateur de tout : mise au point fixe, exposition automatique, et même chargement de la pellicule grâce à un système de cartouche destiné à éviter un mauvais chargement. Dans les années 1970, ces appareils sont supplantés par leur version améliorée, notamment le Konica C35AF, premier appareil à mise au point automatique (celle de l'Instamatic était seulement « fixe ») ainsi que le Canon Sure Shot AF35M, dont l'autofocus fonctionnait grâce à un système actif à infrarouge. Ces appareils sont les ancêtres des Olympus Mju et autres Contax T qui seront plus tard utilisés par des photographes tels que Michael Ackermann, Jean-Christian Bourcart, etc. Certes destinés à un usage familial, de loisirs, ils ont atteint un public beaucoup plus large que leur cible première, et les auteurs photographes à les utiliser ne sont pas rares : certains

présentent des optiques fixes de bonne qualité, et permettent de décharger l'opérateur du choix des réglages de la prise de vue, le laissant ainsi entièrement disponible à l'événement, à l'imprévu, et à la personne présente face à lui.



*L'Instamatic 100*

Les années 60 voient également arriver les premiers modes automatiques sur les boîtiers 135, avec par exemple la mesure TTL (through the lens) sur le Pentax Spotmatic en 1964. Ces modes de mesure de la lumière présentaient deux avantages : d'une part, coupler la mesure à la sélection de la vitesse d'obturation, opération en moins à effectuer par le photographe, qui n'avait qu'à se soucier de l'ouverture de son objectif. D'autre part, décharger l'opérateur de l'usage d'un posemètre à main. On tend donc vers une évolution des technologies qui décharge l'opérateur d'un nombre toujours croissant d'opérations, le laissant tout occupé à vivre ou à agencer la scène qu'il photographie.

### ***Le Polaroid***

Précurseur du numérique, qui sera la cause de sa disparition, le Polaroid fait également figure de révolution dans les années 1960. Le premier modèle, édité par la firme éponyme, était sorti en 1948 -le Polaroid 95. Grâce à un système de chimie contenu dans les cartouches de film, l'image réalisée était disponible après 60 secondes de traitement, sans passer par un laboratoire. Ce système connut très vite un grand succès, encore amplifié en 1972 avec le Polaroid SX-70, qui continuait sur le mode du tout automatique. Le polaroid occupe une place particulière dans l'histoire des appareils : mi-jouet, mi-appareil professionnel, il est inséparable d'une aura de jeu, de convivialité, due en partie à son aspect atypique, parfois bon marché car en plastique coloré, et surtout au phénomène de révélation instantanée, qui réunit autour du petit rectangle plastifié les êtres présents lors de la réalisation de l'image. Ces éléments en font un appareil dont les prises de vues se trouvent dénuées, malgré le bruit généré par le déclenchement, de l'aspect agressif qu'elles pourraient avoir avec un 24x36 : « Un polaroid fait moins sérieux qu'un matériel plus important, muni de flash, mais il met

les modèles plus à l'aise. En me voyant utiliser cet appareil, on pense que je m'amuse »<sup>49</sup>. La forme même de l'appareil n'est pas conçue pour se positionner facilement sur le visage comme un 24x36. L'intérêt du polaroid ne se trouve pas dans son ergonomie mais surtout dans la possibilité de montrer voire de donner immédiatement la vue produite à la personne photographiée, créant un intérêt immédiat pour l'image de son côté. En témoigne ces photographes en apportant un dans leur voyages lointains (Yann Gross, par exemple) afin de pouvoir donner des images à leur modèle. Le procédé fait alors écho à ce qui constitue la base de l'échange social : le don contre don.

Nous ne nous pencherons pas sur les nombreux prototypes, aux succès relatifs, ayant été développés entre autres par Kodak, comme le kodak-disc. Ils ne présentent que peu d'intérêt dans ce qu'ils auraient pu modifier en terme de rapport entre photographe et photographié. Il est cependant important de bien comprendre que ces appareils que nous venons d'évoquer, qui seront complétés dans les années 1990 par les prêts-à-photographier, dits « jetables », étaient destinés à un public familial d'amateurs. Des photographes les utiliseront dans le cadre de leurs travaux personnels (Nan Goldin, Richard Billingham, Nick Waplington, Anders Petersen...) portant sur leur proche entourage, justement en raison de la destination dont ils étaient investis dans l'imaginaire du public : la photo de famille, instantanée, non posée et peu réfléchie.

### ***La révolution numérique***

C'est en 1975 que fut produit par un employé de Kodak, Steven J.Sasson, le premier prototype d'appareil photo numérique (APN). Si ce dernier prédisait déjà, trente ans avant, l'hégémonie du numérique (certes légèrement contrebalancée par les pratiques auteuristes et par un phénomène de mode) sur le marché de la photographie, il était trop peu évolué et trop peu qualitatif pour avoir un réel impact sur la production et les pratiques photographiques de l'époque. Il faut attendre 1991 pour que Kodak propose à la vente le premier appareil numérique, le Kodak DCS, uniquement destiné aux professionnels. « Le Kodak DC210, sorti en 1997, est le premier appareil de ce type à atteindre le million de pixels, produisant des tirages 10 cm x 15 cm d'une qualité équivalente à celle des compacts 35mm. Quant au Minolta Dimage X, lancé en 2002, il fut le premier appareil photo numérique de faible encombrement, reprenant le concept de l'appareil que l'on glisse dans une poche de chemise »<sup>50</sup>.

Les années suivantes n'auront de cesse que de voir sortir des appareils aux résolutions toujours plus

---

49 BNF, Portraits, *singulier pluriel :1980-1990*, Paris Hazan, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 56.

50 GUSTAVSON, Todd, *150 ans d'appareils photo*, Paris, Eyrolles, 2010, p. 342.  
Les informations techniques et historiques présentes dans cette partie 3. y ont été puisées.

élevées ; modifiant la pratique en terme de quantité, d'une part, mais également en terme de qualité. L'image numérique a profondément modifié notre rapport aux images, mais aussi -voire surtout dans le cas de ma problématique- à la prise de vue en général, qui, devenue « gratuite » et « illimitée », à donc entièrement perdu la charge symbolique dont elle était dotée au XIXème siècle et pendant une bonne partie du XXème siècle, désormais remplacée par un *a priori* plutôt négatif dû aux modes de diffusions incontrôlables.

### **3.2 - Matériel, une philosophie embarquée ?**

Si l'on regarde un nombre conséquent de travaux ayant été effectués dans les domaines nous intéressant, force est de constater qu'à chaque type de travail semble correspondre un type d'appareil. Avant d'aller plus loin, intéressons-nous à la classification qu'opère Arnaud Claas des photographes, selon la temporalité des moments dont sont issues leurs prises de vue<sup>51</sup>. Les moments cruciaux, où la prise de vue vient capturer un instant que l'on appelle « décisif », une conjonction d'éléments à un instant « t » se retrouvant dans une configuration unique, exemple : Jérôme Brézillon. Les moments subitistes, où la prise de vue obéit à une injonction intime, parfois voire souvent au mépris de facteurs techniques, exemple : Anders Petersen. Enfin, les moments de validation, qui viennent capturer une situation construite, en dehors du temps, dont Patrick Faigenbaum est un représentant.

On remarque qu'à chacune de ces classifications correspond un type d'appareil, avec, respectivement, les 24x36 reflex ou télémétriques, les point & shoot et autres appareils automatiques, et les appareils de moyen ou grand format pour la dernière catégorie. Cette adéquation dans un grand nombre de travaux entre temporalité et appareil va de pair avec les caractéristiques techniques de ces derniers.

---

51 CLAASS, Arnaud, *Du Temps dans la photographie, op cit.*, p. 12.



FAIGENBAUM, Patrick, extrait de la série  
*Vies Parallèles*, 1989



BREZILLON, Jérôme, Portrait de Christine Angot

Ces deux images des auteurs cités illustrent les concepts de moments cruciaux et ceux de validation : la première est un portrait de l'auteur Christine Angot réalisé par Jérôme Brézillon pour *Télérama*. La deuxième un extrait de la série de portraits d'aristocrates italiens, *Vies Parallèles*, par Patrick Faigenbaum. Les temporalités des séances de prise de vue ont été totalement différentes, il en résulte que les modèles n'apparaissent pas du tout sous le même jour dans ces images. Christine Angot y semble détendue, attentive à ce qui se passe autour d'elle, en mouvement : Patrick Messina, dont Jérôme Brézillon était l'ami, m'a par ailleurs confié que c'est ce dernier qui a popularisé, en presse, ce type de portraits très spontané où une intimité faite de spontanéité semble teinter l'image. Au contraire, l'image de Faigenbaum est beaucoup plus figée : les deux jeunes enfants y apparaissent perdus dans le décor, statiques, l'un assis, les bras sur les accoudoirs de son fauteuil, l'autre debout, les mains jointes. On devine que le photographe a dû opérer sur pied, au moyen format 6x6, soigner son cadre (qui contient beaucoup de lignes verticales), puis placer précisément ses modèles à l'intérieur, leur laissant peu de marge dans leur liberté de se mouvoir et de se représenter.



PETERSEN, Anders, extrait  
de la série *Café Lehmitz*,  
1967-1970

Enfin, cette image d'Anders Petersen, extraite de sa série *Café Lehmitz*, dévoile un homme, torse nu, blotti dans les bras d'une femme riant à gorge déployée. On devine que la photographie a été prise sans temps de réflexion, dans un cadre informel qui n'était pas, contrairement à l'image de Brézillon, dédié à la réalisation d'une image. Il en résulte qu'en regardant cette dernière, le spectateur y voit d'abord un réservoir d'émotions faisant appel à sa propre expérience et à son état d'esprit, plutôt que la représentation de deux personnes. Est-ce toujours un portrait ? Il semble qu'au-delà de la reconnaissance des personnes présentes à l'image, c'est avant tout leur implication dans la création de cette dernière qui compte. Ici, la présence du photographe n'aurait probablement rien changé à leur manière d'être.

Force est donc de constater que les appareils induisent de facto certaines possibilités, certaines manières d'être à l'autre, et en excluent d'autres. Le tout automatique permet de se décharger de la conscience de la réalisation de la prise de vue au profit d'une presque simultanéité du désir de prise de vue et de sa réalisation. Le télémétrique 24x36 permet une grande mobilité, une précision visuelle dans le cadrage mais également temporelle, grâce à la marge de hors champ qu'il laisse apparaître dans viseur. Tout deux autorisent l'emploi de film contenant jusqu'à 36 poses, donc une certaine liberté d'agir avant de recharger, ainsi que la possibilité de saisir un instant qui ne se reproduira pas. Là, la multiplication du déclenchement a un effet agissant doublement : elle est échauffement pour le photographe, à la manière d'un sprinter, comme le dit -et le fait- Oliver Roller<sup>52</sup>, et elle est rassurante pour le modèle. Je le sais en tant que jeune photographe, il est tout à fait désagréable pour un modèle de sentir le photographe à l'affût, comme attendant de soi une action, un geste à capturer, lequel advient avec difficulté, la situation étant paralysante. À ce titre,

52 ROLLER, Olivier, *Séance Photo de François Fillon*, [http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk\\_seance-photo-de-francois-fillon-par\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk_seance-photo-de-francois-fillon-par_news)

l'appareil numérique est intéressant, et permet, paradoxalement peut-être, (il est « l'appareil » du journaliste, du fouineur, de celui qui « mitraille ») de se faire oublier, par la prise de vue à répétition : il banalise le geste de déclencher, et aide ainsi le modèle à se défaire de l'idée qu'il va être « figé » par ce geste, justement. La crainte de la prise de vue est pour ainsi dire résorbée par sa multiplication.

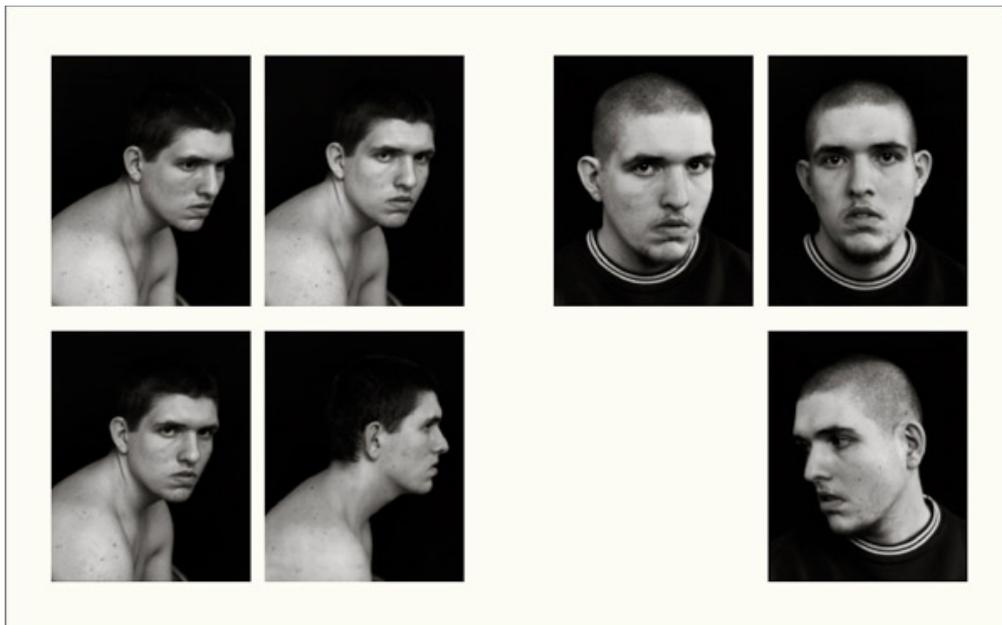
A l'extrême opposé se trouve la chambre photographique, lourde, volumineuse, nécessitant l'emploi du trépied, le réglage des corps avant et arrière, une mise au point précise et beaucoup de lumière pour avoir une profondeur de champ correcte, le réglage de la vitesse et de l'ouverture sur l'objectif, difficiles d'accès. L'extrême opposé du point & shoot : la chambre, contrairement au 24x36, ne permet donc pas d'effectuer ces prises de vue « d'échauffement » sur lesquelles l'opérateur peut compter pour instaurer une ambiance de travail particulière. Mais par sa lenteur de mise en place, d'exécution, l'espace particulier qu'elle induit et le rapport physique qu'elle met en place entre photographe et photographié, elle oppose, à cette facilité de déclenchement, la chaleur d'un rapport humain détaché de la mécanique. Elle n'est pas intrusive comme peut l'être le petit format. Au contraire, elle instaure entre photographe et modèle une relation d'égalité autour de l'objet posé, créant un espace d'accueil pour que la rencontre ait lieu. En effet, la chambre, même si le photographe est à proximité de cette dernière, instaure d'une manière ou d'une autre le schéma circulaire dont je parlais plus bas. Si ce schéma ne se trouve pas exactement reproduit dans l'espace physique de la prise de vue, il l'est dans l'espace virtuel créé par la scénographie de la prise de vue. Photographe et modèle évoluent alors dans un espace circulaire circonscrit par la chambre, et non plus linéaire comme avec le 24x36 -ce qui s'apparente à une forme de traque. La chambre se trouve entre les deux, et non plus uniquement du côté du photographe. Marc Pataut, qui travaille exclusivement à la chambre, s'exprime à ce propos :

« Ce que je cherche dans la proximité, c'est la limite : plus près la photo ne serait plus possible, plus loin elle représenterait. Ce que je cherche, c'est ce moment où dans le visage de l'autre on montre à percevoir son propre centre, ce qui en moi est aussi le centre de l'autre. »<sup>53</sup>

Cette citation met en avant cette notion de circularité liée à l'usage de la chambre, mais aussi de seuil : le photographe n'est pas complètement dans l'espace du photographié, chacun est à distance respectueuse de l'autre. Deux cercles se rencontrent et créent un espace commun.

---

53 PATAUT, Marc, *Ne Pas plier : Aulnay sous quoi ?*, Ivry-sur-Seine, éditions Ne pas plier, p. 40.



PATAUT, Marc, extrait du livre *Aulnay-sous-quoi?*, 1997

L'image de Marc Pataut ci-dessus extraite du livre *Aulnay-sous-quoi*<sup>54</sup> illustre ce que dit très bien le photographe : le dénuement dans lequel se trouve le sujet photographié -le photographe n'est pas visible mais on peut imaginer un état similaire- alors loin d'une représentation de lui-même qui pourrait devenir caricaturale ou être surjouée. La juxtaposition des images montre la recherche, qui se déroule par petites touches. C'est ici l'écart entre ces infinies subtilités qui crée le portrait. Les appareils de moyen format, eux, présentent plus de nuances. On trouvera tant des boîtiers très maniables comme le Pentacon ou le Pentax 6x7, équivalent moyen format d'un reflex 24x36, que des appareils plus difficiles d'accès, à visée poitrine (Mamiya RB67), plus ou moins automatiques et plus ou moins légers. En terme de relation à l'autre, les premiers offrent les avantages des appareils 24x36 (maniabilité, visée à l'œil) sans bénéficier de l'aspect surprenant des seconds, à visée poitrine, qui provoquent souvent un effet de surprise et de curiosité chez le modèle, qui par là-même s'oublie et se laisse aller plus facilement.

---

54 *Ibid.*



CASTORE, Lorenzo, extrait de la série *Paradiso*, 2001-2002

Les appareils de petit format, corroborant la classification de Claas, vont souvent de pair avec un rendu particulier, par lequel se définit le style du photographe, mais surtout les attitudes des personnes présentes à l'image. Chez Lorenzo Castore par exemple (photographie ci-dessus), le rendu est volontiers flou, imparfait, et les personnes présentes à l'image semblent toujours saisies de manière fulgurante par la prise de vue. L'image représentée ici ne donne pas le sentiment d'être « seulement » face à un portrait : c'est l'instant partagé entre photographe et modèle, figuré par le regard caméra du jeune homme, qui prime sur le reste. Le cadre large fait la part belle à la place de l'énonciateur-photographe, peut-être plus qu'à celle de l'autre justement. Le paradoxe, c'est que cette affirmation forte de la place du photographe dans la scène représentée exacerbe la notion d'altérité : en affirmant son « moi » face à un autre, le photographe se désigne également comme « l'autre » du jeune homme représenté (en l'occurrence) dans son image. L'œuvre de Lorenzo Castore s'inscrit ainsi complètement dans le concept de moment subitiste décrit par Arnaud Claass ; le photographe travaille justement avec bon nombre d'appareils discrets (Leica) et/ou tout automatique (Mju II) le laissant entièrement disponible à ce que l'on pourrait nommer, par analogie avec l'être-là photographique dont nous parlerons plus tard, un laisser-vivre photographique. Le dispositif est en place, le déclenchement ne se voit plus détaché du flux des événements mais entièrement intégré à ce dernier. Comme l'écrit Olivier Lugon :

« Avec l'avènement [...] du petit format en 1925, le principe de la pose subit une condamnation encore plus catégorique encore, le nouvel appareil permettant vraiment de saisir des attitudes spontanées, des expressions entr'aperçues, des gestes en plein vol. Face à une telle irruption de la vie, la pose est de plus en plus critiquée pour ce que Sander précisément exalte : le fait d'être une activité autonome, détachée de la vie réelle et sans la moindre correspondance psychologique avec elle. »<sup>55</sup>

---

55 LUGON, Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macule, 2001, p. 159.

Nous sommes ici loin d'une telle conception de la photographie. Ainsi, il est courant de voir les auteurs prenant leur propre vie comme matière travailler avec des *point and shoot* : l'écart entre participation à l'action représentée et acte de capturer cette dernière étant drastiquement réduit, de par la prise en charge des réglages techniques par l'appareil.

Pour ce qui est du numérique, la possibilité toujours croissante de multiplier le nombre d'images, avec des cartes aux mémoires toujours plus étendues et des prix toujours plus attractifs, alliée à la facilité de partage de l'image (appareils connectés en wifi, présence massive d'appareils photo sur les téléphones portables) rend la notion de valeur, appliquée à l'image, caduque. Là où le numérique rejoint le Polaroid, dans l'instantanéité qui, parfois, réunit modèle et opérateur autour de l'image, il se distingue de lui justement par la valeur de cette image, qui ne se donne pas. De plus, de par la possibilité qu'il offre de vérifier tout de suite, au mieux si l'exposition et la mise au point sont correctes, au pire, si le modèle n'a pas fermé les yeux, il contribue à détacher le photographe de la personne face à lui, pour l'attacher à l'image de ce dernier et à son boîtier. C'est en ce sens que le numérique nous intéresse ici : l'ergonomie des boîtiers compact et reflex n'ayant finalement pas tellement évolué avec le passage d'une technologie à une autre. Le numérique a entériné ce que les appareils automatiques grand public avaient rendu possible : l'accès à tous, à tout moment, à la photographie. Une grande méfiance est née vis à vis de l'image au fur et à mesure de l'avancée du numérique ; à la manière de ces peuples craignant que l'appareil photo ne leur vole leur âme, la possibilité de partage et de diffusion instantanée de l'image a enlevé à la photographie l'aspect ludique (certes fortement lié à la société de consommation) qu'elle a revêtu tout au long du XXème siècle ; cet aspect ludique s'est désormais déplacé vers la prise de vue avec appareil non professionnel ou smartphone. Ce sont ces derniers qui aujourd'hui, sont représentatifs d'une image n'ayant quasiment aucune valeur, mais délestant ainsi le modèle de la peur que peut inspirer le déclenchement d'un appareil professionnel. Peur générée par le sentiment de capture mentionné plus haut, ainsi que par la capacité de diffusion des médias utilisant les images réalisées par les professionnels : il n'y a qu'à voir les échanges entre photographes et personnes photographiées lors de manifestations pour s'en convaincre. Justement, dans l'entretien avec Samuel Bollendorff reproduit en annexe, ce dernier explique avoir couvert une manifestation un peu tendue à l'Iphone, sans problème -une bonne part des manifestants en utilisaient également- alors qu'un de ses collègues se fit arracher son Leica. C'est probablement ce qui explique que la charge symbolique de l'image argentique, rare, précieuse, devient à la mode – comment en témoigne le renouveau des films Polaroid ou la mode des vieux boîtiers analogiques en plastique type Holga, Diana, etc : ces derniers contribuent à faire vivre l'effet jouet évoqué plus haut. A une époque où faire une image n'a

jamais été aussi facile, l'emploi d'un appareil argentique (avec, au sommet, la chambre photographique) confère à la personne représentée une importance, une valeur, qui instaure de facto un lien particulier entre photographe et elle.

## **II) LE MOMENT DE LA PRISE DE VUE**

### **1 - Distance**

#### **1.1 - Photographe, appareil, modèle**

##### **L'appareil comme objet transitionnel**

Dans l'ensemble des textes ayant été lus pour ce mémoire, beaucoup véhiculaient l'idée selon laquelle plus qu'au photographe, c'est au type d'appareil employé que réagit la personne dont on fait le portrait. Nous développerons dans cette partie l'idée selon laquelle dans la triade formée par le photographe, le modèle et l'appareil, ce dernier se constitue en tant qu'objet porteur d'une lourde charge symbolique, et se retrouve par là même apte à peser dans les rapports de pouvoirs inhérents au portrait. Mathieu Zazzo affirme, à ce propos, en faire l'expérience presque chaque fois qu'il utilise son appareil fétiche :

« un gros Rolleiflex qui date des années 70, qui fait un joli bruit, qui est beau... Quand ils te voient sortir ce genre d'appareil, tout de suite les gens disent « ha tu vas faire de vraies photos ». [...] Ça nous survivra, c'est pas comme un jpeg... Du coup il y a déjà de la part de la personne qui est photographiée, cette idée que tu la considères plus parce que tu vas faire de l'argentique. Tu déclenches, l'image elle va rester là. Donc tu mets plus, tu t'investis plus. Et je pense que la personne en face va aussi te donner plus. »

Sur un plan général, c'est l'emploi d'un appareil argentique qui semble ici induire chez l'autre une sorte de valorisation de l'instant partagé avec lui. Deux explications se rejoignent : la nécessité de devoir composer avec un nombre de vues limitées, et la multiplication à outrance, dans notre société, du geste de déclenchement qui n'est pas permise ici. De plus, l'aspect de l'appareil tel que le décrit Mathieu Zazzo semble jouer : le Rolleiflex, pour qui ne s'intéresse pas à la photographie, a un aspect sympathique et curieux en raison de ses deux objectifs, de sa visée déportée, de l'avancement mécanique des vues. Il contribue à éloigner l'aspect promotionnel et contraignant du portrait (dans le cas de la presse par exemple) pour en faire un instant précieux. C'est également ce que ressent

Dirk Braeckman lorsqu'il utilise un polaroid et qu'il rapporte que les gens pensent qu'il s'amuse. Les appareils laissent croire aux personnes dont ils capturent l'image qu'ils possèdent des « réservoirs symboliques d'intentions »<sup>56</sup> avec lesquels le photographe peut composer : le point and shoot pour faire des images non posées, vivantes, la chambre argentique pour faire une image précieuse, calculée... Ces intentions prêtées à priori aux appareils le sont toujours en fonction de leurs caractéristiques techniques (maniabilité, coût économique) mais ne sont pas sans lien avec des images d'Épinal (apparence du boîtier, mythification par les médias et le cinéma, etc).

Pour revenir sur l'expérience de Mathieu Zazzo avec l'argentique, l'emploi d'un appareil numérique (qu'il met en œuvre lorsque les délais sont trop courts) peut parfois aussi mettre en confiance. Ce dernier me rapportait avoir réalisé un portrait d'une chanteuse ayant des difficultés avec son image, qu'il avait fait poser de dos :

« C'était au numérique et ça a participé à la mise en confiance. Parce qu'au départ elle était de dos, et je lui ai dit écoutez, on va essayer de trois quart dos, je vous montre ce que ça donne, et vous me dites si vous voulez continuer ou pas. On a fait ça, elle a regardé, elle a dit ok, je vois où vous voulez aller, on va continuer. Et du coup elle s'est retournée au fur et à mesure. Ça ça aurait pas été possible avec le Rolleiflex ».

On rejoint presque l'idée développée en première partie du polaroid comme vecteur de partage et d'échange : ici, c'est l'écran de l'appareil photo numérique qui a contribué à créer un lien de confiance entre photographe et modèle. Bien que le modèle percevant l'image ne puisse pas se l'approprier physiquement de manière immédiate, un type nouveau de négociation apparaît : il peut comme avec Mathieu Zazzo donner son aval pour continuer, ou au contraire demander à effacer l'image... La possibilité de visionner cette dernière va modifier sa manière de poser, et redéfinir les rapports de pouvoir qui étaient inhérents à la photographie argentique, laquelle ne permet pas ce genre de situation. Demander à voir l'image, c'est mettre le photographe dans une position où il doit accepter ou refuser ; pour peu que l'on ait face à soi une Isabelle Huppert qui met un point d'honneur à contrôler de A à Z son apparence, refuser revient carrément à faire à l'autre l'affront de ce qui pourrait lui apparaître comme un *du*.

### **La distance juste**

Cette question du lien entre photographe, appareil et modèle, qui pourrait être représentée sous forme de schéma circulaire au centre duquel se trouverait l'appareil photo, est indissociable de celle de la distance. Cette représentation est particulièrement pertinente lorsque l'on parle d'un appareil

---

56 CLAASS, Arnaud, *Du Temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014, p. 107

sur pied, ou difficilement maniable en mouvement. Comme le dit le portraitiste Eric Garault à propos du moyen format, « on a un rapport au sujet qui est beaucoup plus circulaire [...], on a pas cette protubérance de l'appareil photo à l'œil qui fait barrière avec le sujet »<sup>57</sup> C'est probablement pour cette raison que bon nombre de photographes de portrait apprécient l'emploi du moyen format : le cercle invisible ainsi créé autour de l'appareil autour duquel évoluent photographe comme modèle constitue un lieu de convergence des circulations de regards et des mouvements des corps<sup>58</sup>.

Chaque photographe est alors libre de fixer la distance juste... Mais qu'entend-on par là ? Dire qu'une distance est juste dans l'absolu serait faux, chaque photographe ayant sa propre manière de procéder. Une distance peut alors être qualifiée de juste lorsqu'elle crée une cohérence entre les différents éléments qui la constitue : image générée dans le viseur par la focale, distance minimale de mise au point... Avoir à l'image un rapport de grossissement identique de la personne en face de soi, mais la photographe au 35 ou au 85mm n'induit pas la même proximité des corps et agit en ce sens sur la manière dont chacun est avec l'autre. La distance juste harmonise l'ensemble des éléments du dispositif de prise de vue. Les paramètres énoncés ci-avant (distance de mise au point, éloignement du sujet, choix de la focale) définissent le style du photographe en terme de relation à l'autre : cadre-t-il serré, en pied, les personnes sur ses images sont-elles plutôt statiques, en mouvement, perdues dans leurs pensées ? Ils interrogent également le concept de distanciation en portrait : le photographe s'inclut-t-il dans l'image, physiquement<sup>59</sup> ou en marquant son point de vue d'individu face à un autre individu, autrement dit la place de l'énonciateur est-elle appuyée ou au contraire effacée le plus possible ?

Philippe Bazin dit de son expérience de la médecine qu'elle lui a apporté, grâce à l'usage du stéthoscope, la distance à ses modèles qui a par la suite été la même dans tout son travail de portraits. Interrogé à ce sujet, il s'exprime :

« ça a réglé la question de la distance [...], où est ce qu'on place l'appareil par rapport aux gens, c'est fondamental. Et donc évidemment à un moment donné, l'appareil s'est retrouvé à cette même distance des gens. Parce que cette distance-là, évidemment, je la portais en termes non pas purement conceptuels, mais expérimental. Et ça ça change tout. »<sup>60</sup>

La citation de Philippe Bazin a l'avantage de mettre des mots sur cette notion de juste distance,

57 GARAUULT, Eric, *Paul Auster*, Paroles de Photographes, réal. GAUDUCHEAU Gaëlle, URL Complet :

[http://www.gaellegauducheau.fr/?page\\_id=245](http://www.gaellegauducheau.fr/?page_id=245)

58 « Entrer dans le cercle, c'est se rendre perméable à l'autre. » dit Charles Fréger. FRÉGER, Charles, *Outremer*, Paris, Archibooks, p.12.

59 Voir le portrait de Vimala Pons par Mathieu Zazzo p. 52.

60 Voir entretien en annexe.

entre l'appareil et la personne photographiée. Aussi la question de l'énonciateur est-elle chez lui intéressante, en ce que lui ne souhaite pas insinuer de psychologie dans ses portraits, que ce soit la sienne ou celle de ses « patients ». Néanmoins distance n'est pas synonyme de distanciation au sens ou l'entend Jean-Luc Michel, c'est à dire comme étant la visibilité de la position de l'énonciateur dans l'œuvre produite ; si la distance du stéthoscope se *voit* dans les images de Philippe Bazin, la relation particulière qu'il induit au moment de l'auscultation, elle, se *ressent*. Le photographe parle d' « un échange de regard qui se faisait dans le vide, de regards non motivés »<sup>61</sup>, du à la trop grande proximité lorsque qu'il auscultait ses patients. D'une traversée mutuelle. Cette distance fixée par le stéthoscope met également l'accent sur l'aspect inhabituel d'un tel regard : l'autre est vu dans tout ce que son enveloppe corporelle peut offrir de détail, ce qui est habituellement réservé à la relation amoureuse ou maternelle. Bazin, en se plaçant à la même distance que celle qu'autorise l'auscultation, effectue l'inverse de ce qui est recherché lors de cette opération : il scrute la surface -alors que le stéthoscope permet de se représenter l'intérieur du corps- et révèle par la distance qu'il maintient à cette dernière une présence physique pure, qui relègue au second plan voire annule le caractère individuel particulier du photographe au moment de la prise de vue – contrairement à l'image de Lorenzo Castore, par exemple.

À l'inverse, les portraits de Jérôme Brézillon (voir illustration page 45) ont lancé, dans les années quatre-vingt dix, la mode du portrait « reportage », comme le dit Patrick Messina<sup>62</sup> à propos de feu son collègue : « Une sorte d'instant volé. Mais lui le faisait assez bien, il créait des situations qui donnaient l'impression d'être dans une totale intimité avec la personne photographiée ». La photographie donnait le sentiment d'une fugacité, d'un partage entre modèle et photographe dont la place d'énonciateur se trouvait ainsi complètement affirmée dans l'image, loin de l'effacement de la position de ce dernier en tant qu'être sensible telle qu'on peut la retrouver chez Philippe Bazin. La nuance est subtile : aucune des photos de l'un ni de l'autre ne cherche à occulter le positionnement physique du photographe par rapport au photographié. En revanche lorsque Jérôme Brézillon fait des portraits qui ne cachent pas son statut de personne à un instant t face à une autre personne à un instant t (autrement dit en mettant en avant les enjeux de contingences psychologiques liées au portrait), Philippe Bazin occulte de par la brièveté de ses séances de prise de vue, l'emploi du flash et une distance physique réduite (moins de cinquante centimètres) l'aspect relationnel du portrait. Par ailleurs ses cadrages et la non contextualisation des images -les visages apparaissent sur fond noir- induisent une perte de repère spatiaux : le spectateur a le sentiment d'être face à un individu debout alors que le photographe, lors de la prise de vue, surplombait ses sujets qui étaient allongés.

---

61 BAZIN, Philippe, *Face à faces*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 36.

62 Voir entretien en annexe.

## **Implication physique du duo photographe / appareil**

Dans le cas du 24x36 ou des appareils à visée directe de moyen format : leur caractère compact autorise une mobilité accrue, permettant de tourner beaucoup plus facilement autour du modèle, voire de mettre en place un jeu de « pose » avec lui. Or, cette mobilité des corps se fait au détriment du lien direct entre le regard du modèle et celui du photographe, comme l'illustre parfaitement la photo de Feininger représentée plus haut. C'est également ce qu'explique Samuel Bollendorff<sup>63</sup> sur le choix qu'il avait fait d'employer le Leica, pour son travail *Hôpital Silence* :

« C'est un boîtier que tu tiens les coudes resserrés, presque devant le corps, il y a quelque chose d'une position de fragilité, alors qu'avec les reflex, tu as les bras qui sont un peu plus écartés du visage, qui est caché complètement par le boîtier parce que le viseur est au centre. Tout ça fait que t'as pas la même position face à quelqu'un que tu photographies. Et quand tu es dans une position qui est un peu plus fragile, ou en tout cas qui laisse pas opposer une posture dure, moi j'ai le sentiment que c'était quelque chose qui était important dans la relation aux gens que je photographiais. En psychiatrie, la posture face à quelqu'un qui est dans la problématique de la santé mentale, je trouvais que c'était très important ».

Le propos est intéressant car il met le doigt sur une différence existant entre les appareils télémétriques et les reflex, qui utilisent tout deux le même format : la posture particulière du corps dans laquelle nous place chacun de ces appareils. Le reflex apparaît plus agressif, plus proéminent dans la manière dont on le tient, alors que le télémétrique positionne son utilisateur dans une gestuelle plus douce, plus repliée. Photographe et personne photographiée sont comme sur un pied d'égalité. Les paroles de Samuel Bollendorff corroborent également l'expérience type généralement rapportée par les utilisateurs de Leica, qui le préfèrent pour sa petite taille, sa facilité à se fondre dans le mouvement des choses dont ils témoignent.

L'implication physique peut également se voir non du point de vue de la mobilité du photographe mais de la distance qu'il peut parfois prendre de son appareil, comme ce peut être le cas avec les moyens format à visée poitrine ou la chambre photographique. Mathieu Zazzo m'a fait part de son expérience au Rolleiflex :

« De plus en plus aussi je quitte le viseur pour regarder, me mettre à côté de l'appareil, et regarder directement la personne, et ça je me suis rendu compte relativement récemment que ça amenait encore autre chose. Quelque chose de peut-être encore plus intense qui peut arriver. Parce qu'il y a encore moins de filtre, t'es en direct, regard à regard, même si je demande plutôt de regarder l'objectif ».

