

David Company est écrivain, commissaire d'exposition et enseignant. Il est l'auteur des ouvrages *So Present, So Invisible: Conversations on Photography* (2018), *Dust – Histoires de poussière* (2015), *Road Trips – Voyages photographiques à travers l'Amérique* (2014), *Walker Evans: The Magazine Work* (2014), *Jeff Wall: Picture for Women* (2011), *Photography and Cinema* (2008) et *Art et Photographie* (2005). Il est curateur du Centre international de la photographie de New York.

Éditions Eyrolles
61, boulevard Saint-Germain
75240 Paris 05
www.editions-eyrolles.com

Published by arrangement with Thames & Hudson, London
On Photographs © 2020 Thames & Hudson, Ltd, London.
This edition is first published in France in 2022 by Éditions Eyrolles.
French edition © 2022 Éditions Eyrolles

Traduction autorisée de l'ouvrage en langue anglaise intitulé *On Photographs*, de David Company (978-0-500-54506-5), publié par Thames & Hudson.

Couverture : Guy Bourdin, *Charles Jourdan, Printemps 1978*, 1978 (voir page 26)
Pages de garde : Alexander Rodchenko, *Stars*, 1938
Page 3 : Maurice Tabard, *Chambre avec un œil*, 1930

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage, sur quelque support que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

© David Company, 2020, pour le texte de l'édition en langue anglaise
© Thames & Hudson Ltd, 2020 pour l'œuvre originale en langue anglaise
© Éditions Eyrolles, 2023, pour la présente édition, ISBN : 978-2-416-01242-6

Dépôt légal : septembre 2023
Imprimé en Chine

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
LES PHOTOGRAPHES	13
LISTE DES ŒUVRES	252
POUR ALLER PLUS LOIN	257
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	260
INDEX	262

INTRODUCTION

LES PHOTOGRAPHIES SONT souvent considérées comme des moyens de rendre les choses immobiles, pour calmer le flux d'un monde agité. Elles permettent de contempler des apparences fixes ; pour le plaisir, la connaissance ou les deux. Mais très peu d'autres choses pourraient être qualifiées d'« immobiles » à leur sujet. Dès le début, les technologies photographiques furent en constant changement et développement, et les tâches que nous avons confiées à la photographie ont continué à muter et à se développer au-delà de toute mesure. De plus, les photographies sont très mobiles. Elles se déplacent dans le temps, à travers les cultures et entre les contextes. Elles perdent leurs significations et en acquièrent d'autres. Elles ne pourraient pas être aussi mobiles si elles n'étaient pas si fixes. Leur immobilité muette permet leur promiscuité et leur prolifération. Ainsi, paradoxalement, les photographies ont contribué à produire le flux qu'elles promettent d'apaiser. Elles confondent autant qu'elles fascinent, dissimulent autant qu'elles révèlent, distraient autant qu'elles contraignent. Ce sont des communicateurs imprévisibles. Elles ne peuvent pas porter de sens de manière directe. Une seule photographie est incapable de rendre compte de l'apparence qu'elle décrit, ou même simplement d'elle-même. Comme le *Bartleby* d'Herman Melville, une photographie est là avec insistance, toujours énigmatique. Dans chacune se cache une sorte de folie.

Tout cela laisse la photographie ouverte à ceux qui veulent s'en emparer, et l'utiliser d'une manière ou d'une autre, ce qui se produit en général de deux façons. La première est de donner à la photographie des conventions picturales. Les images qui suivent une formule ont moins de

**LES PHOTOGRAPHIES CONFONDENT
AUTANT QU'ELLES FASCINENT,
DISSIMULENT AUTANT QU'ELLES
RÉVÈLENT, DISTRAIENT AUTANT
QU'ELLES CONTRAIGNENT.
CE SONT DES COMMUNICATEURS
IMPRÉVISIBLES.**

chances de surprendre, et donneront l'impression de répondre à des besoins et des attentes, d'être « fonctionnelles ». Par convention, la photographie masque sa folie. La deuxième façon consiste à accompagner les photographies de mots. Écriture, parole, discours. Pensez au système juridique complexe qui garantit le statut de la photo judiciaire ; ou au connaisseur déclarant telle photographie meilleure que cela ; à la publicité et à ses slogans pour un produit qu'elle représente ; au touriste de retour commentant ses clichés de vacances à des amis ; à la légende d'une photo d'actualité ; ou à l'artiste photographe énonçant ses intentions. L'image ne peut rien faire de tout cela par elle-même. Les mots font beaucoup pour les photographies, mais en général ils sont utilisés pour les contrôler et les diriger, de la même manière que les parents surveillent les enfants capricieux. Les photographies peuvent être déformées à volonté, mais jamais avec précision. Elles ont toujours la capacité de dépasser les exigences qui leur sont imposées. Et dans cet excès,

les images agissent sur nous d'une manière que nous comprenons encore à peine.

