

Actes du colloque

11-12 décembre 2002
CRDP de Corse – Ajaccio

La Photographie, une pédagogie du regard



Le colloque “La photographie, une pédagogie du regard”, inscrit au plan National de formation a été organisé par le Pôle National Ressources Photographie - partenariat Centre Méditerranéen de la Photographie - Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse, avec le soutien du ministère de l’Education nationale, de la mission de l’Education Artistique et de l’Action Culturelle, de la Collectivité Territoriale de Corse et de l’Académie de Corse.

Le Centre Méditerranéen de la Photographie et le Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse remercient tous les intervenants pour la qualité de leur prestation ainsi que les participants pour leur présence.

© 2003 Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse

8, cours Général-Leclerc – 20000 Ajaccio

© les auteurs pour leurs textes respectifs

© Antoine Giacconi, photographie de couverture

Tous droits réservés pour tous pays

ISBN : 2-86620-167-1

ISSN : en cours

Actes du colloque

La Photographie, une pédagogie du regard

Sous la direction
du Centre Méditerranéen de la Photographie
et du Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse
dans le cadre de la mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle,
Pôle National de Ressources en photographie

11-12 décembre 2002
CRDP de Corse - Ajaccio



Directeur du Centre Méditerranéen de la Photographie.

Le Centre Méditerranéen de la Photographie, inscrit au Pôle National de Ressources photographie, offre la possibilité de découvrir les différentes formes de l'art photographique à travers les commandes sur la Corse et les œuvres portant sur l'ensemble du bassin méditerranéen, les inscrivant ainsi dans une réflexion sur la photographie contemporaine.

En marquant notre démarche dans un contexte méditerranéen tout en considérant l'histoire de la photographie comme axe principal, la diffusion et l'originalité de la création photographique mise en œuvre en Corse auront permis de sensibiliser un public aussi large que possible et par la même de démocratiser l'accès à la photographie non pas en s'adaptant à ses exigences mais en suscitant un désir de culture et de connaissance.

Force est de constater auprès des jeunes que la photographie est vécue à la fois comme vision objective du monde et/ou comme fiction.

Ainsi la deuxième édition du colloque sur les enseignements de la photographie proposé et organisé par le Pôle National Ressources photographie - partenariat Centre Méditerranéen de la Photographie - Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse - est une formation inscrite au plan national de formation. Ce colloque ouvert à tous, s'adressait en particulier aux enseignants des écoles, collèges et lycées, aux universitaires, étudiants, stagiaires d'IUFM, artistes et opérateurs culturels. Il avait pour mission la confrontation d'expériences multiples dans les perspectives d'un enseignement à l'image et par l'image photographique.

Cette formation proposait aux enseignants de réfléchir sur une pédagogie du regard, mais aussi sur la place de l'artiste et de la photographie dans la formation critique et esthétique de l'élève.

De l'argentique au numérique, les différentes expériences des intervenants issus d'horizons divers - artistique, éducatif, culturel, institutionnel – ont été ponctuées et enrichies de projections de films, diapositives, Cédéroms.

Des « ateliers formation » ont permis l'élaboration et la réflexion commune pour la mise en place du contenu pédagogique d'un projet photographique dans une classe à PAC mais aussi dans l'application de projets éditoriaux.

Je remercie vivement les intervenants pour la qualité de leur réflexion ainsi que tous les participants pour leur écoute et la pertinence des débats.

Une exposition des travaux d'élèves a été présentée à l'occasion du colloque

– “Bastia, ville imaginée”, Collège saint-Joseph, Bastia, classe de 3e, animée par Mme Verani-Cardi, professeur d'arts Plastiques.

– “La maison photographique”, école du Col de Pruno, Alata, classe de CM1 animée par Mme Marquer, enseignante.

Les expositions ont été réalisées dans le cadre des classes à projets artistiques et culturels, avec la collaboration de Jean-andré Bertozzi, photographe et responsable pédagogique du Centre Méditerranéen de la Photographie, en partenariat avec le CRDP de Corse, CDDP de Haute-Corse, l'Inspection académique de Corse-du-Sud, l'Inspection académique de Haute-Corse, le Rectorat de Corse, la mairie d'Alata, la ville de Bastia et la Collectivité Territoriale de Corse.

Remerciements à l'atelier d'infographie et de vidéo du collège Fesh d'Ajaccio et à Marianne Tessier, responsable de la classe CIPPA du collège de Baléone.

Hervé Etori

Introduction au colloque

Michel Rossi

Introduction au colloque

Claude Pantalacci

État des lieux des classes à PAC, autres dispositifs dans l'Académie de Corse, et perspectives européennes

Jean André Bertozzi

La citadelle façon Hockney

Sylvain Lizon

Exemple d'une classe à PAC à l'école élémentaire Pablo Picasso de Pontault-Combault

François Saint-Pierre

Photo et vidéo dans l'art contemporain, quelques pistes

Un texte pour introduire un large public aux formes artistiques actuelles dans le cadre d'un festival d'art visuel contemporain, le Printemps de septembre 2002

Laurent Vallon

À partir d'un exemple de lecture d'image, la naissance du geste paparazzo

Robert Pujade

Approches esthétiques et pédagogiques de la photographie à l'ère du numérique

Antoine Marchini

Quand une photographie devient-elle document ?

Question pour la recherche historique

Jean-Marc Pellegrini

L'apport de l'image photographique dans un enseignement d'histoire

Jean Benezech

Les pôles nationaux de ressources

Alain Flescher

L'image, entre l'instant et le temps

Ateliers de formation

Atelier 1 : Claude Pantalacci

Les modalités de mise en place d'un projet culturel : aspect financier, délais, identification et recherche de partenaires

Atelier 2 : Francis Jolly

Elaboration et application de projets éditoriaux en photographie : utilisation d'outils pédagogiques

Atelier 3 : Jean André Bertozzi

Etude du contenu pédagogique d'un projet photographique dans une classe à PAC

Bibliographie

Centre Méditerranéen de la Photographie

Présentation générale

La photographie, une pédagogie du regard

Un colloque sur l'enseignement à l'image
et par l'image photographique,
animé par Richard Ignazi, journaliste

Directeur du Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse.

La création d'un pôle national photographie (PNR) en Corse constitue une avancée pour tous ceux qui croient à la force des convergences, dans l'éducation nationale comme dans les collectivités territoriales ou locales, dans les établissements culturels comme dans les associations.

Le CRDP de Corse a pris l'initiative de s'engager dans l'exploration de ce concept et de lui donner corps parce qu'il voit là une possibilité de convoquer l'ensemble de ses missions dans une problématique chargée de sens. En effet, un pôle de ressources réunit des institutions aux compétences artistiques et culturelles reconnues, - ici le Centre Méditerranéen de la Photographie, nous offre depuis le début, l'originalité de sa démarche, son rayonnement - , des établissements publics relevant de l'éducation nationale, des institutions régionales. La présence, à l'ouverture du colloque d'Ajaccio, de Michel Rossi, représentant Monsieur le Président de l'Exécutif de Corse, témoigne ainsi de l'intérêt porté par le premier opérateur culturel insulaire.

Un PNR est un espace où se joue la rencontre entre l'école et les arts, entre l'apprentissage et la création. C'est un lieu de formation en commun des enseignants et des acteurs culturels. C'est une offre de référence en matière de ressources documentaires, produites, signalées, expertisées. C'est encore un réseau de personnes qualifiées pouvant intervenir efficacement dans une logique de projet. En cela, il peut devenir une des forces structurantes du développement local. De même, depuis la Corse, il pourra servir une politique méditerranéenne. A la vérité, si le CRDP de Corse met toutes ses forces au service de cette idée, c'est bien d'abord parce qu'il croit en son rôle premier d'acteur pédagogique. De quoi s'agit-il à propos des pôles de ressources artistiques si ce n'est de mettre en place une proposition triangulaire nouvelle dont les trois sommets sont constitués par le maître, par l'élève et par l'artiste ? C'est encore parce que ses missions le portent aussi à susciter, et à accompagner l'innovation dans l'école. Le CRDP en Corse diffuse les nouvelles technologies de la connaissance et de l'enseignement.

Moyens techniques nouveaux, choix pédagogiques nouveaux, nouveaux outils : ce triptyque, dont les termes entretiennent un rapport dialectique, occupe le

mouvement profond d'un CRDP dont la mission d'édition et de documentation se nourrit des problématiques d'un terrain en mutation.

Ce colloque organisé dans les locaux du CRDP de Corse à Ajaccio concrétise la première étape de ce pôle dynamique, d'échelle nationale, l'un parmi les quatre retenus dans le domaine de la photographie. Le contenu de la réunion dit beaucoup sur le sens que nous voulons donner au pôle ressource de Corse : une aire d'échanges décloisonnée, de soutien à l'école en marche, de diffusion des expériences, de rapprochement entre les enseignants et les artistes, d'expérimentation et de production d'outils, une ouverture ambitieuse au service de la formation et de l'éducation...

Ces actes témoignent de la variété des approches et des interrogations abordées au cours de deux journées réunissant un public nombreux issu de notre région mais aussi de l'extérieur. La lecture des interventions écrites prolonge le plaisir retiré des débats. Elle enrichit aussi : en effet, les textes nous conduisent vers des nuances, des compléments, des chemins qui ne furent pas abordés par leurs auteurs au cours des exposés. La magie de la photographie, ses mystères, sa force esthétique, ses mutations technologiques en surgissent. Que ce livre apporte aux enseignants, aux amateurs, au public le plus large, des inspirations, des informations autant de certitudes que de doutes nouveaux, voilà aussi le souhait que je formule en tant qu'éditeur.

Conseiller technique auprès du Président du Conseil Exécutif de Corse.

Merci Monsieur le Directeur, de votre accueil, et permettez moi de vous dire, au nom du Président du conseil Exécutif que je représente, toute la satisfaction et le plaisir de la Collectivité territoriale de Corse d'être associée à l'ouverture et au déroulement de ce deuxième colloque organisé par le CRDP et le Centre Méditerranéen de la Photographie.

Plaisir renouvelé pour ce qui me concerne, et toujours aussi «intéressé » voire passionné, tant la photographie et l'enseignement par l'image me ramènent à des expériences passées.

Je suis particulièrement ravi de constater l'intérêt suscité par ce colloque au plan national, et je souhaite bien entendu la bienvenue aux enseignants ainsi qu'aux responsables du CNDP ici présents.

Je me souviens d'une époque, ou jeune professeur d'arts Plastiques, je me rendais rue du Four à Paris, pour emprunter ou acheter quelques documents photographiques afin d'en faire le meilleurs usage à des fins pédagogiques.

Les instruments d'aujourd'hui sont tout autres et bien plus performants.

Le cinéma, la photographie, les images numériques, sont autant d'outils actuels à la disposition des enseignants et des élèves.

Leur exploitation, l'intégration des arts visuels dans les cursus de formation, et les formidables perspectives qu'ils permettent au plan pédagogique comme au plan de l'ouverture d'esprit, sont désormais des clés pour une nouvelle école du savoir et de l'expérimentation.

J'ajoute que sans la présence et le savoir faire des professionnels, artistes et techniciens, parmi lesquels je situe bien entendu le Centre Méditerranéen de la Photographie, de telles initiatives et de tels échanges ne pourraient exister.

Preuve aujourd'hui que cette structure est devenue un maillon indispensable à la vie culturelle et éducative de notre région.

Son rayonnement au plan national est une satisfaction pour la collectivité que je représente et qui soutien son action.

Au moment où d'importants transferts de compétences se réalisent en Corse au plan culturel, j'ai plaisir à confirmer la qualité de notre partenariat, et demeure confiant quant aux résultats du travail que vous allez fournir durant ces deux journées.

Au delà de ces courtes considérations liées au thème de ce colloque, je vous souhaite un agréable séjour dans notre île, en espérant que vous en ramènerez d'excellentes images au sens propre comme au sens figuré.

Déléguée académique à l'Action Culturelle, Rectorat de Corse.

État des lieux des classes à PAC, autres dispositifs dans l'Académie de Corse, et perspectives européennes

Le plan de cinq ans a apporté une véritable bouffée d'oxygène à certains enseignants et a permis à d'autres de s'orienter vers une autre façon d'apprendre, plus en adéquation avec les élèves d'aujourd'hui. Une scolarité et un enseignement en prise avec la réalité, responsabilité et citoyenneté, c'est ce que tous semblent vouloir pour les élèves.

Lutter contre l'échec scolaire tout en aidant les élèves à accéder à la "Culture dans tous ses états" était un pari généreux, courageux et susceptible de rendre aux enfants le goût de l'école. On apprend mieux et plus vite si on est heureux d'apprendre ! Certains enseignants faisaient des classes à PAC depuis des années, sans même le savoir, mais dans la solitude, avec des moyens bricolés et une somme d'énergie admirable.

Le domaine de la photo, et plus largement celui de l'image, qui est au cœur de nos travaux aujourd'hui, s'inscrit tout naturellement dans ce plan, les enfants étant plongés dès le plus jeune âge dans ce monde d'image qu'est la société d'aujourd'hui. Confrontés à un foisonnement visuel, incapables pour beaucoup de faire la différence entre fiction et réalité et face à des parents eux-mêmes simples consommateurs d'images, les élèves ont plus que jamais besoin de codes pour comprendre, analyser et investir eux-mêmes les champs visuels dont ils sont nourris. L'école ne doit pas être absente dans cette formation à la lecture de l'image, cette dernière étant, hélas, le support indispensable si l'on veut assurer l'égalité des chances.

Bilan des classes à PAC

(28 dont 4 photo en 2A)

Le premier degré est atypique dans ce bilan dans la mesure où depuis très longtemps, les professeurs des écoles ont réalisé des projets de classes qui incluaient

La perspective européenne

Les programmes MINERVA, SOCRATE, LEONARDO ou COMENIUS peuvent tout à fait intégrer le domaine de l'image : N'est-ce pas une excellente façon de communiquer entre européens, l'image étant un langage universel, pourquoi ne pas faire se croiser les diverses compétences, les visions, les méthodes, pour un apprentissage de la lecture de l'image et la "capture" de ces images ? C'est aussi là une manière de devenir des citoyens de l'Europe. Les nouvelles technologies et une disposition dans les établissements sont également des pistes à suivre. Il faut, je crois, avoir le courage voire la "folie" de croire encore et toujours que l'imagination des professeurs et des élèves est sans limites. Il appartient aux institutions de les accompagner dans ces projets. C'est d'ailleurs ce qui est inscrit dans les choix académiques culturels et artistiques.