---

63 Voir entretien en annexe.

Il est intéressant de remarquer que cette manière de faire, qui nécessite l'emploi d'un trépied, donc que l'appareil soit statique -à l'inverse du 24x36 que l'on vient d'étudier- permet en revanche au photographe de se rapprocher de son modèle par les yeux, par le visage qu'il vient placer à côté de son appareil. Cela va exactement dans le sens-inverse de ce qui fait tout l'intérêt du reflex : voir « exactement » ce qui est photographié. Chez Zazzo, la préférence est accordée à une plus grande proximité physique entre soi et le modèle plutôt qu'à l'appareil.

### **Chambre photographique et mise à distance**

Pour ce qui est de la chambre photographique, deux visions coexistent. Les écrits de plusieurs photographes (Pataut, Menanteau...) portent à croire que ce type d'appareil permet une plus grande implication physique du photographe dans ce qu'il photographie, de par la présence massive du dispositif. Par implication on entend la manière dont la place du photographe dans le territoire de la prise de vue est affirmée. Le photographe ne se « faufile » pas comme avec le petit format, grâce auquel il peut s'immiscer dans l'univers de son modèle, et qui justement ne lui assigne pas une place particulière. En posant son trépied et en fixant sa chambre, il crée de fait un espace, un « campement », par rapport auquel le modèle devra forcément se situer, qu'il soit dedans, dehors, ou à la limite de cet espace-là.

Olivier Menanteau dit de la chambre qu'elle est « une manière de distancier le monde, car il m'arrive dans un écran inversé et enfin, c'est un dispositif lourd. J'ai une loupe, j'ai un drap noir, c'est quelque chose que j'ai devant moi. Ce n'est pas le même rapport qu'avec un appareil 24x36 »<sup>64</sup>. L'écran inversé joue pour beaucoup dans l'être-là photographique allant de pair avec la chambre. Nous avons déjà parlé de l'écran inversé droite gauche des moyens formats à visée poitrine ; avec la chambre, c'est également le haut et le bas qui sont inversés. Cette donnée essentielle explique que le seul temps passé sous le drap soit destiné au placement du cadre et à la mise au point. Une fois ces paramètres réglés, le photographe peut sortir de sa bulle, et se concentrer sur l'énergie de son modèle circulant dans le cercle circonscrit par la chambre. Michelle Debat dit à ce propos , prenant l'exemple de Menanteau :

« 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 »<sup>65</sup>.

Si l'implication physique induite par la chambre, qui s'apparente à une forme d'immobilité, est

64 DEBAT, Michelle, LAGEIRA, Jacinto, *La Photographie en Acte(s)*, Trézélan, Filigranes, 2014, p. 240.

65 *Ibid.*, p. 302.

certaine, la manière dont elle permet d'être par rapport à la personne photographiée semble être tout autre selon l'un et l'autre discours : tantôt elle permet un regard purement formel et technique détaché des affects, tantôt, justement de par la mise en place qui nécessite d'être effectuée avant la prise de vue, elle libère le photographe de la contrainte de se trouver constamment derrière son viseur, pour le placer en lien direct avec son modèle. L'implication physique de la chambre se joue également sur un niveau différent du 24x36 en ce que ce dernier autorise le photographe à photographier en même temps qu'il cherche. Avec la chambre, on cherche à l'œil, en se déplaçant physiquement, puis on installe son appareil, on effectue les réglages, et lorsque l'appareil est prêt à enregistrer on se concentre sur son sujet. Cette notion « d'être-là photographique », d'une présence du photographe et de son appareil qui ne se constituerait néanmoins pas en filtre, est fondamentale et nous aurons l'occasion d'y revenir.

### **Focale**

Enfin, le choix de la focale est un autre paramètre jouant un rôle dans l'implication physique du photographe dans ce qu'il photographie et ayant par-là même un impact dans la relation au sujet ; comme l'explique Samuel Bollendorff à propos du 28mm, son objectif fétiche :

« si je veux faire une image de toi comme ça (*il mime un cadre*), je suis obligé de venir là. Et donc si je dois venir là pour faire une photo, je suis obligé de te parler, je suis obligé de te dire pourquoi je vais faire une image, etc, c'est impossible de voler une photo »<sup>66</sup>.

Au-delà d'un simple choix esthétique, le choix de la focale induit un rapport au monde particulier ainsi qu'à l'autre : comme Samuel Bollendorff le dit, le 28mm apporte avec lui plus qu'un cadre, mais toute une philosophie de prise de vue, de relation humaine. Il n'offre pas la possibilité au photographe de se dérober, de ne pas exposer son projet, d'avoir un échange avec l'autre... le grand-angle implique d'obtenir de l'autre son adhésion au projet ou au photographe : sa pratique peut vite se révéler intrusive ou agaçante de par la proximité sonore des déclenchements à répétition, ou par l'imposante lentille frontale des objectifs grand angle pour reflex professionnel. On devine aisément que c'est également cela que Samuel Bollendorff tient à éviter en préférant le Leica, dont le bruit est beaucoup plus amorti et l'aspect moins imposant.

Ce qui vient d'être énoncé à propos du rapport au monde induit par le grand angle l'est aussi avec le 85mm, le 50mm... Ce dernier est censé -à quelques millimètres près- représenter le champ de vision englobé par l'œil humain. Le 50mm est la focale qui n'use pas d'effet, elle ne déforme pas comme

---

66 Voir entretien en annexe.

les grand angles ou les téléobjectifs, et peut donc paraître plus difficile à utiliser car elle n'opère pas dans l'image, en terme de perspective, de transformation séduisante de ce qui est vu à l'œil nu. Le 50mm fait écho à ce qui a été dit précédemment sur la distance juste : il ne prend pas plus ni moins que ce qui se trouve face à lui, et possède ainsi un caractère de neutralité dont sont dénués les autres focales<sup>67</sup>. Ces facteurs jouent sur la perception qu'à le photographe de l'espace autour de lui et modifient donc son rapport physique au modèle. Il est donc possible d'en jouer : on peut apprécier le 85mm car il donne à juste titre le sentiment d'être « un peu trop près » dans l'image, tout en gardant une distance respectueuse du modèle hors du viseur.

Néanmoins, le choix de la focale dans ce qu'il induit par rapport au modèle semble perdre en pertinence en dessous de 24mm et au dessus de 105mm ; à grossissement égal du modèle, les différences de distance sont moins porteuses de sens. Le rapport des corps du photographe et du modèle sera plus bouleversé si l'on passe du 24 au 50mm que du 135 au 180mm. C'est dans un espace de quelques mètres autour du modèle que ces questions de focale ont réellement de l'incidence sur la problématique qui nous intéresse.

## **1.2 - Photographe, modèle, environnement**

L'environnement familial semble être le plus propice à créer une relation de confiance voire de relâchement de la part du modèle. Il est dans son territoire qu'il connaît, et dans lequel le photographe est invité. Inviter chez soi constitue déjà une sorte de confiance, « ça participe au portrait : eux sont dans un autre état d'esprit, ils sont peut-être plus aptes à se laisser aller [...]. Et en plus les éléments de décor autour racontent des choses sur la personne que tu photographies. Ça nourrit ton image » comme l'explique Matthieu Zazzo<sup>68</sup>. Ce dernier rapporte une séance au cours de laquelle il a photographié l'actrice Vimala Pons (ci-dessous) chez elle, qui avait véritablement joué le clown : usant des multiples accessoires se trouvant chez elle, instaurant une effervescence à laquelle le photographe n'avait que pu prendre part.

---

<sup>67</sup> Certains auteurs, pour cette raison, ont construit toute leur œuvre avec -Bernard Plossu, Claude Nori...

<sup>68</sup> Voir entretien en annexe.



ZAZZO, Mathieu, Portrait de Vimala Pons

Il est intéressant de noter que sur cette image, Mathieu Zazzo a choisi de figurer -dans le miroir au fond à droite- aux côtés de l'actrice : belle illustration de l'importance du lien créateur unissant le photographe à son modèle, et qui a ici été fondamental dans la mise en place d'une énergie comique.

Cet effet de « sécurité » lié au domicile se vérifie également aisément dans les images du photographe Rip Hopkins, dont un bon nombre de personnes, photographiées chez elles, apparaissent nues ou presque. Une vidéo sur le web, montrant le photographe au travail chez un de ses modèles, est à ce propos édifiante : Hopkins, après avoir réalisé un certain nombre d'images, y dit à la personne photographiée que les gens chez eux étant souvent en caleçon, ce serait mieux qu'il pose ainsi. Une fois le modèle ainsi accoutré, Hopkins lui demande de poser avec son chat en disant malicieusement à la caméra qu'ainsi, le modèle sera plus concentré sur le chat que sur la prise de vue.



HOPKINS, Rip, extrait de la série *Extra-ordinaire*

Comme le montre la photo ci-dessus, le dispositif mis en place par Rip Hopkins a plutôt bien fonctionné. Le modèle y apparaît dans un état de semi-relâchement, il est certes en « déshabillé » mais semble extrêmement proche, par l'expression de son visage, du photographe : la bouche à demi-ouverte, le regard profond, le corps droit.

À l'inverse, l'espace public apparaît comme un lieu mettant en exergue les fragilités des uns et des autres : la série de Rineke Dijkstra, *Beach Portraits*, en témoigne. Charlotte Cotton, à propos de ce travail :

« Elle a ainsi capté la vulnérabilité et la gêne de ses modèles entre le moment où ils quittaient l'enveloppe protectrice de l'eau et celui où, allongés sur leur serviette, ils pouvaient à nouveau se fondre dans l'anonymat. Le choix d'un moment où d'un espace particulier dans lequel seraient photographiés ses sujets est un élément fondamental de sa démarche. »<sup>69</sup>

Si la question du « moment » sera traitée plus tard, le lien entre les images de Rineke Dijkstra et l'environnement est ici parfaitement mis en évidence. Mais dans *Beach Portraits*, avant le lieu, il y a le choix des modèles : de jeunes individus en pleine adolescence, période pendant laquelle le corps de chacun et le rapport à ce dernier se trouve bouleversé. C'est donc dans un espace de monstration du corps -la plage- que Rineke Dijkstra a décidé d'œuvrer. Et en particulier dans ce singulier espace où l'on ne fait traditionnellement que passer, entre la mer et la serviette qui toutes deux dissimulent. Le résultat est là : les adolescents ont du mal à se tenir, les bras ballants le long du corps, peu sûrs d'eux, ou au contraire en complète représentation d'eux-mêmes, plein d'une assurance trop ostentatoire pour ne pas être feinte.

---

69 COTTON, Charlotte, *La Photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 112.



DIJKSTRA, Rineke, extrait de la série *Beach Portraits*, 1992-2002

Au delà de l'environnement et de la manière dont il agit sur la relation de confiance nouée ou pas entre modèle et photographe, le portrait met également en jeu la notion métaphorique de terrain. Mathieu Zazzo s'exprime sur cette question :

« Je pense que la personne photographiée va vouloir se montrer sous son jour le plus séduisant, pour t'attirer sur son terrain à elle, et toi tu vas essayer de l'attirer sur ton terrain à toi pour l'emmener dans ton histoire. Donc ça doit aussi passer par une séduction pour qu'elle se laisse entraîner. C'est un jeu de séduction des deux côtés. Qui va t'emmener sur un troisième terrain finalement, qui est la rencontre de ces deux choses là. Qui est plus intéressante... »<sup>70</sup>

C'est ce terrain que Charles Fréger nomme le « ring », comme en boxe. C'est d'ailleurs à partir d'un travail sur un sport de combat (dont les analogies avec les portraits ne tarissent pas) que lui est venue cette expression. Cette série, *Rikishi*, dont un extrait est visible ci-après, présente une suite de portraits effectués au Japon dans des écoles de sumo. Le cercle dans lesquels se déroulent les combats y revêtant un caractère quasiment sacré, Charles Fréger explique qu'y entrer pour réaliser ses prises de vue nécessitait parfois une négociation. Cet exemple est l'illustration parfaite de cette notion de terrain à l'œuvre dans la relation entre photographe et personne photographiée. Charles Fréger s'exprime à ce propos :

---

<sup>70</sup> Voir entretien en annexe.



FREGER, Charles, extrait de la série *Rikishi*, 2002-2003

« Dans mon travail il y a l'idée d'installer dans un périmètre, un territoire avec des flashes, un trépied, qui fait que se crée un ring avec un mur, qui fait un carré. C'est l'espace qui m'appartient. Très souvent je dis que les gens sont dans leur espace et ils rentrent dans mon territoire alors qu'ils s'attendent à être dans leur espace. J'étais obligé de rentrer dans le cercle pour faire mes photos. [...] Dans mon travail c'est devenu comme une manie. D'être à l'intérieur du cercle des sumos. Négocier pour être à l'intérieur du cercle. »<sup>71</sup>

Si cette notion de ring, chez Charles Fréger, dissimule à peine une notion sous-jacente de duel, elle peut également être synonyme de partage et d'équité, comme en témoigne le travail de Steve Luncker, à *jeudi 15h*, effectué avec un jeune homme atteint du sida : chaque jeudi pendant 95 semaines, le photographe est allé réaliser une pellicule de 6x6 du jeune homme, qui en faisait également une du photographe. Le « ring » se mue en lieu d'échange, loin de la notion de duel dont le photographe doit sortir vainqueur<sup>72</sup>. L'usage du moyen format à visée poitrine participe à la cohérence du projet.

On peut par ailleurs remarquer dans la planche-contact ci-après une forme de jeu, une complicité

---

71 Voir entretien en annexe.

72 C'est Richard Avedon qui comparait le portrait à un duel dont le photographe doit sortir vainqueur.

photographique qui s'est cristallisée autour de l'emploi du 6x6 : les deux protagonistes jouent avec l'appareil, se composent, se tournent autour : le ring se fait lieu de terrain de jeu.



Steeve Iuncker, extrait de la série *À jeudi 15h*, 1996-1998

## 2 - Temporalité

### 2.1 – Rythme et matériel

Par temporalité nous entendons plusieurs choses que nous analyserons les unes après les autres. Intéressons-nous en premier lieu à la manière la plus factuelle d'entendre ce terme dans le domaine de la prise de vue, c'est à dire en partant du matériel.

L'élément apparaissant comme le plus central, c'est le son du déclenchement. C'est ce dernier qui induit le rythme de la prise de vue, rythme ayant évidemment une influence sur la relation nouée entre photographe et photographié. Deux manières de faire semblent se distinguer, tenter d'amener l'autre à une sorte d'introspection s'épanouissant dans le silence, ou noyer ce qui pourrait être une intimité sous un flot de paroles, de gestes, de déclenchements. Deux vidéos disponibles sur le web

sont sur ce point édifiantes, elles montrent deux portraitistes au travail, Olivier Roller et Rip Hopkins. « Si je voulais je pourrais enlever le bruit de l'appareil. Mais je fais en sorte que vous l'entendiez. C'est un peu insidieux mais comme ça vous vous sentez à l'aise, etc » dit ce dernier dans une captation d'une de ses séances<sup>73</sup>. Là, le rythme musical du déclenchement, répété plus que de raison, vise clairement à annuler la tension inhérente à une prise de vue et à cet effet de saisissement qui avait été traité en première partie avec notamment le propos de Roland Barthes. La différence, c'est que la possibilité de répéter très rapidement la prise de vue pendant un long moment n'était pas disponible lorsque Roland Barthes décrit son expérience de portraituré. Avec Rip Hopkins, cela porte si bien ses fruits que les modèles finissent par poser à moitié, voire complètement dénudés.

Charles Fréger explique, de son côté, que le rythme de ses prises de vue est en partie lié à l'utilisation des flashes, dont l'intensité lumineuse et le son participaient à l'adhésion du modèle :

« Les gens voient et entendent les coups de flash. Et ça, ça délimite le territoire aussi. Pour la *Suite Basque*, il y a une série qui est sans flash. On a senti que les gens n'entendaient pas le rythme. Donc ils n'entraient pas dans la danse. Ils savaient pas combien de fois on les avait photographiés, ils l'entendaient pas. »

L'expression entrer dans la danse pointe ce qui nous intéresse dans cette partie : il est par ailleurs intéressant de constater que l'utilisation d'appareils de moyen format -comme nous allons le voir avec Oliver Roller- aille de pair avec cette vision des choses, alors que le 24x36 semblerait plus adéquat pour qui considère la multiplication du déclenchement comme vecteur de mise en confiance. Patrick Messina fait également part de cette même idée avec le grand format et le changement de châssis<sup>74</sup> :

« Dans le dispositif de la prise de vue, le fait d'avoir des châssis, c'est extrêmement important dans le déroulé de la séance photo. Parce que ça rythme : on met le châssis, on enlève le volet, on fait la photo, on en remet un... Il y a une espèce de rituel, de gestuelle, qui est hyper importante ».

Le fait de passer à une bobine ou au plan-film suivant, en plus de laisser un temps de réflexion au photographe pour penser la suite de la séance, agit comme un désamorçage de la tension générée par la prise de vue. C'est l'alternance de ses états de montée de tension de chaque côté de l'appareil puis de retombée qui crée la danse dont parle Charles Fréger. Dans la même veine, le photographe Olivier Roller va encore plus loin en terme de rythme. Un

---

73 HOPKINS, Rip, *Le Voyage à Nantes*, réal. Filigranes éditions, URL complet : <https://www.youtube.com/watch?v=XrOgONyBBOc>

74 Voir entretien en annexe.

court extrait de la réalisation de son portrait de François Hollande nous le dévoile au travail<sup>75</sup>, meublant par tous les moyens le silence qui pourrait s'instaurer lors du shooting : il hurle des indications, rit à gorge déployée, agit en véritable pitre. Ce qui ne manque par ailleurs pas d'amuser son modèle. Dans une autre vidéo avec François Fillon<sup>76</sup>, le photographe énonce sa théorie selon laquelle le photographe est « comme un sportif. [Moi] je suis fasciné par ces types, leur métier c'est de courir 100 mètres, à la fin ils s'écroulent sur la piste ; comment on peut tout donner en dix secondes ? D'une certaine manière le portrait photographique est relativement proche de ça ». Et effectivement, on devine que la séance ne pouvant pas durer longtemps, Roller tente d'atteindre le plus vite possible un état de tension entre lui, son appareil et le modèle, tension non basée sur la crainte du déclenchement de la part du modèle mais sur son adhésion à ce dernier. Il n'est pas non plus à exclure que cette manière de meubler absolument le silence et de donner un rythme effréné à la séance vise à occuper tout l'espace où un échange pourrait avoir lieu afin de rester le dominant dans la relation de pouvoir. D'autant plus qu'en l'occurrence, c'est un homme de pouvoir que photographie Olivier Roller...

À l'inverse de cette conception du portrait, le photographe Mathieu Zazzo -tout comme Patrick Messina dont la conception de l'exercice se rapproche- m'a expliqué travailler en silence, en donnant très peu d'indications et sans passer par une phase « d'échauffement » :

« Moi j'essaie de mettre du poids dès la première image en fait. Et parfois c'est la première qui est la bonne. Il faut pas laisser s'échapper cette possibilité là, il ne faut pas se l'interdire. Mais c'est vrai que parfois tu as besoin d'un temps de chauffe oui. Moi je le sens plus en numérique ça. En argentique, premier déclenchement, ça y est. C'est comme les trois coups du théâtre. Il y a une sorte de rideau qui vient de tomber, un voile qui se met à nous envelopper. »<sup>77</sup>

Cette manière de travailler semble liée en partie à l'utilisation d'un appareil argentique comptant 12 poses, le Rolleiflex. Or Olivier Roller utilise également cet appareil. La raison est donc plus profonde et englobe la manière dont les deux portraitistes voient leur métier : Mathieu Zazzo semble beaucoup plus mettre l'accent sur la relation silencieuse et épurée qu'il met en place avec ses modèles, tentant de restituer dans ses images les enjeux humains inhérents au moment précis de la prise de vue. Il a d'ailleurs réalisé pendant l'entretien que c'était probablement pour cette raison qu'il travaillait en lumière naturelle : pour éviter la superficialité graphique dans laquelle peut basculer le portrait et l'agressivité que peut instaurer l'usage du flash.

---

75 <http://info.arte.tv/fr/photographie-les-portraits-dolivier-roller>, voir à 1'37"

76 [http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk\\_seance-photo-de-francois-fillon-par\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk_seance-photo-de-francois-fillon-par_news), à 3'20"

77 Voir entretien en annexe.

## 2.2 – Hors-champ temporel et attitude du modèle

Le propos de Mathieu Zazzo nous emmène tout naturellement à la deuxième partie de ce chapitre sur la temporalité, celui traitant de l'instant particulier de la prise de vue, dans un cadre individuel ou historique : Mathieu Zazzo émettait en effet l'hypothèse selon laquelle la relation tissée pendant le portrait résulte de l'addition entre le hors-champ du vécu du photographe et du modèle :



OPTON, Suzanne, extrait de la série *Still Standing*

« C'est d'arriver à une émotion dans ton image qui intègre tout ce hors-champ. Le hors-champ de ta vie à toi, le hors-champ de la vie de la personne juste avant, juste après, ce qu'elle a en tête à ce moment, tout ça tu peux pas le contrôler mais ce sera dans ton image quand même. »

Une hypothèse mettant au cœur de l'image la relation étudiée ici, à l'inverse de portraitistes dont les images se distinguent par leur construction graphique, le décalage entre la personne représentée et l'environnement ou la pose.

Loin du portrait de presse, la photographe Suzanne Opton a réalisé une série nommée *Still Standing* : juste après le 11 septembre, elle effectue des portraits de new-yorkais travaillant aux alentours du lieu des attentats. Le concept même de la série va entièrement dans le sens de ce que dit Mathieu Zazzo, intégrant le hors-champ du vécu de la personne photographiée dans l'image : ce

qui est intéressant, c'est qu'en allant à leur rencontre, Suzanne Opton met en évidence la fragilité des personnes au moment où elle les photographie. Ici, le hors-champ n'est pas l'histoire individuelle de chacun mais celui, historique, d'un pays.

### **Du portrait sur le long terme**

La temporalité c'est aussi, au-delà du moment de la prise de vue uniquement, l'approche que l'on a, dans le temps, des personnes que l'on photographie. Avant de parler de photographes qui, justement, considèrent comme partie prenante de leur dispositif le temps passé avec les personnes qu'ils photographient, l'expérience de Patrick Messina peut nous éclairer ; lors de notre entretien, ce dernier m'expliquait les raisons l'ayant poussé à peu à peu s'écarter de son activité de portraitiste. Parmi celles-ci, le fait de photographier maintes et maintes fois les mêmes personnalités ne figurait pas au dernier rang : « Moi j'ai besoin d'avoir le trac. Et en fait à partir du moment où je rencontre pour la troisième fois Mathieu Amalric pour faire un portrait, je suis plus content de le voir, que de faire des photos ». Ici, la confiance acquise du modèle fait blocage à la réalisation du portrait ; peut-être justement car il n'y a plus de tension entre photographe et modèle. D'autres considérations (joie de se retrouver, etc) prennent le pas sur la réalisation de l'image.

C'est au contraire une condition *sine qua none* chez le photographe Marc Pataut, en témoigne cette citation : « Je peux mettre trois ans pour réaliser un portrait. C'est même souhaitable »<sup>78</sup>.

Lors de mon entretien avec lui, trop informel pour avoir été retranscrit, Marc Pataut m'a demandé en quoi il différait des autres photographes que j'avais interrogés. Je lui ai dit qu'il était le seul à réellement s'immiscer dans la vie des gens. Il a immédiatement réagi au terme « s'immiscer », me répliquant que ce n'était justement pas ça. On a le sentiment, à lire les carnets de Marc Pataut dont des extraits sont souvent retranscrits dans ses livres -je pense à *Humaines*<sup>79</sup>- qu'au bout d'un certain temps, la question du portrait devient presque accessoire, secondaire, alors que c'est cette dernière qui est à l'origine de la rencontre du photographe et des personnes vers lesquelles il se dirige. Marc Pataut est intéressant car, par rapport à un portraitiste de presse comme Patrick Messina justement, la relation de totale confiance, de réelle amitié en fait, est une nécessité dans la réalisation de ses images. Cette relation avec le modèle, là encore à l'inverse de Patrick Messina et Mathieu Zazzo, passe également par le dialogue :

« L'entretien me permet d'échapper au silence photographique. Il n'est pas destiné aux autres, c'est un moyen de construire l'environnement de travail et une prise sur le réel. L'entretien et le portrait vont nécessairement de pair, tout deux surgissent d'une relation dans le temps ».

<sup>78</sup> PATAUT, Marc, *Humaines*, Le Point du jour, 2012, p. 36.

<sup>79</sup> *Ibid*, p.35.

Cette question du temps rejoint également celle de la distanciation : là où les portraits de presse tels qu'ils sont réalisés par Eric Garault mettent uniquement en jeu des éléments graphiques, l'utilisation des lumières et la composition, reléguant ainsi au second plan la relation entre modèle et portraitiste, les photos de Marc Pataut, de par le temps qu'il passe à vivre avec les personnes qu'il photographie, ne peuvent pas ne pas montrer la relation particulière les liant au photographe. Comme le dit André Rouillé, « les images de Marc Pataut, [...] sont moins des « images de » que des « images avec », ou encore des « images pour »<sup>80</sup>.

Chez le photographe Samuel Bollendorff, qui travaille notamment pour la presse, cette temporalité passe par une phase d'approche, n'ayant cela dit rien à voir en terme d'échelle avec le travail de Marc Pataut. Il raconte ici son expérience quand à cette question du temps, lors de son travail *Hôpital Silence* :

« J'avais 15 nuits. Comme je savais que j'avais du temps, je me présentais au personnel, etc. Et le premier jour, il a pu se passer des choses très fortes que je n'ai pas photographiées, parce que je savais qu'il y en aurait d'autres, et c'était aussi ça, construire une complicité et montrer comment je travaillais, que j'allais pas me jeter sur les gens. Et ça c'est un luxe inouï, mais ce qui fait que du coup tu obtiens de la confiance, parce que les gens voient comment tu travailles, et une fois qu'ils ont vu que tu n'allais pas te jeter sur eux, ils t'ouvrent beaucoup plus la porte. »<sup>81</sup>



BOLLENDORFF, Samuel, extrait de la série *Hôpital Silence*, 1998-2004



BOLLENDORFF, Samuel, extrait de la série *Hôpital Silence*, 1998-2004

Les deux photos extraites de *Hôpital Silence* reproduites ci-dessus illustrent d'une part la possibilité que le photographe a eu de faire partie, l'espace de quinze jours, de l'intimité des personnes auxquelles il s'intéressait -la distance seule et la charge émotionnelle de l'image le prouvent- ainsi que de s'attirer la bienveillance de ces dernières -le regard serein des protagonistes de l'image à gauche l'illustrent parfaitement.

80 ROUILLÉ, André, *Sur la Photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 239.

81 Voir entretien en annexe.

Cela fait partie de la temporalité en photographie : faire sentir à la personne que l'on photographie que l'on est pas à l'affût du moindre de ses geste. Aborder l'autre en tant qu'individu intéressé par son histoire avant de l'aborder en tant que photographe.

Cette deuxième partie nous a permis, après avoir passé en revue les outils et les définitions qui allaient nous servir à construire notre réflexion, à tisser des liens entre les éléments factuels liés à la réalisation d'un portrait (matériel, distance physique, lieu de prise de vue) et leur incidence dans l'image au travers de la relation au modèle. Nous avons ainsi pu étudier de plus près les productions de quelques photographes, qui illustrent le propos que nous tenons et étayent la vision que nous défendons du dispositif, comme protéiforme et composé d'un nombre infini de paramètres. Il semblerait donc que nous soyons arrivés, en mettant notamment en lien notre sujet avec la photographie numérique, à une sorte de « temps zéro » correspondant à celui qui voit naître cette étude. Ceci étant dit, le spectateur attentif pourra aisément se rendre compte que l'époque actuelle fourmille de pratiques de la photographie qui ne vont pas aller en s'amenuisant. Les appareils changent, la prise de vue devient accessible de plus en plus facilement, de plus en plus, vite, et ce partout. La présence quasi-hégémonique de modules photographiques sur les dispositifs de loisirs nomades -dont le smartphone- a contribué à déplacer les charges symboliques que nous nous sommes proposés d'étudier en seconde partie. Nous allons maintenant nous intéresser à la pratique de ces appareils et à la manière dont ils entrent en interaction -voire parfois en collusion- avec les pratiques qui nous intéressaient jusqu'à présent.

### **III) LES NOUVEAUX DISPOSITIFS**

#### **1 - La photographie délocalisée**

Ces dispositifs que nous venons d'évoquer, quels sont-ils ? Ce sont les appareils intégrant la possibilité de réaliser des prises de vues sans pour autant y être exclusivement dédié : c'est à dire les smartphones, les appareils multimédias de loisirs tels que les tablettes, et enfin les ordinateurs fixes ou portables intégrant désormais, de manière systématique, une webcam. Parmi ces nouveaux matériels on compte aussi les appareils dédiés à la prise de vue fixe et/ou vidéo majoritairement utilisés dans le domaine amateur, tel que la GoPro ou équivalents sportifs souvent dépourvus de viseurs.

Ce qui rend ces appareils de prise de vue intéressants dans le cadre de ce mémoire -bien au-delà du

cas particulier du portrait-, c'est qu'étant couplés à des appareils dont ils ne représentent qu'une simple fonction, ils rendent la possibilité de réalisation d'une image accessible à chaque instant. Ce qui constitue un premier élément bouleversant le rapport à l'autre en photographie : l'instant de la photographie n'est plus un instant particulier situé comme « hors du temps », il s'inscrit complètement dans le fil des événements, il est devenu, justement, aussi banal que le geste de sortir son téléphone portable de sa poche pour l'amener à son oreille.

En ce sens, le smartphone représente l'aboutissement de l'accès à la photographie au plus grand nombre, et paradoxalement, plus la réalisation d'une image au smartphone se banalise, plus le geste de sortir un appareil photographique « classique », reflex ou de moyen ou grand format, dénote une charge symbolique forte (perçue comme agressive, méliorative, contemplative, etc).

### **1.1 Le smartphone ou la perte du fétichisme de l'appareil**

Cette omniprésence des dispositifs de capture a justement produit un retour de ce que l'on pourrait appeler le fétichisme du vintage. C'est en ce sens que s'explique la réaction des personnes photographiées par Mathieu Zazzo, s'exclamant, face à son Rolleiflex, « tu vas faire de vraies photo »<sup>82</sup> : la charge temporelle précieuse que le smartphone a dérobé à la photographie ressurgit, « l'instant » de la prise de la vue se constitue comme une bulle hors du temps, et non plus intégrée à ce dernier, participant ainsi à la concentration du modèle et à son sentiment d'être valorisé et de contribuer à créer l'image.

Le parallèle entre valorisation de l'instant de la prise de vue, aux yeux de la personne photographiée, va aussi de pair avec l'apparence physique de l'appareil. Là aussi Mathieu Zazzo, tout comme Patrick Messina par ailleurs, m'expliquait aimer photographier avec un bel appareil, en métal, l'importance du son produit par l'obturateur, etc. Grâce à lui, la dimension sacralisante de la situation, abordée en première partie, ressurgit : chaque geste se teinte d'une sorte de religiosité, contribuant à placer tant le photographe que le modèle dans un état d'esprit propice à accorder une valeur exceptionnelle à l'acte de captation.

Le smartphone, à l'inverse, ne présente pas cet aspect précieux qui confère aux appareils reflex une aura de professionnalisme ; ils sont avant tout des téléphones portables -ou avant tout des outils de loisirs pour la GoPro-, et sont en ce sens, même quand il est question de photographie, associés dans l'esprit du modèle à la communication -et donc aux réseaux sociaux- plus qu'à l'image fixe.

### **1.2 L'appareil comme reflet de la distance du photographe au modèle**

Le recul que l'étude de la pratique de la photographie au smartphone ou appareils similaires induit,

---

<sup>82</sup> Voir entretien en annexe.

permet de penser l'appareil de prise de vue différemment, justement comme étant le reflet de la distance qu'il implique par rapport au modèle. En effet : c'est un truisme que de considérer l'appareil comme un passeport pour l'inconnu, comme un billet d'entrée à des univers auxquels on ne pourrait accéder sans lui. Cette hypothèse se vérifie aujourd'hui d'autant plus lorsque l'appareil se distingue de celui communément utilisé par le touriste ou le journaliste. Un vieil appareil argentique de petit format (Nikon Fm, Olympus Pen, etc), une chambre, ou un 6x6 inspirera toujours plus confiance qu'un Canon 5d équipé d'un 24-70mm, d'un flash et d'un micro externe. Il se présente alors comme un réel « pacte de non-agression ». Notamment car la personne à qui l'on demande de poser, ou simplement de se laisser photographier, se retrouve de fait dans une position de fragilité : elle est celle que l'on observe et dont on capture l'apparence. Il y a donc un lien intrinsèque entre l'apparente crédibilité du projet photographique et l'apparence du boîtier à un moment donné de l'histoire technologique de la photographie -les choses seront certainement différentes dans 20 ans. Prenons l'exemple d'un photographe qui irait chercher des modèles dans la rue pour poser nu dans son studio. Ce dernier aurait probablement plus de facilités à obtenir des réponses positives en abordant les gens avec une chambre folding qu'avec un smartphone, car justement, et c'est là son avantage et son défaut, le téléphone ne fait pas figure « d'exception », il est à la portée de tous : sortir un téléphone portable de sa poche pour faire une photographie ne suffit pas à se donner la crédibilité d'un photographe. En avoir un sur soi, au contraire, induit aux yeux des autres d'avoir anticipé une prise de vue éventuelle qui alors, peut s'inscrire dans un projet. Il existe donc *a priori* un lien proportionnel entre le type d'appareil et la cohérence apparente du projet photographique proposé. Et c'est peut-être au cœur de cette problématique que se situe le paradoxe énoncé dans le deuxième chapitre, qui divisait les utilisateurs de chambre photographique entre, d'un côté, ceux considérant cet appareil comme vecteur de rapprochement, et ceux le considérant comme élément de distanciation. Reprenons cet exemple de la photographie de nu. En effet la chambre met à distance, car elle constitue, de par son encombrement, un obstacle visuel entre photographe et photographié, agissant finalement comme un miroir sans tain : le photographe est successivement caché par le dispositif de la chambre et du drap noir, puis, lorsqu'il quitte ce dernier, offert au regard de l'autre sans pour autant lui être immédiatement accessible (la chambre est aussi un obstacle physique). Mais pour la même raison, elle permet une intimité de situation qui ne pourrait avoir lieu sans cette mise à distance. Le smartphone, lui, se trouve à l'opposé complet de cet état de fait : d'une part de par sa taille et de par le fait qu'on vise avec l'écran, à visage découvert donc, mais également car derrière l'opérateur en action se trouve, invisible mais palpable, le spectre des potentiels spectateurs qui pourraient avoir accès à l'image de par la diffusion instantanée permise par le smartphone.

Là où le concept de mise à distance semble difficile à cerner, et contredit ce qui vient d'être énoncé, c'est que viser avec un « écran », après tout, c'est déjà induire une distance différente de celle en jeu lors de la visée avec un prisme optique : l'image vue, bien que le visage ne soit pas collé au dispositif de visée, étant virtuelle car générée par un phénomène informatique et non par de l'optique uniquement. En cela le smartphone met à distance, et c'est probablement pourquoi l'on peut régulièrement s'émouvoir de ces faits divers au cours desquels les personnes présentes se sont appliquées à capturer la scène plutôt que de venir en aide aux personnes concernées. Or cette mise à distance ne semble fonctionner que du côté du photographe et ne pas agir sur le photographié : si ce dernier a bien conscience de la présence physique du photographe, ce dernier semble oublier de par la vision de l'écran la présence vivante de l'autre<sup>83</sup>.