Si une photographie s'impose, si elle retient notre attention, ce sera pour plusieurs raisons. Elles peuvent être inattendues, voire contradictoires (les sentiments mitigés sont souvent les plus convaincants). Lorsque nous sommes amenés à regarder une photographie encore et encore, il est probable que notre deuxième ou troisième réponse ne sera pas tout à fait la même que la première. Bien sûr, la plupart des photographies ne restent pas longtemps dans l'esprit, mais cela ne signifie pas que nous pouvons prédire lesquelles y resteront, ni pourquoi, ou si une brève rencontre avec une image laissera une marque inexprimable sur nous. Les photographies ont besoin de moins d'explications que nos réponses.

L'agencement du mot et de l'image se faisant face sur les pages d'un livre nous est très familier. La photographie a été présentée ainsi pratiquement dès ses débuts. En 1844, William Henry Fox Talbot publie le premier épisode de *The Pencil of Nature*, son remarquable récit du processus photographique dont il est le pionnier. Il écrit de courts textes pour accompagner ses photos. À première vue, l'arrangement semblait simple, comme si Talbot parlait aux lecteurs de chaque image, mais il avait compris que ce que les photographies font et signifient est plus compliqué. Avec une grande clairvoyance, il avait compris la folie de son invention : le détail écrasant, le monde au-delà de l'intention et la façon dont les photographies agissent sur notre pensée consciente et inconsciente. Parfois, ce qu'il écrivait n'avait que peu

de rapport immédiat avec l'image associée. Le lecteur/spectateur était libre de faire ses propres connexions.

De même, *Sur des photographies* ne peut pas expliquer les différentes images qu'il présente, bien qu'il s'agisse d'un récit de la façon dont elles peuvent échapper à l'explication et maintenir notre intérêt. En tant que tel, c'est un livre qui s'intéresse moins à ce que nous pensons des photographies qu'à la façon dont nous les pensons ; et moins avec les intentions des photographes qu'avec ce qui se passe quand on les regarde. Dans les pages qui suivent, vous trouverez plus d'une centaine de photographies et d'écrits. Les images n'illustrent pas un argument écrit, et l'écriture n'est pas un scénario pour les regarder, mais ensemble elles peuvent vous rapprocher de la folie. Chaque double page peut être regardée et lue individuellement, ou le livre entier peut être abordé comme un essai continu. Ou bien, les mots peuvent être ignorés pour permettre à chaque image

**LORSQUE NOUS SOMMES AMENÉS
À REGARDER UNE PHOTOGRAPHIE
ENCORE ET ENCORE, IL EST
PROBABLE QUE NOTRE DEUXIÈME
OU TROISIÈME RÉPONSE NE SERA
PAS TOUT À FAIT LA MÊME QUE
LA PREMIÈRE.**

**ENSEMBLE, SÉRIES, SÉQUENCES,
PHOTO-ESSAIS, TYPOLOGIES,
PROJETS, ALBUMS, ARCHIVES,
DOSSIERS, FLUX :**
**LA PHOTOGRAPHIE EST PRESQUE
INIMAGINABLE EN DEHORS
D'UN TYPE OU D'UN AUTRE
DE GROUPEMENT.**

d'être rencontrée pour elle-même et dans le cadre d'une séquence ininterrompue construite sur l'association visuelle et la suggestion.

Lorsqu'on lui a demandé qui était le plus grand photographe, le commissaire d'exposition et écrivain chevronné John Szarkowski a répondu sans hésiter : « Anonyme ». Sa réponse peut être comprise de différentes manières. Premièrement, des images extraordinaires peuvent provenir de n'importe qui, n'importe quand, dans n'importe quelle situation. La photographie est à une place idéale pour profiter des cadeaux offerts par le monde. De plus, l'art de la photographie peut être appris en quelques semaines (bien qu'il puisse falloir toute une vie pour la maîtriser). Cela signifie que les photographies peuvent résulter presque entièrement de la disposition ou de l'attitude du photographe envers le monde. Le

médium est parfaitement accueillant pour quiconque y tombe par hasard, tout comme une lentille accueille la lumière qui la traverse.