L'intérêt d'un PNR en Corse

L'éloignement, la nécessaire ouverture (l'extérieur vient vers nous tout comme nous allons vers l'extérieur), le travail du CMP, outil indispensable tant par sa disponibilité que par sa compétence et la qualité de ses intervenants, ce sont là des raisons qui justifient la présence d'un PNR en Corse, sans toutefois négliger le travail patient, constant et efficace du CRDP qui assure une aide de proximité aux enseignants porteurs de projets, qui les aide aussi à les formaliser et les accompagne.

Ce colloque est aussi le symbole, je le crois, du désir de mettre en commun tout ce qui est possible de moyens, de bonnes volontés, de réseaux personnels parfois, pour que la photographie dont nous traitons ici, tout comme les arts et la culture sous toutes ses formes, soient offerts aux enfants de l'académie, avec une attention plus particulière aux les élèves de zones rurales qui en ont grand besoin.

Merci donc à tous ceux qui participent à cet espoir : l'accès pour tous et en tout lieux aux arts et à la culture.

la photo, les arts plastiques, le patrimoine, les sciences...

Se lancer dans les classes à PAC n'a pas été une réelle aventure pour eux, contrairement à ce qui a pu se passer dans le second degré.

Bilan global : 60 classes (2A et 2B) avec des choix en direction de l'image, traduisant bien les relations suivies et anciennes avec les intervenants extérieurs du CMP ou de la Cinémathèque.

Dans les collèges et lycées professionnels, en 2002-2003, 27 classes à PAC. On note une très légère augmentation par rapport à l'année précédente.

Bilan dans le domaine de la photo

Il existe sept projets en lien avec la photographie, mais plus largement avec l'image. C'est peu, certes, mais l'académie est petite : 23 300 élèves en collège, en lycée en LP, et ce dispositif est récent.

Sept projets donc, alors que la Corse est sur le plan de l'image un terrain d'exception, que nous avons la chance d'avoir à disposition le Centre Méditerranéen de la Photographie, intéressant bon nombre d'enseignants, et que finalement, ces projets ne sont pas financièrement les plus lourds.

Que faut-il faire pour que la photographie et plus généralement l'image soient davantage le sujet de projets culturels ?

Dans un premier temps me semble-t-il, il s'agirait de faire en sorte que l'image soit un vrai sujet d'étude, que les apprentissages fondamentaux prennent en compte ce paramètre. Il est relativement aisé de traiter de la photo et de l'image en étudiant divers champs : le dessin, les arts plastiques, la physique (étude du mouvement), la chimie (le développement...etc), et bien d'autres choses encore. Le handicap des petits collèges en milieu rural peut et doit être comblé en usant (abusant ?) de ces projets culturels. Le choix des thèmes des classes à PAC peut et doit prendre en compte les programmes, car c'est un atout fantastique pour que la philosophie même des classes à PAC soit mise en œuvre.

Les efforts à poursuivre sont encore nombreux, mais aussi, un colloque de ce type permet-il aux personnes de se rencontrer, de prendre des contacts et de renforcer ses idées.

Par ailleurs, il s'avère nécessaire en période de restriction budgétaire, de penser à toutes les autres possibilités : ateliers, actions culturelles avec les associations (CPER) qui permettent de travailler dans le domaine de l'image via différents vecteurs (La CTC accompagne financièrement un bon nombre d'actions).

Photographe, responsable pédagogique du Centre Méditerranéen de la Photographie.

La citadelle façon Hockney

Dans le cadre de programmes de classes à PAC (année scolaire 2001/2002), nous avons, entre autres, été contactés par Mme Lola Acquaviva, enseignante à l'école de Porette à Corte.

L'objectif de ces ateliers est, nous le savons, de répondre photographiquement à une problématique soulevée par le projet d'école : établir des passerelles entre une activité créatrice et les matières enseignées.

La photographie propose alors d'élargir le point de vue, de faire passer au travers du filtre de la subjectivité de point de vue les notions théoriques enseignées à l'école et ce, pour mieux les comprendre.

Le programme d'école de cette classe de CM1 était, entre autres, orienté sur une analyse de l'œuvre du plasticien David Hockney.

David Hockney, artiste contemporain, propose une création complexe puisque inclassable. Tour à tour peintre, photographe, cet artiste utilise tous les moyens qui sont à sa disposition pour alimenter son propos.

Reste au spectateur, donc aux élèves, la vision finale d'une œuvre compacte mêlant plusieurs pratiques.

Comment faire comprendre le cheminement créatif de l'auteur ?

Comment rendre cette création lisible ?

Comment faire que les élèves se l'approprient ?

L'angle proposé par Mme Acquaviva fut celui de la pratique : marcher dans les traces de l'artiste pour comprendre la justesse et toute la portée d'une œuvre comme Grand Canyon (œuvre qui fut le point de départ de ce questionnement) : abandonner pour un temps le théorique pour se consacrer à un enseignement de l'histoire de l'art basé sur une appropriation par la pratique.

C'est ici que notre intervention se situe. Au départ de Grand Canyon, il y eut la photographie. Celle-ci fut utilisée comme un moyen de déconstruire la vision perspective de la représentation, de fragmenter le paysage pour en donner une nouvelle représentation. Tout comme la période cubiste de Picasso propose en un même tableau plusieurs points de vue, le travail photographique de Hockney

propose de rassembler en une seule image plusieurs points de vue d'un même paysage.

Nous avons choisi d'appliquer ce principe de "déconstruction-reconstruction" en réalisant des images d'une passerelle, située à quelques mètres de l'école. Le fait de faire travailler les enfants sur un décor qui leur est familier constituait déjà une première façon de rendre Grand Canyon plus proche d'eux. Nous avons donc réalisé les images nécessaires à cette déconstruction de l'espace, puis dans un second temps nous avons travaillé, à partir de tirages noir et blanc, à la reconstruction de l'espace. Pour que chaque étape de ce processus soit comprise par les élèves, nous avons installé un laboratoire noir et blanc dans l'école pour que les enfants apprennent les bases du tirage (laboratoire qui reste en fonction dans l'école et qui pourra être utilisé par la suite).

À la fin de l'atelier, nous avons produit quatre pièces, proposant quatre visions du même lieu.

L'objectif des classes à PAC est, comme nous le savons, d'initier une pratique, une démarche. La continuité du travail après notre intervention est un des points fondamentaux de cette démarche.

David Hockney se sert de la photographie comme un point de départ à sa création picturale. Toujours dans cette volonté d'un enseignement de l'histoire de l'art par la pratique, les photographies réalisées ont servi de point de départ à une exploration picturale.

Au final, les enfants ont produit un certain nombre d'œuvres plastiques tout au long de l'année. Cette continuité a permis d'aller au-delà de la simple compréhension : les œuvres produites sont véritablement des créations des enfants. Lors de l'exposition finale des travaux (au Palazu à Corte) nous avons pu voir l'apparition de l'univers onirique des enfants (présence par exemple d'animaux imaginaires au milieu des paysages...) donnant à ces peintures une dimension personnelle, preuve que les enfants se sont approprié l'œuvre de cet artiste.

Notre choix de présenter cette expérience ici s'est fait par rapport à l'originalité des transversalités proposées par ce projet. Comprendre une œuvre contemporaine en reconstituant le cheminement intellectuel de l'artiste nous a semblé suffisamment original pour être présenté ici.

Durant cette intervention, les travaux des élèves de l'école primaire de Porette à Corte ont été projetés.

Directeur du Centre Photographique d'Île de France, Pontault-Combault

Exemple d'une classe à PAC à l'école élémentaire Pablo Picasso de Pontault-Combault

En préambule il est important de rappeler que chaque projet est spécifique, qu'aucune expérience de ce type n'est modélisable. Leur mise en œuvre est toujours le résultat d'une rencontre singulière à trois réunissant un enseignant, un artiste, et une structure culturelle.

Sur ce principe, le CPIF a participé durant l'année scolaire 2001-2002 à l'élaboration et au suivi d'une classe à Projet Artistique et Culturelle associant l'école élémentaire Pablo Picasso de Pontault-Combault et Ilan Wolf, artiste. Ce projet envisageait la question de l'image au sens le plus large intégrant images fixes et animées.

Tout au long de l'année les dispositifs « École et Cinéma » et « Ma première séance » leur ont permis, à raison d'une projection par mois au cinéma municipal Appolo, d'aborder le médium cinéma sous l'angle théorique (apprentissage du vocabulaire et des notions inhérents à l'élaboration d'un film) et technique (exercices de manipulation de caméras pour concrétiser les définitions précédemment abordées: cadrage, hors champ, prise de vue).

Au CPIF, un dossier pédagogique élaboré par l'équipe du centre a permis aux enseignants de préparer à l'avance la visite de chaque exposition. Les classes ont été accueillies et orientées dans les accrochages par le médiateur chargé du service éducatif, les parcours privilégiant l'examen de certaines œuvres particulièrement accessibles aux enfants selon des clefs de lecture thématiques.

Parallèlement le chargé des publics du CPIF a prolongé la visite d'exposition Transmissions & Marseille 98 par une intervention axée sur l'origine de la photographie en lien avec la pratique de l'artiste intervenant.

Il leur a donc expliqué les rudiments de la technique à partir d'une question simple : « Comment faire des images avec de la lumière ? » Les procédés primi-

tifs d’empreinte étaient illustrés par les diapositives d’œuvres de Niepce et Talbot, les premiers photographes. Ensuite, la présentation de travaux de Daguerre et Lewis Carroll lui ont permis d’aborder la question du regard du photographe. Le cinéma n’était pas exclu de cet exposé, où le fonctionnement de la lanterne magique est venu rappeler que la représentation du mouvement n’est fondamentalement qu’une astucieuse succession d’images fixes.

L’enseignante, Madame Merville, a complété cette initiation par des notions de chimie, physique et mathématique, dont les programmes en CM1 et CM2 se prêtent à trouver de bons exemples dans la technique photographique.

Le photographe Ilan Wolff, choisi par le CPIF pour l’adéquation de son travail plastique avec le sujet de la classe à PAC, a été invité à se rendre à l’école pour une intervention en deux volets.

Dans un premier temps, il a présenté sa recherche personnelle, permettant ainsi aux enfants d’associer un individu, un caractère, à la démarche artistique dont ils ont l’habitude de ne voir que les résultats. En qualité de sténopiste, il a pu leur détailler le processus élémentaire de fabrication d’images à partir d’une boîte perforée.

Cet exposé a été suivi d’une mise en pratique, tous les élèves, ayant fabriqué leur propre boîte à sténopé, ont pu l’utiliser pour faire des prises de vue dans la cour de l’école. La méthode de tirage des images en chambre noire leur a permis ensuite, toujours sous le contrôle d’Ilan Wolf, de révéler leurs photographies. Enfin, les images ainsi obtenues ont été colorées selon le procédé utilisé par l’artiste dans son propre travail, le choix des teintes personnalisant davantage les productions de chaque apprenti sténopiste.

Enfin, les parents d’élèves ont été invités à l’exposition dans les locaux de l’école de tous les travaux réalisés.

Le déroulement de cet atelier a fait l’objet d’un documentaire vidéo de Laurence Hartenstein. Cette intrusion du film dans le travail de photographie a permis de démontrer encore la parenté des deux disciplines. Les enfants ont eu l’opportunité d’une rencontre supplémentaire, et d’un regard valorisant porté sur leurs activités. La présence de la documentariste leur est vite devenue familière.

Pour élargir le spectre des liens de cet atelier avec les apprentissages fondamen-

taux de CM1 - CM2, Madame Merville a trouvé dans la finalisation du travail photographique l'occasion d'un exercice, à son échelle, littéraire : pour l'exposition finale dans l'école, chaque cliché se devait d'avoir un titre. La classe a donc consacré une partie de son temps à cette recherche linguistique.

Cette année scolaire aura donc permis aux enfants de faire l'apprentissage progressif des bases de la fabrication d'images. Familiarisés avec des valeurs théoriques essentielles par l'observation de photographies anciennes et contemporaines, ils ont pu mettre en pratique ces acquis de manière ludique, en s'essayant à tous les stades de la production photographique, des prises de vue en extérieur à l'exposition des clichés, en passant par le tirage en laboratoire. De l'intention à la réception, ils ont donc parcouru toute la chaîne photographique. Les clichés réalisés attestent de la maîtrise qu'ils se sont graduellement appropriée en compagnie de l'artiste. Les rencontres sont des éléments déterminants de la valeur ajoutée d'une telle expérience. En effet, l'échange sans intermédiaire avec des professionnels de l'image a encouragé les enfants à se considérer eux-mêmes comme photographes, jusqu'à poursuivre, pour certains d'entre eux, cette pratique en famille.

Directeur du Centre de Photographie de Lectoure (Midi-Pyrénées).

**Photo et vidéo dans l'art contemporain, quelques pistes
Un texte pour introduire un large public aux formes artistiques
actuelles dans le cadre d'un festival d'art visuel contemporain,
le Printemps de septembre 2002**

Dans le travail sur la photographie contemporaine que je mène depuis un certain nombre d'années avec des enseignants dans le cadre d'ateliers, de stages, de visites commentées d'exposition, j'observe que les œuvres provoquent souvent les mêmes réactions déconcertées, parce qu'elles ne correspondent guère à l'idée que se font de la photographie artistique les enseignants non avertis. On peut même dire qu'elles ne correspondent ni à l'idée qu'ils se font de la photographie, ni à celle qu'ils ont de l'art. D'où des attitudes de rejet, d'incompréhension, ou au minimum d'interrogation.

Dans le cadre d'ateliers ou de stages de plusieurs jours, on a du temps pour traiter ces questions et proposer des repères qui permettent de dépasser cette attitude et d'avoir une autre perception des œuvres. Ce n'est pas le cas lorsque des enseignants viennent visiter les expositions avec leurs élèves. D'où l'idée d'un texte qui présenterait le plus clairement possible les formes artistiques actuelles de la photo et de la vidéo. Assez vite, il est apparu que ce texte pouvait remplir la même fonction auprès de l'ensemble des visiteurs des expositions. Il a donc été diffusé gratuitement dans tous les lieux d'exposition du Printemps de septembre 2002.

Présentation du Printemps de septembre

Parcours d'expositions (33 artistes en 2002) dans la ville de Toulouse dans le domaine des arts visuels contemporains. Ce qui caractérise ce festival, qui avant de s'installer à Toulouse en 2001, a été présenté à Cahors pendant 10 ans, c'est le choix d'associer une programmation ambitieuse d'œuvres contemporaines – donc souvent d'accès difficile - et l'ouverture au plus large public, manifestée par la gratuité des expositions et des spectacles et un environnement festif. A

- Pour ce faire, ils s'emparent des nouveaux outils créés par la technique.
- D'où un décalage avec le public attaché à des formes artistiques familières.
- Il est donc normal qu'une œuvre contemporaine exige un effort particulier d'ouverture et d'attention, d'autant plus difficile à obtenir dans un monde où l'on doit lire très vite quantités d'images, dont la plupart délivrent des messages simplificateurs et affirmatifs, alors que les productions artistiques interrogent et prennent en compte la complexité du monde.
- Les artistes actuels aggravent encore ce décalage en proposant à un public qui attend de l'art des effets de sublimation (esthétique, philosophique, religieux) des œuvres qui le renvoient à la réalité présente et quotidienne. Au lieu de rassurer en exaltant par leurs œuvres des vérités consensuelles, ils expriment le doute et l'interrogation, et constatent la disparition des valeurs transcendantes.
- Ils questionnent souvent l'image elle-même, devenue partie intégrante de notre environnement et souvent instrumentalisée par les pouvoirs économiques et politiques.