Pour terminer sur la mise à distance avec les nouveaux dispositifs de prise de vue, André Gunthert commente cette anecdote de 2015 au cours de laquelle le Prince Harry avait refusé non sans une pointe d'agacement de se faire prendre en selfie avec une jeune fille :

« Le conseil final du prince Harry rétablit la bonne distance. Faire une «photographie normale», cela veut dire: rester à sa place, respecter les règles non écrites qui dressent un écran protecteur entre le sujet de l'attention et ceux qui sont là pour l'admirer [...]. Un monde nous sépare, dit le prince: il y a ceux qui regardent et ceux qui sont regardés. La photographie n'est pas là pour contredire cette distinction, mais pour la renforcer. »<sup>84</sup>

L'avant-dernière phrase de cette citation est édifiante, et le commentaire d'André Gunthert met l'accent sur ce dont il est question dans cette troisième partie : la capacité des nouveaux systèmes de prise de vue à abattre cet « écran protecteur » traditionnellement érigé entre photographe et photographié.

### **1.3 La GoPro ou l'aboutissement du 24x36**

Dans le paysage photographique contemporain, la GoPro fait figure d'exception : pour rappel, la GoPro est un petit appareil de capture vidéo / photo imperméable, présentant la possibilité d'être fixé sur un grand nombre de support (trépied, équipements sportifs, etc). Ce qui m'intéresse ici, c'est, dans la perspective du rapport au modèle, la parenté qu'elle entretient avec le 24x36. La GoPro se situe exactement dans la continuité des rapports de mobilité et de temporalité qu'avaient fait

---

83 Le recueil de textes *Les Frontières des écrans* sous la direction de François Soulages et Sandrine Le Corre traite de cette question.

84 GUNTHERT, André, *La consécration du selfie. Une histoire culturelle*, in *L'Image sociale*, mis en ligne le 28 avril 2015, URL complet : <https://imagesociale.fr/1370>

surgir les point & shoot 24x36 (appareils tout automatiques). Pas de mesure à effectuer, possibilité d'incrémenter les prises de vue à l'aide d'un intervallo-mètre, angle d'ouverture hyper large et absence d'écran de visée : l'appareil, qui nécessite d'être fixé, sur un casque posé sur la tête par exemple, ne se constitue même plus comme un écran entre l'œil du photographe et le modèle. Dans la configuration décrite (sur casque), il se fond tout à fait dans les mouvements effectués par son utilisateur, réalisant pour ainsi dire tout à fait le vieux rêve de Georges Eastman, de rendre l'instant que l'on souhaite photographier et sa prise de vue concomitants. Photographe comme modèle se retrouvent complètement libérés de la prise de vue, l'appareil n'étant plus entre eux mais confondus, sur un schéma (dont nous reparlerons bientôt), avec l'opérateur. Dans le prolongement de la GoPro, Sony a récemment breveté des lentilles de contact qui pourront permettre de prendre des vidéos et des photographies en clignant des yeux<sup>85</sup>. Le dispositif de capture sera alors complètement confondu avec l'organe de perception, et le déclenchement complètement invisible. Au-delà des limitations techniques de ce système, l'aboutissement auquel il correspond interroge sur l'éthique d'un tel système, mais également sur ses utilisations pratiques : en situation de reportage -puisque qu'une séance de pose avec un tel appareil semblerait hors de propos, quoique-, quelle liberté, comme nous en avons déjà beaucoup parlé, laisserait-il au modèle de se représenter face à l'appareil ? Croiser le regard de quelqu'un et prendre une photographie en clignant des yeux suffirait-il à désigner l'image ainsi produite comme un portrait ? Les relations dont il est question dans ce mémoire ainsi que le portrait seraient donc à redéfinir, ne serait-ce que pour se positionner vis-à-vis de cette évolution technologique.

## **2 - Le selfie, un schéma relationnel bouleversé**

### **2.1 Le wefie, d'une scénographie circulaire à une scénographie linéaire**

Plus tôt dans ce mémoire, j'ai développé l'idée d'un schéma de prise de vue circulaire, dont le centre serait constitué par l'appareil et sur le périmètre duquel seraient placés photographe et photographié. Nous nous intéressons ici à une figure héritée du selfie : le wefie, ou usfie. Comme son nom l'indique, il fait référence à la figure consistant à se prendre en photo avec une ou plusieurs personnes. Il est aujourd'hui fortement apparenté à l'usage du smartphone, bien que ce genre de configuration n'ait pas attendu l'arrivée du numérique pour exister : l'absence d'écran retour la rendait seulement plus incertaine. Le schéma de prise de vue est donc radicalement différent, en ce qu'il place photographe et personne photographiée sur un même plan, tous deux face à l'appareil :

---

85 <http://www.01net.com/actualites/sony-brevete-un-appareil-photo-sous-forme-de-lentille-de-contactbr-970534.html>

on passe d'un schéma circulaire à un schéma linéaire. Au-delà de ce que cela implique en terme de composition de l'image, c'est sur le plan humain que nous intéresse cette configuration nouvelle en terme de placement et de visée -en écran miroir, donc. Le miroir n'est lui pas nouveau en terme de vision de soi, y compris en photographie avec les nombreux autoportraits au miroir émaillant l'histoire de la photographie. Il est justement le premier dispositif de reconnaissance de soi. La nouveauté, ici, c'est que le miroir n'en est pas un au sens strict du terme. Il n'y a pas de dispositif optique à l'origine de l'image réfléchie, qui par ailleurs n'est pas réfléchie ; elle est en réalité affichée. Ceci implique de voir, à quelques dixièmes de seconde près, l'image en temps réel telle qu'elle apparaîtra une fois emmagasinée dans la mémoire de l'appareil. On assiste donc à une mutation de « soi » en un soi « numérisé ». Le lien de regard à regard, frontal, entre photographe et photographié se perd au profit d'un rapport indirect, un rapport de soi à un autre « affiché ». Et pourtant, ce n'est pas faute d'être physiquement très proche (joue contre joue) de la personne photographiée avec soi. Ce n'est plus à une altérité que l'on s'adresse en cadrant, en modifiant l'emplacement des corps mais à une image en devenir, en création. Cette configuration a également comme corollaire le déplacement de la hiérarchie et des jeux de pouvoirs inhérents au portrait : tout le monde se retrouve pour ainsi dire sur un pied d'égalité. Cela fait étrangement écho à la série d'autoportraits avec des personnalités politiques, réalisés par Olivier Roller, dont on peut voir un extrait de leur réalisation sur le web<sup>86</sup> .



ROLLER, Olivier, *Autoportraits*



En fin de séance, le photographe s'immisce dans le cadre, se colle à la personne photographiée et

86 ROLLER, Olivier, *La Fabrique d'un portrait « François Hollande »*, [https://www.youtube.com/watch?v=IfqyK3Q\\_FMc](https://www.youtube.com/watch?v=IfqyK3Q_FMc)

l'appareil, en mode retardateur, déclenche tout seul. Les relations de pouvoir s'en trouvent bouleversées mais néanmoins différentes de celles à l'œuvre avec le wefie : Olivier Roller réduit subitement, jusqu'à la rendre nulle, la distance instaurée entre lui et le modèle par le Rolleiflex et le cadre de la commande pour venir, en quelque sorte, déstabiliser la personne photographiée et assurer son emprise sur elle en un ultime pied de nez. Le wefie ne s'inscrit pas tout à fait dans le même procédé car il n'opère pas ce basculement. Chacun y est libre, photographe y compris, d'y composer sa propre image et d'y manifester sa liberté de se représenter comme il l'entend ; à ceci près que les réseaux sociaux (entre autres) opèrent de plus en plus une normalisation et une exagération de la représentation de soi face à un appareil de prise de vue.

## 2.2 L'exemple d'Hillary Clinton

Le blog d'André Gunthert, *L'image Sociale*, consacre un de ses articles à la photographie de Barbara Kinney montrant Hillary Clinton se faisant prendre en selfie avec ses supporters lors d'un meeting. L'image, outre le fait de reprendre une partie de la configuration que nous venons d'évoquer, a le mérite de mettre en exergue le fait que le(s) photographe(s) tournent le dos à ce qui va constituer, après leurs présences simultanées, l'élément fondamental de leur image : une célébrité, Hillary Clinton.

Cette situation suit un mouvement identique à celui perpétré par bon nombre de touristes se contentant de prendre une photographie de l'objet de leur intérêt sans pour autant prendre le temps de le regarder « en vrai » : la relation avec le sujet passe finalement au second plan, le souvenir qui pourra être partagé, montré, valorisé, éclipsant le moment partagé hors de la prise de vue.



KINNEY, Barbara, *Sans titre*, 2016

Ce phénomène, Jean-François Soulages le théorise à travers son concept d'écran-passerelle et

d'écran-frontière<sup>87</sup> : ici l'écran des smartphones tendus se fait passerelle et pallie au gouffre creusé par les barrières de sécurité entre le public et la femme politique. En même temps, le point de vue offert par la captation de l'ensemble met l'accent sur la frontière que constitue, en plus de celles mises en place pour le meeting, l'usage du smartphone dont les détenteurs tournent le dos à la femme politique. La rencontre a ainsi lieu virtuellement, par l'image qui réunit sur un même plan photographe et photographié, au détriment d'une vision en direct qui aurait exclu cette co-présence.

### 2.3 La perche ou le photographe fantôme

L'apparition de la perche à selfie, ou selfiestick, bouleverse encore un peu plus les schémas établis. Reprenons celui décrit plus haut du wefie : en y additionnant une perche, l'opérateur procède à une mise à distance physique en se déchargeant du contact direct avec son smartphone, qui a pour conséquence d'également mettre à distance sa place d'énonciateur. La main tenant l'appareil laisse la place à un bout de métal. Comme le remarque André Gunthert, « Encourageant la manifestation du dispositif, la pratique du selfie favorise une vision du geste centrée sur l'appareillage, qui est aussi sa signature dans l'espace public »<sup>88</sup>. Deux éléments sont à dégager de cette remarque de Gunthert. Le premier, c'est le fait qu'en s'apparentant à une sorte de trépied, la perche à selfie participe à la création d'une sorte de bulle d'intimité au sein de l'espace public, tout comme l'explique Mathieu Zazzo à propos du Rolleiflex. Le deuxième élément, c'est l'espèce de désincarnation de ce qui reste malgré tout un autoportrait, même à plusieurs : en déplaçant l'appareil de la main de l'opérateur, la perche, située de surcroît à un mètre ou plus des personnes photographiées, semble suggérer la présence d'une sorte de photographe invisible, extérieur au groupe étant sujet de l'image. Le point de vue ainsi modifié déplace donc les enjeux de pouvoir au sein de la relation du groupe, en amoindrissant la responsabilité du détenteur du smartphone dans l'image produite. Ce point de vue inédit créé par la perche à selfie, n'est-il pas après tout celui du badaud auquel on pouvait traditionnellement demander de réaliser une image de soi et de ses amis ? C'est peut-être de l'aura de l'absence de ce dernier dont se pare la perche à selfie.

Cette troisième partie touche à sa fin. Il est indéniable que les changements induits dans les nouvelles technologies, tant du point de vue de l'utilisateur-photographe que des personnes photographiées ou des destinataires, redéfinissent la valeur de l'acte de déclenchement dont il a été

87 SOULAGES, François (dir.), LE CORRE, Sandrine (dir.), *Les Frontières des écrans*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 9-17.

88 GUNTHERT, André, *La Perche à selfie : l'autophotographie au carré*, in *L'Image sociale*, mis en ligne le 05 juin 2015, URL complet : <https://imagesociale.fr/1568>

-entre autres- question dans ce mémoire. Il est difficile d'évaluer précisément, pour le moment, dans quelles proportions. La raison de cette difficulté est simple : il nous semble pouvoir dire que ces nouveaux dispositifs commencent à peine à réellement intégrer le domaine de la prise de vue professionnelle. Et si il ne fait pas de doute que cela n'est qu'une question de temps -on voit déjà des photographes indépendants se voir passer commande par des organes de presse pour leur Instagram, par exemple-, la visibilité des images produites par ces moyens reste moins éclatante que celle des réseaux que l'on peut considérer comme « traditionnels ». Nous avons tenté de poser les jalons d'une analyse dont nous avons bien conscience qu'elle sera à poursuivre dans les prochaines années. Elle viendra peut-être plus que tôt que prévu, l'époque où l'on pourra se retourner complètement sur la période de transition que nous vivons actuellement, afin de porter un regard mieux documenté et distancié sur les pratiques que nous avons ici tenté d'analyser. En attendant cette période, le commentaire de la partie pratique constituant la seconde face de cette étude écrite, disponible en annexe, pourra apporter une strate de plus à cette réflexion, éclairer certains points et nuancer des points de vue qui ont ici été émis.

## CONCLUSION

La photographie de portrait est un genre difficile à cerner : si toutes les images faisant figurer des individus ne sont pas nécessairement des portraits, à partir de quand peut-on considérer qu'elles en sont? Il semble à vrai dire plus aisé de qualifier le genre du portrait en désignant les images qui ne s'y apparentent pas, que celles qui en font partie. Une chose demeure cependant dans l'ensemble des images ayant été analysées dans ce mémoire : la prise de position de leur auteur par rapport aux personnes dont leurs images ont saisi la figure. Cette prise de position ne se fonde pas forcément dans une relation assumée du photographe aux personnes se trouvant face à son objectif. Nous l'avons vu avec Philipp Lorca diCorcia. La définition dont nous nous sommes cependant servi dans le cadre de notre étude excluait ce genre de travaux, pour se concentrer sur les images de l'autre où le lien entre photographe et photographié est assumé. C'est ce lien et l'étude des paramètres agissant sur ce dernier qui ont été au cœur de notre réflexion.

Cette réflexion nécessitait de poser les bases qui allaient permettre d'envisager l'acte de représentation de l'autre en photographie. Nous avons dû dégager les enjeux à l'œuvre dans la réalisation d'un portrait : la rencontre de l'autre et les présupposés sociaux et moraux qu'elle implique. C'est notamment à l'aune de ces derniers qu'a été menée une partie de notre recherche. Il nous a également fallu formuler les évolutions dans les rapports d'opérateur à modèle, auxquels a mené l'appropriation du portrait par la photographie. Ces évolutions sont principalement d'ordre temporel, mais pas uniquement : c'est tout un schéma physique de placement des corps, de jeux de regards, de représentation par l'autre de son identité qui ont été bouleversés. La représentation de l'autre destinée à donner une image immédiatement considérée comme fidèle, car portant la trace physico-chimique d'une réalité passée, n'appartient désormais plus qu'à la photographie. Ceci a conduit à un profond bouleversement de la relation qui se nouait traditionnellement au cours de la réalisation d'un portrait. L'apport du propos de Roland Barthes qui met en évidence le malaise lié au saisissement temporel qu'opère le déclenchement a été capital.

C'est à partir de ce moment-là qu'est intervenue la notion de dispositif, si importante dans notre réflexion. C'est la mise en place d'un dispositif par le photographe, qui a permis à chacun d'agir à sa manière sur ce saisissement originel dont parle Barthes.

Ce que nous avons également mis en évidence, c'est, encore une fois par opposition à la peinture (mais également car certains types d'appareils y obligent), le changement de statut dont la place de l'énonciateur dans l'image de portrait a été l'objet. Et c'est la formulation suivante qui nous a été

fondamentale par la suite : le portrait photographique naît d'une rencontre. Ce constat nous a permis de mettre en évidence deux éléments. Le premier, illustré par l'image de Jeff Wall *Picture for a Women*, c'est le schéma relationnel circulaire, à l'œuvre dans la photographie de portrait : appareil au centre, photographe et modèle placés de par et d'autres de ce dernier. Le second élément que nous avons pu mettre évidence, ce sont les deux grands paramètres qui ont axé notre réflexion sur le moment de la prise de vue : temporalité et distance. À l'intérieur de cette dernière nous avons inclus la notion d'environnement. De la même manière, nous avons inclus à la notion de temporalité celle de hors-champ, qui comprise ainsi, adjoint au portrait advenant de la collusion de deux êtres, le vécu de chacun juste avant et juste après la prise de vue. C'est l'idée que défendait Mathieu Zazzo et que nous avons reprise.

Ainsi pu, petit à petit, nous avons pu dresser une cartographie du dispositif tel qu'il peut être envisagé par le photographe, et, à partir de la définition donnée par Giorgio Agamben de ce dernier, examiné un certain nombre d'exemples concrets. Il apparaît que si l'image finale, comme nous l'avons défendu, résulte de la somme d'une infinité de choix minuscules, effectués en amont et pendant la prise de vue, chaque élément pris séparément n'est pas de facto visible dans l'image. L'effet de l'environnement, du type d'appareil employé, sont entre autres des paramètres du dispositif dont les effets sur la relation au photographié sont parmi les plus visibles. Néanmoins, un certain nombre de paramètres relevant de l'immatériel ou du non-dit participent également à façonner la relation du photographe à son modèle, et la manière dont ce dernier figure dans l'image finale : c'est ce que nous avons vu en étudiant brièvement les notions de politesse et de présentations, et en commentant l'expérience de photographes dont le choix des vêtements, le débit de paroles ou la manière particulière de s'adresser à leur modèle sont autant de paramètres constitutifs du dispositif.

Au centre de cette question du dispositif, celle de l'appareil n'a pas été en reste. Un historique choisi nous a permis de faire émerger du flot d'innovations technologiques ayant émaillé le XIX et le XXème siècle, les possibilités de moduler le rapport à l'autre qu'offre aujourd'hui la photographie, dont les premiers balbutiements limitaient terriblement le champ d'action. Les paramètres matériels sont aujourd'hui extrêmement larges : choix d'un trépied, d'une focale particulière, d'un format, d'un boîtier sont autant de possibilités à explorer afin de pouvoir agir sur la réalisation d'un portrait, aller chercher chez l'autre ce qui ne s'offre pas ou ne semble pas accessible à priori. La notion de « valeur de déclenchement », étudiée à l'aune du nombre de poses ou du son produit par l'obturateur, semble pouvoir se calquer sur chaque élément matériel du dispositif particulier à chaque photographe. Ce qu'il est important de dégager de notre étude, c'est que le portrait photographique doit être vu

comme résultant de l'ensemble du dispositif, lequel modifie la charge symbolique et active portée par chacun de ses éléments. Le matériel possède donc un certain nombre de « sens » virtuels, qui sont en puissance, et que le dispositif a à charge de révéler ou au contraire d'annihiler. C'est probablement pour cette raison que ce mémoire nous porte à penser, au vu de l'ensemble des images étudiées, que le déterminisme du matériel n'en est pas un et qu'il est libre d'être bousculé par une mise en place intelligente.

Ce déterminisme qui constituait une partie de notre hypothèse de base, a également été mis à mal dès lors que nous avons pointé le partage de la réalisation de l'image-portrait entre photographe et modèle. Les entretiens utilisés dans notre recherche et les écrits étudiés en amont de la rédaction nous ont permis de mettre en exergue le fait que si le dispositif sert d'une part à agir sur la relation photographe / photographié, il permet également de donner une plus ou moins grande marge de manœuvre à l'autre, dans sa liberté de construire sa propre identité dans l'image. Là encore, chaque type de matériel semble contenir une infinité de possibilité, soumises malgré tout aux *a priori* que peut en avoir le modèle comme le photographe, par ailleurs. Quoiqu'il en soit, cette notion d'identité en photographie de portrait reste très instable, et soumise à ce que le portrait ne peut représenter plus que deux personnes au même endroit, au même moment, et à un instant donné.

Enfin, nous avons mis en évidence les bouleversements induits par les nouveaux dispositifs de prise de vue dans le schéma relationnel classique. Ce schéma, qui est donc constitué par un paramètre physique de distance, et par un paramètre temporel (la traditionnelle chaîne graphique), semble avoir été bousculé par l'arrivée du numérique, et par les usages en vigueur touchant au domaine de l'image : la diffusion d'une part, avec les réseaux sociaux en particulier, et les appareils d'autre part, qui sont omniprésents et qui présentent des caractéristiques de visée inédits.

Notre réflexion se conclue ainsi en nuancant une partie des constats qui ont été énoncés ci-dessus. Si ces derniers ont été bâtis sur les raisonnements développés le long de notre recherche, une partie d'entre eux semblent pouvoir être réévaluées à l'aune des pratiques photographiques actuelles. On peut dès lors se demander dans quelle mesure toute conclusion tirée de l'étude des relations du photographe au photographié, n'est pas dépendante -à la manière dont une photographie est dépendante de ses conditions de production- de l'époque qui la voit naître. Le sens véhiculé par l'usage d'un appareil photographique aux yeux des personnes se trouvant face à ce dernier, semble être profondément soumis à la mentalité de l'époque, ainsi qu'à la manière dont cette dernière envisage l'acte de prendre l'autre en photographie.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **HISTOIRE DE LA PHOTOGRAPHIE**

#### Ouvrages

BAJAC, Quentin, *L'image révélée, L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2001, 159 p.

BAJAC, Quentin, *La Photographie, l'époque moderne, 1880-1960*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2001, 159 p.

BARBOZA, Pierre, *Du Photographique au Numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996, 270 p.

FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Larousse, 2001, 775 p.

GUSTAVSON, Todd, *150 ans d'appareils photo*, Paris, Eyrolles, 2010, 360 p.

#### Articles internet

GUNTHER, André, *Daguerre ou la promptitude*, in *Études Photographiques*, Numéro 5, Novembre 1998, URL complet : <https://etudesphotographiques.revues.org/163>

#### Mémoires

KATARZINSKY, Antoine, *De 1929 à aujourd'hui, analyse de l'implication du système bi-objectifs dans l'évolution des pratiques photographiques*, Mémoire de Master en Photographie Prise de vue sous la direction de Mme. DENOYELLE Françoise, Paris, ENS Louis Lumière, 2013, 131 p.

### **THEORIE DE LA PHOTOGRAPHIE**

#### Ouvrages

ARROUYE, Jean, GUÉRIN, Michel (dir.), *Le Photographiable* (actes du colloque, Marseille, Amphithéâtre de l'Alcazar, 26, 27 et 28 Novembre 2009 / Organisé par la Laboratoire d'études en Science des Arts et l'Université de Provence Aix-Marseille I), Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, 222 p.

BARTHES, Roland, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard : Seuil, 1981, 193 p.

CLAASS, Arnaud, *Du Temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014, 149 p.

CHALLINE, Éléonore, MEIZEL, Laureline, POIVERT, Michel (dir.), *L'Expérience*

- photographique : travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, 272 p.
- COTTON, Charlotte, *La Photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005, 224 p.
- DEBAT, Michelle, LAGEIRA, Jacinto, *La Photographie en Acte(s)*, Trézélan, Filigranes, 2014, 319 p.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.
- FLUSSER, Vilém, *Pour Une philosophie de la Photographie*, Saulxures, Circé, 1996, 92 p.
- JAEGER, Anne-Céline, *La Photographie contemporaine par ceux qui la font*, Paris, Thames & Hudson, 2008, 272 p.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macule, 2001, 397 p.
- MÉAUX, Danièle (dir.), *Protocole et Photographie Contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, 383 p.
- MONTEROSSO, Jean-Luc (dir.), *Dévisager*, Paris, Paris audiovisuel n°14, Printemps 1993, 105 p.
- PICAREL, Gilles, *Photographie et altérité : interrogations à partir de Marc Pataut*, Paris, L'Harmattan, 2016, 111 p.
- PICAREL, Gilles, *Les Frontières de l'extériorité*, Paris, L'Harmattan, 2015, 100 p.
- ROCHE, Denis, *La disparition des lucioles : réflexion sur l'acte photographique*, Paris, Seuil, 2016, 224 p.
- ROUILLÉ, André, *Sur la Photographie*, Paris, Gallimard, 2005, 704 p.
- SCHAEFFER, Jean Marie, *L'image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.
- TISSERON, Serge, *Le mystère de la Chambre Claire*, Paris, Flammarion, 1999, 187 p.

### Mémoires

- BUBB, Martine, *La Chambre noire, Philosophie d'un appareil*, Maîtrise de Philosophie sous la direction de Jean-Louis Déotte, Vincennes -Saint-Denis, Paris VIII, 2002, 193 p.
- HAVET, Claire-Lise, *L'intimité dans le photoreportage moderne*, Mémoire de Master en Photographie Prise de vue sous la direction de Mme. DENOYELLE Françoise et Mr. PHILIPPOT Michel, Paris, ENS Louis Lumière, 2007, 125 p.

## **PHOTOGRAPHES**

### Ouvrages

BAZIN, Philippe, *Face à faces*, Paris, L'Harmattan, 2012, 115 p.

BAZIN, Philippe, *La Radicalisation du monde*, Paris, L'Atelier d'édition, 2009, 272 p.

COLLECTIF, *Images d'un renouvellement urbain : artistes accueillis en résidence à Cherbourg-Octeville*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2008, 119 p.

DE GASPERIS, Giammaria, *Planches-Contacts, Le choix des photos, Volume I*, Marseille, André Frère Éditions, 2013, 216 p.

FRÉGER, Charles, *Les Fleurs du Paradis*, Paris, Archibooks+Sautereau, 2008, 92 p.

FRÉGER, Charles, *Bleus de Travail*, Rouen, POC, 2003, 111 p.

FRÉGER, Charles, *Outremer*, Paris, Archibooks, 2013, 111 p.

FRÉGER, Charles, *Empire*, Paris, Thames & Hudson, 2010, 176 p.

FRÉGER, Charles, *Portraits Photographiques et uniformes*, Paris, 779 et Société Française de Photographie, 2001, 63 p.

FRÉGER, Charles, *Wilder Mann ou la figure du sauvage*, Paris, Thames & Hudson, 2012, 271 p.

FRÉGER, Charles, *Légionnaires*, Paris, 779 / Le Château d'Eau, 2002, 88 p.

FRÉGER, Charles, *Rikishi*, Paris, POC, 2004, (non paginé).

PATAUT, Marc, *Toujours ou jamais : travail Photographique dans l'unité pédopsychiatre de l'hôpital Esquirol à Limoges*, Paris, Éditions du Panama, 2008, 174 p.

PATAUT, Marc, *Humaines*, Le Point du jour, 2012, 159 p.

PATAUT, Marc, *Ne Pas plier : Aulnay sous quoi ?*, Ivry-sur-Seine, éditions Ne pas plier, 1997, 80 p.

RICHARDSON, Nan, *Conversations with contemporary photographers*, New York, Umbrage Editions, 2005, 285 p.

SOPHIE, Bernard, *Rencontre avec Guillaume Herbaut*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2015, 206 p.

### Documents Vidéo

ENGLER, Michael, *Contemporary American Photography in the USA*, Michael Engler Filmproduktion, 1982. URL : <https://www.youtube.com/channel/UC9GE8d8c4W34Lmt3LT3SviuA>

FAIGENBAUM, Patrick, *Familles*, URL complet : <https://vimeo.com/69871419>

GAUDUCHEAU, Gaëlle, *Paul Auster par Eric Garault*, Paroles de Photographes, URL Complet : [http://www.gaellegauducheau.fr/?page\\_id=245](http://www.gaellegauducheau.fr/?page_id=245)

HOPKINS, Rip, *Le Voyage à Nantes*, réal. Filigranes éditions, URL complet : <https://www.youtube.com/watch?v=XrOgONyBBOc>

ROLLER, Olivier, *Séance Photo de François Fillon*, [http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk\\_seance-photo-de-francois-fillon-par\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x1zsyk_seance-photo-de-francois-fillon-par_news)

ROLLER, Olivier, *La Fabrique d'un portrait « François Hollande »*,

nhhttps://www.youtube.com/watch?v=IfqyK3Q\_FMc

### Sources Internet

ACTUPHOTO, Entretien avec Charles Fréger, mis en ligne le 3 aout 2012, URL complet :

<http://fr.actuphoto.com/22263-entretien-avec-charles-freger.html>

DEYLE, Hélène, La Revue des images d'Hélène Deyle, *Le Temps suspendu du portrait officiel*, mis en ligne le 01/09/2015, URL complet : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-revue-des-images-d-helene-delye/le-temps-suspendu-du-portrait-officiel>

GUNTHERT, André, *La consécration du selfie. Une histoire culturelle*, in L'Image sociale, mis en ligne le 28 avril 2015, URL complet : <https://imagesociale.fr/1370>

GUNTHERT, André, *La Perche à selfie : l'autophotographie au carré*, in L'Image sociale, mis en ligne le 05 juin 2015, URL complet : <https://imagesociale.fr/1568>

MALONEY, Patricia, *Interview with Rineke Dijkstra*, mis en ligne le 29 mars 2012, URL complet :

[http://www.artpractical.com/feature/interview\\_with\\_rineke\\_dijkstra/](http://www.artpractical.com/feature/interview_with_rineke_dijkstra/)

OPTON, Suzanne, *Soldier, Sikkema Jenkins & Co exhibition text*, URL complet :

[http://www.sikkemajenkinsco.com/files/pdfs/56\\_SO2014-PR.pdf](http://www.sikkemajenkinsco.com/files/pdfs/56_SO2014-PR.pdf)

OPTON, Suzanne, *Suzanne Opton : Soldier at Sikkema Jenkins*, mis en ligne le 27 décembre 2014,

URL complet : <http://dailyserving.com/2014/12/best-of-2014-suzanne-opton-soldier-at-sikkema-jenkins/>

## **THEORIE DE L'IMAGE**

### Ouvrages

MICHEL, Jean-Luc, *La distanciation : Essai sur le société médiatique*, Paris, L'Harmattan, 1992, 368 p.

SOULAGES, François (dir.), LE CORRE, Sandrine (dir.), *Les Frontières des écrans*, Paris, L'Harmattan, 2015, 131 p.

## **SUR LE PORTRAIT**

### Ouvrages

ALEXANDRE, Lorraine, *Les Enjeux du portrait en art : étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2011, 195 p.

BEYER, Andreas, *L'Art du Portrait*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2003, 411 p.

SORLIN, Pierre, *Persona, Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, 154 p.

WRONA, Adeline, *Face au portrait, De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012, 441 p.

### Mémoires

MARESCA, Sylvain, *Connaissance Ou vision, Les tensions créatrices du portrait photographique*, Habilitation à Diriger des Recherche en Sociologie, Université Paris VIII, 1994, 206 p.

### Monographies thématiques

ARDENNE, Paul, *Portraiturés : « be kind to me »*, Paris, Éditions du Regard, 2003, 298 p.

Bibliothèque Nationale de France, *Portraits, singulier pluriel : 1980-1990*, Paris, Hazan : Bibliothèque Nationale de France, 1997, 143 p.

EWING, William A., HERSCHDORFER, Nathalie, *Faire Faces : le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006, 229 p.

## **PHILOSOPHIE**

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2007, 50 p.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, 1990, 347 p.

PLOURDE, Simonne, *Emmanuel Lévinas : Altérité et Responsabilité, guide de lecture*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, 160 p.

AESCHLIMANN, Jean-Christophe, *Répondre d'autrui : Emmanuel Lévinas / Paul Ricoeur*, Neuchâtel, à la Baconnière, 1989, 121 p.

## **SOCIOLOGIE**

PICARD, Dominique, *Les Rituels du savoir-vivre*, Paris, Seuil, 1995

## **ANNEXES**

<b>Présentation de la partie pratique</b>	<b>87</b>
<b>Entretien</b> avec Samuel Bollendorff	<b>96</b>
<b>Entretien</b> avec Philippe Bazin	<b>106</b>
<b>Entretien</b> avec Charles Fréger	<b>114</b>
<b>Entretien</b> avec Mathieu Zazzo	<b>123</b>
<b>Entretien</b> avec Patrick Messina	<b>130</b>
<b>Corpus d'images</b>	<b>138</b>
<b>Table des illustrations</b>	<b>142</b>

## **PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE**

### **Réalisation**

La partie pratique de mon mémoire a consisté à réaliser des séries de portraits en mettant en place un dispositif de prise de vue incluant un protocole strict ainsi que différents appareils de prise de vue. Pour ce faire, j'ai choisis comme lieu de réalisation la passerelle située après l'entrée de l'Université Paris 8, car c'est un lieu de passage où les personnes entrant ou quittant l'Université allaient forcément être confrontées à moi. En demandant à chaque personne passant près de moi de poser, j'évacuais d'emblée la contrainte de faire la démarche d'aller trouver des modèles, démarche qui aurait forcément été soumise à des choix subjectifs de ma part. J'avais à ma disposition trois appareils : un Rolleiflex monté sur trépied, un reflex numérique plein format et un Ipod. J'effectuais à chaque portrait un roulement de manière à ne jamais utiliser mes appareils dans le même ordre. Les focales du Rolleiflex (75mm équivalent 50mm en 24x36) et de l'Ipod (3,3mm équivalent 35mm) ne pouvant de toute manière pas être modifiées, j'ai très vite décidé de prendre, avec mon Nikon D610 plein format, plutôt qu'un 50mm, mon 35mm que j'affectionne pour le portrait et qui par ailleurs, possède une lentille frontale volumineuse, ce qui allait dans le sens de ce que je souhaitais provoquer chez l'autre en employant un appareil numérique professionnel.

Je ne donnais aucune indication et ne faisais que quelques images avec chaque appareil ; les séances étaient très rapides.

### **Intention**

Mon dispositif induisait de ne jamais changer d'endroit et de coller à un cadre le plus possible similaire sur chaque image : l'emplacement du Rolleiflex équipé du trépied était signalé par du gaffeur, tout comme celui sur lequel devait se placer chaque personne lors de la prise de vue. L'intérêt ne résidait donc pas dans la réalisation de portraits uniques et donnant une image atypique de chaque personne mais dans la confrontation des personnes aux différents systèmes de prises de vue intégrés à mon projet.

En donnant un minimum d'indications et en prenant les photographies dès que je me trouvais à l'emplacement que je m'étais alloué, je souhaitais capturer la réaction des gens au moment où leur regard rencontrait chaque nouvel appareil, et ainsi dégager des différences dans leur manière de poser, dans leur concentration, la mienne et dans la façon dont moi photographe je me sentais au sein de chaque configuration.

## **Intérêt personnel**

Le portrait posé ne fait pas du tout partie de ma pratique photographique. Il m'est arrivé d'en faire dans le cadre de mes études à Louis Lumière, notamment avec l'exercice de portrait à la chambre dont le résultat avait été plus que moyen ; je n'ai par ailleurs jamais montré ces images à qui que ce soit d'autre que mes professeurs ou les principaux intéressés. Il m'est également arrivé d'en faire, lors de la rédaction de ce mémoire, pour répondre à des commandes de presse, mais ces derniers s'apparentaient plus à du portrait de reporter tel qu'il se pratique beaucoup aujourd'hui : le résultat devait plus ressembler à une illustration d'article qu'à une réelle image autonome, pensée, achevée. La nécessité de faire des images éclatantes où les gens souriaient me glaçait d'avance. Si il m'arrive en revanche de faire des photographies qui pourraient s'apparenter à des portraits, cela a toujours lieu dans un cadre intime et dans des situations non destinées à la réalisation de telles images. Tous ces éléments expliquent le fait que ce projet représentait pour moi une sorte de défi : me confronter à l'autre, formuler à des inconnus une demande liée à la prise d'une image et les faire poser n'allait pour moi pas du tout de soi. Réaliser cet exercice dans un cadre ouvert à la circulation et aux regards représentait une contrainte de plus.

Au delà de l'invitation à me dépasser que représentait donc cet exercice de portrait, travailler pendant des mois sur la relation au photographié au travers du portrait, recueillir des témoignages... mais aussi théoriser à ce point une question qui pour moi, avant la rédaction, était avant tout une question dont il fallait faire expérience pour y répondre, m'a donné envie de me confronter au portrait et de tenter de trouver, dans ce genre particulier, une écriture qui me soit propre et qui puisse également me permettre de démarcher pour trouver ce genre de commandes.

## **Conclusion(s)**

### **Du côté du photographié**

La réalisation des images ainsi que leur editing a été très instructif. J'ai d'abord été très déçu : les personnes ayant accepté d'être portraiturées ont toutes eu la même manière de poser devant chaque appareil, presque systématiquement. J'y ai donc vu en premier lieu un aveu d'échec quand à la pertinence de mon dispositif. Mais en y réfléchissant mieux, je me suis rendu compte que cette expérience venait corroborer et invalider bon nombre d'hypothèses édictées dans ce mémoire. J'ai aussi relativisé la valeur des résultats que j'avais pu trouver, en prenant conscience des limites de mon expérience en terme de lieu (l'université Paris 8), de dispositif, de démarche (portraits en série).