Deuxièmement, la plupart des photographies de la vie quotidienne sont consommées sans se soucier de savoir qui les a réellement réalisées. En plus d'avoir un profond respect pour les « chefs-d'œuvre accidentels » des amateurs et des créateurs d'images vernaculaires, Szarkowski admirait le photographe français Eugène Atget, qui a travaillé dans une quasi-obscurité à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, réalisant des documents picturaux sophistiqués de Paris, à la commission et pour son propre plaisir. Il n'est devenu « Atget », la grande figure de l'histoire moderne de la photographie, qu'après sa mort. Tout photographe est anonyme jusqu'à ce qu'il ne le soit plus, et toute photographie est potentiellement une œuvre d'art, même si elle ne cessera jamais tout à fait d'être un document. Cette idée est à la fois libératrice et dérangeante. La paternité et l'intention peuvent être les éléments d'informations les moins convaincants ajoutés aux photographies.

Bien qu'il puisse y avoir quelque chose de parfaitement singulier dans une photographie individuelle, notre culture visuelle est définie par des chiffres. Les images photographiques sont reproductibles et n'ont souvent pas d'« original ». Elles peuvent exister à de nombreux endroits en même temps, être vues par de nombreuses personnes et elles ont leur place là où elles sont posées, que ce soit sur un mur, une page ou un écran. Tout aussi important, les photographies sont rarement faites pour être rencontrées seules. Ensembles, séries, séquences,

photo-essais, typologies, projets, albums, archives, dossiers, flux : la photographie est presque unimaginable en dehors d'un type de regroupement ou d'un autre. Le photographe documentaire multiplie les clichés pour couvrir un sujet qui échappe à la photo unique. Le photographe de mode crée des images pour une collection de vêtements, qui se déroulent sur plusieurs pages. Les artistes produisent des projets ou des ensembles d'œuvres (très peu font des photographies pour les exposer sans rapport avec aucune autre). Comme l'a dit le photographe allemand August Sander, « une photo réussie n'est qu'une étape préliminaire vers l'utilisation intelligente de la photographie »... La photographie est comme une mosaïque qui ne devient une synthèse que lorsqu'elle est présentée en masse. Walker Evans a affirmé quelque chose de similaire : « La photographie, c'est du montage, du montage après la prise. Après avoir su quoi prendre, il faut faire le montage. » Le sens se fait autant entre les images qu'à l'intérieur d'elles.

Il y a presque toujours une autre photo qui attend juste au-delà de notre capacité d'attention, sur la page suivante, plus bas sur l'écran, le long du mur de la galerie ou dans la rue. Regarder des photographies est bien souvent une affaire de déplacement, d'une image à l'autre. Et pourtant, rien de tout cela n'enlève à l'unité discrète de chaque image photographique. Même assemblées, elles ne sont pas exactement comme les maillons d'une chaîne, les mots d'une phrase ou même les plans d'un film. Chacune possède et exige au moins une certaine mesure d'individualité. Regarder cette individualité a ses propres mérites. Elle peut aussi nous dire des choses

précieuses sur le flux dont elle est issue, et vers lequel, inévitablement, elle reviendra.

Enfin, un mot sur le titre de ce livre. Quand j'étais étudiant, j'ai passé un après-midi avec Susan Sontag, essayiste, cinéaste, romancière et auteure du livre *On Photography* (paru en français sous le titre *Sur la photographie* chez Christian Bourgeois éditeur), qui reste le livre le plus lu sur le sujet. J'admirais beaucoup le travail de Sontag, mais environ une heure après le début de notre conversation, elle m'a curieusement demandé : « Qu'est-ce qui vous inquiète dans mes écrits sur la photographie ? » Je la respectais suffisamment pour être honnête. « Vous n'avez pas grand-chose à dire sur des images en particulier », répondis-je. « C'est vrai », a-t-elle concédé. « Mon livre traite davantage de la photographie en tant que phénomène, social et artistique. » Elle s'arrêta et sourit. « Peut-être qu'un jour vous écrirez un livre intitulé *On Photographs*. »