Les critères de définition de l'œuvre d'art changent sans cesse : les œuvres d'art sont devenues difficiles à distinguer des autres images, non seulement parce qu'elles en prennent souvent les apparences les plus triviales (images banales du quotidien, stéréotypes), mais aussi parce que, peu à peu, elles perdent toutes les caractéristiques traditionnelles d'une œuvre d'art. Depuis l'apparition de la photographie, l'œuvre n'est plus nécessairement faite de la main de l'artiste. Depuis Duchamp, ce peut être n'importe quel objet manufacturé. C'est l'entrée au musée qui conférait à l'objet sa qualité d'œuvre. Cela n'est plus vrai depuis les années 60 lorsque des artistes ont installé des œuvres dans la nature, l'espace public des villes, la toile pour désacraliser l'art et aller à la rencontre du public. De nos jours, enfin, même la qualité d'objet matériel n'est plus une nécessité pour une œuvre d'art, soit qu'elle ne soit pas matérialisable (vidéo, art numérique), soit parce que, selon son auteur, elle est constituée par les relations sociales qu'elle génère. (Esthétique relationnelle : capacité des œuvres à réinventer le lien social).

La disparition des catégories

Une autre difficulté pour le visiteur des expositions vient de la disparition des catégories : le classement par médium, les genres de photographies (reportage

priori un tel choix peut paraître intrinsèquement contradictoire. Contrairement à un argument communément admis, la solution de cette contradiction ne dépend pas nécessairement du caractère "facile", "grand public" des expositions, mais du travail de médiation qui est réalisé autour des expositions. Cette position qui est celle du Printemps de septembre est également celle que nous défendons à Lecture depuis la création du Centre de photographie.

Présentation du Centre de Photographie de Lecture

Jusqu'en 2001, la mission du Centre de photographie de Lecture au sein du printemps de septembre ne concernait que les actions en milieu scolaire. Depuis cette année, deux autres volets se sont ajoutés à cette mission : l'un en direction des visiteurs des expositions, l'autre en partenariat avec des associations de quartier.

Le texte : un des outils dans la panoplie de la médiation

Il pointe ce qui dans les formes artistiques actuelles peut dérouter le visiteur et propose des explications à ces changements. Ce faisant il tente de caractériser les traits essentiels de la création artistique contemporaine dans le domaine des arts visuels, et le rôle social de l'artiste.

Constat de départ :

- En 20 ans, la photo artistique a complètement changé :
- Lorsqu'on a commencé à exposer de la photo dans les années 70 : alignements de tirages soignés présentés dans des formats standards (30 x 40 cm, 40 x 50 cm) sous passe partout encadrés presque toujours noir et blanc.
- Aujourd'hui : des présentations d'une grande diversité, où dominent le grand format et la couleur, tirages nus. La qualité photo (prise de vue, tirage) devient une variable intégrée à un projet artistique. Beaucoup d'images cultivent la banalité et ne signalent nullement leur nature artistique.
- Accorder une validité artistique aux œuvres vidéos (qui sont de plus en plus nombreuses) est encore plus difficile pour le public pour qui ces œuvres sont de la télé ou du cinéma. Exemple de cette résistance du public qui sept ans après le changement d'appellation continuait d'employer l'ancien nom de Printemps de la Photo.

Les artistes sont des créateurs qui inventent sans cesse de nouvelles formes :

exigent une lecture particulière, à plus forte raison lorsqu'elles prennent l'apparence de publicités, de reportages, de photos de famille...).

Quelle est la place d'un artiste producteur d'images dans une société envahie d'images ?

Souvent il s'investit dans des fonctions sociales en provoquant des prises de conscience ou en créant du lien social. La question du lien social est centrale pour beaucoup d'artistes (Lewis Baltz), soit qu'ils en fassent le sujet de leur travail soit qu'ils travaillent directement à créer de tels liens. Dans le contexte actuel du libéralisme triomphant destructeur de la plupart des liens sociaux non marchands, la société demande à l'artiste – comme à l'éducateur, à l'enseignant, ou à l'assistante sociale – de recréer du lien social.

Ce rapport à la société varie considérablement selon les artistes. De la « sphère de l'intime » à l'engagement social : c'est leur rapport au monde qui nourrit l'inspiration des artistes.

- Dans les années 90, pour tout un courant de jeunes artistes, repli désenchanté sur soi, « micro-reportages du je », « hors de toute histoire, hors de toute mémoire » (Dominique Baqué).

- À ce courant, s'oppose celui d'artistes dont l'œuvre est l'expression d'une conscience historique et politique (ce qui n'implique pas forcément un engagement politique).

- La crise du photojournalisme et le rôle de plus en plus envahissant des médias provoquent une interpénétration du journalisme et du monde de l'art. Le marché et les circuits de diffusion de l'art sont considérés comme de nouveaux débouchés par les agences et les photographes; ils peuvent aussi offrir à certains photographes un espace d'expression affranchi des contraintes de fonctionnement de la presse (cf. Depardon, Delahaye, d'Agata, Hien Lam Duc, Nachtwey, etc.). Réciproquement, certains artistes présentent leur travail comme une alternative au journalisme, une contre-information. Ils enquêtent sur le réel à partir de mises en scène (Jeff Wall, Valérie Jouve)

- Parmi les composantes de cette crise du photojournalisme, le développement du numérique qui fait entrer la photographie dans « l'ère du soupçon », en la rendant manipulable sans limites. Ainsi, à l'inflation d'images s'ajoute un brouillage des codes. Dans ce contexte, les artistes peuvent avoir le rôle décisif d'aider chacun à garder lucidité et liberté.

À n'importe quelle époque, il ne serait pas étonnant que l'art contemporain –

ou mise en scène, photo pure ou retouchée, document ou fiction : cf. Jeff Wall), leur usage social (art ou journalisme). On ne peut plus classer, donc on ne peut plus nommer. Ainsi des spécialités artistiques, de plus en plus les artistes passent d'un médium à un autre, ou en combinent plusieurs. Cette tendance est accentuée par l'apparition du numérique.

Elle était apparue dans les années 70 avec l'avènement de ce qu'on a appelé la photo plasticienne, caractérisée par le fait que des artistes non photographes utilisaient le procédé photographique pour produire des œuvres qui ne répondaient pas aux critères de la photographie artistique. Ce mouvement a permis à la photo qui, au moins en France était restée pendant plusieurs décennies coupées et ignorée de la création artistique, réintègre progressivement le champ de l'art.

Le retour de la photo dans le champ de l'art explique les formes nouvelles dans lesquelles elle est exposée :

- Grands formats (Bustamante, Wall) : forme tableau, cinéma, esthétique publicitaire.
- Volonté de créer une relation physique entre l'œuvre et le visiteur (Fleischer) par les formats, mais aussi l'attention à l'espace d'exposition, l'accrochage, toutes choses qui étaient largement négligées lorsque la photo était encore dans son ghetto.
- Une forme développée de ce travail sur le déploiement de l'œuvre dans un espace est l'installation qui peut éventuellement combiner plusieurs médiums, y compris du son.

Les usages sociaux multiples de la photo et de la vidéo

En raison de leurs propriétés d'enregistrement et de leur facilité d'usage, photo et vidéo se prêtent à de multiples usages sociaux :

- Elles ont changé notre regard sur le monde
- Les caractéristiques techniques d'une image photo ou vidéo diffèrent en fonction de leur usage.
- Les lectures aussi devraient différer, mais la prolifération est telle, qu'on finit par s'y perdre, d'autant plus que c'est le but des médias et des publicitaires, qui cherchent à brouiller nos repères pour faire de nous des consommateurs plus dociles.
- Les artistes sont eux-mêmes des producteurs d'images (à ce titre, leurs œuvres

qui est une recherche de formes nouvelles - soit peu accessible à un public qui n'a généralement reçu aucune formation dans ce domaine.

Mais ce phénomène est considérablement aggravé par le contexte historique actuel. Dans un monde en complet bouleversement, où tout est en perpétuel changement, en perpétuelle remise en question, où plus rien n'est stable pas même la planète (les colosses ont des pieds d'argile), il n'est pas étonnant que l'art contemporain ne soit pas très accessible : pertes des repères éthiques et esthétiques. On a du mal aujourd'hui à penser ce monde (voir du côté des intellectuels : Lindenberg et Cie). Les artistes tentent de le faire en redéfinissant l'art et leur place dans la société.

Cette difficulté de se faire entendre est encore compliquée par la disproportion qui existe entre les moyens dont disposent les artistes pour produire et diffuser leurs œuvres et les moyens de production et de diffusion des puissances économiques, qui d'ailleurs de plus en plus contrôlent les moyens des artistes pour les instrumentaliser à leur profit.

Importance de ce rôle social : provoquer de la pensée, de la prise de conscience, produire du sens, avec des images, dans un système social où l'image est de plus en plus utilisée pour empêcher la pensée (distraire, endormir, choquer, séduire pour communiquer, conditionner).

« J'utilise la photo parce que c'est le moyen le plus simple et le plus direct d'enregistrer quelque chose [...] N'importe qui peut faire des photos. Ce qui est difficile, c'est de les penser, de les organiser, d'essayer de les utiliser pour qu'un sens se construise à partir d'elles [...] J'essayais de les (les nouvelles formes d'habitat, pour les rendre visibles) représenter de la manière la plus banale, la plus quotidienne, la moins remarquable. Je tenais beaucoup à ce que mon travail ressemble à celui que n'importe qui aurait pu faire. J'ai fait tout mon possible dans ce travail pour ne pas montrer mon point de vue [...] Je ne voulais surtout pas avoir de style, pour être le plus objectif possible ».

Lewis Baltz (extrait de Contacts)

Responsable pédagogique du musée Nicephore-Niepce, Châlon-sur-Saône.

À partir d'un exemple de lecture d'image, la naissance du geste paparazzo

« Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est sacré pour lui, ce n'est que l'illusion, mais ce qui est profane, c'est la vérité. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le comble de l'illusion est aussi pour lui le comble du sacré. »

Feuerbach (Préface à la deuxième édition de L'essence du christianisme)

Tout aujourd'hui confirme que l'Italie, pour de secrètes et profondes raisons, soit au premier rang de la société de spectacle (1). De Tazio Secchiaroli à Oliviero Toscani, deux habiles générations de producteurs d'images ont participé à la mise en place d'un système de satisfaction face à l'image photographique, où scoops, exclusivités, scandales prirent le pas sur l'acte documentaire, l'information, le choix esthétique.

Image originale à l'écran

Rome, 17 juin 1952, au centre ville, Piazza Colonna, une manifestation anti-américaine et son cortège d'arrestations musclées : une journée ordinaire dans l'Italie d'après-guerre (au premier plan, un manifestant arrêté manu militari).

À l'avant de sa Lambretta, Tazio Secchiaroli (2) se faufile entre les forces de l'ordre et manifestants, Il s'attelle à mettre Luciano Mellace, le photographe (3) dans les meilleures conditions de prise de vue (4). Franco Pinna, en embuscade, fixe la scène de la guérilla photographique et pose, sans en être conscient, les objets du mythe paparazzo : la Lambretta, le Rolleiflex, et l'éclair du flash.

Le lendemain, 18 juin 1952, le quotidien Paese Sera fera le choix de publier cette image sous la légende : « Vu par notre objectif photographique, hier soir dans le centre de Rome (reportage photo exclusif de Franco Pinna) ». La légende n'apporte rien concernant les faits ce qui importe déjà, ce sont le caractère exclusif et la présence du photographe au cœur de l'action.

La revanche prolétarienne est et demeure le seul argument de ce groupe que fédère ce que l'on appelait autrefois "la haine de classe" : « ...*Nous ne lâcherons pas prise et combattons à coups de flash, en nous entraînant... Bien sûr, il y avait un peu de rage. Ce luxe, ces voitures américaines, tout cet argent dont ils disposent... Moi, à l'époque, je gagnais mille cinq cent lires par jour, un chiffre dérisoire... Nous n'avions rien, et eux, ces messieurs qui menaient la Dolce Vita, ils avaient tout : jolies femmes, voitures, argent...* »(11).

La piraterie photographique s'exerce au flash (12), de marque Braun généralement. Il est l'arme privilégiée d'une violence qui ne relève pas seulement du symbolique. L'intime est odieux pour le paparazzo, qui, à l'obscurité du privé, répond par l'aveuglement. Le sujet lui-même s'en trouve transformé. Le flash tétanise et défigure, agresse et déclenche l'action (13).

Dans ce champ de bataille où s'opposent métaphoriquement riches et pauvres, le flash et son accumulateur créent l'effroi et de sonores colères. Les flashes greffés à l'appareil photographique, pratiques et rapides, donnent un éclairage sans relief et peu avantageux. Placé au-dessus de l'objectif, l'éclairage supprime les ombres, et trop puissants, ils donnent un éclairage plat. Personnages médusés, dégradés par le noir et le blanc, sans éclat, la chair terne, ils se réduisent à leurs réactions, leurs humeurs (14).

Il apparut donc que, par une conséquence inespérée d'une technique simple - le flash et le transport - les vieilles méthodes qui avaient trop longtemps sclérosé la photographie de presse se trouvaient contournées, emportées. On trouva là l'occasion d'en concevoir une autre : « *Nous avons pu nous rendre compte que des petits incidents créés volontairement pouvaient nous permettre de réaliser des reportages. De cette manière, nous pouvions franchir la barrière humiliante des trois mille lires que les journaux nous payaient par photographie et atteindre les deux cent mille lires* ».

Le photographe passe de l'état de déclencheur enregistrant un fait à celui de sujet au cœur d'un non-fait. En conséquence, il suffisait de provoquer les conditions de prise de vue, la mise en scène du monde.

La raison de ces images ne s'assortit donc pas du réel. Ces images masquent l'origine de leur naissance, en entrelacs de relations et d'interactions jamais dévoilées. La représentation est désormais généralisée et recouvre la réalité par la falsification de l'origine. Et le néant de ces images de substitution n'a de vertus que leur valeur marchande.