La première des conclusions à tirer de cette PPM, c'est que les gens n'ont pas été sensibles au changement d'appareil dans la manière dont ils se représentaient face à l'appareil. En réalité, les

personnes qui ont répondu favorablement à ma demande exprimaient en fait une réelle adhésion au fait de participer à un projet et de rendre service à leur prochain. Cette adhésion se manifestait donc par une absence de réaction à mon dispositif qui pouvait pourtant, vu de l'extérieur, paraître loufoque ou dont le but pouvait paraître difficile à apprécier sans explications. Leur adhésion avait plus à voir avec le fait de se faire photographier dans l'absolu, plutôt que de se faire photographier avec un appareil en particulier.

En réalité, il me semble que les résultats auraient été tout autres dans un cadre de commande à l'aspect plus officiel : commande de presse, d'institutions, ou tout simplement demande de pose à un personnage public notoire. Le cadre de Paris 8, que j'ai choisi car il était suffisamment rassurant pour ne pas me bloquer complètement mais suffisamment ouvert pour s'apparenter à un espace public, « autorisait » aux yeux des gens l'expérimentation, ce qui n'aurait peut-être pas été le cas dans une gare ou une rue.

La non-obligation des personnes à participer au projet induisait aussi que se placer face à l'appareil semblait pour eux relativement facile : je n'ai senti ni gêne, ni malaise, mais au contraire de l'enthousiasme, de la sympathie, au pire une neutralité exemplaire. Si j'avais photographié les gens sans leur demander ou si chacun avait été plus ou moins contraint, comme le sont finalement lors d'une commande de portrait photographe et modèle -l'un pour des raisons économiques, l'autre pour des raisons de communication-, j'aurais probablement eu affaire à une variété de réactions bien plus large.

L'expérience a également été intéressante du point de vue de la représentation. Si certaines personnes posaient spontanément de manière chaleureuse, d'autres ont fait preuve d'une grande neutralité. Un couple d'amies, ne figurant pas dans la série finale, m'a littéralement étonné : avec chaque appareil, leur pose a été exactement la même. Si à ce moment là de la réalisation je ne m'en étonnais plus, c'est la constance de la nature de leur pose qui m'a surpris. Un sourire artificiel au possible, toutes dents dehors, le visage figé... Toute la normalisation des mimiques générée par les réseaux sociaux concentrée avec chaque appareil. Elles m'avaient demandé, avant la prise de vue, si je pourrais leur envoyer les images, ce à quoi j'avais répondu oui. Ce qui aurait pu expliquer le caractère exagéré de leur pose ; or un homme, qui m'avait formulé une demande identique, resta complètement stoïque pendant chaque prise de vue.

Enfin, on peut encore une fois se demander à quel point le cadre du portrait invalide les hypothèses que j'avais énoncées quand au type d'appareil choisi lors de la phase spécifique de l'approche de l'autre. Qu'en aurait-il été dans le cadre d'un projet documentaire, ou les personnes peuvent éventuellement se trouver en position de fragilité, ou de conflit avec les photographes et autres journalistes ?... L'emploi d'un appareil particulier unique aurait alors été judicieux mais aurait

relégué toute conclusion au statut d'impression subjective.

### **Du côté du photographe**

En tant que photographe, cette expérience a validé un certain nombre d'hypothèses formulées dans ce mémoire. En effet, si les personnes n'ont pas eu les réactions disparates dont j'attendais d'elles qu'elles donnent du relief et des couleurs à mes images, j'ai de mon côté ressenti les prises de vue très différemment selon les appareils que j'employais.

Sans trop de surprise, j'ai pris très peu de plaisir à travailler avec l'Ipod. Il est d'une ergonomie épouvantable : désagréable à tenir, peu stable, il ne me faisait pas sentir à l'aise dans mon rôle de photographe. Dès que je leur sortais, je me sentais dans le rôle du témoin passif assistant sans y prendre part à la scène présente devant ses yeux. J'ai de plus trouvé le geste de sortir mon Ipod plus agressif que celui de sortir mon reflex pro : les bras tendus pour placer cet écran entre l'autre et moi m'a semblé être un geste obscène. Je suis loin d'être opposé aux nouvelles pratiques de la photographie et ne cautionne pas ce qui se rapporte aux dogmes, mais dans le cadre du portrait, je ne réitérerais pas l'expérience. Tous les enjeux humains partent en fumée au profit de *l'image-frontière* affichée sur l'écran LCD, qui n'a même pas le mérite d'être belle en soi -à l'inverse de la visée reflex ou sur un verre dépoli, par exemple.

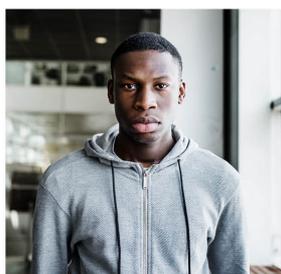
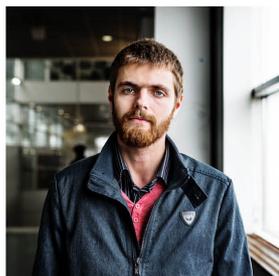
J'ai ressenti plus de plaisir à photographier avec mon reflex Nikon, qui néanmoins me coupait totalement du des personnes dont je faisais le portrait. J'étais dans une bulle de potentialités qui se déplaçait en même temps que moi. J'ai cela dit ressenti une certaine frustration liée à mon dispositif de prise de vue : souhaitant garder un point de vue relativement similaire d'un portrait à l'autre, je restais le plus possible immobile durant la réalisation de chaque image. Cette contrainte était frustrante avec le reflex dont l'usage incite, lorsque l'on est derrière lui, à se déplacer par rapport au modèle, à chercher d'autres cadres, à faire varier la distance entre soi et l'autre. La possibilité de répéter le déclenchement très rapidement me donnait également envie d'aller chercher une réaction chez l'autre, en échangeant avec lui, en cherchant un rire, une réaction, quelque chose de furtif qui ne s'offre pas spontanément.

Enfin, c'est avec le Rolleiflex que j'ai trouvé le travail le plus intéressant : dès que je passais derrière, je me sentais beaucoup plus concentré. J'ai beaucoup repensé au concept d'être-là photographique repris dans ce mémoire, et c'est vrai que la fixité de l'appareil, les allers retours du regard entre ce petit verre dépoli qu'il faut protéger de ses mains pour voir convenablement et les personnes photographiées, tout cela contribue à alimenter chez le photographe une concentration que je ne ressentais pas forcément grandissante de l'autre côté de l'appareil. L'inversion droite-gauche y est aussi pour beaucoup : plutôt que de rester braqué sur mon appareil, je regardais en

direct pour donner de premières indications, puis je vérifiais dans mon cadre, et je relevais le visage pour redonner de brèves indications. À noter également que cette inversion me poussait à donner les indications en prenant comme référence les éléments de mon cadre en priorité, ce qui se traduisait par des indications de type « rapproches toi de la fenêtre » plutôt que « décales-toi un peu à droite ». J'ai aussi entrevu que le masque que l'autre revêt au moment de se positionner devant l'appareil peut plus facilement tomber en employant le moyen format, en raison de la rigueur d'usage qu'il requiert et du temps particulier qu'il instaure. Les réglages étant plus longs à effectuer, chacun met peu à peu de côté ses défenses, sa gêne, pour se concentrer sur l'image. Je pense que cet aspect là se serait vu sur les images si j'avais fait durer les prises de vue ou employé une chambre, qui exacerbe en quelque sorte cet aspect là de la pratique.

Pour conclure, il me faut dire que je ne me reconnais pas tout à fait dans cet exercice dont les contraintes, fixées par le désir de mettre en lien la pratique avec la problématique traitée dans ce mémoire, ont rendu fastidieux. Néanmoins, l'expérience m'a donné envie d'être réitérée, en utilisant cette fois-ci un appareil unique, le Rolleiflex, et en tentant de faire de chaque portrait une image singulière. Aller chercher chez l'autre un dénuement que j'estime ne pas avoir réussi à trouver avec cette série. À suivre...

Images réalisées au reflex numérique plein format



Images réalisées à l'Ipod



Images réalisées au Rolleiflex I



Images réalisées au Rolleiflex II



## ENTRETIENS

### SAMUEL BOLLENDORFF – 16/02/2016

*Tu avais commencé à me parler du choix du Leica que tu avais pris pour Hôpital silence, du fait que ça te cachait que la moitié du visage... est ce que tu as bossé avec d'autres appareils, est ce que tu as fait d'autres choix qui pourraient s'expliquer pour ce qu'ils induisaient à ce niveau-là ?*

S.B : D'abord effectivement j'ai choisi de bosser au Leica... y'avait l'histoire du visage, mais c'est surtout qu'un Leica tu le tiens pas de la même façon qu'un Nikon, il se trouve que la bague de mise au point c'est vraiment quelque chose que tu utilises par en dessous, beaucoup plus, ne serait-ce que parce qu'il y a une patère sur certaines optiques, enfin une patte, je sais pas comment on dit... En tout cas, c'est un boîtier que tu tiens comme ça (il mime), c'est à dire les coudes resserrés, presque devant le corps, y'a quelque chose d'une position presque de fragilité, alors que les Nikon, ou les Canon, ou les reflex sont des boîtiers que tu tiens, un peu plus euh... t'as les bras qui sont un peu plus écartés du visage, t'as le visage qui est caché, évidemment, complètement par le boîtier parce que le viseur est au centre. Et du coup tout ça ça fait que t'as pas la même position face à quelqu'un que tu photographies. Et quand t'es dans une position qui est un peu plus fragile, ou en tout cas qui laisse pas opposer une posture dure, moi j'ai le sentiment que c'était quelque chose qui était important dans la relation aux gens que je photographiais. J'ai passé un an en gériatrie mais avant la gériatrie et après, j'ai passé des mois en psychiatrie. Et donc en psychiatrie, la posture face à quelqu'un qui est dans la problématique de la santé mentale, je trouvais que c'était très important. Et donc pour moi le Leica était complètement intuitif, avant j'avais un FM2 de Nikon, quand j'étais à Louis Lumière tu vois, mais quand j'ai pu accéder à un Leica, un M6, j'ai plus jamais changé... Alors après, par exemple j'ai passé des mois en gériatrie, et puis... j'étais content du travail que j'avais fait et en même temps je trouvais que tout ce qui se jouait... C'était un projet d'un hôpital très fort, y' avait toute une équipe derrière un directeur qui avait un vrai projet d'établissement, c'était de maintenir les gens dans la vie, et dans le lien social, et surtout pas dans l'attente stricte et bête de la mort, et terrible. Et du coup, ils avaient énormément d'actions pour mobiliser les gens en permanence, etc. Et donc j'étais content de mon travail photographique mais y'avait plein de choses qui passaient justement de ces échanges humains, de cette chaleur des mots, qui passaient pas dans les images, forcément, et donc je me suis dit que j'avais envie de faire un film. Et en même temps j'avais pas de formation vidéo, j' étais tout seul, et j'avais une relation qui était déjà préétablie avec les résidents. Et du coup je me suis acheté une... à l'époque, c' était une sony VXP, c'étaient les plus petites caméras en semi-pro, mais qui avaient quand même un capteur tri-CCD. À ce moment-là on tournait en HI8... Mais du coup c'était surtout une caméra que je pouvais tenir, c'était pas une caméra épaule. C'était quand même une caméra de poing mais c'était pas une trop petite caméra. Et finalement y'avait une vraie continuité, c'est à dire que je pouvais continuer à parler aux gens tout en les filmant. Et du coup y'avait la continuité de ce que j'avais pu faire en photographie sauf que cette fois je me mettais à filmer. Et donc ça c'était très important, d'ailleurs même un an après ils continuaient à m'appeler le photographe, alors que j'étais en train de faire un film. Y'a ça, après pour des raisons purement optiques, moi la visée téléométrique, comme je suis astigmat, elle me permettait de faire la mise au point parce que même si je voyais pas bien les détails, je superposait deux nez et ça marchait quoi. Alors qu'avec tout les boîtiers reflex, j'ai mis beaucoup de temps à passer à un autre boîtier, parce que tout les boîtiers reflex numériques modernes, euh... Ils ont imaginé qu'avec cette modernité, quand tu passais au numérique, t'arrêtais de faire la mise au point, tu faisais tout en autofocus, y'avait plus besoin de bague de diaph ; et ça c'est une catastrophe, pour la photographie de manière générale, c'est à dire qu'avant, les photographes, y'en avait qui avaient des Mamiyas, du 6x7, des Hasselblads des Nikons, etc... Avec le numérique, tout ceux qui étaient dans la photographie documentaire ou de reportage hein, parce que dans les studios éventuellement

certain s'achetaient des moyen format numérique mais sinon c'était pas possible, et donc du coup tout le monde s'est mis à travailler avec du Nikon ou du Canon, et donc tout le monde s'est mis à travailler avec le même boîtier, parce que Canon ou Nikon c'est la même chose. Et donc du coup, ça a appauvri les identités photographiques de façon terrible. C'est d'ailleurs à la suite de ça qu'on a vu les photographes qui tiraient dans tout les sens sur leur courbes, pour essayer d'exister en tant qu'identité, parce que c'était que à la post-prod qu'ils pouvaient se mettre à faire quelque chose de singulier. Du coup moi j'ai mis beaucoup de temps à passer en numérique, et notamment parce que j'arrivais pas à trouver un boîtier avec lequel je trouve la continuité de mon regard au Leica. Je travaille au 28, et le 28, en Canon et Nikon, c'est pas dans les gammes professionnelles, c'est les gammes amateurs. Donc en plus j'étais obligé de changer d'optiques, ça allait pas du tout. Donc d'abord j'ai essayé Canon, et ça a pas marché, j'ai arrêté très vite... Y'a eu un moment où j'avais peur d'avoir des commandes tellement je faisais des photos floues hein, c'était terrible. Y'avait plus de stigmomètre, y'avait rien... Là j'ai des lentilles par exemple parce que aujourd'hui je fais des prises de vues au Nikon, pour pouvoir faire des prises de vues avec les boîtiers numériques sans stigmomètre, je suis obligé de mettre des lentilles, alors qu'au Leica j'ai pas besoin de mettre de lentilles. Et finalement j'ai trouvé, avec Nikon, une offre où j'archaïsais le boîtier, c'est à dire que j'utilise uniquement un 24 TC là ou PC, je sais plus comment on dit, à décentrement. Et j'utilise le boîtier en format 4x5 inch. Tu peux décider que tes fichiers soient directement dans un format d'homothétie 4x5. Du coup le 4x5 Avec l'optique 24 me redonne un 28, mais sauf que j'ai une vraie bague de mise au point. Parce que tu peux débrayer l'autofocus, sauf que la bague de mise au point elle a une course longue comme ça, puis elle est hyper souple... Donc là t'as une vraie bague de mise au point, t'as une bague de diaph, et donc du coup je peux retravailler avec un boîtier euh...normal (rires). Et c'est que très récemment que je me suis acheté un Leica numérique, un M, j'avais essayé les M aussi, j'en avais acheté un y'a quelques années, j'e l'ai revendu immédiatement parce qu'il buggait complètement... Moi je fais beaucoup d'images, il plantait, j'étais obligé d'arracher la batterie, je perdais les images à chaque fois, c'était une catastrophe. Et donc là maintenant ils ont atteint un niveau qui est assez bon, du coup je m'en suis acheté un, je sais plus ce que c'est, un M je crois... Du coup je retrouve ma photographie que j'ai eu pendant 15 ans, et qui a été malmenée par l'arrivée des outils numériques qui étaient pas encore au point. Leica ils ont mis des années, ils ont failli faire faillite, quand ils ont sorti leur Digilux là, c'était un merde infinie... finalement ils s'en sont ressorti, maintenant ils en ont plus rien à foutre des photographes, ils se tournent que vers les traders, vers gens qui achètent des Rolex, mais... leur boîtier est enfin bon. Et du coup je retrouve ma photographie. Par contre j'utilise toujours le Nikon à décentrement pour euh... En fait j'utilise le Leica quand il y a des gens sur les images et quand je suis dans ma photographie de reportage relativement classique. Et quand je fais mon travail de lieu de façon assez cadastrale, comme j'ai pu faire sur les immolations ou ce que je fais sur les morts de la rue, ou ce que je fais sur les réfugiés, là c'est vraiment avec le Nikon, et c'est en plus souvent au pied.. Fin même si c'est pas au pied, c'est une autre photographie que je pratique quoi. Mais ce qui est important pour moi, c'est qu'il y a la dimension chambre photographique, avec le Nikon à décentrement, et quand je l'utilise au pied, y'a personne en face de moi, mais par contre ça suscite des curiosité chez les gens qui viennent, parce que c'est une photographie que tu mets plus de temps à installer etc. Tu vois notamment sur les immolations, j'ai fait des images à la chambre, et des images en numérique. Et ça permettait vraiment d'installer une relation avec le voisinage, avec des gens, pour parler de ce qui c'était passé, etc...

*Des badauds ?*

S.B : Ouais des badauds, ou des voisins, parce que c'était surtout des entourages, pas des entourages familiaux forcément, mais des entourages en terme de géographie. Et du coup comme y'avait rien, très très peu d'infos, ça permettait parfois de pouvoir discuter avec les gens et d'essayer d'avoir un

peu plus d'infos sur ce qui c'était passé. Donc là le pied et le dispositif photo un peu plus lourd, il permettait de susciter la rencontre et la réaction des gens. Mais après, sur les histoires de matériel c'est vrai que... Par exemple moi je travaille que au 28. Enfin j'ai un 50 pour les rares fois où je suis sur une montagne et faut que je photographie un truc en face mais... C'est pas une longue focale. Je m'en sers jamais du 50. En fait Je me sers que du 28, et uniquement du 28 parce que ça permet d'avoir un cadre en permanence dans la tête. Et évidemment j'utilise pas de zooms. Le zoom pour le coup c'est vraiment une... C'est une optique avec laquelle t'apprends à pas te déplacer en fait.

*T'apprends rien ouais ! (Rires).*

S.B : Voilà. Tu fais l'économie du déplacement et donc tu fais l'économie de tout. Même de la qualité. Parce que tu vas pas vers les gens, etc. Avec le 28, si je veux faire une image de toi comme ça (*il mime un cadre*), je suis obligé de venir là. Et donc si je dois venir là pour faire une photo, je suis obligé de te parler, je suis obligé de te dire pourquoi je vais faire une image, etc, c'est impossible de voler une photo. Et donc du coup ça c'est hyper important, ça fait partie, de la même façon, de mes trucs où je passais des mois en psychiatrie, en gériatrie, aux urgences, à la maternité... évidemment après, sur des sujets plus lourds, où même à la cité à Grigny. Avoir à chaque fois des outils et une mise en place photographique qui te contraint à engager la parole en fait. Et donc avoir la complicité des gens quand tu fais une image. Après, dans le genre, si tu vas encore plus loin, donc dans la photo et le son, dans le binôme qu'il y a avec Mehdi Ahoudig par exemple, ce qui était fondamental quand on fait *À l'abri de rien*, c'est que on se rendait compte que c'était très important pour les gens qu'on puisse les rassurer en disant c'est pas pour la télé, on va pas faire de la télé. Et donc toute la dimension voyeur, voyeuriste de la télé, elle était pas là, parce que justement on était tout le temps tout les deux, on faisait les interviews ensemble, etc. Mais le temps de la photo, c'était pas celui de l'enregistrement. On le sait, quand on écoute la radio... On peut entendre des choses qui sont beaucoup plus libres, enfin quand on est enregistré avec un micro sans être regardé, on peut dire des choses beaucoup plus... beaucoup plus profondes, sans avoir le sentiment d'être regardé pendant qu'on les dit. Donc du coup les gens devant le micro, évidemment, face à leur situation de précarité, parfois ils flanchaient, ils pleuraient.. Même si ils pleuraient pas, on pouvait sentir leur fragilité. Mais ils étaient tout à fait dignes parce que c'était pas un moment où on les regardait. C'est seulement après, quand ils avaient recouvré leurs esprits, qu'ils étaient prêts à contrôler leur image, qu'on faisait des images. Et qu'on faisait des vidéos, des portraits, des photos, de leur vie quotidienne. Et ça permettait d'avoir du coup une image vraiment digne d'eux, et en même temps un témoignage très profond, très fort, et ce dialogue là, finalement, entre le son et l'image fixe, il permettait d'aller très profond dans la fragilité, en préservant toujours la pudeur des gens. Donc euh, voilà, ça n'empêche pas qu' on soit au 28, qu'on soit dedans, chez eux, ils sont complètement dans leur univers, et en même temps ça permet de pas être racoleur quoi, voilà. C'est des mises en oeuvre comme ça qui pour moi sont hyper importantes.

*Et comment tu gères justement ce rapport là qui peut être vitre voyeuriste, surtout avec les sujets un peu difficiles que tu traites ?*

S.B : D'abord il y a une chose fondamentale, c'est le temps. Si tu te donnes du temps, et que tu donnes du temps aux gens avec qui tu travailles, ça laisse le temps de... Tu vois par exemple aux urgences, je m'en souviens, quand j'avais passé quinze nuits aux urgences de Marseille, je m'étais que je savais que j'avais 15 nuits, donc j'avais du temps. Donc évidemment t'es un peu au test, parce que quand tu bosses pour un quotidien et que t'as qu'une journée de boulot, si il se passe un truc, tu vas avoir tendance à te jeter dessus parce que t'as besoin de ramener des images. Et moi, comme je savais que j'avais du temps, ben je me présentais au personnel, etc. Et le premier jour, il a pu se passer des choses très fortes que j'ai pas photographiées, parce que je savais qu'il y en aurait

d'autres, et c'était aussi ça, construire une complicité et montrer comment je travaillais, et que j'allais pas me jeter sur les gens, et que j'allais travailler en me donnant du temps etc. Et ça c'est un luxe inouï, mais ce qui fait que du coup tu obtiens de la confiance, parce que les gens ils voient comment tu travailles, et du coup une fois qu'ils ont vu que t'allais pas te jeter sur les gens, hé ben ils t'ouvrent beaucoup plus la porte. Donc le temps c'est hyper important. Et puis après, comment on fait pour pas être voyeur... C'est aussi je crois... ça va avec des convictions. Une habitude, et des convictions. Une habitude de travailler sur ces sujets-là. Et des convictions que il faut... Moi je travaille sur ces sujets parce que c'est une nécessité, parce c'est comme ça que j'exprime ma colère, c'est un moteur ! Je fais pas ça pour faire des coups pour que Bollendorff il ait accompli un truc de plus. Je fais ça parce qu je crois dans le sujet, parce qu je suis militant et que donc je veux essayer de mettre toute mon énergie au service d'un sujet ou d'une cause. Et donc c'est pas pour exploiter la misère des gens mais c'est pour essayer à ma petite échelle de servir un discours, de leur donner la parole, donc ça veut dire faire des images de eux qui soient belles, ou en tout cas faire en sorte que eux soient beaux, ou en tout cas dignes. Et la dignité elle passe pas par le fait de montrer le désarroi de façon obscène, c'est abject, ça n'a pas de sens, ni de nécessité. Par contre, réussir à le suggérer, réussir à au contraire faire en sorte que les choses soient regardables, arrêter le regard avec une image qui est belle et du coup donner à entendre ou à lire la violence qui se joue là, t'atteins beaucoup plus profondément le public. Donc c'est des convictions aussi qui font que on exploite pas la misère des gens. Mais c'est aussi pour ça que je travaille pas en télé, par exemple. Parce qu'il y a des formats, des cases, des cadres, qu sont tellement prédéfinis, que c'est très difficile d'en sortir. Encore récemment là, c'est des questions qui se sont vraiment posées ; ma forme, qu'elle soit photographique, ou qu'elle prenne une expression audiovisuelle, voire quand je fais des films purement vidéo, c'est des projets qui tendent à ne pas s'inscrire à la télévision. Là, La parade on a réussi à la diffuser sur France 3 Nord pas de Calais, mais c'est une exception, puis c'est une niche... (rires). France 3 Nord pas de Calais, c'est parce qu'il y a le sujet etc. Donc voilà. C'est pas des pratiques et des endroits, euh... C'est dommage hein, parce que la télé a une audience beaucoup plus forte, mais je vois bien que c'est des écritures qui sont difficilement compatibles. En tout cas pour le moment, j'ai pas trouvé la façon d'être soluble dans ces formats et de pas y perdre... mon engagement. Donc ça passe par ce type de choix mais par contre ça empêche pas qu'il faut se démenner, je dépense une énergie folle pour faire en sorte que mes projets soient vus le plus possible etc, à d'autres endroits. Et autrement.

*Pour revenir au fait de bosser avec d'autres personnes, comment tu gères le fait de travailler avec un journaliste ou un traducteur ? Par exemple j'ai vu qu'en Chine tu avais un traducteur avec toi. Comment est ce que ça modifie le rapport que tu peux avoir la personne en face de toi, avec cette personne entre vous deux ?*

S.B : Alors en Chine, c'était un traducteur mais c'était un journaliste surtout, c'était un correspondant de RFI. Donc je pouvais avoir le besoin de lui demander de traduire des choses au moment de la prise de vue, parce que évidemment c'est lui qui traduisait les interviews. Mais en même temps tu peux faire des portraits de gens, même si on se comprend pas, réussir à faire passer des choses ; tu te débrouilles ! Une fois qu'il a été établi que tu allais faire un image hein... C'est pas forcément un traducteur, j'ai jamais vraiment demandé à un traducteur euh « dis lui de regarder là, dis lui de faire ci » ou alors c'était vraiment que le mec fait comme ça (il mime un sourire forcé), mais même avec des mots, des gestes, des mimes, en faisant des blagues, on arrive à faire en sorte que les gens soient autrement. Et avec Mehdi, quand je travaille avec lui au son, moi à l'image, encore une fois c'est des temps qui sont souvent assez asynchrones, donc du coup on se gêne pas et dans les moments où on pourrait être amenés à se gêner, on se parle, on est très complices, donc on voit bien comment ça se passe... je lui dis ça, il se dégage, si il a besoin de faire un son plus proche, il me dit et on s'organise, donc ça c'est pas un problème, par contre quand je travaille sur des commandes de base, en portrait

par exemple, ouais je déteste que les journalistes avec qui je travaille tapent la causette avec la personne que je photographie pendant que je la photographie, parce que c'est un moment où elle est à moi, et où c'est moi qui doit être capable de la gérer, voire même d'installer des situations de mal à l'aise, parce que j'arrête de parler et que je continue à regarder avec mon appareil photo, etc. Y'a eu une période où je faisais beaucoup de portraits, où j'essayais de faire en sorte que les gens soient un peu avec eux même quoi. Donc il fallait installer un truc où je les gérais pour qu'ils soient dans la posture que j'espérais avoir d'eux, mais que dans leur regard il y ait un moment où je les laisse, en installant du silence. Et le fait que j'arrête de les tenir, pour que eux après se mettent à être avec eux quoi. Ça c'est des temps, oui... des fois t'as pas beaucoup de temps, mais d'installer un lieu, une posture, et puis d'être très directif, et après éventuellement de lâcher des choses parce que tu sais que c'est dans ce moment là que tu vas avoir les bonnes images. En tout cas ce qui est sûr c'est qu'au moment où je fais les images, il peut y avoir des choses extérieures qui interagissent, mais dans ce cas là c'est du reportage, mais par contre si c'est mon équipe, si c'est mon binôme là ça va pas. De même que je parle pas si on enregistre (rires). C'est la même chose. Mais oui oui, c'est très important d'installer quelque chose avec le photographié ou c'est toi qui gères les gens... les gens sont très sensibles à leur images, donc en tant que photographe, t'es le seul à pouvoir faire monter un président de la république sur la table, enfin j'exagère mais c'est pas loin de ça quoi. Alors que personne ne peut demander à ce point là à des gens de les diriger dans leur posture. Mais ça par contre effectivement y'a que toi avec ton sujet qui peut instaurer ça, et exiger ça. Ça peut même parfois être très très directif, voire dur. Ça dépend, ça dépend de ce que t'installes, moi je photographie beaucoup de gens fragiles, donc j'essaie d'être extrêmement enveloppant, très doux, quand je fais la plupart des images, mais c'est parce que c'est les sujets sur lesquels je travaille. Y'a des photographes qui sont très très violents, très agressifs quand ils travaillent. Pour faire réagir les gens, les mettre peut-être mal à l'aise, les mettre en colère, si le mec il veut photographier les gens au moment où ils se disent mais quel connard celui-là, il faut bien qu'il passe pour un connard, donc euh... qu'il les maltraite (rires).

*Il faut que je trouve un photographe de cette catégorie pour étayer mes entretiens (rires). Et est-ce que tu as l'impression que le contexte de commande, quand tu vas vers les gens, en dehors du temps qui est souvent court, est-ce que tu as l'impression que ça modifie le rapport qu'ils ont à eux-même, ou à toi ?*

Non je pense pas. De toute façon tu dois ramener un truc, même si tu as pas de commande. Parce que si tu fais chier les gens avec un sujet perso, et qu'en plus tu fais de la merde, ça n'a aucun intérêt. Faut être tout aussi exigeant quand tu travailles pour toi que quand tu travailles les autres, voire même plus parce c'est vraiment là qu'on va voir ce que c'est que ta photographie quand t'a pas de contrainte de commande. Donc euh, si c'est pour faire des images pauvres... Ou des images que tu gardes dans ton tiroir et que tu diffuses jamais, parce que y'a ça aussi. Tu vois... les gens il savent que quand tu les photographies... Ça sert à quelque chose. Dans les années 70, les gens il savaient pas ce que c'était qu'un appareil photo, ou un photo reporter, ou la presse. Aujourd'hui ils savent tous. Donc quand tu arrives avec un appareil photo face à quelqu'un, si il accepte d'être pris en photo, il sait très bien à quoi ça sert. Et donc c'est un moment où tu lui donnes, aussi. Donc si tu te défiles, tu donnes pas cette possibilité de s'exprimer. Et ça c'est un truc que j'avais appris vraiment, je crois à ma première commande libération. C'est toujours dans ces moments-là, ils t'envoient au charbon, au casse-pipe, pour te tester. Et donc moi ils m'avaient envoyé à Courcouronnes, près d'Ivry, en banlieue, pour photographier l'enterrement d'un garçon de onze ans qui avait été tué par balle. Il avait pris une balle perdue. Et du coup forcément c'était trash... Je fais des images, tout ça. Et à un moment y'avait ses copains, une ribambelle de petits garçons qui avaient onze ans, qui avaient tous un t-shirt avec la photo de leur copain mort. Et ils étaient là puis y'avait des gens derrière évidemment, y'avait la foule, et donc je les avais photographiés puis je m'étais mis un peu

plus bas, donc ils étaient un peu en contre-plongée, comme ça derrière eux c'était plutôt du ciel et c'était pas la foule. Et je rentre au journal, et à cette époque c'était Laurent Abadjan le chef du service photo. Et puis il voit cette image et il me dit ben t'as raté, t'as raté cette image parce que... Parce que tu leur as pas donné la parole. Et il me disait en Palestine, quand un palestinien perd son fils parce qu'il a été tué par l'armée israélienne, il lui est arrivé la chose la plus effroyable du monde, il est effondré, sa vie est démolie, mais si il est devant une caméra, il a va dire j'en ai encore cinq à sacrifier, pour la résistance euh, aux colons. Mais il est effondré, mais il est face à une caméra et il sait que c'est le moment où il peut prendre la parole. Et où il peut dire au monde un discours politique fort. Et ben c'est la même chose, eux dans la photographie, le fait d'être en contre-plongée, du coup ils étaient plus dans la relation directe avec le photographe et l'appareil photo dans les yeux. Donc ils avaient pas le moyen de s'approprier l'appareil photo pour faire l'image. Que eux fassent l'image. Et donc il disait, t'aurais du les photographier, de face. On s'en fout de la foule derrière, parce que c'est eux qui à ce moment-là, face au photographe, ils auraient pu, avec leurs yeux juste, c'est un regard, c'est quelque chose, faire quelque chose de la photographie. Et donc ça, ça c'est fondamental, ça c'est un truc que j'ai appris et j'ai plus jamais euh... Après tout mon travail sur le sida, par exemple, j'ai photographié les gens, ils étaient avec moi, j'étais dans ce truc de eux à eux. Et ça c'est un truc auquel j'ai jamais dérogé après en fait. Tu dois contraindre, c'est pour ça que je veux pas qu'il y ait d'autres gens qui parlent, tu dois contraindre, et permettre, le fait que celui qui est photographié puisse aussi faire quelque chose de son image, au sens double du terme. De l'image qu'il dégage et de l'image de celui qui va être faite. Ça c'est très important. Donc voilà, c'est cet équilibre là, ta posture face à ton personnage elle est hyper importante. La relation que tu mets en place avec ton sujet elle passe par plein de choses, par un comportement, par un outil, par un boîtier, par une conscience de certaines choses en fonction du sujet. Donc après pour revenir à la question de la commande, je pense que y'a un truc de toute façon aussi, même si j'ai que deux minutes, en fait j'arrête pas, j'arrête pas de faire des image tant que j'ai pas vu que j'avais des images fortes. Ça veut pas dire vérifier hein, tu le sens. Tu le vois dans ton cadre. Tant que j'ai pas ça, tant que c'est pas bien j'arrête pas. Et tant pis si je fais chier les gens mais si tu reviens avec une image ratée, enfin pas avec la bonne image, de toute façon t'y retourneras pas. Et c'est aussi pour ça qu'on t'envoie. C'est pas pour avoir un mec qui fait une photo! Des mecs qui font des photos, y'en a comme ça (il tend son bras). Ils t'envoient parce que ils savent que tu vas être capable d'aller faire quelque chose même si t'as pas de temps, même si t'es face à quelqu'un qui déteste les photos, ou qui te dis j'en ai rien à foutre, qui dit qu'il veut pas bouger, et que tu vas réussir à le faire bouger, ou que t'es dans un décor, dans un bureau de merde et que tu vas quand même réussir à faire une image. Donc c'est tout ça qu'il faut avoir en tête quand tu fais une commande. Mais ça te sert aussi pour toi après, parce que sur ton propre sujet, c'est pas parce que c'est ton sujet que du coup le bureau de merde c'est pas grave, ou alors ça veut dire que tu fais quelque chose ou le bureau de merde fait partie de ce que tu veux raconter, mais dans ce cas c'est valable aussi pour la commande. Mais en tout cas, tu ne peux pas ne pas revenir avec des images qui sont complètement aboutie. Mais ça c'est c'est l'obligation de la commande, de toute façon, sinon on te rappelle pas. Mais en même temps c'est ce que tu dois mettre en œuvre aussi pour ton travail personnel, de toute façon. D'abord parce que sinon t'as pas d'exigence avec toi et puis surtout, après les gens, quand tu vas montrer ton travail personnel pour essayer d'avoir du boulot, si il est pas bon... c'est pas très intéressant, enfin ça va pas t'aider. La seule chose que j'ai quand je fais une commande, mais que j'ai aussi quand je fais mon travail personnel, c'est que tant que je sais pas que j'ai une image j'arrête pas. Et je redemande au gens, et même si on s'est déjà dit au revoir et que je vois que là y'a une image qui peut être mieux je recommence. Je leur dis excusez-moi, on peut juste refaire trois images... Et ça c'est de choses que t'apprends aussi parce qu'une fois que t'as merdé une photo, tu le refais plus jamais (rires).

*Et ce que tu me disais sur le fait que photographe des gens y'a trente ans, c'était pas pareil qu'aujourd'hui, parce que on sait qu'il y a les médias, on sait que ça va être diffusé, etc, toi tu le*

*ressens en tant que photographe ?*

S.B : Je pense que d'abord moi je travaille beaucoup en France. Parce que... Comme j'étais pendant quinze ans pratiquement, pendant douze ans j'étais à L'Oeil Public, ça a duré quinze ans mais moi j'y étais pendant douze ans, donc on était un groupe de photographes, on parlait beaucoup, on se voyait tout les jours. Et donc du coup, je voyais bien, et je dis pas qu'au sein de L'Oeil Public, mais.. Eux ils travaillaient pas en France. Y'a un moment, ils ont arrêté de travailler en France, parce qu'ils en avaient marre. Parce qu'il avaient peur des procès, parce que les gens étaient très agressifs avec eux, etc.