LES

PHOTOGRAPHIES

ROBERT CUMMING

1826; Niepce's Pewter Picture, 1980

LA PLUS ANCIENNE PHOTOGRAPHIE CONNUE, prise avec un appareil photographique, date de 1826 et s'intitule *Vue prise d'une fenêtre. Point de vue du Gras*. Elle fut réalisée par le Français Joseph Nicéphore Niépce, l'un des inventeurs de la photographie. Dès 1822, Niépce se sert de l'héliographie, un procédé chimique qu'il a lui-même conçu pour réaliser des copies de gravures ou de dessins imprimés sans avoir recours à un appareil photographique. Pour ce faire, il commence par enduire une plaque en verre, en cuivre ou en étain, de bitume de Judée – une substance sensible à la lumière. Il appose ensuite une image papier sur la face sensibilisée et expose l'ensemble à la lumière du jour pendant trois à quatre heures. Les rayons du soleil passent alors par les zones les plus claires du papier imprimé. Le bitume de Judée est ensuite dissous aux endroits non exposés. Après un lavage délicat de la plaque, on découvre une impression qui pourra être reproduite. Ainsi, la première image photographique était en fait l'image d'une image d'une image d'une image. L'exemple le plus ancien de ce type d'impression par contact encore conservé aujourd'hui fut réalisé par Niépce en 1825, il s'agit de la copie d'une gravure flamande sur papier datant du XVII^e siècle et représentant un homme à cheval.

Dès 1824, le Français expérimente un procédé consistant à placer une plaque sensibilisée dans une petite boîte étanche à la lumière pourvue d'un objectif permettant la mise au point d'un paysage extérieur. *Point de vue du Gras* fut réalisée de cette façon. On voit assez distinctement la lumière frapper les côtés opposés des bâtiments, ce qui suggère une exposition d'environ huit heures, pendant laquelle le soleil a forcément beaucoup bougé.

Peu avant sa mort en 1833, Niépce s'associe à Louis Jacques Mandé Daguerre, qui améliore grandement ce procédé. En 1839, Daguerre cède à l'État français les

droits de la technique en échange de pensions viagères pour lui ainsi que pour le fils de Niépce. Les instructions détaillées sont publiées, et la photographie devient alors « libre pour le monde ». L'annonce atteint d'autres personnes qui travaillent sur des procédés similaires, notamment William Henry Fox Talbot en Angleterre (pages 198 et 224).

En inventant la photographie, Niépce a engendré un profond bouleversement dans la notion d'art et d'original, mais également dans les champs de la science, du temps, du réalisme, de la reproduction et de la diffusion... Ces questionnements hantent aujourd'hui encore la pratique photographique. L'artiste américain Robert Cumming nous propose ici l'image de Niépce incorporée dans un cliché présentant ce qui s'apparente à la vitre d'une fenêtre. Il a également tracé le schéma basique d'une chambre noire. Les lignes y indiquent le passage de la lumière par l'objectif et, en lieu et place de l'image projetée, nous pouvons voir *Vue prise d'une fenêtre. Point de vue du Gras*. Sous le schéma, légèrement flou, on distingue un appareil photo moderne monté sur un trépied. Si c'est bien cet appareil qui prend l'image que nous regardons, alors ce n'est pas une fenêtre que Cumming a utilisée, mais un miroir. Le miroir et la fenêtre sont les deux principaux symboles de la photographie. Plus flous encore, nous apercevons une chaise et un tréteau, et un peu plus loin encore, ce qui ressemble à un arbre ou peut-être une très grande photographie d'un arbre. Cumming s'est spécialisé dans ce genre de puzzle visuel complexe. Il explore la perception, la fascination et la facilité à duper notre foi en la photographie. Niépce, comme les autres pionniers, aurait apprécié cet hommage ludique. L'histoire de la photographie vit dans l'esprit de ceux pour qui elle revêt une signification profonde, c'est ainsi qu'elle traverse les époques et reste d'actualité.



1826; NIEPCE'S PEWTER PICTURE

JANUARY 8, 1980

FREDERICK S. CHURCH

George Eastman à bord du *Gallia*,
en route vers l'Angleterre depuis l'Amérique, 1890

LA FORME ORIGINALE D'UNE IMAGE créée depuis une lentille est circulaire. Nos globes oculaires sont sphériques. Pourtant, dès l'ère industrielle, le cercle et la sphère furent considérés comme des pertes d'espace pour une raison très simple : ces formes ne s'emboîtent pas efficacement. Les photographies devaient donc avoir des bordures et des coins droits.

Personne n'a mieux compris cela que George Eastman, fondateur de la société nord-américaine Eastman Kodak, dont l'ambition était de démocratiser la pratique de la photographie tout en dégageant des millions de dollars. Des normes furent appliquées aux pellicules, papiers et appareils photo pour standardiser leur production. Vers 1900, Kodak mit sur le marché sa « Brownie Box », un appareil destiné au grand public, principe que suivra quelques années plus tard Henry Ford dans le domaine automobile, avec son Model T.