L'instrumentalisation de la violence socialement illégitime, son détournement et sa récupération furent instantanés. Les magazines succédèrent aux quotidiens

Image recadrée

Une dizaine d'années plus tard, cette photographie circule à nouveau, recadrée, le manifestant évacué. Cette image, qui portait l'information en ces marges, s'imposera alors comme l'acte premier, le symbole de l'acte paparazzo : une guerre de mouvement et d'éblouissement. Il appartenait donc à la presse elle-même de mutiler cette image. Elle fait désormais loi, elle est l'icône paparazzo (5). Cette photographie, recentrée sur le flash, elle se reproduit sans fin, décontextualisée, dans les publications (6). Rien dans cette image ne préfigurait pourtant la Via Veneto (7), et la Dolce Vita. Rien si ce n'est l'essentiel : une posture photographique en rupture avec les codes de l'étiquette journalistique. En réaction au photojournalisme des années 50, confondant de conformisme sous l'influence d'une presse "sclérosante", le paparazzo - le nom n'existe toujours pas - fabrique de l'image. Au-delà du voleur d'images sans scrupule, le paparazzo invente le non-fait visuel (8). Producteur de vide, il n'existe que par son acte de capture et la publicité qui lui est attachée. Le mythe du paparazzo italien donc, intègre les catégories "folkloriques" du sens commun. Un peu voyou, le voleur d'images manierait l'appareil comme d'autres le vol à l'arrachée. A posteriori, cet encanaillage participera de la reconnaissance paparazzo.

Mais il n'en reste pas moins que l'origine sociale de ces photographes et leur pratique déterminent le corpus. La grande majorité des photographes que l'on exaltera ultérieurement sont d'originaires des quartiers populaires. Attentatoire au bon goût, l'establishment perçoit comme frustrés et sauvages ces "jeunes mal rasés ramassés dans les quartiers populaires de Rome ou descendus des Abruzzes et des Monts Sabins" (9).

Pour ces derniers, la photographie ne se conçoit pas comme un acte esthétique ni même preuve documentaire, elle n'est que survie économique, une continuation de la photographie de rue, l'apprentissage de la ruse.

Tazio Secchiaroli a connu l'expérience du "scattino" (photographe ambulante). Fabricant de souvenirs pour le touriste ou le GI, il apprend dès lors la science de la ville, ses détours et ses stratagèmes choses bien utiles pour les futures courses-poursuites. Avec la technique du "faux-déclat" (10) et la photographie de plage, il aborde, il séduit, il persuade. Telle quelle, la figure du paparazzo embrasse parfaitement les caractéristiques sociologiques du photographe de rue. Incroyablement hardis, libres de toute sujétion artistique, ils partagent socialement le statut du journalier. Payés à la tâche, en fin de compte, ils révèlent de ce petit peuple urbain ingénieux que l'économie inscrit dans ses marges.

s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images ».

(2) Né en 1925.

(3) Photographie à l'agence VEDO (il voit) lancée par Adolfo Porry Pastorel, père du photojournalisme en Italie et maître de Tazio Secchiaroli.

(4) « *Pendant que ces arrestations se déroulaient* », dit le photographe, « *moi, tout en conduisant la Lambretta, j'essayais d'amener Mellace à trois ou quatre mètres des protagonistes, lui donnant ainsi la possibilité de photographier à partir d'une distance optimale, et sans qu'il risque d'être arrêté par la police* », cité par Diego Mormorio, in Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita, éd. Actes Sud/Motta Diego Mormorio, 1988.

(5) Nom donné au photographe du film de Fellini, La Dolce Vita, par Enno Flaiano qui avait lu dans le livre de Georges Gessing intitulé *Sulle rive dello Jonio* (sur les rives de la mer ionienne, récit de voyage) le nom d'un hôtelier calabrais.

(6) On renverra notamment à l'ouvrage *Paparazzi Fotografie 1953-1964*, Alinari, 1988, p.8. La notice est la suivante : " Franco Pinna, Tazio Secchiaroli e Mellace, Rome, 1952 ".

(7) Grande avenue de Rome, fréquentée par les célébrités noctambules.

(8) Il arrivait que pour faire un scoop avec une célébrité, Tazio provoque volontairement des altercations. Prises au jeu, les célébrités laissaient volontairement les indications permettant aux photographes de venir les "surprendre".

(9) André Rapisarda : « *Ils chassent les têtes à coup d'objectifs* », in *Cronache della politica e del costume*, N°31, 14 décembre 1954, p.20.

(10) « *Au lieu de prendre des photos à tours de bras, ils s'approchent de quelqu'un, faisant mine de la photographier : un faux déclic. À ceux qui se montrent intéressés, le scattino annonce que pour avoir la photographie, ils doivent donner un acompte de vingt lires. Seule une minorité accepte. À ce moment-là, le photographe propose de faire, pour plus de sécurité, un second cliché. Et naturellement, ce sera toujours ce "second cliché" que les personnes photographiées auront sous les yeux lorsqu'elles iront retirer les photos à l'adresse indiquée sur le billet, qui a valeur de reçu. De cette manière, en économisant des dizaines de pellicules, le scattino fait des centaines de faux clichés, et un nombre beaucoup plus restreint de vraies photos. Au cours d'une journée, une quinzaine en moyenne, ce qui lui permet de gagner trois cents lires environ. En effet, il garde l'acompte, et le propriétaire de l'appareil photo encaisse le reste* » in Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita, oc.

(11) In Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita, oc.

(12) Le flash entretient une longue relation avec la presse. La première image à l'éclair daterait du 14 juin 1851. Henry Fox Talbot, l'inventeur du calotype, monta un exemplaire du Times sur un disque tournant promptement et le saisit grâce à un éclair résultant de

d'information. L'Europeo fit ses unes avec "La storia di via Veneto" (15), inaugurant par la même le flux d'images permanent, miroir d'une mondanité sans reflet. La Via Veneto, désormais lieu mythique d'où partaient les expéditions offrait une scène carnavalesque sans enjeux majeurs autres que la représentation des photographes par d'autres photographes. Les victimes de la débrouillardise italienne appartenaient à l'aristocratie déchue, au monde des starlettes de Cinecitta : Anthony Steel, Anita Ekberg, le roi Farouk, etc... Ils formaient une procession de seconds rôles, falots, sans lien aucun avec l'exercice du pouvoir. Dans l'atmosphère de reprise en main politique qui suivit la Libération, les récits images, invérifiables, disaient la désobéissance et l'insolence des photographes. Mais jamais les faits divers scabreux impliquaient des politiciens (les affaires Montesi en 1953 (16) et Sotgiu en 1954 (17) ne mettront pas à mal l'édifice politique italien). Ces "faits de gloire" furent des fables d'où seul sortait vainqueur l'habileté italienne.

Pour le lecteur, le paparazzo de la Via Veneto apparut dorénavant comme la figure d'une identité nationale retrouvée, le pourfendeur du cosmopolitisme et de la vie facile. Vengeur, il est l'exutoire d'une société italienne jusque-là étouffée par l'église catholique et la morale communiste (18), qui s'offre à peu de frais une revanche populiste.

Mais le paparazzo pour accéder au stade du mythe dut attendre l'intervention fellinienne et "La Dolce Vita". Paradoxe du film, le scandale photographique est promptement évacué au profit du sujet fellinien qui s'attache à l'écrivain raté, Marcello Rubini, pour qui les rubriques mondaines et la débauche valent bien le sacrifice de la littérature.

La Dolce Vita peut être considéré comme une chronique de la modernité mais marque une réaction défensive face à l'inévitable, la marchandisation de l'image. Ce que ne veut pas voir dans son film Fellini, c'est l'image, chose parmi les choses. La volonté d'art l'emporte contre les mécanismes de l'industrie de l'image.

Mais, pour cette dernière, l'image tronquée des paparazzi sur une Lambretta armée d'un flash vaut bien la mort symbolique du manifestant, c'est-à-dire de l'information.

« *Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux* ».

Guy Debord, *La société du spectacle*, 1988.

(1) Selon la définition de Guy Debord, préface de la quatrième édition italienne, p.110, 1988. « *Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production*

la décharge d'une batterie de bouteille de Leyde.

(13) Ainsi, l'on sut après coup seulement, que la bagarre célèbre qui mêla l'ex-roi d'Egypte, Farouk, avec Tazio Secchiaroli est consécutive à la réaction du premier à l'aveuglement produit par le flash. En exil en Italie, le roi déposé crut à un attentat.

(14) Tazio Secchiaroli raconte que Fellini lui demanda de participer au casting de la Dolce Vita. « *Sur le moment, j'ai trouvé que c'était bizarre. Moi, j'aurais voulu faire des portraits en utilisant des lumières mieux adaptées. Mais Fellini déclara qu'il les voulait absolument pris au flash : la lumière que les photographes de la Via Veneto utilisaient pendant leurs équipées nocturnes...* », in Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita, oc.

(15) Plusieurs numéros de 1961 à 1962.

(16) L'assassinat d'une jeune femme, Wilma Montesi, qui permit aux journalistes quatre années de reportage, de colportage de ragots autour de personnalités politiques, mettant en lumière une Italie corrompue mais sans jamais résoudre l'énigme de l'assassinat.

(17) Un scandale mettant en scène une jeune call-girl de l'aristocratie italienne, Mlle Carducci et M. Stogiu, avocat, représentant de marque du Parti Communiste, président du Conseil Provincial de Rome.

(18) Tazio Secchiaroli fut longtemps membre des Jeunesses Communistes. Il n'en fut pas moins comme l'ensemble des paparazzi, fustigé par le PCI.

Maître de conférence à l'Université d'Aix-Marseille-1

Approches esthétiques et pédagogiques de la photographie à l'ère du numérique

L'enjeu fondamental des nouvelles technologies au point actuel de leur développement n'est pas d'abord l'opposition entre le numérique et l'argentique, mais bien plutôt l'intrusion du numérique dans le registre visuel ordinaire de notre vie quotidienne ainsi que dans la photographie traditionnelle.

C'est au point qu'on peut se demander si, d'un point de vue historique la photographie ne serait pas derrière nous, pour reprendre une expression de Hegel, à condition d'entendre par là qu'elle a fini de développer l'ensemble des possibles qu'elle pouvait développer d'un point de vue culturel général. Autrement dit, et pour reprendre une expression de l'Archéologie du Savoir de Michel Foucault, si avec l'ère du numérique nous ne serions pas entré dans une nouvelle épistèmè, dans une ère où la photographie n'existe plus qu'en tant qu'archive d'une problématique scientifique, technique et culturelle dépassée.

Dans le contexte de ce colloque, il paraît indispensable d'éclaircir cet enjeu, si l'on pense que la pédagogie de l'image renvoie autant à la réflexion esthétique qu'à la maîtrise d'une poïétique.

De fait, à moins de vouloir pérenniser un enseignement très spécialisé, de moins en moins articulé sur l'environnement iconographique contemporain et de plus en plus éloigné des pratiques courantes, la photographie ne prend toute sa signification pédagogique aujourd'hui que dans sa version numérique.

À ne s'en tenir qu'aux pratiques d'amateurs ou aux usages domestiques de la photographie, les chiffres du marché sont révélateurs : en 2003 les ventes d'appareils numériques auront dépassé celles des appareils traditionnels (1). Par ailleurs, il est un fait certain que dans les domaines journalistiques, scientifiques et industriels le recours au numérique est devenu pratique ordinaire depuis de nombreuses années.

Mais ce n'est pas un effet de mode qui justifierait à lui seul la présence désormais centrale et définitive du numérique au sein de toute pédagogie utilisant l'image et plus particulièrement la prise de vue. De façon insensible, la révolu-

envisager des collages, des montages, des surimpressions, des incrustations ou des illustrations de textes : albums, affiches, prospectus, etc.

Dans ce dernier cas, la photographie n'est plus nécessairement l'objet final, mais un médium avec lequel une autre réalisation devient possible. On pourra noter à cet égard que le numérique confère à la photographie la même place que celle que lui confère l'art contemporain depuis trente ans : son intégration dans un concept plus large que celui d'une image bien spécifiée.

Les conséquences pédagogiques de cette différence de procédé sont les suivantes :

1) La photographie traditionnelle devient un enseignement spécialisé alors que l'usage du numérique peut convenir à toutes sortes d'enseignement général.

2) Les facilités proposées par le numérique tant dans l'ordre de la pratique opératoire que dans celui du stockage et de l'édition de l'image sur tout support économisent un long apprentissage et une lourdeur logistique.

3) Enfin l'immédiateté du résultat sur l'écran LCD de l'appareil ou sur l'ordinateur facilite la lecture d'image et l'apprentissage de la prise de vue.

4) Le dernier point qui resterait en faveur de la photographie analogique concerne la qualité des tirages. Cette différence s'estompe, non seulement avec le développement des imprimantes et des nouveaux papiers de qualité photographique pour le numérique, mais surtout avec les agrandisseurs de la nouvelle génération qui tirent sur du papier photographique tout type de fichier image. En tout état de cause, cet avantage ne plaide qu'en faveur d'un apprentissage spécialisé de la photographie qui concerne finalement fort peu de monde en milieu scolaire.

Il est dans l'ordre du développement de cette technologie que la qualité esthétique exigée pour la photographie argentique soit atteinte avec les tirages numériques. Par là même, la photographie d'art, comme on l'appelle parfois, devient un cas particulier de la photographie numérique.

Sur la différence de comportements

À ces différences de procédés s'ajoutent les différences de comportement impliquées par les nouvelles pratiques d'images. Ces différences qui affectent l'acte photographique lui-même sont de deux ordres et concernent :

- Le rapport du photographe avec son outil
- Le rapport du photographe avec le monde.

tion numérique a implanté une modification des schémas fondamentaux de notre pensée et la photographie ne peut plus être considérée comme une image valant par soi que dans des cas bien particuliers : la collection ou le goût pour les pratiques artisanales. En dehors de ces cas qui n'intéressent qu'une pédagogie fort spécialisée, la photographie est un point de départ pour des compositions complexes : que ce soit dans le domaine artistique où elle est transfigurée par un traitement d'images, ou dans le domaine général de l'information où elle n'est plus qu'un " lien " vers un autre médium.

À cet égard, une nouvelle esthétique se dessine dans les milieux de l'image et la photographie, par contrecoup, connaît une sorte de redéfinition.

Cette esthétique nouvelle s'articule autour de trois axes principaux :

- La différence des procédés argentiques et numériques engendre un rapport différent à la photographie.
- L'acte photographie s'exprime en des comportements différents selon l'un ou l'autre procédé
- Enfin, la photographie traditionnelle devient un cas particulier de la photographie numérique.