*Ça c'est français ?*

S.B : Ouais, c'était assez français au début... Ouais ouais ouais, c'est français bien sûr, et je pense aussi que.. Je sais pas moi si t'es un photographe, je sais pas... Indien et que tu vas photographier la France, on te fera pas chier de la même façon parce que t'es pas identifié comme un journaliste, même si t'es un journaliste, si t'es photographe français et que tu vas photographier la France d'abord t'es très décrié parce que c'est une des professions les plus haies après les flics, et les politiques, mais surtout, y'a une espèce de sentiment de tromperie, y'a un discrédit, de la part des journalistes, des photographes, etc. Et donc du coup ça c'est quelque chose qui a énormément grandi, c'est très difficile de travailler en France ; C'est pour ça que moi je fais des projets qui sont très longs, parce que même à Grigny, en 2005... Y'avait tellement de discours sécuritaires, dès que tu voyais un mec avec une capuche devant une barre d'immeubles, c'était estampillé insécurité, donc du coup, pour pouvoir travailler là, fallait prendre le temps, à pas faire d'images, à raconter ton projet, à montrer patte blanche si je puis dire, pour que les gens aient confiance quoi ! Et puis après le drame c'est que en plus, c'était les journalistes... Le journal, c' était Libération hein, qui avait mis plus de six mois à se décider à le faire, et donc c'était même plus les gens de la cité qui voulaient plus entendre parler de journalistes, parce que eux ils avaient adhéré, ils étaient ok, mais c'était le journal libération qu n'osait pas le faire, parce qu'ils en avaient rien à foutre de la banlieue. Donc du coup des sujets difficiles en France, c'est de plus en plus difficile, et y'a de moins en moins de photographes qui travaillent en France. Et même moi je vois très bien, bon alors quand je fais *La Parade*, c'est un an de boulot ou évidemment tout le monde est ok parce que j'ai pu y passer énormément de temps, mais je pense que c'est pas pour rien non plus, que même si c'est les immolations qui m'ont conduit à ça et que de fait les gens avaient disparu, donc y'avait pas de gens à photographier, mais le fait de poursuivre cette forme photographique ou potentiellement y'a rien ni personne, ça peut permettre de simplifier certains sujets, tu vois... Mais je l'ai pas fait pour ça, mais en même temps c'est un confort, par rapport à l'énergie que je dois mettre en place pour photographier des gens, c'est évidemment beaucoup plus confortable de pouvoir travailler sans demander l'autorisation aux gens. Et encore là tu te fais emmerder, même ça... Photographier des lieux vides, t'as encore des gens qui t'emmerdent, des gens qu veulent te péter la gueule, des gens qui veulent te péter ton boîtier. Non c'est de plus en plus difficile, et je pense que c'est une facilité aussi de travailler à l'étranger, mais aussi parce que tu vas au fond de l'Afrique, tu peux raconter ce que tu veux, tu peux raconter l'histoire du mec qui a le sida, si elle est pas satisfaisante tu peux raconter autre chose, personne va aller vérifier. Par contre, si tu racontes l'histoire du mec qui a le sida en France, ben il va voir sa publication, il sait aussi ou t'es, c'est plus facile de te retrouver etc. Donc ça, ça oblige ; ça oblige à être rigoureux, honnête, et d'avoir l'accord des gens. Donc c'est vrai, c'est beaucoup plus contraignant, c'est vrai, c'est beaucoup plus contraignant que de travailler en France où finalement... euh, que de travailler à l'étranger où y'a une dimension exotique, je dis pas que c'est pas parce que tu travailles à l'étranger que t'es malhonnête, mais... Mais voilà, je pense que c'est beaucoup plus confortable. Mais oui oui bien sûr, c'est de plus en plus difficile. Mais moi aussi y'a des sujets, c'est bon, j'ai donné, j'ai fait, c'est épuisant, c'est épuisant à faire et puis en plus des

fois t'as l'impression que ça sert tellement plus, ou tellement à rien... Enfin faut pas baisser les bras hein ! Mais je pense que oui il y a des sujets que j'ai fait que j'aurais plus de mal à faire aujourd'hui.

*Et y'a un projet dont j'aimerais parler, que j'ai pas pu voir, The Big Issue... Les gens par rapport à leur image ça devait être compliqué, ou pas plus qu' autre sujet ?*

S.B : Oh tu sais pas plus que la psychiatrie, pas plus que... pas plus la police, que la prison, que la précarité du logement, donc euh, non non pas du tout, en plus y'avait quand même un gros volet aux États-Unis où c'est quand même tellement répandu, euh... (il se frotte un œil). Ah excuses-moi, j'ai mal à ma lentille. Aux états-unis être obèse... Aux états-unis, t'as des jeans larges comme ça (il écarte les bras). C'est quelque chose de commun. Par contre, et ça je le dis sur le ton de la blague mais c'est une catastrophe... justement c'est un des premiers projets que j'ai fait en partenariat avec Canon. Et ils m'ont filé un boîtier, mais vraiment la veille de mon départ. Et comme moi je travaillais au 28, ils m'ont filé un 28. Mais moi je savais pas que c'était pas la gamme pro. Résultat j'avais un 28 du coup qui déformait... Alors photographe l'obésité avec une optique qui déforme c'était vraiment... Donc c'est un travail dont j'ai pas fait d'expo, pas de bouquins, etc. Par ce que j'étais pas content de mes images. Mais par ailleurs - enfin elles sont pas du tout indignes hein- je suis très content de l'enquête, je pense que c'est un bon docu.

*La conversation dérive, je coupe mon enregistreur. Puis le dialogue reprend sur une anecdote, au cours de laquelle Samuel s'était retrouvé à photographier une manifestation au smartphone.*

S.B : Y'avait plein de mecs qui faisaient des photos avec leur smartphone, qui auraient pu être aussi en train de balancer des poubelles. Et je crois que c'était Julien Chatelin qui était là en tant que photographe, et il s'est fait arracher son Leica... Et je sais pas si il l'a retrouvé, mais je pense pas. Et du coup j'étais bien content d'être à l'iPhone, Et ça m'a permis de faire des choses. Au Tibet aussi comme ça j'ai fait pas mal de choses avec un petit boîtier amateur.

*Tu as utilisé ça aussi ?*

S.B : Ouais. Mais en fait, finalement... très vite je me suis rendu compte qu'il y avait des touristes qui étaient plus équipés que moi. Donc j'ai sorti mon gros matos, en continuant à raconter que j'étais un touriste. Il fallait pas que je montre mon matériel surtout, au Tibet c'est interdit aux journalistes. Et en fait j'ai même carrément été, quand j'ai fait mon travail sur les immolations, sur la place où ont eu lieu les immolations avec ma chambre photographique. Ha si y'a un truc par contre dans le genre anecdote... Là j'ai fait tout un travail sur les violences faites aux réfugiés tout au long de leur route d'exil, donc j'étais en Turquie, en Grèce, en Macédoine, en Autriche, en Allemagne, au Danemark, etc, et en France évidemment. C'est que des lieux vides, avec des histoires qui sont des compilations de rapports, d'articles de presse, etc, et aussi des choses que j'ai recueillies. Et donc c'est des histoires de ce qui s'est déroulé. Par exemple c'est la plage où on a retrouvé Aylan, c'est la plage vide, et puis l'histoire du père qui raconte comment ça s'est passé ou des choses comme ça. Et en Grèce, je me suis fait arrêté trois fois par la police, ils m'ont emmené au poste etc... et en fait maintenant y'a quand même un vrai truc qui est pas mal, c'est que dans mon boîtier Nikon -puisque ça je le faisais au Nikon- t'as deux logements de carte. Du coup je fais toujours quelques images sur la Compact Flash, et après je mets la SD et je fais toutes mes images, et les trois fois, quand j'ai vu les mecs arriver, j'ai ouvert, j'ai enlevé la SD, j'ai refermé l'emplacement, j'ai foutu la SD dans ma poche là où je pouvais, pour qu'ils la trouvent pas... Et du coup, ils m'arrêtaient, ils m'emmenaient au poste, ils regardaient mon boîtier, ils regardaient les images que je faisais, et éventuellement même ils me demandaient de les effacer, mais du coup j'avais toutes mes images sauvegardées sur une autre carte, et ça c'est quand même hyper important. Mais voilà, c'est parce que les gens ont de

plus en plus conscience du pouvoir de images etc, et ils veulent essayer de le contrôler. Moi en Grèce je leur disais mais la liberté de la presse? Et ils me disaient, y'a pas de liberté de la presse ici. Je photographiais juste le camps de réfugiés hein. Les grillages des camps de réfugiés. Je photographiais même pas les gens. Mais euh...voilà ils étaient très agressifs. Très tendus aussi, là-dessus. Ça c'est des choses importantes quand même. C'est des détails, mais ça permet de faire des images. Là en l'occurrence, je volais, je faisais des images sans autorisations, mais je faisais pas des images des gens, c'était les lieux que j'avais pas le droit de photographier. Déjà, ça... c'était compliqué... C'est un autre rapport au... au sujet. Mais ça c'est très important, quand tu fais des images interdites, d'avoir les moyens de les planquer... Si c'est ça qui fait que tu peux bosser. Évidemment tu vas pas claquer 10 000 euros pour faire une image qui est pas vraiment nécessaire, mais y'a des images qui sont très chères. C'est ça qui est très étonnant, c'est que avec ma nouvelle façon de faire des images des lieux vides, tu vois les immolations, c'est quatre ans de travail, c'est dix images la série, le livre il a onze images. Là le travail que j'ai fait sur les réfugiés, qu'on va exposer en avril sur la canopée, c'est 24 photos. Ces 24 photos, c'est six mois de boulot, heu je sais pas, dix pays. Et il peut y avoir des séries où c'est une image, une image au Tibet, une image en Algérie, une image en Bulgarie... Donc ça pour faire une image, c'est des coûts énormes. Mais tu racontes autrement. Mais en tout cas tu racontes plus avec des images de reportage telles qu'on les faisait au vingtième siècle. Parce que je pense qu'au delà du dispositif, y'a le point de vue aussi, y'a le point de vue du photographe qui a complètement évolué. Des photographes qui se sont affranchis de la photographie de reportage du vingtième siècle, qui imaginait que la photographie c'était la vérité, que c'était le réel, que le photographe était objectif, voilà c'est l'instant décisif de Cartier, c'est Capa et sa distance au sujet... Tout ça c'est des choses qui sont complètement révolues aujourd'hui, les gens n'ont plus confiance dans la photographie donc ils faut qu'ils aient confiance dans le photographe. Et du coup avoir confiance dans le photographe, ça veut dire je vois une image, donc je reçois une information visuelle, qu'elle soit fausse ou pas, c'est pas le problème, mais je reçois cette information, augmentée de tout ce qui l'entoure, et j'adhère ou pas à ce discours. On est plus sur la question de la vérité, à savoir si je juge ou regarde un document. Le photographe il doit prendre en charge beaucoup plus que juste la transmission d'une information. Ça c'était au vingtième siècle. Et aujourd'hui, il est acté que il est malhonnête, ou honnête, mais qu'en tout cas il a un point de vue, qu'il est donc subjectif, et on s'en fout qu'il recadre ou pas son image... On s'en fout pas, au sens ou c'est bien si il arrive à faire l'image qu'il souhaitait faire, parce que c'est porter un point de vue sur le monde et en faire des images. Mais si tu recadres ton image, si c'est pas pour être malhonnête mais si c'est pour continuer à porter ton discours et que c'est fait dans la sincérité et que tu n'es pas en train de tromper ton spectateur, on s'en fout du liseré noir... Y'a des photographes qui travaillent en numérique et qui rajoutent un liseré noir, c'est une farce ! Si tu mettais un liseré noir, ça servait à montrer que t'avait pas recadré, parce que c'était les bords du négatif. Ça, ça faisait partie aussi du service qu'apportait le photographe autour de son image, de dire « j'ai pas recadré, c'est la vérité, vous avez face à vous un document, et cette image à elle seule dit tout ». Aujourd'hui, on sait très bien qu'une image elle dit pas tout, ou en tout cas elle peut dire tout et son contraire, ça dépend de sa légende, que essayer d'être dans des images de reportage classique, finalement c'est un peu vain, ce n'est plus forcément ça qui opère... Même les images du World Press, c'est des images qui sont en décalage. Par exemple l'image de Laurent Van Der Stockt cette année, c'est une image qui fait un pas de côté, ça faisait plusieurs années que le World Press donnait à voir des images qui étaient pas forcément le cœur même de l'actu mais c'étaient des images qui étaient à la périphérie et qui racontent peut-être beaucoup plus, parce qu'elle mettent en perspective, parce qu'elles font appel à un registre de l'imaginaire, etc. Et puis encore une fois, le photographe il est obligé de se situer par rapport à un flux d'informations qui est continu et permanent, donc les gens sont déjà informés quand ils accèdent à son travail photographique. Y'a les informations filaires, y'a les amateurs, y'a les réseaux sociaux, etc. Donc face à cette permanence là le photographe, lui il est obligé d'aller raconter quelque chose de différent ou en tout cas quelque chose à lui. Et ça peut être porter un

point de vue sur quelque chose qu'on connaît déjà, qui a déjà été énoncé pour sa dimension d'information intrinsèque. Du coup à partir du moment où ce travail là a été mené, ça sert à rien d'essayer de le conduire une deuxième fois mais au contraire de se dire ben alors qu'est ce que je raconte moi en plus, ou autrement. Et là encore encore une fois c'est un autre rapport au sujet. Et donc ça ouvre les champs de créations, de relations au sujet, qui sont très riches d'ailleurs. Et c'est là que c'est plus intéressant à mon avis d'aller vers la questions du documentaire, ou c'est assumé, la question de l'auteur, plutôt que d'essayer de s'enfermer dans ce qui s'appelle reportage, et qui aujourd'hui est de moins un endroit où le photographe a un espace d'autonomie du discours. Y'a pas que le sujet au sens la relation à un personnage, qui lui même subit le fait d'être pris en photo, mais il y a le dispositif qui n'est pas que l'appareil photo, c'est aussi le mode de diffusion, c'est qu'est ce que le photographe engage, qu'est ce qu'il garantit comme légende, comme contextualisation, comme diffusion, si il le diffuse sur les réseaux sociaux c'est pas la même valeur que si il le diffuse dans un journal. C'est aussi ça le dispositif, il est pas que dans l'appareil photo, il est aussi dans tout ce qu'on met en œuvre pour diffuser le travail. Et pour revenir à la question de l'engagement et du militant, pour moi faire des images et demander à quelqu'un de s'exposer, de donner sa fragilité en pâture au photographe, c'est heu... finalement c'est facile d'obtenir la confiance des gens, ça c'est 50% du boulot, mais après par contre, l'autre moitié justement c'est faire en sorte que ces images elles soient vues, que ça leur serve, et ça c'est le rapport au sujet, aussi. C'est quoi mon dispositif pour être sûr que ça serve à quelque chose, d'aller faire chier quelqu'un dans sa précarité, de lui demander à faire des images, à me raconter sa vie, etc, si c'est pour que ça reste dans un tiroir. Donc l'engagement du photographe, il doit aller aussi dans tout ce qui est mis en oeuvre pour la diffusion, etc, du travail. Et d'ailleurs c'est ce qui prend 90% du temps, mais ça fait partie du sujet, de la nécessité intérieure à s'engager dans un sujet, et donc évidemment pleinement du rapport au sujet. Tant que tu ne l'as pas montré, ça n'a pas de sens de l'avoir fait, il n'existe pas. Ou alors t'as pas besoin de vivre, tu travailles pas sur les gens, tu travailles sur des choses qui sont très personnelles. Mais si tu vas travailler sur des sujets qui sont grave, la gravité oblige à aller jusqu'à la mise en lumière la plus grande possible. Ça c'est hyper important, c'est ça le bout du rapport au sujet.

P.B : Alors le dispositif comme construction d'une altérité, c'est ça ?

*Oui... Justement c'était ma première question, merci (rires). Comment vous définiriez le dispositif dans le cadre de la photographie ?*

P.B : Le dispositif c'est des tas de choses en même temps. Je pense qu'il y a un dispositif interne à l'appareil photo, déjà. C'est les caractéristiques qu'on règle sur l'appareil photo : le diaphragme, la vitesse, la sensibilité, l'optique qu'on choisit... Le genre de capteur qu'on utilise, argentique ou numérique. Déjà ça je pense que ça fait partie du dispositif. Après il y a aussi des éléments du dispositif qui sont extérieurs à l'appareil, comme la lumière par exemple, la lumière qu'on choisit. Aussi la manière dont on tient l'appareil, et dont on se positionne par rapport à ce qu'on veut prendre. Là, où, nous mettant, on met l'appareil pour prendre des photos. Je pense que ça fait partie du dispositif. Des fois ça va jusqu'à la construction. Moi c'est pas mon cas mais je connais des photographes qui en arrivent à construire, pour faire des photos qui ont l'air de rien comme ça, des dispositifs énormes. Eric Poitevin, François Méchain, des gens comme ça... C'est des gens qui fabriquent -beaucoup- des dispositifs pour pouvoir poser l'appareil. C'est à dire des dispositifs qui pallient à l'insuffisance du corps humain. Si il faut être à quatre mètres en hauteur, en vue en plongée, enfin etc etc, vous voyez bien ce que je veux dire. Et maintenant il y a les drones aussi, pour faire de la photo, ça fait partie du dispositif. C'est une question très... vaste.

*Bien sûr. Et dans la pratique documentaire ou de portrait que vous avez eu, est-ce que au-delà de l'appareil et de cette question des moyens techniques, il y a des choses que vous mettiez en place, pour essayer d'avoir une influence sur ce rapport que vous aviez avec les personnes en face de vous ?*

P.B : Justement le moins possible. Ce qui est aussi une forme de dispositif. C'est à dire donner cette illusion très documentaire, dont Walker Evans parlait déjà, de mettre en place un dispositif, qui ne se dise pas comme dispositif, dans l'image. Cette posture d'extériorité de l'auteur par rapport à sa production artistique. C'est pour ça que Walker Evans venait étudier Flaubert à la Sorbonne. Parce que dans *Madame Bovary*, c'est déjà l'enjeu de ça : donner l'illusion que ce texte est consubstantiel à l'histoire qu'il raconte. Et non pas produit par un écrivain. Ce qui ne veut pas dire que c'est pas de la littérature. Mais les effets littéraires explicites sont autant que faire se peut masqués. Ce qui est une forme de dispositif. Moi dans ma pratique, en tout cas de portrait, puisqu'il s'agit de la question du rapport à l'autre, ça c'était quelque chose de très important. De pas me projeter dans l'image, de ne pas me mettre en avant dans l'image, mais d'essayer de laisser la place, le maximum de place, d'une manière la plus exorbitée possible si je puis dire, à celui où celle que je prenais en photo. Cette idée de... disparaître. C'est l'envers de toute la veine réaliste poétique française, par exemple. Pour prendre un cas céléberrime, *Le Baiser de l'Hôtel de ville* de Doisneau, on voit bien tout le registre du dispositif que Doisneau emploie pour faire cette image, on le voit dans la photo : le premier plan flou, qu'il est assis à la table de bistrot, qu'ensuite ça se découpe sur un plan net qui est son sujet, qu'il y a un plan flou derrière etc. Là on est dans les registres du dispositif qui sont visibles dans l'image. La question qui a été la mienne c'était de rendre ça le moins visible possible. Que ça soit pas ça qui saute aux yeux du regardeur en premier lieu. Évidemment après, il y a des choses qui sont évidentes et manifestes en terme de dispositif, que les gens voient en second lieu, qui étaient une forme de cadrage très serré, le format carré, l'hyper définition des images, etc. Le visage entièrement éclairé sans jeu d'ombres et de lumière sur un fond sombre ou noir. Tout ça c'est des éléments du dispositif mais quand on regarde les images c'est pas ce qu'on voit en premier. Et ça pour moi ça changeait tout. C'était pas ça que je voulais qu'on voit en premier. Laisser la place à

l'autre au maximum. Donc pour ça fallait pas mettre en jeu des dispositifs lourds et compliqués, et ça m'a pris des années en fait -jusqu'à ce que je fasse les premières photos des visages des vieillards- à trouver la solution. J'allais dans des maisons de retraite pour grabataires, les gens étaient allongés dans des lits, je voulais les photographier de face et qu'ils aient l'air debout face à moi, or ils étaient allongés dans des lits. Vous pensez bien que si j'y allais avec une chambre, avec des éclairages, même avec un moyen format où on regarde par dessus, ou un gros appareil énorme, ça allait pas marcher, d'autant que les gens, eux, ils étaient épuisés, souvent proches de la mort, et qu'ils avaient quelques dizaine de secondes d'attention à me donner, grand maximum. Donc comment faire ? Ça c'était une vraie question, parce que j'avais déjà fait avec des films argentiques noir et blanc ordinaires (on revient dans l'appareil, le film qu'on utilise ça fait partie du dispositif) des photos probantes, mais qui donnaient une certaine gamme de gris, une granulation, des choses qui ne me plaisaient pas. Et ce gris du film Tri X Kodak ou FP4 Ilford ne me plaisait pas, parce que le support du film -on peut aller encore plus loin dans le dispositif- est teinté en gris, pour des raisons techniques pour éviter des problèmes de réflexions à l'intérieur de l'image quand elle se fait, des choses comme ça... Et que ce gris du support ça donne un certain gris au tirage, pour n'importe quelle photo. Ça convient très bien quand on fait du reportage, des trucs comme ça, moi ça ne me convenait pas du tout pour ce genre de travail. Et, surtout, le grain venait tout de suite, dès qu'on agrandissait un peu, en avant du visage. Et donc tout ce que je viens de dire s'effaçait derrière. Si le grain remonte devant ça marche plus. Même en cherchant parce que... pendant un certain temps, j'ai fait des recherches sur les révélateurs film à utiliser pour minorer au maximum le grain. Quand on a un objectif plastique, on est obligé de rentrer dans la technique, dans le dispositif. D'essayer de travailler dessus. Au début on m'avait appris à développer, parce que le noir et blanc j'y connaissais rien, donc j'ai appris dans un photo-club... C'était avec le Rodinal, j'avais un grain qui explosait tout, c'était terrible, fallait agiter comme une brute... Et même après, en lisant des bouquins, en voyant qu'on pouvait faire autrement, en apprenant avec un excellent photographe professionnel, Jean Dieuzaide, j'ai appris à faire autrement, mais c'était pas ça, ça ne me suffisait pas. À un moment donné, j'ai aussi fait des recherches sur d'autres films, et notamment sur les films à haute définition, qu'on utilisait pour la reproduction graphique, la reproduction au trait. Des films qui, au lieu d'avoir 125 points de définition, en avaient 400 par... par millimètre, par centimètre, par je sais pas quoi. Enfin c'était quatre fois plus défini. Sauf que, évidemment, il fallait aussi trouver un révélateur qui convienne à ça, qui me permette d'utiliser ces films art graphiques, qui normalement étaient faits pour reproduire du noir et du blanc, comme si c'était des films mi-teinte de prise de vue extérieure. Donc là aussi, on potasse dans les bouquins, et j'ai fini par trouver, dans un livre Américain de chimie, une formule qui valait le coup d'être essayée et ça a marché. Et là, je me suis retrouvé avec des négatifs 24x36 qui me permettaient d'avoir des tirages qui avaient l'air d'être faits au moins à l'Hasselblad, voire à la chambre, ce que tout les photographes me disaient. J'ai eu des tas de copains qui n'ont jamais voulu croire que j'avais fait ça au 24x36, il a fallu que je leur sorte les planches-contact. Même Jean Dieuzaide y croyait pas. Et il me disait « mais il va m'en apprendre, comment il a fait » (rires), voilà. Et après que j'ai eu trouvé ça, effectivement, Kodak a sorti un révélateur pour ce film, le Technical Pan, qui permet de le développer en film de prise de vue. Alors pourquoi le 24x36 plutôt que la chambre, les éclairages, le moyen format, c'est que les gens étaient couchés, et que le seul moyen que j'avais de me mettre face à face d'eux, c'était de me pencher sur eux quand ils étaient dans leur lit, et de les prendre avec un 24x36, donc un appareil très léger, en me penchant sur eux, pour pouvoir être face à face avec eux, et donner cette illusion qu'ils étaient pas couchés, mais debout. Et y'avait aucun autre matériel qui me permettait de faire ça. C'est aussi simple que ça. Et tout le travail que j'ai fait avec les gens, en les photographiant de près, comme ça, c'est fait de cette manière là.

*Pour rester là-dessus, il y a une question que je me suis posée en regardant toutes les images de La Radicalisation (La Radicalisation du Monde) : sur les femmes des Balkans, il y a souvent des*

*regards à côté, je me demandais si c'était une volonté de votre part...*

P.B : C'était une volonté oui. Ce travail, ça a été un tournant. Ça a été un tournant dans mon travail. C'est le moment où j'ai commencé à quitter ce projet. Et surtout à initier ce que pouvait être la deuxième phase de mon projet artistique. Jusque là, je n'avais travaillé que en photographiant des anonymes. Ce que Benjamin appelle les sans noms. Mais c'est les sans noms qui construisent l'histoire, dit-il. C'est aussi le point de vue de l'historien Américain Howard Zinn, qui fait une Histoire Populaire des États-Unis, non pas en faisant l'histoire des grands noms, mais en faisant l'histoire de 99% de la population, ceux qui justement sont sans nom. Et là pour la première fois, avec les femmes des Balkans, j'étais face à des gens que je ne connaissais absolument pas, mais dont je voyais bien que dans leur pays, c'étaient pas des sans nom, mais au contraire, parfois même, des célébrités. Donc je voulais marquer une différence. Ça me paraissait important et je voulais les montrer dans une posture plus réflexive, plus en retrait. Revenir malgré mon dispositif à une intériorité, ce que je ne cherchais pas du tout à mettre en avant précédemment. Et à montrer une frange entre ce besoin politique d'extériorité qu'elles exprimaient, mais depuis une position d'intériorité où toute la question autobiographique avait énormément conditionné leur posture politique. C'est pour ça que je dis que ça a été un tournant, parce que cette posture de l'autobiographie, comme construisant un rapport au politique et à l'idéologie, et non pas pour satisfaire une expression personnelle dont on pouvait parler, je l'ai retrouvée en étudiant les textes d'Alan Sekula des années 70, 80. Comment construire une photographie documentaire critique, à partir de cette posture-là. C'est le sujet de la deuxième phase de mon projet, je dirais, depuis le début des années 2000, et ce travail-là a vraiment aidé à ça. Donc je leur demandais de regarder en bas, en haut, là, regardez ça et ça, ce qui était très artificiel, et qui en même temps donne quelque chose d'autre. Et ce qui s'est passé ensuite c'est que, autre part du dispositif, Christiane Vollaire, ma femme, avait mené des entretiens avec elles, en même temps, et quand l'une d'entre elles en 2002 a proposé de faire une exposition qui circulerait dans les Balkans, là il m'a paru indispensable que cette posture de retrait qui imageait quelque part cette frange entre une intériorité et une extériorité politique, soit portée par des fragments de texte. Et ça aussi, ça a tout changé, parce que le rapport au texte, que j'avais jamais vécu de cette manière, est devenu de plus en plus manifeste après ça dans mon travail.

*Est ce que, malgré la volonté de sortir d'une espèce d'autobiographie de la personne en face de vous, et de faire une image détachée de cet aspect psychologique, il y a eu des différences dans la réalisation des images, par rapport au contexte général de la prise de vue? Je pense par exemple aux ouvriers, est-ce que vous les photographiiez dans leur travail ? Est-ce que c'était quelque chose à gérer?*

C'était sur leur lieu de travail. Mais moi je voulais que ces visages, dans tout le projet, soient abstraits. Que le contexte se forme sur leur propre face. Et effectivement, je recherchais beaucoup le retrait de la psychologie. Je ne voulais pas que ce soient des portraits, en réalité. C'est pour ça que -mais ça je l'ai écrit, vous l'avez sans doute lu déjà- je ne voulais pas faire des portraits au sens classique du terme. Où par exemple, pour exprimer l'intériorité, on use, en terme de dispositif, de la projection de l'ombre et de la lumière sur le visage. Ça c'est un dispositif, c'est ce que fait Rembrandt de manière explicite dans la peinture, ce que reprend Nadar, et ce que reprennent tous les portraitistes jusqu'à, je sais pas, Youssouf Karsh, pour donner un exemple parmi d'autres. Vous voyez qui est Youssouf Karsh ? Vous allez regarder, et vous reconnaîtrez plein de photos de Churchill, etc, des gens les plus célèbres. Mais rien que la question de la célébrité, c'est la question du portrait. En réalité, si on y réfléchit bien, le portrait photographique s'est construit, historiquement, sur le rapport à la célébrité. Nadar il photographiait que des gens connus, c'est ça qui intéressait les gens. Puis si vous allez dans Rock&Folk, c'est pareil. Vous voyez ce que je veux

dire ? Dans Rock&Folk, vous avez pas le portrait des spectateurs lambdas qui viennent voir les Rolling Stones. Vous avez le portrait des musiciens des Rolling Stones. Donc c'est ça le portrait : c'est construire une psychologie avec des moyens de clair obscur, sur des personnes connues. Moi je voulais vraiment sortir de ça, c'est pour ça que les visages sont complètement éclairés et qu'il n'y pas de projections d'ombres, l'ombre est derrière eux mais le visage est complètement dans la lumière, que ce ne sont que des anonymes, à quelques exceptions. Ça c'était très important, et qu'on sorte de ce classicisme, et que le portrait vienne dans quelque chose de plus contemporain, disons. Parce qu'en réalité, comment dire, quand on cherche à faire ce portrait classique, on utilise une surface, la surface du visage, pour révéler quelque chose qui est à l'intérieur. Quand un sculpteur classique, comme le Bernin par exemple, fait une sculpture, la surface de la sculpture révèle les tensions intérieures au corps. Et c'est pour ça que tous les grands sculpteurs du corps humain devaient parfaitement connaître l'anatomie es gens : parce que la surface révèle l'intérieur. Et donc dans l'art classique, la surface des choses cherche à faire travailler un hors champ, qui est à l'intérieur de ces choses-là. Dès qu'on bascule dans l'art moderne, dans l'art des avants gardes, cette proposition là se renverse complètement, on le voit chez Rodin par exemple. La surface de la sculpture, la surface des choses, cherche à faire travailler non pas l'intériorité, mais ce qui est extérieur à cette chose. Et Rodin par exemple, à cause de ça, était le premier à faire des installations de ses sculptures dans l'espace qu'il faisait photographier. Parce que si la surface de la sculpture doit faire travailler l'extérieur, ce qui est à l'extérieur d'elle, elle fait travailler l'espace dans lequel elle se trouve. Et la sculpture est là pour requalifier l'espace complet, et c'est l'espace dans lequel la sculpture se trouve qui devient l'oeuvre. Et donc quand le spectateur rentre, il s'inclue dedans. Ça c'est un processus très moderniste qu'on retrouve par exemple dans le cinéma. Quand vous rentrez dans la salle, vous vous incluez dans le dispositif. Et vous participez du film, le film est pas seulement sur l'écran, c'est tout le dispositif : le projecteur, la salle avec les sièges, l'écran. Et là, ce que fait Rodin, c'est la même chose. Et pour moi dans l'art moderne et dans l'art contemporain, c'est cette question là qui est en jeu. Et moi je voulais que ces visages, ils construisent ça aussi . C'est à dire que leur surface, la surface du visage photographié, puisse convoquer l'espace extérieur à la photographie. Donc tout ce qui allait être l'encombrement psychologique, d'une intériorité, ça pouvait pas marcher. Et Je pensais qu'en amont de cette intériorité, y'avait une force de la présence capable de convoquer le monde extérieur, qui me paraissait beaucoup plus cruciale, et notamment pour ces vieillards, par exemple et pas seulement, ça me paraissait beaucoup plus crucial dans le projet artistique qui était le mien. Après j'ai fait des expositions, qu'on pouvait considérer comme des installations au mur des photographies, qui mettaient en jeu l'espace dans lequel les photographies étaient accrochées, et les gens qui se trouvaient dedans. Ça aussi c'est un dispositif. Ça devenait partie prenante du dispositif de travail. Et c'est précisément pour les adolescents que j'ai pu le mettre en place et en jeu le plus complètement possible. Parce que là c'était une proposition de création que j'avais fait à un centre d'art à Calais, la galerie de l'ancienne poste, et quand ce projet a été accepté, on a construit tout le projet en sachant qu'on allait aboutir à cette exposition dans un lieu précis, avant même que je fasse la première photo. Tout le projet, toutes les photographies que je faisais, même si selles correspondaient d'une certaine manière à ce que j'avais fait avant, quoique la distance avait changé, étaient fait avec la conscience que ça allait occuper un lieu précis. Et ensuite tous les tirages que j'ai fait, ont été calculés en terme de format, de dimensions, pour produire, si on accrochait un ensemble, une installation, un effet spécifique dans le lieu. Je dirais que l'accrochage des photographies requalifie l'espace complet. Et ça a marché. Alors après, la plupart du temps, on est obligés de faire le contraire, c'est à dire qu'on a déjà fait un travail, et on vous propose de l'exposer dans un lieu. Alors évidemment ce qu'on fait, c'est qu'on repense son propre travail, pour essayer de faire retravailler le lieu avec les images. Là, à Calais, c'étaient les conditions idéales. J'avais même fait une maquette, à l'échelle, et fait des petits tirages en photocopie à l'échelle. J'avais fait tout l'accrochage avant, dans une maquette qui faisait, je sais pas, un mètre par un mètre... pour voir vraiment ce que ça allait donner à l'avance. Et c'était bien. Donc

voilà, des fois on construit des dispositifs qui font partie du travail, sans doute, et qui n'est pas seulement le travail de la prise de vue mais le travail d'après aussi.

*Ce que vous disiez sur la distance à ces adolescents qui avait changée, c'était par rapport à une distance physique pendant la prise de vue ?*

P.B : Oui, bien sûr. J'étais, au lieu d'être à 40 centimètres, à 50 ou 55 centimètres. Mais si vous faite le rapport proportionnel, c'est énorme, c'est énorme. Donc bien sûr je m'étais un peu reculé. Et les tirages étaient beaucoup plus agrandis. Là aussi passer de 27 par 27 centimètres pour les vieillards à 45 par 45 centimètres pour les adolescents, ça change beaucoup de choses. Parce que vous déployez des surfaces dans l'image de manière différente. Chez les vieillards -le format de tirage c'est aussi une question du dispositif- 27 par 27 ça me permettait, puisque le visage était en gros plan, et souvent coupé du menton et du front, de montrer un visage qui était plus grand que nature, au dessus de l'échelle 1, ce qui était important, tout en le gardant le plus petit possible, très concentré, de telle sorte que, comment dire, tout ce qui est les rides, les broussailles, comme a dit un critique, ne devienne pas un spectacle en soi. Comme dans le grand format. Donc reste très concentré. Chez les adolescent, y'avait pas toute cette broussaille, toutes ces rides, tous ces accidents sur la peau, au contraire : la joue toute lisse d'un adolescent, c'est du vide au fond, c'est à dire que c'est du potentiel pour la vie. C'est là que ça se tenait. L'agrandir, c'était déployer, en terme de surface dans le tirage, ces potentialités d'une existence à venir qui allait marquer cette surface. Donc c'était plus grand pour ça. Parce qu'il fallait déployer cet espace disponible à une vie encore à construire. Donc le format c'est aussi fait de ça, pas seulement du lieu d'exposition, mais aussi d'une considération comme celle-là. Et évidemment, dans l'image, une joue par exemple, qui représenterait un diamètre de 10 centimètres, ou bien qui représente un diamètre de 20 centimètres, bien sûr ça reste proportionné au reste du visage, donc il y a un rapport relatif proportionnel, mais pour le spectateur, il y a aussi un rapport d'absolu : on regarde une surface de 20 centimètres de diamètre au lieu d'une surface de 10 centimètres, c'est pas la même chose, parce que nous, la surface de notre corps et de notre visage, elle change pas. Donc nous, quand on regarde quelque chose de beaucoup plus grand, ça nous fait pas le même effet. C'est très important de penser ça, que l'agrandissement ne provoque pas que des changements proportionnels de la taille de l'image, mais provoque aussi des changements absolus. Et qui sont toujours évalués par rapport au rapport qu'on a à notre propre corps, il y a toujours un rapport à l'anthropomorphisme.