Sur cette image, on peut voir George Eastman photographié par son ami Frederick Church, sur un tirage sans angles droits. Ce cliché date de 1890, soit un an après le lancement par Eastman du Kodak n° 1. L'image issue d'un objectif produit en série présentait des coins flous, seul le centre offrait une mise au point correcte. Ce défaut fut amélioré sur les modèles suivants. Cet appareil était vendu préchargé avec suffisamment de pellicule pour prendre 100 photographies. Une fois le rouleau exposé, on renvoyait l'appareil complet à l'usine, où les images circulaires de 6,4 cm de diamètre étaient alors imprimées sur un papier parfaitement rectangulaire.

Intentionnellement ou pas, cette image est une véritable célébration de formes circulaires. Church a immortalisé

Eastman sur le pont du *Gallia*, quelque part au milieu de l'Atlantique, en train de le photographier, les objectifs de leurs appareils se regardant. Ils étaient alors en route vers l'Angleterre, traversant un océan qui semble plat mais qui est en fait incurvé. L'image circulaire trouve son écho dans la lentille sphérique ainsi que dans les hublots ouverts du navire. (Pourquoi les hublots sont-ils circulaires ? Parce que les angles provoquent des fissures et de la corrosion.)

La perspective reste la base de la tradition picturale occidentale, elle-même structurée sur une vision pensée à travers les quatre angles d'une « image-fenêtre ». L'optique, puis la photographie, ont réaffirmé les lois de la perspective, mais les courbes qu'elles proposaient ont été rejetées. Les images circulaires restent donc rares et anormales, elles troublent souvent notre perception de la composition. Frederick Church est parvenu ici à créer une remarquable exception.



LEE FRIEDLANDER

Peter Exline, Spokane, Washington, 1970

LORSQU'UN VIRTUOSE DE LA PHOTOGRAPHIE pénètre dans un environnement domestique, les événements ordinaires peuvent soudainement être élevés à un niveau extraordinaire. Voici une photographie prise en 1970 par Lee Friedlander, et intitulée *Peter Exline, Spokane, Washington*. En première lecture, il s'agit du portrait d'un homme portant d'épaisses lunettes noires et vêtu d'une chemise boutonnée. Nous ne connaissons pas les noms des deux personnages situés à l'arrière-plan, mais nous pouvons facilement supposer qu'ils se connaissent tous entre eux, y compris le photographe.

L'image n'est ni informative, ni non informative. C'est sur cette ligne que Friedlander a joué pendant plus de six décennies. L'artiste R. B. Kitaj a un jour décrit la pratique de Friedlander comme un « croisement entre la simplicité apparente et le complexe intrigant ». Friedlander manifeste un profond amour et une compréhension aiguë de l'accident heureux, un fait particulièrement fréquent dans la pratique amateur. Vous comme moi aurions pu prendre cette photo d'amis dans notre arrière-cour, mais nous ne l'avons pas fait. Ou, si nous avions produit un cliché de ce type un jour, nous aurions très peu de chance de reproduire cet acte une autre fois. Friedlander a créé des centaines d'images qui renferment cette complexité ludique.

Tout ce que l'on attend d'une photo domestique y est présent : la posture décontractée des personnages au sein d'un environnement familier et un photographe participant à la situation, mais restant tout de même suffisamment en retrait pour parvenir à saisir une image de ce moment. Cependant, la dynamique d'ensemble reste bancale. Chaque individu semble dramatiser à sa manière l'action du photographe. Le personnage situé à l'arrière gauche regarde dans un appareil, le garçon à droite est surpris par le flash de Friedlander derrière un pilier, une ombre portée découpe sa poitrine et traverse son œil

droit. Enfin, au centre, est assis M. Exline, presque comiquement placé dans le bas du cadre, rayé par le soleil. Sur le hangar derrière lui se dessine un triangle de lumière dont le sommet frôle son œil. On dirait un schéma issu d'un livre sur l'optique.

Ce cliché est donc bien plus qu'un simple portrait, il s'agit d'une méditation sur la valeur de la photographie domestique. Un questionnement sur la toile de fond psychodramatique qu'elle contient, mais également sur l'image, la lumière, la vue, la vision, la géométrie et la nature mutante de la photographie. M. Exline est assis là, avec une expression qui interroge, à la fois ironique et énigmatique. Est-il dans le coup ou bien est-il le dindon de la farce ?