Sur la différence des procédés

À partir d'un acte de prise de vue presque identique, le procédé argentique aboutit à un objet final qui est la photographie, c'est-à-dire un objet complet écrit avec la lumière, comme l'étymologie du mot photographie l'indique fort bien. Dans le cas du procédé numérique, on aboutit à un fichier informatique qui peut être traité indéfiniment en vue de réalisations plus complexes qu'une image à partir de solutions logicielles (PPT, MS Pub, Photoshop, etc...)

La différence des procédés engendre donc une différence d'objectifs à atteindre. Pour l'opérateur adepte de l'argentique, l'image photographique est une fin en soi et sa qualité esthétique (si l'on excepte les aspects d'ordre technique) s'appréciera à partir du cadrage, du contraste et de la lumière, et du tirage. À propos du tirage, on peut dire qu'il constitue encore la différence spécifique entre les deux procédés puis qu'il institue dans certains cas la photographie en exemplaire unique ; c'est de toute façon le parachèvement de la création d'une image photographique, même chez les amateurs.

Avec le procédé numérique, la photographie se situe au début d'un processus multidirectionnel qui peut conduire à de multiples réalisations, y compris celle d'une impression. Délivré de l'obscurité du laboratoire, l'opérateur peut à son

tiques et qu'elle engage deux types de comportement différent. Autrement dit, il s'agit de savoir si numérique et argentique ne conditionnent pas deux modes différents de présence au monde.

Tout d'abord en ce qui concerne ce qu'on pourrait appeler l'écriture photographique au sens où l'entendait Jean Dieuzaide : « Photographier c'est écrire avec la lumière »(2) Cette écriture s'est manifestée selon des modalités particulières qui semblent aujourd'hui hors de question. Tout d'abord avec les planche-contacts qui sont les véritables brouillons de cette écriture.

On peut considérer cette phase capitale dans la production de l'image photographique comme la construction et le perfectionnement d'un regard, de la même manière que la correction des brouillons dans l'écriture littéraire permet de suivre un style. Bien plus, la succession des images sur la planche-contact permet de suivre l'intention visuelle du photographe dans la continuité temporelle où elle s'est elle-même élaborée par tranches d'instantanés. Elle est autant une tranche de vie qu'un outil de travail.

Le dispositif numérique abolit cette étape intermédiaire entre prise de vue et tirage par une visualisation immédiate sur écran qui peut être suivie de l'effacement des photographies non désirées.

Toujours orientée vers le rangement, l'électronique nous débarrasse du superflu : la photographie est séparée des traces de sa genèse, comme le texte l'est de ses brouillons par le traitement informatique.

On voit bien que ce qui compte ici ce n'est plus de produire les signes d'une relation personnalisée avec la réalité que l'on photographie, mais de retenir l'essentiel de ce qu'on a vu sur place pour en faire éventuellement par après une image qui correspondra à notre fantaisie dans les limites que les logiciels rendent possibles.

Par là même on se rend compte que la dimension fondamentale sur laquelle influent les nouvelles technologies en matière de photographie, c'est le temps.

Conséquences pédagogiques

Cette dimension du temps dans l'approche du monde par le photographe et son implication personnelle dans le sujet qu'il traite peut inspirer une démarche d'apprentissage toute qualitative chez les élèves.

J'ai personnellement conduit en école normale une expérience avec la photographie au C.P. dans une école de Marseille. Le but de l'institutrice était de raccorder tous les apprentissages fondamentaux (lecture, écriture, calcul et éveil) à

Le numérique a coupé court à la magie de la chambre noire, à des savoir-faire spécialisés transmis souvent comme par initiation en lumière inactinique. Toute une esthétique de la révélation, de la recherche du papier adapté aux qualités du négatif est en voie de disparition.

Le numérique modifie profondément le comportement des opérateurs et cela dès la prise de vue : la possibilité d'effacer toutes les images ratées, d'améliorer celles que l'on garde grâce à l'ordinateur réduit la part d'attention que le photographe porte à son sujet. La présence de l'homme d'image face au spectacle du monde est réduite à proportion du temps que l'opérateur passera sur son ordinateur, moins pour donner le meilleur des possibles contenu dans une image latente que pour faire accéder l'image à venir au gré de sa fantaisie... On n'est plus limité ni par le manque de lumière grâce aux bonnes performances du numérique dans les basses résolutions, ni par le manque de pellicules, les cartes mémoires ayant des capacités considérables.

Nul doute donc que l'apparition du numérique ait changé quelque chose de l'essence même de la photographie, la réduisant au seul acte commun qui réunit les deux pratiques : celui de la prise de vue. La prise de vue en effet, avec les modalités spécifiques d'expression qui lui sont attachées (le point de vue, le cadrage) reste le seul geste complètement non partagé avec la machine, le seul choix délibéré qui pourrait suffire à définir ce qu'est la photographie.

On peut s'interroger sur les conséquences de cette réduction et se demander si elle ne prive pas l'image argentique de déterminations qui lui seraient essentielles.

Si l'on se réfère à la pratique du reportage photographique, dominante dans l'histoire du médium depuis les années 30, on remarquera que la plupart du temps les reporters ne sont pas eux-mêmes les tireurs de leurs photographies. Les images des grands reporters ont pour vocation d'être publiées dans la presse ou les magazines, et la présentation de ces images sous forme d'exposition est un phénomène récent. Pierre Gassman, par exemple, créateur de l'agence PICTO, déclarait lui-même, lors de la première biennale de photographie de Bastia qu'il était l'inventeur du phénomène Cartier-Bresson, signifiant par là que la qualité des gris que l'on reconnaît à ces photographies est pour le moins le fruit d'une collaboration entre deux métiers séparés, celui de la prise de vue et celui du tirage. Il en va de même pour de très nombreux reporters contemporains dont l'excellence se caractérise par un regard inimitable.

Mais c'est précisément avec la question du regard que la notion de prise de vue paraît insuffisante pour qualifier la différence spécifique entre les deux pra-

l'apprentissage de la photographie. Elle y parvint, mais ce fut à la condition d'un enseignement complet de la photographie.

Toute la lourdeur de la photographie argentique permet une pédagogie du regard spécialement centrée sur la lecture de l'image. Et force est de constater que l'on passe au numérique avant d'avoir développé l'enseignement de la photographie à l'école.

Il y aurait tant à faire pour explorer les documents historiques par exemple, et à ma connaissance, cette démarche n'est pas entreprise par les historiens depuis très longtemps.

L'intérêt du numérique s'apprécie par sa capacité à développer des processus cognitifs à partir de l'aspect ludique de l'interactivité. Si la photo cesse d'être une image contemplée pour elle-même, elle devient immédiatement document puisqu'elle prend place dans une structure arborescente où elle est à la fois interrogée et interrogation.

On pourrait donc opposer deux pédagogies à partir de ces enjeux nouveaux que nous propose l'image : l'une, cognitive où la photographie ne pourrait être que prétexte à une exploration de ses capacités créatives ou cognitives l'autre, contemplative qui par le principe d'un fini extrême de la photographie ouvrirait à l'extrême infini de la contemplation.

(1) Sur ce point les articles suivants : "Le numérique va-t-il tuer l'argentique ?", in revue Photo-Vidéo Numérique, n° 35, mai 2002, et "La photo numérique passera devant l'argentique en 2003", par Michel Alberganti, in Le Monde du 18/10/2002.

(2) Jean Dieuzaide, *D'autres images*, éd. Le Temps qu'il fait, Cognac, juillet 2001. Dans cet ouvrage sont rassemblés par Michel Dieuzaide nombre de textes écrits par son père qui développent ce propos.

Directeur du Centre Départemental de Documentation Pédagogique de Haute-Corse.

Quand une photographie devient-elle document ? Question pour la recherche historique

Vous pardonneriez cette question venue d'un non spécialiste, impertinente peut-être, ou déplacée ?. Mais elle vient de l'image que je vous présente, image photographique qui suscite des interrogations sur la valeur documentaire du matériau, c'est à dire sur sa capacité à nous informer, sur les enseignements que l'on pourrait en tirer dans une démarche critique de connaissance..

Que voyons-nous ?

La photographie relativement classique d'un canon sur rail dans une campagne ; la disproportion entre les hommes et la machine qui permet de considérer le gigantisme de l'engin ; l'anonymat des individus. La haie éparse composée d'arbres faméliques. Dépassant la première perception on relève des axes forts :

- le canon pointé dans un ciel vide et l'angle qu'il forme avec son affût
- le partage de l'image par l'orientation contradictoire de la haie

Perspective géométrique, la photo est construite de façon à placer le canon dans le vide. Les intentions sont là face au symbole de la performance meurtrière, mais guère plus. Cette photographie ne dit pas plus que les images militaires spécialisées dans les batteries d'artillerie lourde. Aucun indice sur le lieu et le temps : seule la mémoire culturelle, technique et historique de l'observateur pourrait conduire à établir une série d'hypothèses fiables. La Grande Guerre sans doute d'après le gigantisme du canon, les tenues des hommes (observées avec une loupe), le système des rails... Les conclusions seraient beaucoup plus difficiles s'il s'agissait d'un canon de 75 dont la longévité le porta jusqu'en 1940. Certes ce pourrait-être un élément dans une documentation portant sur le thème de l'artillerie lourde pendant la grande guerre si la photographie est intégrée à une collection. Les possibilités de lecture s'épuisent vite même si chacun tire de la photo ce vers quoi le pousse sa propre culture photographique... Et celle-là dépend aussi de sa propre histoire et de son positionnement dans le

de temps, l'agrandisseur est un mot qui apparaît à partir de 1901). Reproduire nous éloigne de l'unicité de l'image, ouvre sur la perspective de reproduction du message à l'identique, mais agrandir signifie produire une autre image. C'est bien là que l'on se retrouve dans un processus à deux branches : production de la photographie d'une part, destination d'autre part (avec reproduction, agrandissement, et affichage)...

Nous nous trouvons au cœur de la question initiale. La photo se dessine comme document sous les intentions de l'auteur, ou de celui qui la communique (qui n'en est pas forcément l'auteur). L'image n'est pas sage, le matériau point innocent. C'est probablement là qu'il devient document lorsqu'il est mis en dialogue avec les données alentour, des méta-données dirions-nous aujourd'hui.

Dans l'exemple présenté ici, le matériau rend compte de l'attitude devant la photographie telle qu'elle pouvait se développer durant les premières décennies du XX^e siècle, beaucoup plus qu'il ne témoigne sur l'artillerie au sortir de la grande guerre. Il rend compte aussi de l'usage conscient de l'image comme moyen de communication de ce que l'être veut faire passer de son expérience militaire, et, certainement, au-delà, d'une expérience humaine, forte, hors norme, où l'essentiel – vivre ? mourir ? – est posé. Survivant, il transmet sa synthèse personnelle (un spectacle fait d'un mélange de mécanique, de gigantisme, de terreur meurtrière ; une technologie de la puissance au temps de l'ère industrielle ; une expérience de la violence démesurée, indicible ; une pratique extrême de la virilité...) dans l'espace familial, situé hors du champ de la guerre, comme élément de l'identité individuelle et collective qui se reconstruit à la faveur de l'expérience de guerre d'un de ses membres.

Mais le matériau que nous utilisons est-il seulement de l'ordre photographique ? Le texte au dos en fait autre chose : une association de l'image et des mots. C'est le dialogue de l'image et du verbe qui lui donne un pouvoir documentaire sur une question de fond et non sur une information banale (ce que la photo serait restée sans le texte)(1) . Le fait de l'examiner quatre vingt ans plus tard échappe au sens premier qu'il faut reconstituer et renvoie à l'histoire de sa conservation qui, elle même, est significative : non seulement les contemporains familiaux de l'individu ont conservé la photographie, mais encore ses descendants. Quel sens les différentes générations ont-elles données à cette image-texte : ces perceptions ont certainement varié en fonction des subjectivités, de la forme du rapport qu'elles ont éventuellement entretenu avec le fait photographique, du lien

temps par rapport à la durée de la photographie. Il en est de ce matériau comme de tous les autres. Mais les limites viennent vite mesurée qu'elles sont par la construction culturelle des perceptions individuelles.

Elles sont d'autant plus rapidement atteintes que nous ne connaissons ni l'auteur de la photographie, et encore moins son projet, ni les conditions techniques de sa production (quel appareil ? quel objectif ?...). S'agit-il d'une photographie prise pour une circonstance particulière ou bien est-ce le résultat d'une propagande quelconque ou, plus certainement, s'inscrit-elle dans la définition d'un de ces stéréotypes qui fondent la représentation de la guerre ? Point de coordonnées de temps et de lieu pour un commencement de réponse.

Le hasard veut que cette photo porte en son dos une lettre. Et dans ce cas, il fait bien les choses.

L'image complétée par le texte enrichit le regard. Celui-ci donne d'abord la date : 3 janvier 1919, soit quelques semaines après l'armistice mais point le lieu qui reste implicite. Ensuite nous apprenons qu'il s'agit d'une correspondance entre un frère au front et sa sœur. Surtout, en dehors du discours affectif nous trouvons une partie des réponses à nos interrogations. Des réponses qui dépassent de loin cet exemple et viennent enrichir notre question initiale.

Citons l'auteur de ce mot hâtif : « *Je t'envoie deux vues de mes pièces que tu garderas à la maison, nous en (faisons) deux agrandissements* ». Ces mots révèlent que la photographie anonyme, le fait de la communiquer, appartient à un comportement conscient. C'est pleinement un media qui ici sert en premier lieu à transférer l'image que le soldat veut communiquer sur sa vie militaire. C'est l'image physique d'une image symbolique. Le mot « vue » garde toute sa polysémie et désigne à la fois l'image et le processus d'appréhension physique de l'image qui active l'œil, ce qui est observé et ce qui permet d'observer.

Le matériau renvoie aussi bien à l'idée d'un producteur de mémoire et à celle d'un signe.

L'usage patrimonial est explicitement affiché dans le rapport entre l'intention de conservation et le lieu familial (« que tu garderas à la maison ») ; l'appropriation par l'histoire familiale se retrouve dans l'idée d'agrandissement qui renvoie aussi à celle de signal, de mise en scène iconique dans l'espace domestique.

En 1919, l'acteur connaît les ressources technologiques que lui réserve l'emploi de la photographie (aussi bien sa reproductibilité que son élasticité : depuis peu

- La photographie place l'image produite hors du temps humain (dont nous connaissons la complexité et la relativité). La photographie est une déflagration de l'instant, un surdimensionnement, une inflation du moment, extrait de la suite du temps. Paradoxalement l'image immobile peut donner à supposer la stabilité de la situation saisie par l'objectif alors que celle-ci reste toujours fugace. De l'instant on pourrait le comprendre comme durée ce qui devient une imposture. En même temps, la photo se révèle un indice extrêmement efficace pour rendre compte de la fugacité de l'instant, ce précieux auxiliaire de l'historien ou du journaliste si souvent dénigré, lorsque l'un ou l'autre veulent comprendre l'essence d'un événement. Plus que sur un objet, la photo porte sur l'instant unique qu'elle peut reproduire à l'infini.