*Il y a un an, vous nous aviez dit (l'intervieweur avait assisté une amie photographe lors d'un portrait de Philippe Bazin) que vous aviez eu aussi une pratique de photographie à la chambre, est ce que par rapport à ça, le choix de l'appareil dans ce qu'il induit à la personne en face, vous en avez eu une expérience ?*

P.B : À la chambre, j'ai essayé de faire des portraits, mais c'était juste la catastrophe pour moi, parce que justement on retombait dans le portrait. Et ça ressemblait beaucoup à Sander, que j'admire énormément, mais je suis pas Sander moi. Je vais pas refaire du Sander, ça va bien. La chambre je m'en suis servi pour autre chose que pour photographier les gens. Ça m'est arrivé de photographier des gens, mais pas vraiment comme si c'était des portraits. Mais pas beaucoup, très peu. Je m'en suis plus servi pour le paysage. Mais moi je crois comme Walker Evans, qu'on peut mener un seul et unique projet, en utilisant à la fois plusieurs formats. Mais ça c'est très tourné vers l'esprit de la photographie documentaire. C'est à dire d'une photographie dont le principe moteur esthétique est celui du montage. Et quand on se replonge dans l'idée du montage, tel que ça a été en fait mis en avant -et on oublie toujours ça- par les romantiques allemands, c'est à dire faire se télescoper, entrechoquer, des éléments contradictoires, éloignés les uns des autres, qui provoquent des ruptures, et non pas qui organisent un sens lisse et continu. Donc ça provoque des discontinuités. Ça ouvre

des espaces pour celui qui regarde, pour qu'il puisse penser. Ça lui laisse de la place, le discontinu. Ça c'est la question du montage, et du coup, dans cette perspective-là, utiliser pour un même projet des formats différents, ça peut aussi contribuer à faire travailler ces discontinuités, ces ruptures, etc etc. Par exemple c'est ce qu'a fait Walker Evans à la Havane, il a utilisé les trois grands formats de prise de vue dont il disposait : du 24x36, du moyen format et de la chambre. C'est aussi ce que j'ai fait dans le projet que j'ai fait aux états unis, John Brown's body, où j'ai utilisé les différents formats. De mon petit compact numérique, avec lequel j'ai finalement fait des photos qui sont revenues dans le projet, jusqu'à la chambre 4x5 que j'avais emmené pendant l'été 2010, et c'était quasiment le seul appareil que j'avais. Mais d'autres fois j'y suis allé avec le moyen format, et le travail a utilisé ces différents formats de prise de vue, y compris un appareil numérique, à l'intérieur des deux autres moyens argentiques. Pour ça y'a pas de problème mais souvent, je pense qu'un appareil de prise de vue conditionne une forme, aussi. Et donc on peut avoir un projet qui nécessite un appareil spécifique. Ça m'est arrivé d'acheter un appareil pour faire un projet, d'acheter un appareil spécifique, et puis quand je l'ai eu fait de le revendre, parce que je savais que j'en aurais plus besoin, et que j'allais pas faire d'autres projets de la même manière. Faut pas être fétichiste des appareils. Quand on en a plus besoin faut les bazarder. Et en acheter d'autres (rires). Mais c'est vrai que j'ai une relation privilégiée avec le format carré et avec l'Hasselblad moyen format. Depuis la fin du projet sur les visages, parce que l'Hasselblad je l'ai pas utilisé pour ça, et j'aime aussi beaucoup travailler à la chambre. Mais alors à la chambre 4x5 inch, j'utilise une chambre folding, pas les monorails Sinar ou autre...

*Pas celle qu'on avait avec vous...*

P.B : Là, en extérieur, c'est quand même l'enfer. Et j'ai une Linhof folding Technika. Quand je l'ai achetée elle devait avoir quarante ans. Je l'ai achetée il y a trente ans. Et c'est comme au premier jour où je l'avais. C'est un vrai bonheur d'utiliser ça. C'est hyper simple d'utilisation. Et ça s'emmène partout, c'est à peine plus lourd qu'un Hasselblad avec deux objectifs.

*Est ce que la notion de territoire, c'est quelque chose que vous pensez, qui vous parle ?*

P.B : Bien sûr.

*Territoire, bien sûr, en restant dans la question de l'autre.*

P.B : Alors qu'est ce que vous voulez dire par là ?

*Le fait de rentrer sur un espace dans lequel évolue la personne en face de vous, et dans lequel à priori vous n'avez rien à faire...*

P.B : Je vois ce que vous voulez dire, c'est peut-être un portrait qui prend en compte la personne avec le lieu dans lequel elle se trouve. Et qui constituerait d'une certaine manière un équivalent de son territoire mental, de l'expansion de son propre corps dans l'environnement. Moi j'ai jamais vraiment travaillé ça en fait. C'est pas mon truc.

*Mais, en dehors de l'image qui en résulte, le fait de rentrer sur ce territoire, dans votre pratique ?...*

P.B : Moi je l'ai vécu comme une impossibilité. Et c'est une part du sens de ce que je fais depuis que j'ai arrêté le portrait. Enfin en tout cas de photographier les visages. Qui étaient tous, tous, décontextualisés. Comme si, non pas j'avais une incapacité personnelle à les photographier dans un contexte, mais comme si tous ces gens étant pour moi, tous, pour employer un gros mot,

« déterritorialisés », c'est à dire séparés de leur vrai lieu d'origine : les vieillards, les enfants à l'école, etc etc... C'est à dire l'institution, c'est pas le lieu où l'on vit, mais c'est en même temps le lieu où l'on passe beaucoup de temps. On est pas de là, si j'ose dire. Donc on est tout d'un coup dans un exterritorialité, une extraterritorialité, par rapport à son propre lieu. Donc pour moi le lieu était impossible à représenter. Et la deuxième partie de mon projet artistique, peut-être cherche à construire ces lieux. Et à construire un projet qui est dans cette binarité, de l'absence de lieu pour des visages, et de lieux souvent sans personne, photographiés dans tous les projets plutôt politiques que j'ai pu faire, depuis le début des années 2000. Donc il y a une espèce de construction physique, euh, fantasmagorique de lieux, de territoires, qui auraient pu appartenir à ces gens-là. Mais qui justement, ne leur ont pas appartenu. C'est un peu comme ça que je me dis en partie les choses dans ma tête. Donc oui moi je pourrais pas faire ce qu'a fait Sander, je pourrais pas faire ce qu'a fait Chauncey Hare, je pourrais pas faire des choses comme ça. Et je souhaite pas le faire. Ça peut arriver, mais pour d'autres raisons que pour construire ce rapport là. De quelqu'un dans son territoire, dans son lieu, dans son espace comme une extension de lu-même. Mais j'aime beaucoup ce genre de travail. Là je parlais de Chauncey Hare, je trouve que c'est une œuvre incroyable, magnifique. Récemment les éditions Creaphis ont publié un bouquin de photos qui étaient commandées par la sécurité sociale de Berlin, à des photographes professionnels anonymes, entre 1920 et 1930, pour aller photographier les gens chez eux, les pauvres, qui étaient mal logés, qui étaient dans des logements insalubres. Et la sécu s'en servait pour interpeller les bailleurs de fonds, les propriétaires immobiliers, qui étaient souvent l'équivalent de sociétés HLM publiques, pour leur dire « regardez, et ça rend les gens malades ». Et ces photos, cinquante ans avant, elles sont exactement dans la même forme que ce que Chauncey Hare a fait. C'est étonnant. Et Chauncey Hare voulait aussi dénoncer la manière dont le travail dans l'industrie lourde américaine détruisait physiquement les gens. Moi ça m'intéresse beaucoup ce genre de choses évidemment. Mais je le ferais pas. Comme photographe c'est pas mon propos.

*J'ai une dernière question. En dehors de l'anecdote du stéthoscope...*

P.B : Ha !

*C'est la question qui m'embête un peu (rires), mais est ce que vous avez l'impression que le fait d'avoir été médecin a induit d'autres choses dans votre relation aux personnes que vous avez pu photographier ?*

P.B : Oui, forcément. Mais quand je parle du stéthoscope, c'est pas juste pour une question anecdotique, c'est que tout d'un coup ça a réglé la question de la distance, c'est à dire ce dont je vous parlais au début dans le dispositif, où est ce qu'on place l'appareil par rapport aux gens, c'est fondamental. Et donc évidemment à un moment donné, l'appareil s'est retrouvé à cette même distance des gens. Parce que cette distance-là, évidemment, je la portais en termes non pas purement conceptuels, mais expérimentale. Et ça ça change tout. Donc ça c'est une part de ce que la médecine a pu m'apporter. Et puis souvent on m'a dit ça, « vous avez un regard clinique ». Alors on emploie ce terme, souvent pour dire c'est froid, c'est ceci, c'est cela, mais les gens savent pas ce que ça veut dire, clinique. Alors là aussi, pour savoir ce que ça veut dire, faut lire Michel Foucault, il a intitulé son deuxième livre *Naissance de la clinique*. Et là on comprend de quoi il s'agit : ça arrive en gros à la révolution française, qui est une révolution dans la médecine, et jusqu'à la révolution française, -on en retrouve la trace dans le théâtre de Molière, par exemple- tout ce que raconte les médecins à propos du corps, c'est juste du fantasme. On fantasme totalement le corps. Et on a aucune idée de ce qui s'y passe réellement. Et là, fonder une clinique, hé bien c'est décider de regarder, concrètement, les choses comme elles se passent réellement. C'est à dire chercher à entrer dans une vérité des choses. Et chez Foucault et il le dit très bien, ça se construit entre le voir et le dire. Le rapport du

langage à ce qu'on voit vraiment. Et non pas à ce qu'on fantasme dans sa tête. Donc là vous voyez, si tout d'un coup on entend la définition de la clinique sous cet angle-là, ça change tout, dire que mon travail est clinique. Et là oui, je veux bien le prendre comme ça. C'est à dire que là, il y a la recherche de la mise à jour d'une vérité enfouie qu'on ne veut pas voir, qu'on a réenfouie. Les vieillards parqués dans des institutions, les enfants anormaux, les aliénés, et même les adolescents dans leur institution scolaire : ils sont retirés d'une visibilité, d'une certaine forme de visibilité sociale, qui est celle de leur famille, de leur quartier... Et quand on est parent, on sait très bien que l'enfant a une vie, quelque part, qui nous échappe, que l'institution nous cache. Et c'est pas un tort d'ailleurs, je le dis pas d'une manière négative. Mais c'est un fait. Alors oui, cette clinique qui va par différents moyens chercher à expliciter ce qui se passe à l'intérieur du corps humain, vraiment, réellement, la vérité de ce qui s'y passe, pour pouvoir comprendre ce que les gens ont comme maladie, ça c'est une démarche intellectuelle que je trouve, évidemment, intéressante. C'est pour ça que Laennec va inventer le stéthoscope : c'est pour entendre, sans entrer dedans, ce qui se passe à l'intérieur. Quand on prend le pouls, c'est ce qu'on fait. Et quand on a inventé la radiographie, c'est ce qu'on a fait aussi. Toutes les méthodes d'investigation, notamment non sanglantes... Et puis ensuite dans la clinique, il y a l'idée de la comparaison. Je trouvais ça très important aussi, c'est à dire que on va rassembler, dans des services spécialisés, les gens qui présentent les mêmes types de symptômes. Pour voir si ils ont les mêmes maladies. Et c'est comme ça qu'on va construire tout le corpus des maladies modernes et soigner les gens. Donc dans mon travail photographique, cette idée de comparaison elle est là : tout se passe en série, les expositions montrent autant que faire se peut les séries complètes, et quand c'est pas possible un corpus suffisant, même partiel, de ces séries. Parce que à la fois on voit que l'institution produit un régime de similitude sur les gens. Mais en même temps ce travail de comparaison qui est mis en place permet aussi de produire des singularités. Donc on est dans ce battement entre similitude et singularité. Donc ça, ça fonctionne dans un service hospitalier, et je pense que par métonymie, une part de mon travail sur ces visages fonctionne comme ça aussi. C'est à la fois montrer qu'il y a, dans ces ensembles sériels, une dimension collective, qui porte un propos qui excède l'individualité de l'ensemble des gens qui sont représentés, mais à l'intérieur de ça, chacun, chaque photographique affirme la singularité la plus forte possible de chaque personne. Donc c'est ce double mouvement du singulier au collectif qui me paraît important et qui pour moi construit un propos qui relie esthétique et politique. C'est très différent de parler de l'identité et de l'individu. Qui justement sont des outils de dépolitisation. C'est ce que Jacques Rancière dit quand il parle de politique, il dit il y a deux possibilités, on peut entendre la politique sous l'angle du policier, et là en effet, c'est la photo d'identité, donc c'est l'identification individuelle des gens, et on les renvoie à leur pure individualité. Et l'objectif c'est de les séparer de collectivité. Ce pour quoi on met les prisonniers en prison, etc etc, pour justement opérer cette séparation. L'autre angle, dans la politique, c'est la production du commun. Le travail du collectif, ensemble. Et là c'est autre chose, évidemment. Donc moi je voulais travailler sur ça. Sur cette double polarité de la société, que je trouve les institutions portent très fortement. Pousser les gens vers l'individu, et comment l'individu résiste en affirmant des singularités, et non pas des individualités, qui leurs permettent de s'inscrire aussi dans une collectivité.

*Comment définiriez vous le dispositif en photographie ?*

C.F : Le dispositif en photographie il a eu tendance à s'effacer avec l'évolution de la photographie. Le fond de la photographie c'était son dispositif. Maintenant on voit franchement comment la la taille d'un boîtier, d'une chambre photographique, l'éclairage éventuellement etc ça a un impact sur la relation au modèle. Ça c'est quelque chose que moi j'ai toujours dit. C'est une évidence. Ce que j'appelle le ring en photographie. Dans mon travail il y a l'idée d'installer dans un périmètre, un territoire avec des flashes, un trépied, qui fait que ça crée un ring avec un mur, ça fait un carré. C'est l'espace qui m'appartient. Très souvent je dis que les gens sont dans leur espace et ils rentrent dans mon territoire alors qu'ils s'attendent à être dans leur espace. Mais la photographie n'a pas joué volontairement de ça. Les photographes ont surtout cherché à s'alléger la tâche au niveau du matériel, mais en réalité, porter sa croix dans un projet photographique, porter son matériel, ça participe à toute l'atmosphère d'un projet photographique. Il y a un film des Monthy Python... Le Sens de la vie. Il y a une scène où il y a un directeur d'hôpital qui fait visiter la salle d'accouchement à la presse, et puis quand il rentrent dans cette salle, il y a une femme qui est sur le point d'accoucher, et il trouve qu'il y a pas assez de matériel dans la salle, et il dit emmenez moi la machine qui fait ding. Parce que ça va impressionner les journalistes. C'est exactement ça. On travaille avec la machine qui fait ding.

*Par rapport à ce que vous disiez sur le ring, dans Rikishi j'ai lu dans le texte ce que vous appelez le cercle du sumo...*

C.F : Entrer dans le cercle du sumo.

*Exactement. Il y a pas mal d'images où vous êtes dans le ring du sumo et lui est à l'extérieur.*

C.F : Oui il y a des images où je suis dedans effectivement, puisque techniquement l'espace où je venais faire mes photos était souvent contraignant. J'étais obligé de rentrer dans le cercle pour faire mes photos. Et puis ensuite c'est devenu comme une manie en fait. Dans mon travail c'est devenu comme une manie. D'être à l'intérieur du cercle des sumos. Négocier pour être à l'intérieur du cercle. Le cercle en plus c'est un cercle shinto, donc il a une forme de sacralité. Comme il a cette sacralité, obtenir le droit d'entrer dans ce cercle c'était jouer avec ce sacré.

*Donc ça ne venait pas forcément d'une volonté de votre part ?...*

C.F : Oh c'est allé vite ça. C'est allé vite parce que quand j'ai commencé la photographie j'ai tout de suite travaillé en studio. Et j'avais trouvé déjà que d'emmener les gens dans un studio, un peu à l'ancienne... À l'époque j'étais ami avec un vieux photographe, qui avait des fonds un peu tachetés, anciens, et j'ai commencé comme ça. Et j'avais repéré que c'était un protocole. C'était il y a vingt ans. Et il y a vingt ans il y avait encore des gens qui allaient chez le photographe comme un protocole. Et ce protocole c'était intéressant, parce qu'il y avait des gens qui avaient une sorte de croyance dans le côté professionnel du photographe. Après quoi, quand j'ai commencé à vouloir sortir du studio, la logique pour moi ça a été à continuer de faire ce que je faisais mais en déplaçant mon studio, donc il a fallu que je trouve des moyens de photographier, de déplacer mon studio, et à l'époque on avait pas les technologies au lithium qu'on a maintenant. Et petit à petit ils ont commencé à sortir des flashes avec des batteries au plomb, qui étaient portatifs mais qui étaient très lourds, et moi j'ai foncé tête baissée là-dedans, parce que je trouvais que c'était super parce que je pouvais faire, dans le foret au Guatemala un studio. Ça a commencé comme ça. Je pense de ce côté-

là je suis un peu un des premiers.

*Et vous avez le sentiment d'avoir retrouvé tout à fait ce que vous aviez en studio ?*

C.F : Oui. J'utilise vraiment la même lumière. Dans un atelier de sumo ou dans une prairie au Brésil. J'utilise le même dispositif.

*Et ce dispositif que vous avez mis en place, est ce qu'il est plutôt venu à cause d'une forme que vous cherchiez ou justement à cause d'une relation particulière que vous vouliez mettre en place avec ceux que vous photographiez ?*

C.F : Moi j'avais fait un choix d'un type de lumière en fait. Le type de lumière qui m'intéresse c'est une lumière qui est très douce, et dont le but globalement c'est d'adoucir les ombres. Il n'y a presque pas d'ombres dans mes photos. Si il y en a elles sont vraiment légères. Je suis pas du tout un adepte de la boîte à lumière par exemple. J'aime travailler avec des parapluies. Les parapluies c'est une contrainte, parce que quand on est dans une prairie, c'est un peu compliqué... Si je pouvais faire les mêmes photos avec un boîtier compact et un flash portatif, il se passerait pas la même chose dans le rapport à la photographie. En général j'ai besoin moi de m'accrocher aussi à ce dispositif pour trouver. C'est mes points de repère, c'est comme d'être chez soi.

*Vous vous considérez comme portraitiste ?*

C.F : Ha oui. Oui vraiment. J'ai jamais fait autre chose en fait. Et j'y tiens vraiment parce que... j'ai du mal avec l'idée qu'on puisse tout faire. C'est court une vie d'artiste, c'est quoi ? Après la sortie d'une école, c'est peut-être... quarante ans. Les photographes à soixante-cinq, soixante dix ans ils commencent à se calmer quoi. Pour plein de raisons. Le physique, la fatigue... En quarante ans on peut toucher à tout évidemment. Mais on peut pas être bon dans tout quoi. Moi j'essaie de faire un projet à long terme auquel je dois me tenir. Alors évidemment ça veut dire qu'on affronte des jugements : c'est toujours la même chose, c'est toujours le même système, c'est trop facile... Mais en réalité on peut voir la même chose dans l'autre sens. C'est compliqué de continuer à faire ce qu'on fait quand le contexte change. Parce que surfer sur toutes les vagues, dans la photographie il y en a plein qui le font. Mais moi je veux pas être de ceux-là. C'est peut-être aussi pour ça que j'ai un petit peu d'estime dans le milieu de l'anthropologie.

*Le portrait justement, vous en donneriez quelle définition ?*

C.F : Le portrait... Oh je vais dire des banalités, avec l'histoire de la rencontre, l'empathie, blablabla tout ça... Le portrait c'est une forme. C'est juste le choix d'une forme. Moi je m'intéresse à l'identité. Mon goût pour le portrait il vient aussi d'une forme d'esthétique. J'aime pas faire le portrait de tout. Je fais le portrait de choses que je trouve visuellement intéressantes. Que je trouve fortes. Je photographie pas tout ce qui traîne. Pour moi le portrait c'est la forme que j'utilise pour photographier des communautés, et définir comment ces communautés évoluent, comment ça change, comment il y a des traditions, des formes, comment les gens appartiennent à un groupe. Moi j'ai un travail « sociologique » sur le portrait. Je recherche pas des belles gueules, ou des tronches, tout ça ça m'intéresse pas, je m'intéresse aux vêtements, donc avant même le portrait, je m'intéresse à la forme. Comment les gens s'accoutrent, tout ça, ça me plaît. Après oui, il y a de belles rencontres. Mais pas toujours. C'est pas une nécessité. Je fais plein de voyages ; le Japon par exemple en 2002, 2003, 2004, c'est le premier voyage où je pouvais pas parler avec les gens que je photographiais. Parce que je comprenais pas ce qu'ils disaient. Donc tout d'un coup la part psychologique du portrait elle passait dans des choses instinctives quoi. Dans du dialogue... Des

choses indicibles.

*Et est ce que dans l'image c'est quelque chose qui s'est ressenti ?*

C.F : Non. Parce que le dispositif il demeure. On s'adapte à qui on a en face de soi, constamment. Mais ça rend pas le travail changeant à ce point-là, non. Et puis quand j'ai fait les sumos y'avait déjà l'idée que dans une même exposition j'allais exposer les sumos et les majorettes. Donc déjà c'était là. Cette idée d'avoir des majorettes qui posent comme des sumos et des sumos qui posent comme des majorettes ça me plaisait bien. Ça ça fonctionne. J'ai vraiment réussi ça par contre.

*Est ce qu'entre des personnes seules ou en groupe, il y a des choses qui changent dans la relation que vous avez avec vos modèles ?*

C.F : Le groupe c'est une gestion. Photographier un groupe c'est autre chose. C'est encore une autre technique, faut gérer un groupe, il y a un rapport de contrôle. Les bons photographes de groupe c'est des gens qui savent parler au groupe, qui les tiennent. Et c'est pas toujours facile, ça dépend quel type de groupe on photographie. Mais si on veut tenir son image, c'est à dire en avoir le contrôle, il faut avoir une interaction forte avec le groupe. Sinon on se fait complètement déborder dans l'image. C'est pas le groupe qui définit la façon dont il est photographié. Donc c'est encore autre chose. C'est un sujet en si la photo de groupe. Moi je mets des groupes dans mes images, dans mes séries. Mais je mets jamais des grands groupes. J'en ai très peu fait. Justement parce que tout à coup on perd le rapport à l'autre par le groupe, sauf si on est à quatre, cinq, six personnes. Là c'est encore tenable. Il y a un moment où ça ne tient plus. Il faut pouvoir interagir avec chaque personne d'un groupe. En général je numérote les gens moi. Je les appelle un, deux, trois, quatre, cinq par exemple, de gauche à droite, et puis je leur dis quoi faire ; Parce que moi je joue sur de tous petits détails. Je contrôle vraiment les attitudes de chacun, c'est important.

*Justement c'était une autre de mes questions, vous dirigez beaucoup ?*

C.F : Oui, je dirige beaucoup. En gros quand je photographie, je laisse les gens prendre place dans le dispositif. Déjà, la marge de manœuvre n'est pas grande, et ensuite, je regarde comment ils prennent leur place. Des fois il se passe des choses intéressantes dans le moment où ils arrivent, et je leur dis de pas bouger. Puis ensuite je travaille tout ces détails quoi. Sur un portrait, par exemple cet homme-là qui pose en léopard au Mexique, on a du faire quatre-vingt ou cent photos. Et dans un groupe comme ça, les trois-là, toutes les attitudes, la façon dont ils sont installés dans le paysage, l'espace qu'il y a entre chaque type, le fait que la corne qui est là vient pas toucher l'épaule, que chaque personnage ait son espace autonome, il y a une forme de perfection-là. Là on travaille la position des doigts, là on travaille la position des bras, ici on travaille la façon dont il tourne la tête, comment il travaille son lasso. Là le fait de poser le pied ici, comme si il tenait vraiment l'espace... Le seul fait qu'il regarde de face ou bien qu'il tourne légèrement la tête, la façon dont les rubans se posent dans les nuages, ça a un impact, donc on travaille sur tous ces détails. Après pour les séries comme Wilder Mann, il y a l'environnement. Le vent, les nuages, les rayons de soleil, tout ça a un impact, ça change tout dans l'image. Le mythe du photographe qui fait une photo, c'est une fumisterie quoi. Il y a des gens qui ont cru ça d'ailleurs, c'est assez incroyable. Ça a du marché à un moment, des gens ont du croire ces conneries, maintenant on sait que même les gens qui parlaient de ça, quand on a vu leurs planches-contact, on a vu que c'était des âneries... On a besoin de passer un moment avec les gens qu'on photographie, même si ça dure trois minutes, on a besoin d'avoir un moment avec, on fait pas juste une photo et on passe à quelqu'un d'autre. Même si il peut y avoir des projets très uniformes comme les Légionnaires, ou Water-polo, qui ressemblent à une forme d'abattage, malgré tout dans ce moment-là il y a des vrais moments d'intimité.

*Par rapport à l'environnement, vous posez d'abord votre cadre et après la personne rentre dedans ?*

C.F : Je vois des espaces, des points de vue, et puis ensuite j'intègre la personne dans le point de vue, mais ça m'oblige à rebouger, parce que l'amplifier du'n corps, d'un vtement, ça change tout dans l'espace. On choisit un endroit, « oh ça c'est magnifique », et puis quand on met la personne au milieu, tout d'un coup la montagne qui est derrière on la fait apparaître, mais elle apparaît pas forcément dans le centre de l'image... Les nuages, là, ils sont fondamentaux, si j'avais un ciel bleu vide, ici, l'image elle aurait moins d'intérêt. Donc c'est un peu tout ça que j'essaie de contrôler. Maintenant, on peut pas tout contrôler, mais de mon côté j'en contrôle quand même pas mal. Parce que je prends le temps qu'il faut, parce que parfois ej peux m'acharner. Quand je viens dans un village pour photographier quelqu'un qui porte un costume très spécifique, par exemple ça, il y en a qu'un, et je peux pas me rater parce qu'il y en q qu'un au Mexique, donc je le veux. J'essaie plusieurs endroits et évidemment plusieurs poses. Par exemple cette image-là, on a fait quatre-vingt photos. Il se passe plein de choses ; les bras, trouver comment il tient son arc, le corps se déplie, comment il rentre sa tête dans ses épaules, tout ça c'est intéressant, et quand le type arrive il a des réflexes qui sont des réflexes sociaux, des réflexes de pose, de pose de téléphone portable même, à afficher sa décontraction. Et moi justement je cherche pas du tout la décontraction, je fais le contraire. Je retourne dans une photographie plutôt rigoureuse, dans laquelle on se tient, dans laquelle on se contient. Au bout d'un certain on fait accepter à la personne qu'il faut qu'elle incarne, et là ça peut marcher. C'est pas juste d'être photographié. C'est d'incarner quoi. Et tout ça ça passe par des formes de croyances et de rituels. Sans quoi ça marcherait pas.

*La notion de rituel par rapport au portrait, c'est quelque chose qui vous est cher ?*

C.F : C'est inhérent. C'est complètement inhérent. Comme ces photographes, qui continuent à photographier à al chambre des choses qu'ils peuvent photographier au moyen format numérique. C'est du rituel. Parce que dans le dispositif il y a une croyance. Même si leur photo peut avoir moins de piqué qu'une image de moyen format numérique. La photo argentique ça reste un rituel. Ça va pas durer mais... C'est intéressant qu'il y ait des gens qui y croient encore quoi. Pour moi c'est la photo qui compte, c'est pas qu'elle soit argentique ou numérique. L'important c'est ce qu'il y a dedans. Avec la photo argentique il y avait des croyances. Qui étaient presque des croyances de sorcellerie, d'alchimie. Et d'apparitions, etc. Ces croyances-là c'est Barthes qui en a le plus parlé. Quand la photo numérique est arrivée, pour moi, il y une partie des ces croyances-là qui tenait plus. Vraiment plus. Le punctum de Barthes ça reste intéressant, mais il y a plein de choses qui limitent ce rapport au punctum. Mais il y a d'autres croyances qui arrivent. Qui sont arrivées avec le numérique, qui sont arrivées avec les réseaux sociaux, avec la rapidité de partage de l'image... Tout ça c'est aussi des formes de croyance. On a pas encore de distance par rapport à ça. Ça va prendre encore un certain temps. La façon dont les gens empilent sur leur page Instagram des photos, si c'est pas de la croyance, je sais pas comment on peut appeler ça.

*Pour changer de sujet, en regardant Pattes Blanches, je me demandais comment vous choisissiez vos valeurs de cadre ?*

C.F : Pattes Blanches c'est une de mes premières séries. C'était vraiment la découverte d'un environnement et de comment on pouvait faire interagir des corps avec l'environnement. Il y avait ces élèves en blouse blanche avec leur charlotte, et tout cet environnement plus ou moins mécanique, un peu aseptisé mais pas trop. C'était comme un jeu... Pattes Blanches c'est presque une série d'apprentissage.

Mais du coup physiquement vous vous rapprochiez plus ou moins ? Quand vous cadriez en buste ?

C.F : On se rapproche oui. On peut pas zoomer... Non seulement on se rapproche mais en plus moi je travaille en contre-plongée. C'est important parce que ça a de l'impact. Il y a plein de photographes qui se trompent, des jeunes photographes, qui font des portraits où ils se mettent à la hauteur des gens. C'est parce qu'ils savent pas mais... Dans les canons de la peinture, on a toujours une sensation de contre-plongée, légère mais elle existe. Et ça aussi ça a un sens sociologique. Parce que quand on s'accroupit devant quelqu'un, on a pas la même relation avec la personne que si on la photographie en plongée.

*Je ne sais pas si vous avez déjà fait du nu en portrait, c'est une question qui m'intéresse aussi, mais la seule trace que j'ai trouvé de nudité dans vos images c'est dans Léionnaires mais ils ne sont pas vraiment nus...*

C.F : La nudité c'est aussi un sujet en soi. C'est un sujet en soi comme la nature morte, comme le paysage... Le nu ce qui est compliqué c'est la gestion du corps. Encore un truc de photographe que d'avoir cherché à contrôler leur espèce d'hyper-distance, de froideur au corps, ce qui est une erreur, parce qu'on est aussi des hommes et des animaux quoi. Et ce qui est compliqué c'est de gérer sa fragilité par rapport à celle de l'autre. On peut être réactif u corps de l'autre. On est pas des chirurgiens. Pour moi le nu c'est compliqué. Il y a des photographes qui jouent avec la nudité comme un temps d'interaction avec le modèle, comme Antoine d'Agata, où il y a aucune limite avec le corps de l'autre. Moi je crois assez à l'idée du toucher du modèle. C'était dans un livre de Denis Roche où il parle de toucher du modèle. Il y a une distance à garder. Et en même temps cette distance elle peut pas faire abstraction de nos fragilités, de notre sensibilité au corps de l'autre. C'est compliqué. Et en 2017 c'est encore plus compliqué je trouve.

*Dans Les Fleurs du Paradis, il y a une phrase qui m'a marquée, je crois bien que je suis redescendu des épaules de mes modèles... Qu'est ce que vous vouliez dire, que vous les aviez « lâchés », d'une certaine manière ?*

C.F : Non mais on m'avait dit ça, c'était un artiste, Benoît Forgeart -qui est cinéaste maintenant, qui était avec moi aux Beaux-Arts, qui m'avait dit que ce serait super si je redescendais des épaules de mes modèles, c'était aussi cette espèce d'idée de prise, de contrôle, et quand j'ai fait Les Fleurs du Paradis, c'était un moment un peu compliqué pour moi, dans mon boulot, et je me suis demandé si je pouvais faire autre chose que du portrait et laisser les choses glisser. Donc j'ai laissé glisser mais un temps. C'est comme une récré, c'est comme un carnaval de faire du Paradis. C'est des vacances. C'est une commande libre dans laquelle je me dis allons-y ! Allons ramasser des fleurs ! C'est intéressant parce qu'il y a eu, dans Les Fleurs du Paradis, deux ou trois photos qui ont eu de l'impact sur mon travail par la suite, sur Wilder Mann notamment.

*Vous pensez auxquelles ?*

C.F : Les silhouettes qui tiennent des fleurs dans leurs bras. Ça c'est vraiment un truc qui vient des Fleurs du Paradis.

...

*Vous me parliez des trois portraits dans Fleurs du Paradis...*

C.F : Oh c'est pas des portraits c'est plus des silhouettes de dos, avec des fleurs, et ça a inspiré des

choses après dans mon travail. Dans l'idée d'être plus dans la silhouette et moins dans le portrait...  
Disons que l'évolution de mon travail c'est d'engager le portrait dans l'idée de la silhouette.

*Méduse ou la rencontre, le scalp... la photographie. Vous pouvez m'en dire plus ?*

C.F : Le mythe de la méduse est associé au mythe de la photographie. Et moi je vois aussi l'idée du scalp. L'image qu'on ramène comme ramener un gros poisson. La pêche quoi, le trophée. Je pars toujours avec cette idée que je pars à la pêche. J'aime pas beaucoup voyager, contrairement à ce qu'on pense.

Pour moi voyager c'est pas une fin en soi quoi. Je voyage par obligation. Je pars en voyage comme les gens qui partaient à la pêche.

*Les communautés que vous photographiez, vous les choisissez uniquement pour ce qu'elles sont de visuel ?*

C.F : Ha non, d'abord elles m'intéressent parce qu'il y a un visuel qui correspond à ce que je cherche, à des formes qui m'intéressent. Après, il y a ce qui est derrière. Toute l'histoire d'une communauté en particulier., ou le phénomène autour de la communauté m'intéresse. Il y a des projets que je commence et qui avortent... Par exemple il y a deux ans, j'ai commencé à travailler sur un projet à Londres, et j'ai réalisé que c'était trop tard. Que ce que je cherchais à photographier était plus qu'en voie de disparition. Ça n'existait plus vraiment quoi. Ça fonctionnait plus ce que je cherchais.

D'abord le problème c'est d'arriver à savoir à partir de quand on parle de dispositif. Il y a l'idée de la qualité de l'équipement photographique. Il y avait un moment par exemple où quand j'étais ado, tout le monde voulait acheter des boîtiers qui étaient compacts. Les amateurs... Et puis le reflex est revenu depuis cinq, six ans.. Parce que tout d'un coup, instinctivement, les gens ont commencé à croire -et ils ont sûrement pas tort- qu'un boîtier ça les faisait photographe. Ça veut dire que en dessous de ça on est pas un photographe. Le dispositif photographique il démarre là. Quand on a un truc en bandoulière autour du cou. En dessous... peut-être que c'est pas un dispositif photographique. C'est ce genre de choses qui à mon avis sont intéressantes actuellement. À priori il y a d'autres choses maintenant qui accompagnent le dispositif photographique. Comment on fait circuler ses images ça fait partie du dispositif. Quand les gens photographient et que la photo elle vient directement sur une page Instagram, ils revendiquent vraiment qu'ils font un projet d'oeuvre d'art quoi. Ça ouvre vraiment la question de en quoi ils définissent leur dispositif quoi. En quoi la page Instagram fait partie du dispositif, et en quoi elle est importante dans le moment où on se fait photographier ? La relation à l'autre en fait, c'est le moment où dis ce qu'on va faire. On dit ce qu'on est en train de faire quand on photographie. On dit voilà, c'est pour faire un livre, ou ci ou ça, et à ce moment-là les gens réagissent. Si on dit c'est juste pour moi, c'est pour mon plaisir, l'autre réagit pas de la même façon que si on lui dit je suis en train de faire un bouquin. Le dispositif il est aussi accompagné d'un protocole. C'est pas seulement le matériel. C'est une attitude, c'est un rapport d'attitude avec l'autre. C'est une présence physique mais aussi la manière dont on s'habille, ça compte. Comment on s'habille pour aller faire une photo, ça a de l'importance. Je vais pas faire mes photos en tongue moi. À partir de ce moment-là, ça aussi c'est à prendre en compte. Comment on est habillé ça reflète plein de choses sur la manière dont les gens vont réagir quand on va les photographier.