**FRIEDLANDER MANIFESTE
UN PROFOND AMOUR ET UNE
COMPRÉHENSION AIGUË DE
L'ACCIDENT HEUREUX, UN FAIT
PARTICULIÈREMENT FRÉQUENT
DANS LA PRATIQUE AMATEUR.
VOUS COMME MOI AURIONS PU
PRENDRE CETTE PHOTO D'AMIS
DANS NOTRE ARRIÈRE-COUR, MAIS
NOUS NE L'AVONS PAS FAIT.**



EUGÈNE ATGET

Fête du Trône, 1925

EUGÈNE ATGET (1857-1927) a photographié le vieux Paris compromis par la puissante mondialisation. Il réalisa environ 8 500 négatifs sur plaques de verre, chacun mesurant 18 × 24 centimètres. Cette frénésie s'explique par l'espoir de vendre des photos à des peintres, dessinateurs, sculpteurs, illustrateurs, artistes avant-gardistes, peintres d'enseignes, scénographes, couturiers, designers industriels, architectes, urbanistes, topographes, bibliothécaires et simples amoureux de la ville. Il a également honoré des commandes, mais bon nombre de ses photographies semblent avoir été réalisées pour son seul plaisir. Les images capturées durant ses dernières années de vie ont gagné en profondeur grâce au mystère et à la poésie du quotidien.

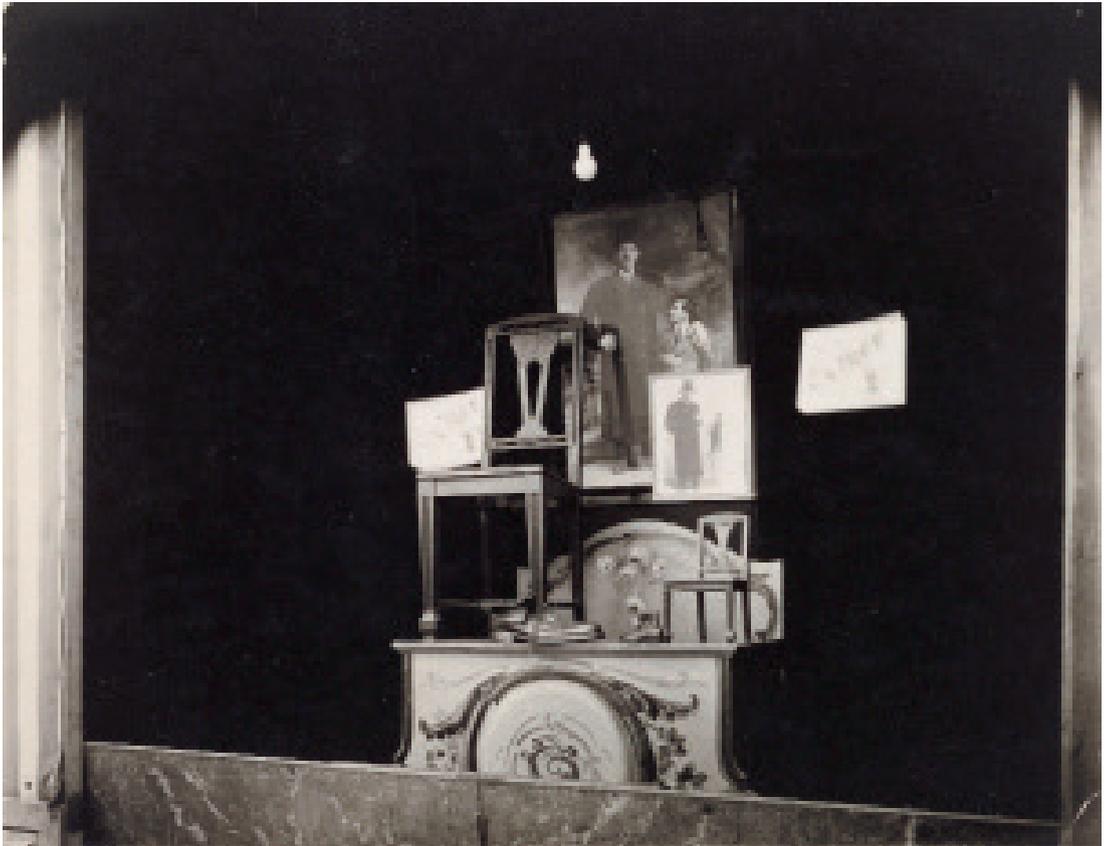
Atget était attiré par les délices surannés qu'offre le cirque de rue et il ne s'est jamais lassé de le photographier. Il a parfaitement compris le sens de la mise en scène, ayant lui-même été comédien. Il aimait les carrousels brillants et les étals exotiques des diseuses de bonne aventure. De cette scène particulière, il prit deux images. Dans un premier temps, il saisit l'avant de la tente, incluant son texte peint et ses illustrations sinistres. Puis, tel un passant curieux, il s'avança vers l'entrée.