- Les mécanismes de production de la photographie aussi bien techniques que culturels ou symboliques se placent au cœur d'une approche documentaire de l'objet photo. Les données dites techniques ne sont pas indifférentes : quel appareil, quelle pellicule, noir et blanc (songeons que le noir et blanc ne reflète pas le réel mais le transmute) ou couleurs ? quel angle ? quel objectif ? quelle vitesse ? quelles conditions de tirage ? photos prises dans la continuité ou non ? Les données humaines liées aux visions du monde, de la vie et de la société du photographe comme de celui qui est photographié. Qui est pris et pourquoi ? Qui prend et pourquoi ? Qui regarde et comment ? Y-a-t-il quasi-simultanéité entre les deux actes (produire et voir) ou bien un écart important et grandissant avec le temps entre le moment de production et celui de l'observation comme dans notre exemple ? La durée du matériau le compose (ou le décompose) et reste au cœur de l'analyse : la possibilité de sa longue conservation –dont il faut analyser les motifs- (qu'est-ce qui se garde et qu'est-ce qui se perd ?) place l'analyste éventuel dans la position de l'étranger. Mais la photographie est essentiellement productrice et révélatrice d'altérité.

- C'est bien là aussi le point central : la photographie n'est rien d'autre que le point d'accord entre plusieurs subjectivités (ou le moment de leur rupture) : subjectivité de celui qui prend la photo, subjectivité de celui qui la regarde, subjectivité de celui ou de ceux qui sont pris en photo. Comme point d'équilibre intersubjectif la photo n'a de sens que parce qu'elle définit des possibles à l'intérieur de son propre espace (limité par le cadre) qui n'est pas l'espace du « réel ». C'est littéralement un point de vue exprimant le « côté psychologique de la photographie » dont parlait Nadar(3).

- Le matériau photographique possède un contenu indiciel. En effet, la photographie est l'empreinte d'un objet photographié. Son statut d'empreinte pro-

qu'elles ont pu développer ou pas avec l'ancêtre, avec les faits auxquels il a participé (l'autre photographie n'est plus dans le fonds familial, est-ce parce qu'elle n'avait pas de texte au dos ?). Comment ne pas suivre dans la démarche de ce soldat corse tout l'enchaînement des signaux volontairement donnés par des regards à d'autres regards : regard de celui qui prend la photo, regard de celui qui la choisit et l'envoie à sa sœur, regard de la sœur qui reçoit l'image, regards de ce qui percevront la photo agrandie, les membres de la famille, les villageois participant à une collectivité culturelle porteuse d'une construction du monde colportée dans la perception de l'image envoyée depuis si loin, de ces "endroits dont on ne revient pas " si étrangers et pourtant si présents. Pour un peu, la photographie devient un insigne.

Tout cela démontre qu'avec la photographie, image redoutable car transformable, reproductible, malléable et chimique donc soumise à des réactions ultérieures, la démarche documentaire, qui consiste à tirer les enseignements du matériau dans une approche critique de la connaissance ne peut pas faire l'économie d'un certain nombre de précautions d'emploi. La dimension documentaire de la photographie ne coule pas de source si nous pouvons oser un jeu de mots à propos d'une source majeure de la recherche anthropologique, historique, sociologique depuis le XIX^e siècle sans retenir les points suivants d'une grille de lecture non limitative :

- La photographie n'est pas une : il y a plusieurs types de photos invitant à chaque fois à une démarche documentaire différente.
- Si la photographie appartient au domaine de l'image alors elle possède toutes les ambiguïtés de l'image dont le sens fait, historiquement, difficulté : apparence, rêve, reflet, symbole, reproduction, idée, toutes ces notions se retrouvent dans le mot, et la photo en relève aussi(2).
- Elle ne restitue pas l'intégralité de la perception humaine, l'image retenue par le regard humain. L'appareil photo possède un objectif tandis que l'homme perçoit à l'aide d'un système beaucoup plus complexe intégrant son histoire, son système nerveux... Au service de l'homme et de ce qu'il voit, l'appareil photo demeure une restriction vis-à-vis de l'image humainement produite, elle-même jamais immobile. Le contenu de la photographie s'épuise devant l'impossibilité de restituer et la représentation et le sens (même problématique) du réel. La photo aplatit, efface les systèmes d'images que nous produisons spontanément : point de relief, point de couleurs, point d'infini. L'image photographique transmet du fini.

l'image au collège, Paris, 2002, pp.15-36

(3) Pour Nadar, la photographie ne vise pas la reproduction exacte et formelle (la quelle serait à la portée du « dernier servant de laboratoire ») mais bien la « ressemblance intime ». C'est ce par quoi il désigne le « côté psychologique de la photographie », c'est à dire la capacité à capter le caractère profond du sujet, non posé comme une donnée, mais bien comme une interprétation personnelle de la part du photographe. Cf. Félix Nadar, Extrait de la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar déposée à la Cour impériale de Paris, 12 Décembre 1857, cité dans Michel Frizot, Françoise Ducros (présentation de.), *Du bon usage de la photographie*, Paris, 1987

(4) Krzystof Pomian, « De la comparaison dans l'histoire », *Revue européenne des sciences sociales*, n 72, 1986, p. 93-103 ; du même, « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », in Jean Pierre Rioux et Jean François Sirinelli (sous la direction de.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, 1996, p. 73-100.

(5) Document contient la notion d'enseignement et vient du latin documentum « ce qui sert à instruire ».

vient de la rencontre entre les photons réfléchis par les objets et la surface de la pellicule. Elle indique l'existence de l'objet non son essence.

C'est bien munis de ces premiers critères d'approche critique que l'historien appréhende la photographie comme une source opérationnelle dans un axe de recherche donné. Cette grille de lecture, ici à peine esquissée, érige le matériau photographique comme source pour l'investigation historique. Comme document, la photographie se place dans la lignée de tout les documents qui combinent une dimension physique et une dimension sémiologique, double aspect qui en font des « sémiophores » pour reprendre une expression due à Krzysztof Pomian (4). ...Lire une photographie c'est bien du visible tirer l'invisible, de son aspect matériel tirer son caractère immatériel, ou idéal. Eduquer le regard revient à sensibiliser aux signes qui indiquent l'invisible et composent l'apparence de l'image photographique, à intégrer non seulement le lexique et la grammaire de ces signes mais encore leur combinaison en système de signes (ce qui renvoie au bout à la problématique de la culture), leurs mouvement dialectique sur la surface photographique. Sur ce point précis, on notera qu'à la différence de l'écriture, les signes typiques de l'image photographique ne relèvent pas d'un modèle unique, et s'organisent en fonction de l'usage qu'en décide le photographe.

Eduquer le regard conduit donc à intégrer ces éléments critiques pour un bon usage de la photographie, implique de comprendre le regard de l'autre, au delà implique la culture de l'altérité. La critique passe indiscutablement par l'idée de savoir voir dans le regard que l'autre offre d'une situation ou d'êtres par l'intermédiaire d'une technologie picturale. Eduquer le regard passe par une critique du regard, vision peu romantique, convenons-en, qui conduit à passer de regarder à voir... Le document naît là, au cours de cette transition car elle apporte une instruction au spectateur (5).

Durant cette intervention, l'image amateur dont il est question était projetée.

(1) Ce que confirment par ailleurs des spécialistes tels que Christian Caujolle, *Leurres de la photographie virtuelle*, Le Monde Diplomatique, Juillet 1998 : « Dans cette production de sens, le rôle du texte est fondamental. C'est lui qui peut apporter les éléments d'information que l'image photographique est incapable de fournir »

(2) Voir sur les sens historiques du mot image, Michel Thiébaud, *Pour une éducation à*

Professeur d'histoire, collègue Giraud, Bastia

L'apport de l'image photographique dans un enseignement d'histoire

Enseignant d'Histoire, j'ai souvent utilisé le document photographique, comme tout autre document, support de mon enseignement.

Enseignant parallèlement en « classe Image », le document photographique a pris alors tout son sens en tant qu'objet d'étude, au même titre que la technique opératoire d'utilisation de l'appareil photographique. Au cours de ces trois dernières années, le thème d'étude était : « Des lieux d'histoire en Corse : Filitosa, Aléria, Citadelles ». Ces lieux d'histoire photographiés par les élèves n'établissaient-ils pas le lien entre ces deux enseignements ?

L'apport du document photographique dans un enseignement d'histoire suppose de définir :

- les rapports entre image photographique et l'enseignement de la discipline;
- puis sa mise en œuvre pédagogique.

Des rapports entre l'image photographique et l'enseignement de l'histoire ?

Les élèves sont au contact avec la photographie quotidiennement : elle est présente dans la rue, les journaux, les magazines sur les cartes d'identité, sur l'écran de télévision ou sur internet. Plus encore, on en « fait » soi-même. C'est un fait de civilisation, la plupart des individus savent aujourd'hui faire la différence entre ces images et des dessins, des peintures, des cartes.

La majorité des gens sait "photographier", malgré un degré de maîtrise de ces notions certainement très variable selon les individus. L'outil est un appareil photographique, les gestes simples consistent à régler, viser, appuyer sur un bouton, mais aussi à faire des choix : le moment, le lieu, le sujet.

Dans la discipline d'enseignement, il n'est pas certain que la photographie prise comme document, atteste le mieux pour nous de la réalité de l'histoire ; mais

ces rencontres, la personnalité et le rôle politique des acteurs présents, les circonstances et la portée de ces rencontres.

Mais cela ne signifie pas que le document photographique est absent de l'enseignement, bien au contraire, mais son utilisation est très variable.

La photographie objet d'illustration

Elle permet alors de visualiser un événement présenté dans un autre document. Dans l'enseignement de l'histoire, la photographie est souvent prise en compte comme document d'appui, illustration d'un fait historique.

Il en est ainsi de la photographie de Robert Capa le 6 Juin 1944, pour le débarquement, où des photographies de tranchées durant la première guerre mondiale.

La photographie objet d'étude « limité »

Leçon : Comment les alliés ont-ils vaincus les dictatures ?

Etude sur quelques aspects de cette reconquête en montrant les difficultés : la libération de Paris...à partir de la confrontation de deux photographies (et d'un texte sur la descente des Champs Élysées par le général de Gaulle le 26 août 1944).

On fait remarquer les prises de vue : Les élèves relèvent les oppositions : ordre du défilé dans le calme, désordre de la foule remplie de clameurs alors qu'il s'agit du même instant. Doisneau ne tient pas son appareil à hauteur des yeux mais à la taille, d'où une légère contre plongée qui donne une impression de grandeur; les regards de la foule semblent converger vers un point situé derrière le photographe, sous entendu l'Arc de triomphe. On fait repérer les verticales, les horizontales, la symétrie, les répétitions dans chacune des deux photographies (notamment les V présents dans chacune).

Le document photographique ne peut alors exprimer toute « la réalité » de l'événement., il n'en est qu'une partie.

Grâce à la confrontation des images aux témoignages (texte), les élèves prennent conscience du contexte et du caractère dramatique, absent des photographies : la libération de Paris n'est pas terminée ; les combats font rage.

Cet exemple met ici en exergue les limites du document photographique, la confrontation à d'autres documents est alors nécessaire pour une meilleure compréhension.

comme le dit Charles Samaran, dans préface à l'histoire et à ses méthodes :
« Tout est objet d'histoire, il n'y a pas de faits « historiques » et « non historiques »
La photographie est donc un « objet d'histoire », elle entretient avec le passé
une relation s'intégrant dans un accord temporel : la photographie a une his-
toire, mais elle appartient à l'histoire.

Pour l'enseignant d'histoire, la question de la photographie est alors posée : le
document photographique, élément très présent dans le monde d'aujourd'hui,
transmet de l'information. Il est censé avoir valeur de témoignage, être le gage
d'une présence passée, offrir la garantie d'une réalité « plus ou moins concrète ».
L'apport de cette image photographique dans l'enseignement de l'histoire se
joue donc à deux niveaux :

L'utilisation d'images photographiques implique une mise en œuvre de savoir-
faire qui répondent à des questions simples : Comment regarder des photogra-
phies, les lire et les comprendre ?

Il faut donner aux élèves les clefs pour décrypter le langage de l'image et donc
« être capable de » reconnaître, identifier, cerner, comparer, schématiser, illus-
trer, comprendre et définir la fonction d'une image photographique...

La classe de 6ème est essentielle pour la mise en œuvre de tous ces savoir-faire,
car « l'image photographique est un des deux outils, avec la carte, placés au
centre du programme de géographie », dans les instructions officielles.

L'objectif de l'enseignant, est de construire un questionnement clair permettant
un décryptage judicieux du document photographique, dont découlera la
découverte des multiples fonctions historiques de la photographie.

De l'utilisation de l'image photographique dans l'enseignement de l'histoire

Si l'on se réfère au programme de classe de 3ème, qui mêle histoire et
géographie, une seule fois les instructions officielles indiquent le document pho-
tographique dans les documents incontournables.

Leçon : Le rôle de la France dans la construction européenne.

- Deux photographies symboliques du rapprochement franco-allemand : De
Gaulle et Adenauer dans la cathédrale de Reims en 1963, Mitterrand et Kohl se
donnant la main à Verdun en 1984 serviront de point de départ pour rendre
compte du rôle moteur de la France et de l'Allemagne dans la construction euro-
péenne. Le professeur rappellera le caractère symbolique des lieux choisis pour

La photographie objet manipulable, arme idéologique

Staline ne se contentait pas d'exterminer ses ennemis ; il voulait effacer toute trace de leur existence.

La réécriture de l'histoire de la révolution prolétarienne voulue par Staline à partir de 1932 est abordée grâce à la confrontation de photographies différentes à partir d'un même cliché.

Les élèves réfléchissent sur le sens et l'utilisation de l'histoire qui devient une arme idéologique (filiation Marx-Engels-Lénine-Staline, où les autres non pas leur place).

On fait remarquer la disparition de certains personnages, les techniques utilisées (détourage et retouche).

La photographie originale, a été prise le 7 novembre 1919, à l'occasion de l'inauguration du monument "Aux morts pour la paix et la fraternité des peuples". Par la suite, après avoir été soigneusement retouchée, Trotski, facilement identifiable par son uniforme, a disparu, de même que Kamenev que l'on reconnaissait à la gauche de Lénine à sa casquette de cuir et à ses lunettes. Même un dirigeant plus obscur, A.B. Khalatov, qui figurait au centre de la photographie au-dessous de Trotski, s'est évanoui après avoir été victime de la Grande Terreur en 1938.