*C'est intéressant, tu es le premier à me parler de ça...*

C.F : Je pense que c'est vraiment important... Comment on est habillé, et comment on est dans l'espace. Je me rappelle, quand je photographiais la légion étrangère, le type a regardé mes chaussures, que mes chaussures soient cirées. Mais il me l'a pas dit. C'est des critères. On fait face à des groupes, et si on arrive avec des t-shirt à message et des baskets rigolotes, on n'a pas pas la même relation au modèle que si on arrive avec une tenue qui est plutôt une tenue de travail, etc. Pour obtenir de la part des gens le temps suffisant pour les photographier, il faut qu'ils acceptent que je vienne passer du temps, et donc le rapport physique de dire je suis un photographe, je sais mon métier, je m'amuse pas donc vous allez me donner le temps dont j'ai besoin pour faire ce que j'ai à faire, ça a de l'importance.

*Tu négocies beaucoup ?*

C.F : Il faut toujours défendre son projet... les gens ont pas un temps illimité. Et des fois on paye aussi. Ça aussi ça fait partie de la relation à l'autre. Faut pas être naïf. Tout se fait pas sous le sceau du volontariat. Il y en a une grande part, mais il y a aussi un échange. Quand je dis aux gens je vous envoie les photos, c'est pas une blague. Je pense que souvent ils y tiennent. C'est pour ça qu'il faut penser le dispositif dans une globalité. Dans le dispositif il y a un équipement photographique mais il y a aussi une attitude et un environnement qu'on conditionne. C'est aussi bête qu'un type qui met un costume cravate pour aller faire son boulot. Et le métier de la photo il n'échappe pas du tout à ça, bien au contraire. Puisque les gens réagissent à notre présence. Si on a l'air d'un plouc, ils nous prennent pour un plouc ou nous donnent une image à la hauteur de notre plouquerie quoi. Quand j'étais en Suède, pour photographier les gardes royaux, j'étais avec une assistante qui s'est mise à déconner avec le responsable des gardes royaux. On l'a vu dans la relation au travail. À cause de ça on n'était plus pris au sérieux. Ça fait que j'y ai perdu temps, j'ai eu moins de temps que ce que j'espérais pour photographier. Ça c'est quand même bien passé. Mais maintenant quand j'embauche des assistants sur une prise de vue je leur demande de s'habiller en noir, classique, je veux pas de t-shirt rigolo, je veux pas de tongue, je veux de vraies chaussures, et je veux qu'ils aient l'air d'être au contrôle. Opérationnels. Ce qu'on fait souvent, ça a été négocié, ça prend du temps. On arrive dans un groupe ça fait plusieurs mois qu'on parle avec ce groupe pour le photographier. Et des fois on a pas beaucoup de temps. Les gens maintenant se fatiguent vite. Avant ils pensaient que la photographie ça prenait un certain temps. Donc ils prenaient le temps qu'il fallait. Maintenant ils le comprennent plus trop ça. Donc ils auraient tendance à se lasser assez vite. C'est eux qui voudraient décider quand la photo est faite. C'est l'effet Instagram ça. Mais c'est pas tout à fait nouveau. Ça fait quand même plusieurs décennies que c'est comme ça.

Tu penses que ça remonte à avant l'arrivée du numérique ce dont tu me parles ?

C.F : Ça remonte au moment où la photographie s'est super démocratisée. Déjà dans les années quatre-vingt dix, c'était le cas mais moyennement parce que même si ça s'était démocratisé, tout le monde avait pas d'appareil photo, et les gens faisaient pas beaucoup de photos quand ils avaient un boîtier. Si ils en avaient un ils faisaient maximum 100 photos par an, et encore je pense que je me trompe. Maintenant ils en font dix par jour. Donc ils se lassent plus vite. Et puis aussi, ils utilisent plus d'appareils photo la plupart du temps, ils utilisent leur téléphone, et leur téléphone leur fait croire qu'une image ça rentre comme ça, puisque c'est des téléphone qui font hyper grand angle, qui font des photos quand il y a pas de lumière, etc. Ils pensent qu'on peut faire des photos avec n'importe quelle météo, etc. Et nous on a pas cette souplesse. On travaille avec beaucoup de pixels, il faut des temps de pose, il faut de la lumière ambiante plus la lumière des flashes... Tout ça les gens le comprennent pas trop. Souvent même ils font pas la différence entre mes photos et ce que eux ils pourraient faire avec leur téléphone portable. Sauf quand un jour ils tombent devant en grand, dans

une expo, et là ils réalisent que c'est énorme, en terme de taille. Mais ce que je leur envoie, là, peut ne pas leur paraître très différent de ce qu'ils feraient avec un téléphone portable.

*Ce dont tu me parles, sur la temporalité, le fait que les gens se lassent plus vite, etc, j'imagine que tu t'y es bien adapté, mais le temps te manque parfois ?*

C.F : En fait, on s'est fait avoir sur certaines prises de vue, après ça dépend des cultures, des pays. Pour mes nouveaux projets, ej suis allé dans des pays où les gens ont toujours autre chose à faire. Et il y a des endroits où quand on arrive et qu'on dit je suis photographe, je viens vous photographier, les gens sont assez honorés de ça. Surtout quand ils savent qu'on vient de loin. Maintenant on indique, on dit combien de temps ça va prendre. On dit comptez trois heures. Parce que les gens pensent que ça va prendre une demie-heure, donc ils comprennent pas. On est en relation avec des gens qu'on fait attendre. Pour les photographier on les fait attendre. On photographie huit, dix personnes, les uns derrière les autres, et il faut du temps pour chaque personne. Implicitement, on fait attendre les gens, et ça, ça fait aussi partie du dispositif, il faut gérer les gens qui attendent. On peut pas juste leur dire vous allez boire une bière on viendra vous appeler, sinon, y'en a qui rentrent chez eux. C'est tout ça qu'on organise quand on part en prise de vue. Et c'est du boulot, vraiment du boulot, quand on gère des groupes on doit fonctionner avec ça.

*Concrètement, tu fais des repérages et tu emmènes cinq personnes avec toi ? Comment ça se passe ?*

C.F : Ça dépend de ce que je vais photographier et où. En général on est deux ou trois. Avec ce chiffre-là on arrive à faire le travail. De toute façon il faut personnes avec moi parce qu'il y a toujours au moins deux flashes. Et donc il faut les tenir ces flash en extérieur. Il faut faire signer les autorisations aux gens, il faut interagir avec eux, il faut faire le planning avec eux en arrivant en disant vous on va vous photographier en premier, ensuite ce sera vous, etc. Tout ça il faut le préparer, pour pas que les gens se lassent. Des fois on arrive avec de quoi faire tenir les gens aussi. Quand il y a un aspect pécuniaire aussi, ça change la relation au modèle, c'est compliqué.

*Dans quel sens ?*

C.F : Les gens tout d'un coup deviennent comptables. Ils sont dans une relation où ils pensent qu'ils le font pour quelque chose, donc c'est pas tout à fait pareil. Il y a des groupes que j'ai photographiés où beaucoup de gens le font parce que vraiment pour eux un engagement, c'est faire la promotion de leur activité, c'est faire connaître dans un livre leur pratique. Il y a des milieux où les gens s'en foutent complètement de ça. Des fois c'est un peu compliqué. Mais ça tient à des psychologies, il y en a plein des différentes.

*Est ce que du coup quand tu les payes, les gens sont plus faciles à tenir ?*

C.F : Ha non non non ! Pas du tout. Après ça peut permettre d'avoir une certaine fermeté, de dire c'était pas ce qu'on avait dit. Mais l'argent ça peut aussi abîmer la relation à l'autre. Parce que parfois il y a des gens qui se comportent bêtement avec ça, des gens qui finissent par faire du business. Évidemment moi je gagne ma vie avec mes photos. Mais les gens que je photographie, pour la plupart ont pas une économie autour de ce qu'ils font, c'est pas fait pour ça. Mais ça existe.

*J'imagine que avant d'être en numérique, tu travaillais en moyen format argentique ?*

C.F : Oui. Dans le dispositif, c'était à peu près pareil. La seule chose v'est que là je photographe

plus.

Justement je me demande, est ce que tu as le sentiment que faire plus d'images sur une séance crée une sorte de course différente ?

C.F : Non, on est plus précis. Mais à propos du dispositif, il y a une différence vraiment importante entre photographeur avec des flashes de studio et photographeur sans flash, c'est le son à la prise de vue. Les gens voient et entendent les coups de flash. Et ça, ça délimite le territoire aussi. C'est vraiment important. Pour la suite basque, il y a une série qui est sans flash. Il y a un dispositif assez lourd mais pas de flash, puisque c'est un travail en contrejour donc forcément il n'y a pas de flash. On a senti que les gens n'entendaient pas le rythme. Donc ils n'entraient pas dans la danse. Ils savaient pas combien de fois on les avait photographiés, ils l'entendaient pas. On crée une sorte d'ambiance, il y a une atmosphère dans une prise de vue, « boum boum boum », avec les coups de flash.

*Le fait d'avoir des assistants, donc d'autres personnes sur la prise de vue avec toi, ça change quelque chose dans la relation que tu as avec tes modèles ? Déjà as-tu déjà travaillé comme assistant, et est ce que c'était différent en termes humains ?*

C.F : Ça m'arrive quand j'ai pas le choix oui. On devient alors dépendant des gens du groupe puisque c'est eux qui finissent par faire le travail d'assistance. Puisque moi je peux pas travailler tout seul. Donc là on s'appuie sur les gens du groupe. Et très souvent on se fait aider. On demande à quelqu'un de tenir un truc, tout ça. Ça crée une relation, c'est aussi intéressant parce que la personne a un lien avec les autres, donc ça aide aussi à justifier ce qu'on fait. On engage les gens dans un dispositif. C'est un tout.

*Pour revenir à la notion de territoire, toi au final sur une prise de vue, tu as plus le sentiment que les gens sont sur ton territoire, ce ring que tu a créé, ou tu as plus le sentiment d'être chez eux ?*

C.F : Tout ça c'est psychologique, c'est un entredeux. Moi je les emmène dans mon territoire photographique, mais je reste chez eux. C'est pas de la colonisation hein ! Mais l'idée du territoire c'est important parce que on le construit. Si on le fait pas, quelqu'un va nous dire voilà vous allez nous photographier comme ça. Mais non moi ej travaille pas comme ça mon travail c'est pas ça. Des fois les gens comprennent pas comment on les photographie. Ils se demandent mais pourquoi vous nous photographiez de cette façon-là. Donc oui on fait son territoire, forcément.

M.Z : Je pense que chacun fait un bout du chemin en fait, et parfois la personne en face va rien faire du tout, c'est à toi d'aller tout chercher. Parfois on te donne tout en deux minutes. Moi ça m'est arrivé ce weekend. Ça fait quinze ans que je fais ça... ça a duré cinq minutes, c'était le moment le plus fort que j'ai vécu depuis que je fais des photos. Quelqu'un qui voulait pas être pris en photo à la base, que j'ai réussi un peu à convaincre.

*Quelqu'un de connu ?*

M.Z : C'est une chanteuse, dans le cadre du festival Arte concert. C'est quelqu'un qui a beaucoup de mal avec son corps, avec son image, et qui est très très mal à l'aise avec ça. Et en fait j'ai réussi à la convaincre, ça a commencé de dos pour finir de face. Et à la fin elle pleurait. Je m'en suis rendu compte sur le moment, j'ai vu qu'elle avait les yeux plein de larmes, et du coup là tu vois c'était l'exemple type de quelqu'un qui te donne tout sans que t'ai finalement grand chose à aller chercher de toi-même parce que tout est offert. Et parfois c'est complètement l'inverse, tu es face à quelqu'un de complètement fermé qui veut pas baisser sa garde. C'est à toi de provoquer les choses... Comment tu les provoques : il y a plusieurs écoles. Il y a des gens qui sont très directifs, très agressifs. Je pense à des gens comme Olivier Roller, qui va bondir autour de son sujet, qui va crier, faire des geste incroyables... C'est pas du tout ma personnalité. Je comprends que tu puisses arriver à des choses comme ça. Je pense que tu arrives à quelque chose de complètement artificiel. Mais ça m'est personnel. Moi je pense qu'il faut y aller par des chemins plus détournés. C'est ma manière de faire. J'y vais plus en douceur. J'ai finalement très peu d'indications, je parle peu... Les indications que je donne c'est vraiment par rapport à la lumière, tournez un peu pus le visage par là, regardez par ici, regardez moi, mais finalement j'attends un peu que ça décante. Quand tu parles pas, la personne en face se demande ce qu'elle doit faire, donc finalement ça déstabilise un peu. Et c'est à ce moment là qu'on peut arriver à attraper quelque chose, un peu de biais comme ça, et attraper le lien, et dès qu'on l'a on lâche plus, on tire un peu dessus... C'est comme ça que ça arrive. On est content du résultat une fois sur quinze, où on arrive à atteindre cet état là d'abandon. Ça se commande pas. Surtout avec ce genre de cadre où les choses sont très définies, souvent il y a quelqu'un dans la pièce, un attaché de presse ou autre. C'est pas l'idéal pour arriver à atteindre ça. Moi je préfère être seul avec la personne, c'est pour ça que je bosse aussi sans assistant, tout seul. Je préfère. C'est pas toujours possible...

*Et tant qu'on est sur la commande, est ce que les délais justement, qui sont toujours ultra courts j'imagine, n'apportent pas quelque chose de différent dans la réalisation de l'image ?*

M.Z : Si dans un certain sens. Quand tu sais que tu dois sortir une photo valable en cinq minutes, c'est vrai que c'est un défi. Moi j'ai plusieurs contraintes : j'ai la lumière du jour, tu sais jamais vraiment quel temps il va faire le lendemain, donc c'est quitte ou double... Maintenant on commence un peu à tous les connaître les lieux, c'est les hôtels, les maisons d'édition, les maisons de disque... C'est souvent les mêmes qui reviennent. Donc tu sais à peu près où la lumière est bonne. Souvent ça se fait chez les gens aussi. C'est quelque chose que j'aime beaucoup, photographier les gens chez eux, parce que ça participe au portrait : eux sont dans un autre état d'esprit, ils sont peut-être plus aptes à se laisser aller, quand ils sont dans un environnement qu'ils connaissent, quand ils sont en confiance. Et en plus les éléments de décor autour racontent des choses sur la personne que tu photographies. Ça nourrit ton image. Et sur le temps, moi je préfère toujours en avoir plus, parce que tu arrives à construire quelque chose plus facilement sur la longueur. Mais encore une fois ça dépend de la personne ; je reprend l'exemple de ce weekend, c'était très court et c'était hyper fort. Et puis tu sais jamais en plus face à qui tu vas tomber, dans le

sens où la personne que tu photographies, juste avant elle aurait pu avoir une contrariété quelconque, écouter une chanson qui l'a émue, n'importe quoi, tout ça ça va être dans ta photo finalement. Tout ce qu'elle a vécu juste avant, tout ce que toi tu as vécu en arrivant, sur le chemin. Même un film que tu as vu la veille, tout ça ça va participer à ta photo, à ton portrait. Donc l'histoire d'arriver à la vérité de quelqu'un, je pense que c'est pas ça l'intérêt. C'est d'arriver à une émotion dans ton image qui intègre tout ce hors-champ. Le hors-champ de ta vie à toi, le hors-champ de la vie de la personne juste avant, juste après, ce qu'elle a en tête à ce moment, tout ça tu peux pas le contrôler mais ce sera dans ton image quand même. Dans l'idéal. Après tu peux te retrouver avec des cessions photo ou t'as rien, ça te tombe de mains, il se passe rien. C'est autant de ta faute que de la sienne, c'est parfois un peu plus de la tienne parce que tu as pas su y arriver. C'est à toi aussi de trouver le chemin, c'est sûr que le photographe a une grande responsabilité dans la réussite de la photo évidemment. Mais le portrait pour moi c'est pas que le travail du photographe. Il y a cette phrase d'Avedon, assez célèbre, qui dit que le portrait c'est un duel duquel le le photographe doit sortir vainqueur, et moi je suis pas d'accord avec ça du tout. Je pense que ça se limite pas qu'à l'affrontement le portrait. En tout cas ça marche pas avec ma personnalité ce genre d'attitudes, pas du tout. J'ai essayé parfois, d'avoir des séances où j'étais un peu plus agressif... ça ne me plaît pas en fait. C'est pas moi, je m'y retrouve pas. Je trouve ça artificiel. Comme faire faire des choses un peu étranges aux gens sur les photos, c'est très à la mode en ce moment, pour moi c'est du gimmick. C'est juste une sorte de manière détournée pour remplir ton image quand tu as pas vraiment d'idées... Il y en a qui le font très bien, et ça donne des images très très graphiques, ça peut être marrant. Mais finalement moi je pense que tu regardes ton image dix ans après, et ça tient plus. Alors que une image avec une émotion, dix ans après, si l'émotion était forte, si t'arrivais sur le moment à un truc que tu recherchais, dix ans après tu t'en lasserai pas, l'émotion sera toujours là. C'est aussi pour ça que je travaille en lumière du jour, parce que c'est une lumière qui vieillit pas (rires). Il y a des modes en lumière artificielle... Tu prends des images des années 80, c'était la mode des lumières continues avec des fonds colorés, des gélatines colorés, maintenant ça a super mal vieilli. La mode du HDR, super net partout, tout ça dans dix ans ça sera atroce. Tu vois le traitement croisé dans les années 90, ça a duré quoi, trois quatre ans, et après c'était mort.

*On parlait de l'environnement de prise de vue... C'est souvent imposé d'après ce que je comprends ?*

M.Z : Ha oui ! En commande on te dit « est ce que tu es libre tel jour à telle heure, tu vas à tel endroit, tu te démerdes ». C'est rarement toi qui choisit. Moi ça m'arrive de devoir choisir un lieu, quand je fais un travail pour une maison de disque, des photos de presse pour des artistes, là on me demande des idées, un moodboard, choisir des lieux, faire des propositions, puis on en discute avec l'artiste, on choisit ce qui convient le mieux, mais pour la presse non. Là tu vois on vient de m'appeler pour faire des portraits d'un créatrice de bijoux qui va bosser pour Poiré, ça va se faire dans les ateliers Poiré. Je sais pas à quoi ça ressemble du tout, je vais me renseigner... ça va décider aussi de la manière dont je vais travailler. Je me mets pas mal de bâtons dans les roues : la lumière naturelle, l'argentique, tu peux pas contrôler en direct ce que tu fais... Le lieu que tu choisis pas. Mais c'est bien d'avoir des contraintes, ça te pousse un peu au cul. Moi quinze ans après, j'ai toujours cette espèce de fébrilité avant un shoot, de me dire est ce que je vais ramener quelque chose ? Même si tu as un savoir-faire que tu as accumulé, tu as toujours une espèce de base, de filet pour te rattraper si jamais tu doutes ; tu sais que tu pourras toujours sortir un truc correct avec ce savoir-faire là. Après aller au delà du correct, c'est là qu'est tout le travail.

*Pour rester sur l'environnement il y a quelques unes de tes images, où tu utilises souvent un fond, est ce que ça change la manière dont les personnes se mettent en scène ?*

M.Z : Là tu es plus dans une configuration type studio, épurée, et du coup tu vas à l'essentiel : la lumière, le regard. Après moi j'aime bien travailler sur fond, mais j'adore quand il y a un environnement qui raconte quelque chose... Souvent quand j'ai un fond, c'est que je sais que ça va être moche derrière. Où alors que j'ai envie d'isoler la personne et de me concentrer sur le regard et l'attitude. Tu vois ça c'est une de mes photos préférées. En portrait je trouve que c'est vraiment superbe. C'est intense, intemporel... le fond ça t'amène ça aussi. T'es pas distrait par autre chose. Ça dépend du lieu effectivement, mais aussi de ton envie du jour. Des fois j'ai envie de faire du fond neutre, et des fois j'ai envie d'avoir quelque chose qui raconte une histoire derrière.

*Tout à l'heure, tu me disais que selon la manière dont tu travailles, en numérique ou argentique, ça changeait des choses. Dans tout ce que j'ai pu lire, j'ai souvent vu revenir l'idée selon laquelle autant qu'à toi-même, les gens réagissent à ton appareil...*

M.Z : Oui. Ça c'est évident, surtout avec l'appareil avec lequel je travaille, qui est un gros Rolleiflex qui date des années 70, qui fait un joli bruit, qui est beau, voir sortir ce genre d'appareil, tout de suite les gens disent « ha tu vas faire de vraies photos ». J'ai eu ce genre de réflexions quelques fois, ce qui est absurde, parce qu'une photo, c'est une photo. Tu vas faire de vraies photo, c'est à dire tu vas faire une photo qui va rester gravée dans un matériau physique que tu peux toucher. Ça nous survivra, c'est pas comme un jpeg... Du coup il y a déjà de la part de la personne qui est photographiée, cette idée que tu la considères plus parce que tu vas faire de l'argentique. C'est bête mais c'est comme ça. J'ai eu cette sensation quasi à chaque fois. Du coup ça met dans une certaine disposition, et en plus tu as que douze poses par film, tu vas pas mitrailler comme un fou, tu peux pas contrôler derrière, donc tu restes concentré sur ta relation à l'autre, en direct, t'as pas ce filtre là, t'as pas l'intermédiaire de l'écran numérique entre toi et ton sujet. Et moi de plus en plus aussi je quitte le viseur pour regarder, me mettre à côté de l'appareil, et regarder directement la personne, et ça je me suis rendu compte relativement récemment que ça amenait encore autre chose. Quelque chose de peut-être encore plus intense qui peut arriver. Parce qu'il y a encore moins de filtre, t'es en direct, regard à regard, même si je demande plutôt de regarder l'objectif. Mais c'est comme les cinéastes avec le combo tu vois, il y en a qui préfèrent être sur le plateau avec les acteurs, sentir leur respiration, voir leur regard, plutôt que de regarder ça sur le combo, et d'être coupé de la chose. Il y a deux écoles. Et le numérique, en plus le fait que tu puisses effacer tes images derrière, j'ai l'impression que ça te désresponsabilise par rapport au poids que tu vas mettre dans ton image. Te dire que finalement ça a pas de l'importance ; Alors que là ça en a car ça reste, ça reste gravé dans la pellicule. Tu déclenches, l'image elle va rester là. Donc tu mets plus, tu t'investis plus. Et je pense que la personne en face va aussi te donner plus. C'est peut-être une illusion, mais je pense pas en fait. Moi je sens en tout cas que c'est pas du tout la même chose. C'est une des raisons pour lesquelles je continue à shooter en argentique. Au delà du simple côté esthétique, que je préfère. Ça installe quelque chose. Tu crées ta bulle plus facilement avec cet appareil là.

*Ce que tu me disais sur les douze poses, que chaque prise de vue est un peu plus dense dans la manière dont tu la fais... Il y a justement une idée d'Olivier Roller, du temps de chauffe. C'est une notion qui te parle ?*

M.Z : Alors chacun à sa petite routine, chaque photographe, Moi ça passe plutôt par échanger deux trois mots avant, désamorcer la tension qu'il peut y avoir au début. Chez Roller ça peut passer par ça, déclencher, je comprends tout à fait. Ça participe aussi au relâchement je pense. Tu déclenches, comme pour dire que finalement c'est pas grave, on se met en route...Moi j'essaie de mettre du poids dès la première en fait (rires). Et parfois c'est la première qui est la bonne. Il faut pas laisser s'échapper cette possibilité là, il ne faut pas se l'interdire. Mais c'est vrai que parfois tu as besoin

d'un temps de chauffe oui. Moi je le sens plus en numérique ça. En argentique, premier déclenchement, ça y est. C'est comme les trois coups du théâtre. Premier déclenchement et là je sais : il y a une sorte de rideau qui vient de tomber, un voile qui se met à nous envelopper quoi. C'est vraiment ça, une bulle, un espace un peu hors du temps, un peu isolé quoi. En plus le déclencheur c'est vraiment un bruit particulier, c'est très organique. Enfin c'est mécanique, mais il y a quelque chose dans notre monde numérique qui fait que ça s'apparente à quelque chose d'organique ce genre de bruit (rires). Je fonctionne pas comme ça mais je peux comprendre.

*Tu me parles des deux trois mots que tu échanges avec la personne que tu photographies avant la prise de vue, est ce qu'il y a d'autres choses, un ton dans ta voix par exemple, que tu essayes de mettre en place pendant tes séances photo ? Ou tu l'intellectualises pas forcément ?*

M.Z : Non j'intellectualise pas tellement... Je suis quand même relativement doux pendant mes séances photo. Je parle très doucement, et après je donne parfois des indications avec les mains comme ça (il mime)... Je demande même pas, je déplace ma main pour diriger le regard, comme ça. Il y a aussi une sorte de chorégraphie derrière l'appareil qui fait que ça crée quelque chose. Mais ça se passe vraiment dans la douceur plutôt que dans la brutalité. Après j'imagine que si je travaillais au flash ce serait différent, parce que c'est très brutal. C'est dur. Et c'est dur aussi dans le rendu. Se faire flasher le gueule trente fois par minute c'est quelque chose de très très agressif... C'est sûrement aussi pour ça, j'y pense maintenant, que j'aime pas ça. Mais sur les mots que j'échange je sais pas... C'est tout et rien... Si c'est quelqu'un dont j'aime beaucoup la musique, en général je préfère en parler après, pour ne pas non plus influencer en disant « j'adore ce que vous faites » avant de faire la photo. Si j'ai envie de le dire je le dis après. Je dis « j'étais très content de faire cette photo parce que j'aime beaucoup votre musique »... Mais je préfère pas que ça se passe avant. Parce que ça crée déjà un rapport d'admirateur à admiré. Je pense qu'il faut être sur un pied d'égalité.

*Sur le portrait de groupe, est-ce que...*

M.Z : ça rajoute de la difficulté (rires).

*Alors comment tu gères ça justement ?*

M.Z : C'est un ensemble, forcément visuellement déjà, l'architecture de l'image va être différente parce que tu as plusieurs corps donc il faut les mettre en place : ça va être un élément en plus à gérer, parce qu'il y a plusieurs regards, comment ils se croisent, est ce qu'il se regardent entre eux ou pas... Donc tu dois imaginer une mise en scène, même si j'aime pas tellement ce mot mais... t'es obligé de passer par là pour arriver à créer quelque chose, à créer une histoire, que ce soit pas juste des gens que tu fous devant un mur. Il faut un peu chorégraphier les corps et leur placement. Donc là je vais être beaucoup plus directif que pour une seule personne. Je suis directif aussi pour une personne seule mais là tu as un cadre dans lequel tu dois faire rentrer beaucoup plus d'éléments, donc forcément tu dois être un peu strict dans ta manière de placer les choses et les gens. Donc là oui je vais dire « toi tu te mets là, toi tu regardes ici, tu fais un pas en avant, par ici... » Et après, une fois que tu as mis en place ça, ça peut vivre. Mais tu dois dès le départ placer les choses de manière plus franche qu'avec une seule personne, où tu es un peu plus libre de bouger autour... Un groupe c'est plus compliqué. Mais c'est intéressant. À partir de deux trois personnes... ça devient tendu (rires).

*Tu viens d'évoquer la mise en scène, tu me disais que tu n'aimes pas vraiment ce mot...*

M.Z : Oui. Je n'aime pas trop les choses artificielles, faire faire des trucs bizarres à des gens... J'ai essayé parfois mais... finalement ça marche pas vraiment. Il y en a qui le font très bien, moi ça marche pas. Et je pense qu'en plus, encore une fois, c'est des images dont je me lasserai assez vite. Je suis assez d'accord avec Richard Dumas qui disait qu'une bonne image, c'est une image que tu peux regarder dans dix ans et l'apprécier autant qu'au premier jour. C'est ce que tu cherches quand tu fais des photos, que ça tienne la route et que tu en sois encore content dix ans après. La mise en scène pour moi... Tu vois raconter une histoire c'est pas pareil que de... calquer une histoire sur quelqu'un. Une mise en scène ça peut raconter une histoire avec quelqu'un. Dans ce cas là oui, on peut dire que ce que je fais ça s'apparente à de la mise en scène puisque tu vas quand même donner quelques explications à la personne que tu photographies, tu vas l'emmener sur le terrain sur lequel tu as envie de l'emmener. Mais arriver avec ta propre histoire et dire, avant même de rencontrer la personne, que tu as décidé de lui foutre un vase dans les mains et l'attacher à une corde... Arriver avec un croquis comme ça, un mec comme Yann Rabannier travaille comme ça par exemple, et ça marche chez lui... mais pas pour moi. C'est pas fait pour moi. J'aurais l'impression de moi aussi jouer un rôle. Et c'est pas ce que je recherche.

*Est ce que tu penses qu'il y a quand même une idée de jeu ?*

M.Z : Oui ! Il y a une idée de séduction en tout cas c'est clair. Quelque soit la personne d'ailleurs, que ce soit un homme ou une femme, peu importe, il y a toujours cette idée de séduction. Mais qu'il faut dépasser, justement. Je pense que la personne photographiée va vouloir se montrer sous son jour le plus séduisant, pour t'attirer sur son terrain à elle, et toi tu vas essayer de l'attirer sur ton terrain à toi pour l'emmener dans ton histoire. Donc ça doit aussi passer par une séduction pour qu'elle se laisse entraîner. Tu vois ? C'est un jeu de séduction des deux côtés. Qui va t'emmener sur un troisième terrain finalement, qui est la rencontre de ces deux choses là. Moi je veux t'emmener sur mon terrain, toi sur le tiens... finalement on va aller dans un ailleurs qui est une troisième possibilité. Qui est plus intéressante... Donc oui c'est en sorte de jeu, bien sûr, la séduction c'est un jeu. Moi je l'envisage comme ça en tout cas. Et ça peut être quelque chose de ludique comme quelque chose d'émouvant. Tu peux te laisser surprendre, comme ça m'est arrivé, ce dont je te parlais... Et ça c'est complètement inattendu.

*Il y a cette image de Patti Smith et Lou Doillon où on sent qu'il se passe quelque chose entre vous trois...*

M.Z : Oui en fait c'est Patti Smith qui a commencé à se cacher la tête comme ça, puis j'ai dit « tiens, Lou, fais pareil ! » et là clairement, on se marrait... Et je leur disais, « maintenant, on enlève les mains, on remet la main, on enlève les mains... » Là j'avais très peu de temps aussi, j'ai du avoir cinq minutes pour faire la photo, donc il fallait faire quelque chose, c'était un peu chaud. C'était drôle. Puis il y a aussi des jours où tu as envie de rien, où tu as envie d'être très sérieux, et d'autres où tu as envie de déconner un peu oui. Ça tu peux pas le prévoir non plus. Je sais pas si je vais faire faire ce genre de trucs au dissident chinois tout à l'heure (rires) -*Mathieu avait une commande de portrait pour Libé quelques heures plus tard...* Mais après pourquoi pas ! Ça peut être surprenant. Il peut peut-être arriver des choses auxquelles tu t'attends pas et ça peut être intéressant. Il faut essayer parfois.

*Et alors toi qui utilises beaucoup le moyen format, tu ressens beaucoup l'aspect moins agressif de*

*la visée poitrine ?*

M.Z : Oui. C'était Xavier Lambours qui parlait de ça, quand il photographiait Mitterrand... il disait que Mitterrand lui avait dit qu'il aimait bien ça parce que c'était comme une révérence. Bien sûr tu t'inclines devant la personne. C'est pas... anodin !

*J'étais surpris hier en tombant sur tes images de Vimala Pons et d'un réalisateur que je ne connaissais pas de voir, de te voir dans l'image...*

M.Z : Oui ! Ça c'était volontaire. Là c'est un exemple de cession photo ou on s'est vraiment marrés, avec Vimala. Elle était force de proposition, elle disait attend on va faire un truc, je vais mettre mon gilet de sauvetage, je vais prendre un mini-oscar, je vais faire semblant de pleurer et elle pleurait sur commande, là on s'est marrés. Donc tu vois encore une fois je te parle de trucs... C'est pas immuable.

*Comment ça ?*

M.Z : Tout ce que je t'ai dit sur l'histoire de ton terrain... parfois tu te retrouves face à une Vimala Pons qui est un vrai clown et t'as envie d'aller faire le clown avec elle... Elle avait une hache aussi, donc on a fait des photos avec... C'était très drôle. Donc oui moi j'avais envie à un moment de me voir dans le miroir. Avec elle. Parce que c'était quelque chose à deux. C'était conscient. L'autre image dont tu me parlais, c'est Lionel Soukaze. Lui il m'a clairement dragué (rires). C'est lui qui trouvait ça bien qu'on me voie dans le miroir. Il m'a dit je veux avoir un portrait avec toi. Je me souviens j'étais chez lui, on a fait la photo, et là j'ai dit « ha merde je me vois dans le miroir », et il a dit « ha non c'est pas grave, comme ça j'aurais une photo de moi avec toi dans le miroir »... et il était très content (rires). J'ai dit ok, pas de problème. Oui... Parfois tu as envie d'être dedans quoi.

*Il me reste deux questions : as-tu le sentiment qu'en quinze ans, depuis que tu fais ce métier, le rapport des personnes que tu photographies à leur image a changé ?*

M.Z : Non je pense pas... Après le rapport des gens avec les photographes en situation de commande a changé dans le sens où maintenant il y a une volonté de contrôle qui est beaucoup plus présente, surtout chez les acteurs. On te demande des validations, qui existaient pas encore à ce niveau-là il y a quinze ans, surtout avec le numérique. Maintenant, avec l'écran derrière l'appareil photo, c'est « est ce que je peux voir, non celle-là tu l'effaces... » Donc moi en général je refuse de montrer, mais... parfois c'est compliqué, t'es un peu obligé. Pour moi c'est plutôt ça qui a changé. Après le rapport des gens à leur propre image, non, je pense pas, je pense que c'est toujours le même.

*Une dernière chose... Je me demande avec ce mémoire si je ne vais pas arriver à la conclusion qu'en terme de relation avec la personne que tu photographies, finalement tout peut être réalisé avec n'importe quel appareil, en fonction d'autres paramètres. Tu en penses quoi ?*

M.Z : Tu arriveras pas au même résultat, tu arriveras pas à la même émotion en tout cas. C'est ce que je te disais, moi quand je travaille au 5D et quand je travaille au Rolleiflex, je ressens pas la même chose. Et encore tu vois, la photo de la chanteuse samedi dernier, c'était au numérique... C'était au numérique et ça a participé à la mise en confiance. Parce qu'au départ elle était de dos, et

je lui ai dit « écoutez, on va essayer de trois quart dos, je vous montre ce que ça donne, et vous me dites si vous voulez continuer ou pas ». On a fait ça, elle a regardé, elle a dit « ok, je vois où vous voulez aller, on va continuer ». Et du coup elle s'est retournée au fur et à mesure. Ça ça aurait pas été possible avec le Rolleiflex. Finalement ça peut être un atout aussi. Mais... tu fais pas les mêmes images. Déjà pour toi, il y a quelque chose de complètement sensuel avec ton appareil qui est pas du tout le même. J'ai pas la même sensation dans les mains avec un appareil en plastoc et un appareil en métal, lourd, agréable, joli, bien foutu... C'est comme un instrument de musique. Tu vas pas jouer pareil sur un Stradivarius ou sur un violon chinois. C'est pas pour ça que tu vas jouer moins bien. C'est pas pour ça que tu vas moins mettre de toi dedans, c'est juste que le son qui sort est pas le même. Et je pense que c'est pareil avec la photographie. Après là on parle de la relation avec quelqu'un d'autre dans le portrait donc c'est différent mais... Pour moi oui, tu peux arriver à plein de choses avec plein d'appareils différents, moi il m'est arrivé de faire des photos avec un Linx dont je suis super content, c'est un tout petit appareil qui tient dans la poche... En vrai peu importe l'outil, effectivement tu peux arriver à pleins d'autres résultats mais ce sera pas la même chose. Et il faut savoir aussi quel outil sera le plus adapté à quel moment. Et à quelle personne. Ça fait partie du choix, quand tu as la possibilité de choisir en tout cas, que tu as le temps derrière et que finalement pour ton client peu importe l'outil que tu vas utiliser... Il faut savoir quel sera le meilleur outil pour arriver là où tu veux aller.