Atget prenait en général ses photos tôt le matin. Le long du bord inférieur de la composition, nous distinguons une barrière de fortune placée là pour empêcher l'entrée, mais même à distance, un étrange assemblage reste visible. Une chaise démesurée et une énorme chaussure posée sur une commode côtoient une chaise miniature et une petite chaussure. Deux photos de dimensions différentes montrent deux hommes, un petit et un grand. Il s'agit d'Armand le Géant et du plus petit homme du monde, Robert le Nain. Armand mesurait 2,28 mètres

et Robert seulement 78 centimètres. Tout comme les photographies, les humains se présentent sous toutes les formes et tailles, le plus souvent avec des particularités que l'on ne pourrait tout simplement pas inventer. Dans la vie, les moyennes sont ce que nous avons à tort considéré comme des « normes ». L'ampoule est de taille normale, mais elle ne peut en rien illuminer le fond noir, fait d'une matière velours qui rappelle la cape d'un magicien. Enfin, les deux pancartes en papier indiquant le prix de l'entrée renforcent la symétrie. Elles sont éclatantes de lumière, comme irradiées par la longue exposition.

Atget possédait un modeste appartement rue Campaigne-Première à Montparnasse. Le jeune Man Ray (page 154) résidait également dans cette rue (des années plus tard, l'artiste Yves Klein s'y installa). En 1926, Man Ray acquit quatre tirages d'Atget en vue de leur reproduction dans la revue *La Révolution surréaliste*. La rumeur s'est alors répandue que cet homme calme mais particulièrement productif faisait des images remarquables. À sa mort en 1927, de nombreuses revues d'avant-garde publièrent ses travaux. *L'Art vivant*, basé à Paris, le qualifia de « précurseur de la photographie moderne ». En 1930 est publié un premier livre sur son œuvre.

Atget n'a laissé aucun indice quant à la façon dont il souhaitait que son œuvre soit reçue, ni même s'il le souhaitait. Faut-il la voir comme celle d'un moderniste ? D'un surréaliste ? D'un poète lyrique de l'appareil photo ? D'un chroniqueur ? Man Ray a insisté sur le fait qu'Atget ne voulait aucun crédit et avait une pancarte au-dessus de sa porte indiquant : « Documents pour artistes ». Mais cela n'apporte aucun éclaircissement. L'énigme d'Atget et de ses photographies perdure.



MANUEL ÁLVAREZ BRAVO

Parábola óptica, 1931

MANUEL ÁLVAREZ BRAVO (1902-2002) a bénéficié de l'une des carrières les plus longues de tous les photographes. Pendant des décennies, il fut une figure clé de l'art et de la culture mexicaine, et il a été célébré dans le monde entier pendant presque autant de temps.

En 1938, Bravo rencontre André Breton, leader non officiel du surréalisme français. Ses images vont alors commencer à figurer dans des revues telles que *Minotaure*. Avec un intérêt pour l'étrange et le double inquiétant, les photographes associés au surréalisme ont fréquemment utilisé des miroirs ; cependant ils n'ont presque jamais eu recours à l'image inversée, créée simplement en retournant le négatif au tirage. La *Parábola óptica* de Bravo (parabole optique) se présente comme une riche et étonnante exception.

On y voit la vitrine d'un optométriste, photographiée à Mexico. Dans ce cliché, tout est verre, reflets et dédoublement. On peut y compter sept yeux et une paire de lunettes. Ces dernières représentent un motif visuel que nous pouvons lire dans les deux sens. Mais on trouve également une écriture qui semble être à l'envers. Sommes-nous à l'intérieur, en train de regarder à travers le verre réfléchissant ? Non, mais nous ne sommes pas complètement à l'extérieur non plus. La boutique s'appelle *Óptica Moderna*, ou « l'optique moderne », ce qui résonne plus fortement encore pour une image présentée comme une « parabole ». Cette photographie devient une méditation sur l'optique et la photographie en général.

Dans le langage courant, l'expression « point de vue » renvoie à un avis ou à une opinion sur quelque chose (« Quel est votre point de vue ? »). En photographie, elle se réfère également à l'endroit où la caméra est placée par rapport au sujet. Il est donc tentant d'établir un parallèle

EN ACCORD AVEC L'ESPRIT DU
SURREALISME, LA FORME FINALE
DE CETTE PHOTOGRAPHIE A ÉTÉ
TROUVÉE PAR ACCIDENT.

entre le point de vue d'un photographe – ou son opinion sur le monde – et la position depuis laquelle il déclenche. On y trouve toujours une sorte de relation, mais il ne peut y avoir de règle absolue. Une partie de la fascination non exprimée pour les photographies provient justement de la manière dont elles nous confrontent à cette incertitude. C'est particulièrement vrai pour l'image de Bravo, puisque son point de vue est imaginaire.