Pendant l'ère stalinienne, la retouche des photographies devient une entreprise immense et permanente. Les techniques les plus fréquemment utilisées sont le détourage (éliminer, au moyen d'un produit spécial le fond entourant le sujet que l'on veut isoler) et la retouche à la gouache sur épreuve.

Le régime stalinien a doublement manipulé les images.

D'une part, on produisait des documents de toutes pièces, par exemple pour réinventer la vie du Guide et créer des icônes ensuite reproduites en série, alors qu'il est difficile aujourd'hui de retrouver une photographie originale de Staline. L'image de Staline était réellement présente partout. Des Russes furent condamnés à cinq années de camp de travail pour avoir déchiré sciemment ou par mégarde des pages de journaux où figuraient des portraits du Guide.

D'autre part, on retouchait des images existantes selon la tendance politique du

la photographie objet d'un système comparatif:

Leçon : L'urbanisation

Le développement des villes et des banlieues est un phénomène majeur de par son ampleur ; la population urbaine est multipliée par deux entre 1950 et 1990 et de par ses conséquences sociales.

L'étude porte sur l'évolution de la banlieue de Bobigny en 1910, 1972, 1992

Il s'agit à travers ces documents d'identifier les grands traits de l'évolution des paysages dans la banlieue, en relation avec les grandes étapes de l'urbanisation.

Exercice : Evolution des paysages

Bobigny 1910, 1972, 1992

Bobigny fut d'abord un village du grand arc de la "banlieue rouge", de Saint-Denis à Montreuil. Dans les années 1930, la commune, bien que peu industrialisée, a une population à dominante ouvrière, avec un gros noyau d'Italiens. L'habitat pavillonnaire, typique des banlieues, se développe, provoquant l'extension de la commune.

Questions :

- a) Situer Bobigny dans l'agglomération parisienne.
- b) Dans quelle partie de la commune sont prises ces trois photos ?
- c) Comparer les trois photos. Caractériser chacune des étapes de l'urbanisation.
- d) Compléter le tableau en nommant les éléments du paysage observé et en indiquant ceux qui disparaissent ou se transforment.

Les images prises sous le même angle rendent ici compte de l'évolution d'une société. Les photographies permettent de saisir les structures du paysage urbain. (la place de l'Eglise en 1910, 1972 et le quartier Karl Marx en 1992).

Même si ces photographies sont arrangées ou surchargées de sens, qu'elles ne représentent qu'une partie de la réalité (on peut noter l'absence de l'heure, du jour ...), même si ces images sont construites elles nous parlent, dans leur interrelation. C'est en ce sens qu'elles ont une valeur historique.

moment. On vit ainsi l'entourage du dictateur fondre d'année en année sur les clichés comme dans la réalité.

Dans cette perspective, la première tâche consista à éliminer de l'iconographie léniniste, peu importante donc précieuse, Trotski et les autres chefs bolcheviks. Ces photographies sont soigneusement retouchées avant publication, mais on distingue parfois les petites silhouettes des gardes armés oubliées par la censure. Tous ces trucages n'étaient pas parfaits et les Soviétiques n'étaient pas dupes. Mais on peut se demander si le dictateur n'avait pas intérêt à démontrer ainsi son pouvoir d'éliminer les hommes eux-mêmes, le trucage des images se présentant comme "le médiocre médium des tyrannies du siècle".

On a rarement vu un effort aussi systématique pour priver tout un peuple de sa mémoire et lui imposer des souvenirs fabriqués. Comme le disait l'humour populaire, même le passé était imprévisible en URSS, puisque les manuels d'histoire étaient sans cesse révisés en fonction de la conjoncture politique.

L'approche du document photographique dans l'enseignement de l'histoire, comme tout autre document et peut-être plus, doit donc permettre à l'élève de s'approprier des savoirs et savoir-faire, constructeurs de sens et par là même, aider le futur citoyen à développer son esprit critique, dans un monde aujourd'hui voué en grande partie à l'image.

Durant cette intervention, ont été projetées des photographies retouchées de Staline, et des vues de la ville de Bobigny prises successivement en 1910, 1972 et 1992.

Conseiller formation, Mission "Arts et Culture", CNDP

Les pôles nationaux de ressources

Un besoin

Le développement des pratiques artistiques en partenariat enseignants-artistes a très vite révélé les besoins de formation des enseignants dans un domaine non enseigné, de même qu'un besoin de qualification des professionnels intervenant dans les projets.

Pour ce qui concerne les enseignants, le programme national de pilotage du Ministère de l'Education nationale ainsi que les programmes académiques et départementaux de formation répondent partiellement à ces besoins sans toutefois instituer une réelle " labellisation " des formateurs, leur mise en réseau et leur accompagnement.

A partir des expériences menées ici et là, autour d'un pôle artistique fort, est né le nouveau concept éducatif et culturel : le pôle national de ressources.

Définition

Les pôles nationaux de ressources en région reposent sur le partenariat entre une structure culturelle, un Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM), et un Centre régional de documentation pédagogique. Les pôles ressources font la liaison entre art et pédagogie.

Les PNR sont placés, suivant les règles qui instituent les structures qui les composent, sous la responsabilité du Recteur et du Directeur régional des affaires culturelles et, le cas échéant, des collectivités territoriales qui assurent, ou partagent avec l'état, la tutelle des structures culturelles.

Une convention d'objectifs pluriannuelle concrétise cette nouvelle coopération.

Les PNR ont vocation par leur spécialisation, à accompagner dans un domaine donné, la mise en œuvre des actions :

- de formation initiale et continue des enseignants et des acteurs culturels
- d'information, de formation et d'accompagnement des opérateurs de formation susceptibles d'intervenir dans les programmes académiques de formation
- de documentation et de ressources pédagogiques
- d'animation d'un réseau national de personnes ressource pour les arts et la culture.

Ils ont donc trois missions principales (la formation, la documentation et l'animation d'un réseau de personnes ressource) qui peuvent s'exercer dans le cadre d'un partenariat élargi et faire appel à d'autres partenaires : universités, services déconcentrés d'autres ministères, associations etc.

Mise en oeuvre

Les pôles nationaux de ressources ont été officiellement créés par la circulaire interministérielle n°2002087 du 22/4/2002.

Pour ce qui concerne la formation des personnels enseignants, les propositions d'un pôle national de ressources figurent au programme académique de formation de l'académie du pôle concerné et s'adressent à l'ensemble des académies. Les candidatures à ces stages se font exclusivement par l'intermédiaire du service de la formation continue dans les rectorats.

Elles concernent prioritairement les enseignants ou cadres opérateurs de formation ou susceptibles de le devenir.

Dans chaque domaine artistique, une coordination nationale des pôles permet de cibler les besoins de formation auxquels les pôles répondent par leurs propositions d'actions. Pour la photographie, cette coordination se tiendra les 6 et 7 février 2003 au CRDP de Toulouse.

Directeur du StudioNational des Arts Contemporains Le Fresnoy

L'image, entre l'instant et le temps

Une distinction sémiologique traditionnelle sépare les images mécaniques en deux catégories : celles qui sont fixes et uniques, et celles qui sont animées et multiples. La perception commune reprend cette opposition et cette répartition en attribuant à la photographie (image fixe et unique) la saisie de l'instant - ne parle-t-on pas d'un instantané ? - et en confiant au cinéma (images multiples et animées) la capture du mouvement et la restitution du temps. Dans son usage le plus courant, cette opposition se résume à celle entre fixité et mouvement, entre images fixes et images qui bougent. Devenue presque naturelle, et peu susceptible d'être remise en cause ou simplement réexaminée, cette perception semble exclure de l'image cinématographique la possibilité d'évoquer ce qui est fixe à plus forte raison si la fixité en question affecte une part importante du champ global de l'image - et, symétriquement, semble dénier à la photographie la capacité à restituer ce qui est affecté d'un mouvement. Paradoxalement, cela revient à exclure du temps précisément ce qui dure, et ce qui se maintient fixe-ment, et à exclure de l'instant ce qui s'appuie sur la succession des instants. Peut-on ainsi, avec le sens commun, souscrire par voie de conséquence à l'idée que rien n'est fixe dans ce qui est filmable, dans ce qui est filmé, et que rien ne bouge dans ce qui est photographiable, dans ce qui est photographié ? Et, tirant encore le fil de la même causalité, qui est filmé se déploie dans une qui est photographiable comme, inversement, que tout ce qui est photographié échappe à la temporalité de ce qui filmable ? On s'en doute, je vais tenter de peut-on admettre que tout ce temporalité différente de ce répondre négativement à ces interrogations.

Rappelons tout d'abord que photographie et cinéma se partagent un support strictement identique du point de vue matériel et physico-chimique : une portion rectangulaire (ou carrée), de taille variable, d'émulsion argentique photosensible. Et si l'invention fondamentale est celle de la photographie, rappelons aussi, pour l'anecdote, que le format le plus répandu de la photographie

déploiement dans le temps. Mais le son lui-même peut connaître des formes aussi instantanées que l'instantané photographique, et ne serait-ce, justement, que le fameux déclic de l'obturateur dont l'ouverture et le va-et-vient en une fraction de seconde plus ou moins brève permet à l'émulsion d'être impressionnée, et à l'image photographique d'être saisie.

Ainsi, lorsque je regarde la très célèbre photo de Robert Capa, prise après de Cerro Murriano, pendant la guerre d'Espagne, où l'on voit un combattant républicain qui, en plein élan, vient d'être atteint par une balle, fléchit sur ses jambes et bascule vers l'arrière en lâchant son fusil au bout de son bras, j'entends coup sur coup deux bruits instantanés et presque aussi secs: la détonation du tir meurtrier et le claquement d'un obturateur, au 1/500ème de seconde, peut-être. Depuis bien des années déjà, les appareils photographiques destinés aux reporters, et même aux photographes de mode, sont équipés de moteurs permettant de déclencher en rafales, et de saisir plusieurs images par seconde, transformant le 24x36 en caméra qui fait avancer à nouveau le même film. Citons aussi ces objets hybrides qu'on croise entre le livre et les appelle les flip books, issus d'un machines de la préhistoire du cinéma. Des successions de photographies peuvent y être proposées non à la contemplation de l'adorateur d'icônes. Mais au regard du spectateur de film, sous la forme de brèves séquences animées : il suffit pour cela, au lieu de feuilleter les pages une à une, de les bander toutes ensemble du pouce comme autant de ressorts, avant de les libérer rapidement les unes après les autres. Ces mêmes faux livres qui exploitent la flexibilité d'un papier au grammage un peu fort, rendu plus nerveux encore par la concentration du petit format, peuvent aussi mettre en mouvement, animer et faire défiler en saynètes d'une certaine durée toutes sortes de lignes et de signes graphiques, qui deviennent alors une forme brève et archaïque du dessin animé, du cartoon, comme les appellent les studios californiens. Accepterait-on de classer cette pratique du dessin parmi les arts du temps et du mouvement, tandis que chaque image, chaque page du flip book prise séparément, fixe et unique, appartiendrait à la catégorie des œuvres de l'instant ? Car ce sont en effet les mêmes arguments qui distribuent dans chaque catégorie et dans chaque camp la photographie et le cinéma.

Par ailleurs, et même si sa perception instantanée est celle d'une image fixe. Le dessin (tout autant que la peinture) me semble à l'évidence être le résultat d'un processus temporel: il suffit de suivre une ligne à la mine de plomb ou à l'encre pour percevoir que du temps est déroulé là, et que ce fil est aussi, à sa façon, un film. De la même façon, la photographie - et ses images dites instantanées - n'est

moderne (désigné sous le nom de « 24x36 »), lancé avant-guerre par la marque d'appareils photographiques Leica, est la récupération, sous un conditionnement particulier, du film cinématographique 35mm avec, d'ailleurs, les perforations nécessaires au mécanisme de son entraînement dans la caméra. Cette caméra dont l'invention est synonyme de celle du cinéma n'est, au regard de la photographie, de son support photochimique et de son dispositif optique, que la mise au point d'un mécanisme pour en précipiter les saisies successives, ce qui permet ensuite à un mécanisme inversé mais presque identique (celui du projecteur) d'en précipiter identiquement la succession, la projection, la perception. Le profane peut d'ailleurs imaginer que le film de cinéma est animé d'un mouvement continu devant la fenêtre de l'obturateur, se déroulant régulièrement d'une bobine de film vierge à une bobine réceptrice de film impressionné (ce que les grosses caméras des studios hollywoodiens ont visualisé de façon familière sous la forme d'« oreilles de Mickey ») La réalité de ce défilement faussement continu du film est tout autre, puisque chaque photogramme est arrêté par une contre-griffe après avoir été amené devant la fenêtre de l'obturateur par la griffe d'entraînement : 24 fois par seconde, le film de cinéma s'arrête pour être impressionné comme une quelconque photographie, et la continuité de son défilement est illusoire, dans l'exacte mesure où sont illusoirs les mouvements perçus sur l'écran par le spectateur du fait de la persistance rétinienne. D'ailleurs, un des dysfonctionnements typiques de la caméra de cinéma est le manque de fixité qui peut aller jusqu'au filage (rendant l'image illisible), lorsque le film défile en effet devant l'obturateur de façon continue et sans respecter le nécessaire temps d'arrêt de chaque photogramme, c'est-à-dire de chaque photographie. D'un point de vue technique, le cinéma n'est donc qu'une prise de vue photographique précipitée, de la photographie en rafale. Observons encore ceci : pour évaluer qu'une image (photographique) est fixe, il faut à celui qui la regarde un temps obligatoirement supérieur à celui qu'elle a saisi. Cette règle qui vaut pour le regard sur l'image photographique est aussi celle qui permet aux images cinématographiques de se succéder en escamotant leur succession en deçà du seuil où elle deviendrait perceptible.