P.M : Je dirais aussi, une chose très importante... Moi j'ai besoin d'avoir le trac. De flipper. Et en fait à partir du moment où je rencontre pour la troisième fois Mathieu Amalric pour faire un portrait, je suis plus content de le voir, que de faire des photos. D'ailleurs c'est quelque chose qui m'épate, avec par exemple des gens comme Patrick Swirc ou Jérôme Bonnet, etc... Je suis très curieux de savoir ce qui les anime. De photographier quelqu'un pour la cinquième fois, sixième fois... Parce que on a toujours en tête le portrait qu'on a déjà fait. C'est hyper difficile de s'en détacher. On va forcément se dire, ce qui complètement absurde, « je vais faire mieux », mais on peut pas faire mieux, on peut juste faire une autre photo. Ça m'est arrivé pour Télérama avec Yvan Jablonka il y a deux ans, j'avais fait un portrait de lui pour Le Monde également il y a peut-être cinq ans... Franchement le portrait pour Le Monde était vraiment bien. J'adore cet écrivain, c'était une super rencontre, j'avais passé beaucoup de temps chez lui... Laurent Abadjian me demande de refaire un portrait de lui, et j'étais hyper content d'aller le revoir en fait. Donc justement, je me suis dit que je vais faire un autre dispositif photographique, ne pas prendre le même appareil photo, faire différemment.

*Tu avais fait comment la première fois ?*

P.M : Je l'avais fait au 24x36, pas du tout à la chambre. Et la deuxième fois avec un Hasselblad avec un dos numérique et des flashes. Je rends les photos, c'était très différent mais je trouvais ça bien. Et en fait, ça m'a un peu déstabilisé, Abadjian me dit « écoutes, en fait je préfère le premier portrait donc c'est lui qu'on va prendre ». J'étais pas d'accord avec lui, je trouvais ça nul comme décision. Mais il a fait ça. Donc ça m'a conforté dans ce que je pensais, que c'était pas idéal de rephotographier les gens. En ce qui me concerne en tout cas. Voilà (rires).

*Par rapport à ce que tu disais sur Yvan Jablonka, te mettre dans une autre situation avec un dispositif différent, ça t'as permis de retrouver ce trac ?*

P.M : Oui ! Plus que tout je préfère photographier à la chambre. Un appareil que j'ai connu à Louis Lumière d'ailleurs, je ne pensais pas que ça existait encore. J'adore ce dispositif-là, le temps que ça prend, la relation qu'il y a au modèle... ça me correspond beaucoup. J'aime aussi beaucoup le Leica. Et en réalité pour moi utiliser une chambre ou un moyen format c'est pareil. Pas tout à fait mais dans l'utilisation de l'appareil ça reste quelque chose de lourd, certes plus léger que la chambre mais on se ballade pas de la même façon, etc. Et j'aime avoir un bel appareil photo. Je trouve que le Leica est un bel appareil photo, c'est agréable de l'avoir dans la main. J'aime les deux, mais je dirais que l'arrivée du numérique et sa quasi hégémonie en commande m'a fait, par la force des choses, oublier la chambre. J'ai malgré tout un dos numérique, un p45+, que j'ai mis sur un slide pour l'utiliser avec la Sinar, mais c'est pas du tout adapté au portrait. Déjà l'appareil est lourd, pour la mise au point c'est très compliqué, on est obligé d'avoir un retour par ordinateur... Au début je pensais que je voyais rien, j'étais allé voir un ophtalmo, parce que c'était tout le temps flou, il y avait tout le temps un petit décalage. Et en plus ça change le rapport aux optiques : j'ai pratiquement fait toutes mes photos à la chambre avec un 180mm, et tout à coup avec le dos numérique ça devient un super téléobjectif. Alors qu'en 4x5 c'est comme un 50mm. J'étais obligé de prendre un 90mm, qui est un grand angle, et ça me perturbait beaucoup. Donc les photos que j'ai réalisées à la chambre, avec un dos numérique... étaient nulles en fait. Ça marche pas. Ça n'a aucun intérêt. Alors je me suis mis à utiliser l'Hasselblad avec le dos numérique. Et pour revenir sur Yvan Jablonka, j'ai un doute sur l'appareil... Si c'était au 24x36 ou avec un 5d. C'était pas avec un Leica parce qu'à cette époque-là, il y a cinq ans, les Leica numérique... c'était pas bien dut tout. Donc par la force des choses j'avais acheté un 5d. J'aurais préféré que ça soit au Leica... Maintenant j'en ai un, numérique. Donc pour Yvan Jablonka je m'étais vraiment mis la pression, je m'étais dit qu'il fallait que je fasse quelque

chose de super, mais en fait... ça a pas trop marché (rires).

*Et lui comment était-il par rapport au fait de se refaire photographier par toi?*

P.M : Il était dépité justement parce qu'il aimait beaucoup les nouvelles photos. J'avais quelque chose de beaucoup plus froid, un peu moins intime que le premier portrait. Il y a aussi une autre raison très importante qui m'a fait me détourner du portrait à un moment donné... Je te parlais tout à l'heure de la temporalité dans la commande. Moi j'étais habitué dans mes premiers portraits, quand c'était en argentique à avoir plus de temps de rendu, et de délais. Ça va te faire rigoler, mais il n'y avait pas de portable (rires), donc on pouvait pas t'appeler pour aller faire une photo tout de suite, c'était impossible. On laissait un message sur ton répondeur, et tu rappelais le lendemain. On ne pouvait pas te passer commande pour le jour d'après, c'était trop risqué. Alors généralement quand un magazine commençait à chercher un photographe pour un portrait il y avait au moins une semaine. Minimum. Voire souvent plus, parfois quinze jours... Et ça avait une incidence hyper importante pour moi. Parce que dans Libé ou les Inrocks je faisais souvent des portraits de cinéastes, de musiciens, d'écrivains ou d'acteurs... Et à chaque fois, quand j'allais photographier un écrivain, je lisais son livre avant. Ou, dans le cas d'un réalisateur j'allais voir son film à la projection presse. Et ça c'était hyper important dans le dispositif pour la photographie qu'on allait faire. Il y avait pas une cause à effet directe, c'est pas parce que tu vas lire un bouquin triste que tu vas demander de pleurer (rires), mais c'était important pour moi de connaître la personne que j'allais photographier. Et c'est pour ça que je photographiais pas toujours les gens de la même façon, parfois je prenais la chambre, parfois un Leica, parce que j'imaginai que ça correspondait plus à telle personne... Il n'y avait pas de systématisme. Il y en avait un à la chambre parce que justement c'était une période où j'expérimentais beaucoup les nets et les flous comme tu dois le savoir (rires)... Mais quand j'étais allé photographier Abel Ferrara à New York je l'avais fait au Leica, j'avais pas apporté ma chambre parce que je savais qu'il était un peu dingue, et que ça allait être compliqué de l'arrêter. Donc de pouvoir m'intéresser à la personne que j'allais photographier après, c'était quelque chose de hyper important. Et je me souviens par exemple pour Christine Angot, les Inrocks avaient fait un entretien très long, pour son premier livre qui s'appelait *Vu du Ciel*. Donc moi j'avais lu ce livre, qui est exceptionnel et terrible, c'est une autobiographie... L'histoire d'un ange, une petite fille, qui a été violée et tuée, et qui parle de son agresseur et du monde dans lequel elle était. C'était un livre tellement fort et magnifique que j'avais lu, que Christine Angot et moi on s'était retrouvés à passer la journée ensemble. C'était sublime. Et si j'avais pas lu ce livre, on n'aurait jamais fait ces photos. On aurait pas passé la journée ensemble, je serais arrivé et on aurait fait ça en vitesse comme ça se passe souvent... Et ça manque beaucoup ça je pense. Olivier Roller par exemple, il en a rien à foutre de qui il photographie. Que ce soit un réalisateur ou l'épicier d'à côté il s'en fout, il fera la même chose, la même lumière. C'est quelque chose que je vois beaucoup dans la presse : on voit plus le style du photographe que la personne photographiée. Même si chaque photographe a un style, c'est normal, mais je dirais qu'il y a quand même quelque chose qui est plus de l'ordre du style du photographe que du photographié. C'est quelque chose que je ressens beaucoup. Mais voilà, les dernières commandes que j'ai faites, j'avais pas le temps... J'avais photographié Peter Brook pour le monde, c'était le matin pour l'après-midi... j'ai pas eu le temps d'aller voir la pièce (rires). Après il y a quand même internet pour te documenter et aller voir ce que font les gens, ce qui existait pas euh, à l'époque où il n'y avait pas d'ordinateurs (rires). Mais je trouve que dans le dispositif de portrait, l'intérêt que tu as pour les gens que tu vas photographier est important. Je l'ai toujours pensé comme ça.

*Par exemple, comment ça se passe avec Christine Angot, tu arrives et vous faites les photos en dernier ?*

P.M : Non, en fait on avait rendez-vous dans le neuvième, pas très loin du square Montonlon, et en fait on a commencé par les photos, ensuite on avait déjeuné, discuté, et après on a refait des photos. C'était un peu décousu. J'ai souvent fait ça quand il y avait le temps. Aussi, dans ma façon de faire des portraits, je suis extrêmement silencieux, je ne dis rien, personne ne dit rien en fait, il n'y a pas tellement d'échange. Juste des choses très basiques, est ce que vous pouvez vous mettre là, regarder ici, mais rien d'autre. Je trouve ça bien qu'il y ait un espèce de tension qui se crée mais de façon très silencieuse. Généralement pendant qu'on fait les photos on parle pas, on se parle avant ou après. Je trouve ça bien d'avoir ce moment de tension, après on se pose, on discute, ça retombe un peu et hop, on recommence. Je me souviens d'une séance photo avec Jean-Luc Godard, j'étais hyper impressionné, tout le monde me disait qu'il était horrible, qu'il refusait de poser... Donc j'y étais allé avec ma chambre, sans aucun autre appareil photo, en me disant qu'il serait obligé de poser, comme ça. La séance a du durer 45 minutes, et on a absolument pas dit un seul mot. Et j'avais très envie de lui parler, parce que je suis assez proche d'André Labarthe qui est un de ses amis, et en fait c'était pas possible. C'était absurde... Je lui ai dit une seule chose à la fin, que ses lacets étaient défaits, et il a dit on arrête les photos (rires). Si ça se trouve si j'avais rien dit, on aurait encore continué. Dans le dispositif de la prise de vue, j'entends surtout avec la chambre, le fait d'avoir des plans films, des châssis, c'est extrêmement important dans le déroulé de la séance photo. Parce que ça rythme : on met le châssis, on enlève le volet, on fait la photo, on l'enlève, paf, on en remet un... Il y a une espèce de rituel, de gestuelle, qui est hyper importante. Généralement moi je faisais toujours vingt photos. J'avais dix châssis, et je faisais vingt photos point. Des fois j'en faisais plus quand je devais faire la couv, ou l'intérieur, mais si c'était pour un entretien, qu'il devait y avoir une ou quatre photo, moi j'en faisais vingt. Donc j'étais contraint par ce nombre de photographie dans le déroulé de la prise de vue. En 24x36 un peu moins, parce qu'il y avait quand même le fait de changer les bobines, etc. Et j'avoue que le numérique a beaucoup bousculé ça. Et bizarrement en numérique je fais moins de photos qu'en argentique. Parce que comme je vois les photos, je me rends assez vite compte de si ça va ou pas... Bien que je regrette ça, parce que parfois voir les photos peut emmener vers une mauvaise direction. Mais le rythme est hyper important. Du coup ça fait un an, deux ans, que je me suis remis à faire pas mal de commandes en 4x5. Justement Grazia, l'année dernière, ils m'ont commandé un portrait de Simon Liberati, et je l'ai fait en 4x5. J'ai quand même fait quelques photos eu Leica, parce que je me suis dit bon, c'est un peu risqué... Mais j'ai du faire dix plans films, pas beaucoup. Et c'était un peu un test, je leur ai rien dit en fait : j'ai mis cinq photos à la chambre et cinq photos au Leica, et en fait ils en ont choisi une à la chambre. C'est celle que je préférais aussi. Mais elles étaient assez proches, l'espace était le même, mais celle à la chambre était plus forte, parce que je me sentais plus à l'aise de la faire comme ça je pense. Le dispositif de faire des photos à la chambre, même moins, et de scanner ensuite je trouve ça pas mal.

*Et d'avoir fait des photos de Libération à la chambre et au Leica, est ce tu penses que l'ambiance instaurée par le grand format s'est en quelque sorte transposée sur le 24x36 ou pas du tout?*

P.M : Hé bien écoutes c'est horrible parce que dès que je prends le 24x36 j'ai tout de suite l'impression que c'est un peu pourri du coup : tu sors le Leica, tu dis on va faire quelques photos comme ça, ça fait genre on sait jamais, si ça a pas marché avant... Mais non, il s'en fichait... Disons que c'est différent, parce que évidemment à la chambre c'est sur le pied, ça bouge pas, après au Leica tu n'es pas sur pied, donc ça change le dispositif et les photos ne sont pas les mêmes. Mais c'était la même ambiance, la même lumière, c'était exactement pareil en fait.

*Tu as l'impression que les gens te donnaient plus de temps avant ?*

P.M : Non. J'ai jamais pensé que c'est parce que tu as beaucoup de temps que tu fais une bonne photo en fait. Tu peux avoir trente secondes et faire un truc super bien. Non je pense pas que ça ait

changé. En fait le moment où ça a changé et où je me suis dit qu'il fallait que j'arrête de faire des portraits à outrance, c'était en 98, quand je suis allé pour Télérama à Cannes. Et c'était n'importe quoi. Ce que je trouve difficile, c'est d'aller photographier des gens qui en ont rien à foutre. Je trouve ça insupportable. Et quand j'étais à Cannes ça m'avait vraiment touché : t'es là, t'essayes de faire du mieux que tu peux, de faire des choses bien, et en fait les gens s'en foutent complètement. Pas tous, mais c'est quand même ambiant : l'enjeu c'est pas de faire une photo une Télérama, ce qui est important c'est les télévisions, c'est comment le film va être accueilli, et toi tu rentres dans une espèce de boucle de comm qui est pas très importante.

*Et tu avais pris ta chambre photographique pour Cannes ? Ça ne t'aidait pas un peu ?*

P.M : Si, ça avait souvent souvent ce côté intéressant, les gens disent « oh génial », ils sont un peu flattés de se faire photographier comme ça, c'était quelque chose qui était pas mal, mais c'était parfois hyper rapide, ça se prêtait pas vraiment à la situation. Avec la chambre il faut quand même avoir cinq ou dix minutes, et que les gens soient un peu présents. Parce que ce qui est difficile avec la chambre, c'est que si au moment de faire ta photo après avoir fait le point, la personne dit « ha salut, on se voit plus tard », etc, ça se passe pas bien quoi. Ça correspondait pas très bien avec le cadre. Mais parfois quand il y a trop de temps c'est plutôt moi qui vais dire « ok c'est terminé », parce c'est compliqué de faire des photos pendant très longtemps en fait. Ça marche comme je te racontais avec Christine Angot par exemple, ou quand j'avais photographié Abel Ferrara, qu'on s'était revus le lendemain, etc... Mais finalement d'avoir cinq minutes c'est bien. Il faut juste pouvoir y penser avant. Moi j'aime bien arriver en avance, même si je dois attendre super longtemps. Une fois par exemple j'avais un portrait de Clint Eastwood, au Plaza Athénée, ce qui n'avait aucun rapport avec le personnage. J'étais dans un salon, j'avais demandé à ce qu'ils enlèvent une sorte de buffet, pour avoir seulement un mur, et j'avais attendu hyper longtemps. Il avait deux heures de retard, et c'était hyper stressant parce qu'il fallait rester concentré tout le temps. Et il finit par arriver avec plein de monde, manager, attaché de presse, etc, et on m'explique qu'au lieu d'avoir trente minutes j'en aurai quinze, ou dix. L'attaché de presse, qui était à côté de moi, me disait il te reste plus que cinq minutes, trois minutes... Et à un moment elle me dit « là c'est la dernière ». Et à ce moment-là, je fais la dernière, et Clint Eastwood -je savais qu'il adorait les appareils photo, me demande de me mettre à sa place, c'était hyper drôle ! Je me mets à sa place, il se met la tête sous le drap, et c'est con parce que j'avais pas d'autre appareil photo, j'aurais pu faire une photo de ça mais j'ai pas pu. J'avais pas d'Iphone à l'époque... Et du coup il dit « ho c'est super, on continue ! » Et moi j'avais plus beaucoup de plans films, il devait m'en rester trois ou quatre, donc on en refait un peu plus... Et là tu vois si on l'avait fait au 24x36 ça se serait jamais passé comme ça. Il a été hyper intéressé par l'appareil et par la façon de faire des photos. Ça m'avait beaucoup étonné par ce qu'il m'avait dit « ho ça m'arrive jamais d'être photographié comme ça, c'est génial... » Mais j'ai toujours été persuadé que le dispositif de la chambre était un plus quand on faisait des portraits. Ça empêche aussi de faire des photos volées...

*Tout à l'heure tu me disais que tu choisissais ton appareil en fonction de la personne, de ce que tu voyais d'elle, etc... C'est donc un choix humain plus que formel ?*

P.M : Oui. Tu vois par exemple, il y a un appareil assez important qui est arrivé sur le marché, le Mamiya 7, un moyen format à visée télémétrique qui permettait de faire des photos à main levée de super qualité, super pour le portrait. Et le rapport au modèle était toujours un peu le même parce que tu pouvais pas être très près à cause du télémètre. Et Jérôme Brézillon, aux Inrocks, a en quelque sorte lancé une manière de photographier qui est beaucoup utilisée maintenant, à mi chemin entre portrait et reportage. Une sorte d'instant volé. Mais lui le faisait assez bien, il créait des situations qui donnaient l'impression d'être dans une totale intimité avec la personne photographiée. Donc tu

avais en général deux solutions : soit tu faisais un portrait posé, soit tu faisais un portrait ou tu allais passer un peu de temps avec la personne, essayer de faire quelque chose d'un peu différent, plus de l'ordre du reportage. Et moi j'étais dans cette problématique, soit j'allais essayer de faire un portrait un peu graphique, hyper simple, et dans ce cas là c'était évident pour moi de le faire à la chambre, soit je faisais l'inverse. Mais il y avait la personne et aussi le lieu, ça arrivait par exemple très souvent, et maintenant encore, d'avoir un rendez-vous dans un hôtel. Mais c'est insupportable, donc dans ce cas là je me disais autant faire un portrait posé. Autant être que sur le visage de la personne et annuler l'espace autour.

*C'était une autre de mes questions justement, est ce que tu as le sentiment que l'environnement joue dans la relation que tu arrives à mettre en place avec la personne photographiée ?*

P.M : Évidemment. Je trouve ça hyper important. Tu vois ce que j'aime bien faire, si j'ai rendez vous dans un hôtel par exemple, c'est d'essayer de trouver un lieu autour, dehors. Mais ça c'est de plus en plus difficile, parce que tu vas proposer ton endroit super, et ça va saouler les gens d'y aller, parce qu'ils ont des choses à faire après, etc. Donc la probabilité qu'on te dise non est assez importante. Là par exemple j'ai fait des photos de la chanteuse Camille, pour son prochain album, on a fait trois séances photo. La première en Camargue, parce que c'est un endroit qu'elle aime bien. Et moi à chaque fois j'essaye de demander aux gens si il y a un endroit qu'ils aiment bien, parce que je pense que c'est hyper important d'être dans un endroit où tu te sens bien, et elle m'a parlé de la Camargue. Donc on a fait une séance de un jour et demi là-bas, et c'était super. C'était un peu compliqué, parce qu'il faisait froid, et j'avais remarqué un endroit super, mais il fallait un peu marcher. J'avais pris mon Leica numérique et ma chambre Linhof Technika, et je m'étais dit que j'allais faire 20 plans films. Elle avait envie qu'on fasse des gros plans. J'étais pas hyper fan de cette idée mais je m'étais dit qu'on allait le faire à la chambre, et en fait ça marchait pas, il faisait trop froid, elle était figée... On a fait quelques portraits comme ça, et avant on avait des photos où elle dansait. Et je trouve ça toujours bien en photographie d'avoir des choses un peu étranges, même à peine perceptibles. Donc j'avais dit à Camille ça serait super si on pouvait faire des photos où tu es à peine en suspension, très simple... On a fait des photos au Leica, on a du en faire des centaines, et avec la chambre on a fait 16 portraits gros plan, et il restait quatre châssis. Et je me dis on va quand même faire 4 paysages avec elle. On fait une image où elle est toute petite dans le paysage, au bord de l'eau, et je lui demande de sauter. Et la photo est super et c'est elle qui fait la pochette. Et cette photo je l'ai faite aussi avec mon Leica, mais celle là est beaucoup mieux, franchement, et il n'y a aucune raison. En plus le timing à la chambre est quand même compliqué, il faut déclencher quand elle est en l'air, pile en suspension... J'adore ça, c'est un peu la magie de la photographie, je trouve ça hyper important et on a un peu tendance à l'oublier quoi. Dans la commande photographique, d'autant que maintenant je travaille pas mal avec des marques, etc, c'est quelque chose qui n'existe pas, l'accident photographique. Enfin ça existe mais tu peux pas le dire ! Et moi dans ma façon d'aborder la chambre j'intègre beaucoup ça. L'accident. Je trouve ça toujours intéressant de faire un cadre, et d'attendre qu'il se passe quelque chose dedans. Comme là avec Camille, il y avait un cadre et elle a fait un petit saut dedans, presque imperceptible... Tout comme quand tu fais un portrait en fait, et tu attends qu'il y ait quelqu'un dedans, et le moment où tu appuies sur le déclencheur est hyper important. Mais en même temps il n'y a pas de raison, c'est pas rationnel. Ce qui est rationnel en revanche c'est de faire le cadre, et d'y placer des éléments. Moi je fonctionne plus comme ça qu'en tournant autour de la personne photographiée avec mon appareil. Ça m'arrive de le faire mais c'est pas ce que je préfère.

*Tu me disais tout à l'heure que tu photographies maintenant à la chambre avec un dos numérique, un ordinateur à côté, etc... est ce que tu as le sentiment que tout ce fatras numérique a changé quelque chose dans le rapport avec tes modèles ?*

P.M : Ha oui ça change beaucoup de choses ! Tu vois il y avait un livre que j'avais lu avant de rentrer à Louis Lumière, c'est *La Photographie* de Sieff et Chenz. Et Sieff y dit quelque chose de hyper important, c'est que la technique c'est super mais il faut pouvoir l'oublier. Il ne faut jamais y penser, mais c'est bien de la connaître. Et en fait c'est ça : quand je fais des photos à la chambre, je suis pas en train de me poser des questions. Et le problème du dos numérique, c'est que tu n'es que là-dedans. En fait la personne pourrait partir, tu t'en rendrais même pas compte (rires) ! Il y a trop d'aléas technique qui sont la netteté, les aberrations chromatiques... Tu te demandes même plus si la photo est bien, tu te demandes si la photo va exister techniquement (rires). Après j'adore le numérique, je trouve ça hyper intéressant... Mais c'est vraiment la phrase de Sieff : tu peux avoir tout un attirail technique, ton dispositif au moment de faire la photo il ne faut plus y penser. *J'ai lu pas mal de textes de photographes utilisant la chambre, et il y a souvent deux visions qui dominent : soit la chambre, de par sa mise en œuvre, crée une distance avec le sujet, soit elle t'en rapproche car une fois posée, tu te détournes du dépoli pour être en direct avec la personne. Tu te situeras où toi ?*

P.M : En fait moi, j'ai toujours pensé que faire une photo à la chambre revenait un peu à faire un autoportrait, de la personne en face. Jamais je ne donne d'autres instructions que de se mettre-là, où regarder par là ou par là. Moi mon approche c'est d'être là, de poser l'appareil, et après pour moi c'est comme si la personne en face se prenait en photo. Et je trouve ça bien justement de pas être derrière le viseur. Ce qui est assez drôle aussi c'est que les gens pensent toujours que je suis inquiet quand je fais les photos parce que je suis très concentré, et apparemment je fais une tête qui fait se dire aux gens « oh la c'est la catastrophe » (rires). Mais en fait je ne me suis jamais posé cette question, si je suis proche ou loin des gens. J'ai juste l'impression d'être là, un peu comme un technicien qui met l'appareil photo devant la personne photographiée.

*Tu sens qu'ils font une grande part du travail ?*

P.M : Oui. D'autant plus que moi je déteste être pris en photo et je trouve ça hyper stressant d'être photographié à la chambre, bizarrement. Et ça m'est arrivé peut-être deux ou trois fois, extrêmement rarement, que ça ne marche pas du tout. Que les gens soient totalement désemparés... Mais généralement ça marche en fait. Mais je ne suis jamais posé cette question d'être proche ou pas des gens. En revanche je trouve ça bien qu'il n'y ait pas trop de monde. Et encore, ça dépend des gens. Par contre, je trouve que la chambre, c'est vraiment un dispositif extraordinaire avec les homes politiques. Ça apporte quelque chose de bien plus fort qu'un 24x36. Les hommes politiques ont un rapport à l'image qui est évidemment hyper important. Et quand ils sont photographiés à la chambre, c'est le seul moment où ils sont un peu impressionnés. C'est des gens qui ont quand même le pouvoir, qui sont toujours au centre de tout, qui maîtrisent tout... Et là en fait la chambre, c'est un appareil photo qui les rend un peu humble et un peu comme tout le monde. Je me souviens un jour j'avais photographié Mr. Toubon, ministre de la Justice, pour Libération. Quelqu'un de son cabinet avait appelé la rédaction en disant « je vous préviens, Mr. Toubon ne veut pas être photographié avec un grand angle, c'est hyper important... » Moi je n'en ai pas, je déteste ça, donc j'ai dit pas de problème. Et il arrive, c'était hyper drôle, il joue le type hyper intéressé par la photographie : « ha qu'est ce que c'est, mais c'est un super appareil photo », et ce qui était drôle c'est que finalement, par des phrases détournées, il arrive à me demander si c'est un grand angle ou pas. Il sait que c'est important de faire cette photo parce que c'est quad même la quatrième de couverture de Libé, mais il sait pas trop comment aborder la chose... Et la chambre c'est un appareil intéressant parce que en même temps ils se sentent intéressants parce que c'est un gros appareil photo, et en même temps elle les rend un peu plus normaux je dirais.

*Il y a une sorte d'introspection, tu peux moins tricher...*

P.M : Oui. Mais c'est pour ça que je te dis qu'il y a un peu d'autoportrait dans la photographie à la chambre en fait. Tu peux pas voler la photo, donc en tant que photographe tu peux pas faire quelque chose que le modèle ne va pas te proposer. Tu vois les gens qui demandent à voir les photos après, je n'aime pas vraiment, et en même temps pour moi c'est hyper important que les personnes que je photographie se trouvent bien sur les photos. J'avais fait un portrait de Marine Le Pen il y a trois ou quatre ans pour Le Monde... et c'est hyper compliqué de photographier Marine Le Pen, tu peux faire une photo de merde, pour la descendre, mais c'est pas très intelligent... je savais pas quoi faire. Et c'était encore plus compliqué parce qu'en fait elle est hyper sympa, hyper respectueuse... Donc je me suis dit la seule façon de faire cette photo, c'est de la faire sans artifice, très brute : la seule chose que je lui ai demandée c'est de ne pas sourire du tout. Je lui ai dit que je détestais les gens qui sourient sur les photos, donc elle n'a pas souri du tout. Elle était neutre en fait. Pareil pour ses bras, je lui ai demandé de les garder le long du corps. La photo était ultra simple. Et j'aime bien cette photo au final parce qu'elle n'y est pas laide, mais pas non plus très à son avantage : elle est là. Et c'était pas non plus facile cette photo parce que, chose rare, elle était toute seule, il n'y avait personne d'autre. Normalement il y a toujours quelqu'un qui est là, pour t'emmerder, tu dis « regardez à droite » on te dit « ha non, pas à droite... votre appareil est un peu bas là, remonte-le un peu » (rires). Du coup c'était hyper agréable, et en plus ils étaient super en retard, et son directeur de cabinet lui avait dit on n'a plus trop le temps, il y a TF1 après... on devait avoir une demi heure pour les photos. Et Marine Le Pen lui répond « attendez, ces messieurs sont venus pour faire une photo, donc ils auront leurs trente minutes, TF1 attendra ». Et ça, franchement, c'est classe. Mais c'est déstabilisant parce qu'avec tout le monde, tout les autres, tu as une demi-heure et ça se termine en dix minutes. Ou cinq... Donc tu vois que les hommes et femmes politiques ont un rapport à la photographie hyper intéressant : c'est très symptomatique de ce qu'ils sont. Et la chambre apporte quelque chose de vrai là-dedans. Là je l'avais fait au Hasselblad sur pied, avec le dos, un peu comme à la chambre.

*J'ai une dernière question... tu as déjà fait du studio ?*

P.M : J'en ai fait beaucoup dans les années 90, quand je faisais beaucoup de portraits, des couvertures, etc... Et j'aimais pas du tout, parce que ce que je trouve difficile au studio, c'est que le dispositif est lourd, tu peux pas dire à quelqu'un de venir dix minutes. Parce que tu as le maquillage, le stylisme, ça prend du temps. Et ce que j'ai toujours trouvé difficile c'est que finalement, au bout de quinze minutes, la photo est faite. Sauf que tu peux pas dire c'est terminé, parce que ça coûte cher, donc tu dois continuer, et au bout d'un moment... moi je sais plus quoi faire. C'est plutôt ça que je trouvais déstabilisant. Mais j'aime l'ambiance des studios en fait, plus que les photos.

*Elle est comment cette ambiance ?*

P.M : Ben c'est sympa, tu mets de la musique (rires). Mais j'ai toujours préféré être en extérieur parce que je pense que l'environnement a un rôle assez important dans le dispositif de la photographie et la façon dont va se sentir le modèle. Il y a toujours une interaction entre le paysage et le modèle. Du coup en studio, c'est un peu comme si on était dans une chambre stérile. Il n'y a rien. Ce qui est important c'est la lumière. Et quelque part ça va à l'encontre de ce que je pense du portrait, qui implique d'interférer le moins possible avec ce qu'est le modèle et d'intervenir le moins possible. Je repense à ce que je te disais, que je n'aime pas rephotographier les gens, parce que tu as en tête la photo faite avant... il existe des portraits mais il existe pas un portrait. Un portrait c'est une addition entre le modèle à un instant t, par rapport à un espace et au photographe qui est en face. Finalement chaque portrait est extrêmement unique. C'est pour ça que souvent j'ai beaucoup de mal

à imaginer plusieurs portraits en une même séance. Très souvent on te demande de faire plusieurs portraits, et je trouve que quand tu fais un portrait, tu as une photo bien. Pas plus.

## CORPUS D'IMAGES

Les images présentes ici ne figurent pas dans la rédaction de mon mémoire ; elles m'ont néanmoins été utiles lors de la formulation de ma problématique.



ACKERMANN



BARNEY, Tina



BILLINGHAM, Richard



BOURCART, Jean-Christian



© Despatin & Gobeli  
DESPATIN&GOBELI



EVANS, Walker



GONNORD, Pierre



HERBAUT, Guillaume



HOKINS, Rip



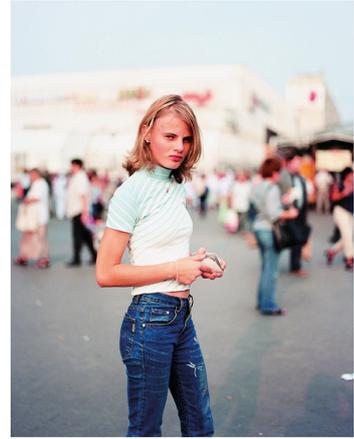
© Rip Hopkins - Laura Chiatti pour MK2 magazine  
HOKINS, Rip



FREGER, Charles



HYytiÄAINEN, Arja



JOKAY, Zoltan



LEVITAS, Ethan



OPTON, Suzanne



PATAUT, Marc



SCHOELLER, Martin



SULTAN, Larry



SWIRC, Patrick



TRIVIER, Marc



VAN BALEN, Celine



VON ZWEHL, Bettina



VON ZWEHL, Bettina

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

- p. 11 : BAZIN, Philippe, *Faces (vieillards)*, tirage au gélatino bromure d'argent, 27 x 27cm 1985-6
- p. 13 : GARAUULT, Eric, *Portrait de Cédric Villani*,
- p. 13 : FREGER, Charles, *Bleus de travail*, 2002-2003
- p. 16 : LARTIGUE, Jacques-Henri, *Portrait officiel du président Valéry Giscard d'Estaing*, 1974
- p. 17 : WARRIN, Philippe, *Portrait officiel du président Nicolas Sarkozy*, 2007
- p. 21 : GARRANGER, Marc, extrait de la série *Femmes algériennes*, 1960
- p. 21 : LORCA diCORCIA, Philipp, extrait de la série *Heads*, 1999-2002
- p. 22 : ZAZZO, Mathieu, *Portrait de Carl Barat (The Libertines)*, 2004
- p. 24 : RUFF, Thomas, *Portraits*
- p. 27 : WALL, Jeff, *Picture for Women*, 1979, Epreuves Cibachromes, 204,5x142,5cm
- p. 32 : Dr. Donné, *portrait*, circa 1839, in BAJAC, Quentin, *L'image révélée, L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 29.
- p. 33 : *Chaise de pose avec appui-tête*, circa 1845, URL : <http://www.museedelaphoto.fr/?p=1608>
- p. 36 : Auguste Lumière, *Autoportrait*, circa 1900, Fondation Nationale pour la Photographie, Lyon.
- p. 39 : FEININGER, Andreas, *The Photojournalist*, 1951
- p. 42 : DOISNEAU, Robert, *Autoportrait*, 1947
- p. 43 : Hans Jan Dürr, *Instamatic 100*, URL : [http://camera-wiki.org/wiki/Kodak\\_Instamatic\\_100](http://camera-wiki.org/wiki/Kodak_Instamatic_100)
- p. 45 : BREZILLON, Jérôme, *Portrait de Christine Angot*
- p. 45 : FAIGENBAUM, Patrick, *Vies Parallèles*
- p. 46 : PETERSEN, Anders, extrait de la série *Café Lehmitz*, 1967-1970
- p. 48 : PATAUT, Marc, extrait du livre *Aulnay-sous-quoi?*, 1997
- p. 49 : CASTORE, Lorenzo, extrait de la série *Paradiso*, 2001-2002
- p.59 : ZAZZO, Mathieu, *Portrait de Vimala Pons*
- p. 60 : HOPKINS, Rip, *Extra-ordinaire*, Pierre-Marc Gouraud
- p. 61 : DIJKSTRA, Rineke, *Coney Island, N.Y., USA, June 20, 1993*, 1993, tirage chromogène, 117 x 94 cm
- p. 62 : FREGER, Charles, *Rikishi*, 2002-2003
- p. 63 : IUNCKER, Steve, *À Jeudi 15h*, 1998
- p. 66 : OPTON, Suzanne, *Still Standing*,
- p. 68 : BOLLENDORFF, Samuel, *Hôpital Silence*, 1998-2004
- p. 74 : ROLLER, Olivier, *Autoportraits*
- p. 75 : KINNEY, Barbara, 21 Septembre 2016