En accord avec l'esprit du surréalisme, la forme finale de cette photographie a été trouvée par accident. Bravo vérifiait des épreuves qu'un imprimeur préparait pour une publication et découvrit que la photographie avait été renversée par erreur. Il constata alors que son image semblait avoir trouvé d'autres intentions. Et il la préféra finalement ainsi. Avec un point de vue autre que le sien...



WILLIAM KLEIN

New York Fashion, 1959

À L'ORIGINE, CE DEVAIT ÊTRE un shooting très cadré pour *Vogue* dans un studio parfaitement aménagé de Manhattan. Mais c'était sans compter sur l'appétit hors norme de William Klein, qui se nourrit de l'énergie et du hasard offerts par la rue, plus qu'aucun autre créateur d'images.

Trois ans avant la prise de cette photo, Klein avait publié *Life is Good & Good for You in New York: Trance, Witness, Revels*, un livre photographique révolutionnaire sur les charmes et les horreurs de la ville. Ces scènes de rue granuleuses et anarchiques, mises en pages avec une inventivité incroyable, brisent toutes les règles du bon goût. Mais, dans les pages du *Vogue* des années 1950, les moindres changements de pose ou de lieu de shooting pouvaient sembler radicaux. Klein s'est éloigné de la forme statique du studio (qui appartenait à un autre célèbre photographe, Richard Avedon ; voir page 206) et a emmené les modèles sur le toit.

Face à l'objectif, au centre de la photographie, il y a Isabelle Albonico. À gauche, Evelyn Tripp et à droite, Nena von Schlebrügge (la mère de l'actrice Uma Thurman). Pour correspondre à la mise en page du magazine, l'image a été recadrée aux pieds d'Albonico puis placée à côté de l'éditorial suivant :

« Vous ne remplacez pas le noir dans la mode (ni les perles, ni les fourrures, ni les pulls en cachemire), mais vous pouvez étonnamment obtenir de jolis résultats et donner au noir ce tonique de la mode – une respiration. Vous trouverez ici six pages sur les différentes façons de porter le beige. Les conditions préalables du beige pour l'été sont un bronzage confirmé, ou une pâleur affirmée ; un stock de petits chapeaux de velours ; des chaussures marron. Autre idée d'accessoire : un petit manteau noir. À droite : le miroir encadre le genre de robe beige qui

prouve que c'est toujours le bon moment pour porter du beige. La crêpe de soie beige pâle comme celle-ci s'accompagne merveilleusement bien de bijoux en soirée, en hiver, elle est portée de cette façon, avec un turban de velours beige plus foncé, des gants blanc cassé. Par Talmack, environ 125 \$. Saks Cinquième Avenue ; Halle Bros. Au centre : un beige abricot à manches évasées qui donne l'impression de découvrir un nouveau continent de la mode – ou une poudre pour le visage particulièrement heureuse. Le chapeau de velours est noir. Les chaussures sont de couleur camel, un coloris bien différent du beige abricot, et pourtant en parfaite harmonie. Par Mollie Parnis, en crêpe de viscose et acétate, environ 110 \$. Saks Cinquième Avenue ; Hutzler's. Tout à droite : le profil d'une chemise en crêpe de bisque se reflétant en marche dans le miroir ; deux vues sur environ une douzaine auxquelles nous pouvons penser, à l'improviste, pour une robe comme celle-ci. Le chapeau est noir-gris, les chaussures sont marron. Robe Herbert Sondheim, en crêpe de viscose et acétate, environ 70 \$. Saks Cinquième Avenue ; Harzfeld's ; Meier et Franck. Tous les chapeaux : Lilly Daché. »

Klein est ensuite sorti avec les mannequins dans le flux du trafic de Manhattan, elles portaient toujours leurs miroirs, improvisant ironiquement des poses, poursuivant le spectacle en le tournant en dérision. Klein savait que l'industrie de la mode était un monde superficiel, mais il adorait également en jouer. En 1966, il réalise *Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?*, un long-métrage désormais considéré comme le meilleur récit sur la séduisante absurdité de la mode. Même le texte de *Vogue* pour cette photographie se lit maintenant comme une parodie. Peut-être l'a-t-il toujours été.