D'abord silencieuses, puis parlantes, c'est-à-dire sonorisées grâce à l'invention de l'enregistrement sonore optique, les images du cinéma ont pu être accompagnées de ces bruits du monde (dont la parole elle-même fait partie), synchronisées aux êtres, aux objets, aux événements présents dans le cadre. L'arrivée du son synchrone au cinéma a sans doute concouru au classement de ce dernier parmi les langages et les moyens d'expressions liés. Comme la musique, à un

est montré par une image elle-même forcément fixe et immobile de par sa nature, deux lectures sont possibles, laissant ouverte une alternative : soit les causes ou les conséquences de la mort (décapitation, mutilation, putréfaction) sont incontestables, ou encore d'autres signes, extérieurs au corps lui-même, sont là pour l'attester (pleurs des proches, ou couverture jetée sur la dépouille comme dans la photo d'un reportage au Nicaragua, que Roland Barthes commente dans *La chambre claire*), et alors la photo, comme arrivée trop tard, est un constat - dernière image d'un corps humain encore visible et photographiable avant sa disparition absolue, toute proche -, soit un doute peut subsister. Car dans un corps immobile et fixe, auquel la photographie ne prête que trop facilement, en apparence, immobilité et fixité, un cœur peut battre encore, avec un espoir que cette vie ne soit pas irrémédiablement perdue, et l'instant d'après la prise de vue, le battement d'une veine, le clignement d'une paupière, ou l'imperceptible mouvement des lèvres laissant passer encore un souffle, peut démentir l'impression d'immobilité et de fixité définitive données par l'image. Si la célèbre photographie de Man Ray montrant le visage de Marcel Proust sur son lit de mort est indubitablement perçue comme un portrait posthume, c'est parce que l'image adopte tous les codes du masque mortuaire, et parce que Man Ray n'aurait pas photographié Proust simplement endormi, les yeux fermés, et enfin parce que, d'avance, on sait qu'il s'agit de l'un et de l'autre. Mais ce visage, malgré son aspect déjà cadavérique, pourrait n'être après tout que la photographie d'un homme très malade, endormi. ou même d'un mourant, mais encore en vie. Le cinéma, au contraire, peut donner à un corps immobile - en la vérifiant - l'immobilité définitive de la mort, car il est capable d'accumuler les images animées de la fixité, jusqu'à ce que la fixité soit à l'évidence celle du corps lui-même, indifférent à l'inutile mobilité des images. Et c'est aussi pourquoi il est si difficile, au cinéma. de tricher avec la mort, dans un film de fiction, de faire croire à la mort d'un personnage, joué par un interprète qui fait le mort en adoptant telle expression du répertoire de la mort, et en retenant son souffle. D'une façon plus générale, et pour prolonger ce propos qui vise à contredire les idées reçues sur les spécificités respectives du cinéma et de la photographie, on pourrait dire que les limites du cinéma à être un an du mouvement et un an du temps, sont dessinées par sa capacité à accompagner trop bien l'un et l'autre, et à en être à ce point l'esclave que, dans l'illusion presque parfaite du mouvement restitué et du temps retrouvé, le temps et le mouvement s'effacent, disparaissent, deviennent invisibles par trop de visibilité, trop de naturelle représentation, comme lorsqu'un train qui roule à cent kilomètres/heure est vu d'un train

pas concevable comme langage signifiant sans un travail de l'œil du photographe, et de son corps tout entier, dans le temps qui précède le déclenchement, et dans l'espace visuel qui est là d'avance, pour le contenir. Certes, ce travail dans le temps et avec lui, est plus perceptible dans le tracé d'un dessin dont les lignes présentent une forte analogie avec l'inscription spatio-temporelle d'un parcours, mais chaque photographie dite instantanée est elle aussi la trace d'une analyse et d'une stratégie de l'espace, d'une perception des événements visuels de la lumière, qui donne à l'image saisie son contexte, prépare et précède le moment où le doigt appuie sur le bouton du déclencheur. Essayons d'imaginer un photographe enfermé dans un espace entièrement noir, et à qui l'on demanderait de saisir une image qui apparaîtrait à l'improviste dans son champ visuel pendant une fraction de seconde : un tel exercice est proprement impossible car l'instant de l'apparition, prélevé au temps, ne coïnciderait jamais avec l'instant de la saisie. Cela suffit à démontrer que la photographie, comme le dessin, loin d'être la capture d'un instant, est le dépôt finalement visible, l'inscription qui résulte d'une activité d'un travail, de l'œil et de la main dans le temps. Les appareils photo à moteur (ou, d'ailleurs, les caméras de cinéma, dont les films permettent le prélèvement d'un photogramme) offrent tout simplement au photographe la possibilité de choisir l'image après coup, entre des points de vues légèrement différents, et même si ces points de vues différents ne sont qu'un éventail temporel ouvert à partir d'un point de vue fixe dans l'espace. Si Robert Capa avait disposé d'un tel appareil pendant la guerre civile espagnole, peut-être eut-il choisi le photogramme d'avant ou celui d'après, l'état antérieur ou l'état ultérieur de l'esquisse, comme lorsqu'un dessin est constamment gommé, repris, corrigé. Mais, à peu de chose près, l'inoubliable photo du combattant atteint d'une balle serait la même, et seul Robert Capa lui-même aurait su qu'elle était une variante très proche parmi quelques autres pour nous, elle resterait cette même image unique qu'il parvint à saisir, non par un heureux hasard professionnel, sorte de bonne aubaine photographe, mais après l'avoir en quelque sorte longuement préparée, prévue, pressentie, c'est-à-dire - on peut l'imaginer - après avoir longuement, attentivement suivi les actions, les gestes, les mouvements de ce combattant et sans doute d'autres de ses camarades sur le même front, avant que ces actions, ces gestes, ces mouvements n'impressionnent cette seule image, définitivement là dans le temps.

Inversement, n'est-ce pas le cinéma qui, mieux que la photographie, peut exhiber la preuve de l'immobilité définitive d'un corps, de sa fixité dans la mort ? Lorsqu'un cadavre est photographié, c'est-à-dire lorsqu'un corps immobile fixe,

Les arguments qui viennent d'être avancés méritent sans doute des développements et des approfondissements - il faudrait encore du temps - pour dire dans cet instant que les images continuent, en dépit de la familiarité, de l'intimité, dans lesquelles nous vivons avec elles. d'être pour nous des illusions difficiles à démasquer, des énigmes difficiles à décrypter, des mystères qui face à nous, et effrontément, nous résistent, même - et peut-être surtout - quand on pense les avoir classées, répertoriées, distinguées, déchiffrées, apprivoisées. Toujours les images nous échappent, et le plus souvent par une issue que l'on croyait avoir condamnée. Et les images, celles de la photographie, du cinéma, et aussi celles qui prolifèrent aujourd'hui sur des supports nouveaux tels des organismes biologiquement modifiés, ne tarderont pas à prendre en défaut ce qui vient d'être dit d'elles, ici même.

Une distinction sémiologique traditionnelle sépare les images mécaniques en deux catégories: celles qui sont fixes et uniques, et celles qui sont animées et multiples. La perception commune reprend cette opposition et cette répartition en attribuant à la photographie (image fixe et unique) la saisie de l'instant - ne parle-t-on pas d'un instantané ? -, et en confiant au cinéma (images multiples et animées) la capture du mouvement et la restitution du temps. Dans son usage le plus courant, cette opposition se résume à celle entre fixité et mouvement, entre images fixes et images qui bougent. Devenue presque naturelle, et peu susceptible d'être remise en cause ou simplement réexaminée, cette perception semble exclure de l'image cinématographique la possibilité d'évoquer ce qui est fixe à plus forte raison si la fixité en question affecte une part importante du champ global de l'image - et, symétriquement, semble dénier à la photographie la capacité à restituer ce qui est affecté d'un mouvement. Paradoxalement, cela revient à exclure du temps précisément ce qui dure, et ce qui se maintient fixe-ment, et à exclure de l'instant ce qui s'appuie sur la succession des instants. Peut-on ainsi, avec le sens commun, souscrire par voie de conséquence à l'idée que rien n'est fixe dans ce qui est filmable, dans ce qui est filmé, et que rien ne bouge dans ce qui est photographiable, dans ce qui est photographié ? Et, tirant encore le fil de la même causalité, qui est filmé se déploie dans une qui est photographiable comme, inversement, que tout ce qui est photographié échappe à la temporalité de ce qui filmable ? On s'en doute, je vais tenter de répondre négativement à ces interrogations.

Rappelons tout d'abord que photographie et cinéma se partagent un support strictement identique du point de vue matériel et physicochimique : une portion rectangulaire (ou carrée), de taille variable, d'émulsion argentique photosen-

qui roule dans le même sens, a la même vitesse, sur une voie parallèle. Le film de cinéma déroule sa voie d'où il accompagne trop parallèlement, trop fidèlement peut-être, l'inscription des mouvements et le déroulement des durées. A l'inverse, par son apparente résistance au temps et au mouvement, la photographie montre ce temps et ce mouvement qui la griffent et la blessent, elle en exhibe les traces, les cicatrices, comme un mur a un passage trop étroit pour la trace des rayures des véhicules qui, un peu vite et de trop près, ont voulu passer quand même. La photographie est cette surface circonscrite et arrêtée qui résiste au temps général dans lequel pourtant elle est déposée, et qui oppose au mouvement du monde la résistance, appelée fixité, de son mouvement singulier. Au contraire, c'est la fixité qui blesse comme en le retenant de force, comme en l'arrêtant d'un coup, le film cinématographique, c'est elle qui impose au mouvement que le cinéma s'empresse d'accompagner avec une forme de servilité, un coup d'arrêt obsédant, presque meurtrier, sur lequel il bute et sur lequel il se fracasse, si le temps insiste assez pour produire cette singulière dilatation du choc et de l'instant.

Il ne serait pas difficile non plus de contester une autre distinction, une autre opposition, corrélatives aux précédentes, celle entre situations et récit - ou entre états et narration - qui voudrait que les images uniques et fixes de la photographie constatent les uns, tandis que les images multiples et animées du cinéma soient accueillantes à l'autre. Car bien entendu, une image unique et fixe peut contenir à elle seule tout un récit, comme le font tant de tableaux de la peinture. Et même sans aller jusqu'à des constructions narratives de l'image aussi évidentes que les bains de jouvence (arrivée des corps vieux et flétris d'un côté et, après le parcours d'une sorte de bande dessinée en une seule image continue, sortie des mêmes corps. à nouveau jeunes et désirables, sur la rive opposée) ou des fêtes galantes à la façon de "L'embarquement pour Cythère" de Watteau. Inversement, une suite, une séquence d'images fixes, ou une scène de cinéma, peuvent montrer qu'il ne se passe rien, que rien n'advient, qu'aucun récit, qu'aucune histoire ne parviennent à prendre. Et, d'ailleurs, les caméras de surveillance n'enregistrent et ne vérifient principalement que cela l'absence d'événement, l'immobilité, le vide, le degré zéro du récit. Cette non-histoire désirée par le spectateur-surveillant et par ceux qui le payent, et pour qui toute intrusion du mouvement, de l'événement, du récit, serait à déplorer. Ce sont bien des caméras (la vidéo n'étant ici qu'une modalité technique nouvelle du cinéma) que l'on utilise pour vérifier cette fixité et cet arrêt du temps dans un instant qui se prolonge, et non des appareils photos.

son synchrone au cinéma a sans doute concouru au classement de ce dernier parmi les langages et les moyens d'expressions liés. comme la musique, à un déploiement dans le temps. Mais le son lui-même peut connaître des formes aussi instantanées que l'instantané photographique, et ne serait-ce, justement, que le fameux déclic de l'obturateur dont l'ouverture et le va-et-vient en une fraction de seconde plus ou moins brève permet à l'emulsion d'être impressionnée, et à l'image photographique d'être saisie

Ainsi, lorsque je regarde la très célèbre photo de Robert Capa, prise près de Cerro Murriano, pendant la guerre d'Espagne. où l'on voit un combattant républicain qui, en plein élan, vient d'être atteint par une balle, fléchit sur ses jambes et bascule vers l'arrière en lâchant son fusil au bout de son bras, j'entends coup sur coup deux bruits instantanés et presque aussi secs: la détonation du tir meurtrier et le claquement d'un obturateur, au 1/500ème de seconde, peut-être.. Depuis bien des années déjà, les appareils photographiques destinés aux reporters, et même aux photographes de mode, sont équipés de moteurs permettant de déclencher en rafales. et de saisir plusieurs images par seconde, transformant le 24.36 en caméra qui fait avancer à nouveau le même film. Citons aussi ces objets hybrides qu'on croise entre le livre et les appelle les flip books, issus d'un machines de la préhiStoire du cinéma Des successions de photographies peuvent y être proposées non à la contemplation de l'adorateur d'icônes. mais au regard du spectateur de film, sous la forme de brèves séquences animées: il suffit pour cela, au lieu de feuilleter les pages une à une, de les bander toutes ensemble du pouce comme autant de ressorts, avant de les libérer rapidement les unes après les autres. Ces mêmes faux livres qui exploitent la flexibilité d'un papier au grammage un peu fort, rendu plus nerveux encore par la concentration du petit format, peuvent aussi mettre en mouvement, animer et faire défiler en saynètes d'une certaine durée toutes sortes de lignes et de signes graphiques, qui deviennent alors une forme brève et archaïque du dessin animé, du cartoon, comme les appellent les studios californiens. Accepterait-on de classer cette pratique du dessin parmi les arts du temps et du mouvement, tandis que chaque image, chaque page du flip book prise séparément, fixe et unique, appartiendrait à la catégorie des œuvres de l'instant? Car ce sont en effet les mêmes arguments qui distribuent dans chaque catégorie et dans chaque camp la photographie et le cinéma

Par ailleurs, et même si sa perception instantanée est celle d'une image fixe. le dessin (tout autant que la peinture) me semble à l'évidence être le résultat d'un processus temporel: il suffit de suivre une ligne à la mine de plomb ou à l'encre

sible. Et si l'invention fondamentale est celle de la photographie, rappelons aussi, pour l'anecdote, que le format le plus répandu de la photographie moderne (désigné sous le nom de « 24.36 »), lancé avant guerre par la marque d'appareils photographiques Leica, est la récupération, sous un conditionnement particulier, du film cinématographique 35mm avec, d'ailleurs, les perforations nécessaires au mécanisme de son entraînement dans la caméra. Cette caméra dont l'invention est synonyme de celle du cinéma n'est, au regard de la photographie, de son support photochimique et de son dispositif optique, que la mise au point d'un mécanisme pour en précipiter les saisies successives, ce qui permet ensuite à un mécanisme inversé mais presque identique (celui du projecteur) d'en précipiter identiquement la succession, la projection, la perception. Le profane peut d'ailleurs imaginer que le film de cinéma est animé d'un mouvement continu devant la fenêtre de l'obturateur, se déroulant régulièrement d'une bobine de film vierge à une bobine réceptrice de film impressionné (ce que les grosses caméras des studios hollywoodiens ont visualisé de façon familière sous la forme d'« oreilles de Mickey») La réalité de ce défilement faussement continu du film est tout autre, puisque chaque photogramme est arrêté par une contre-griffe après avoir été amené devant la fenêtre de l'obturateur par la griffe d'entraînement: 24 fois par seconde, le film de cinéma s'arrête pour être impressionné comme une quelconque photographie, et la continuité de son défilement est illusoire, dans l'exacte mesure où sont illusoires les mouvements perçus sur l'écran par le spectateur du fait de la persistance rétinienne. D'ailleurs, un des dysfonctionnements typiques de la caméra de cinéma est le manque de fixité qui peut aller jusqu'au filage (rendant l'image illisible), lorsque le film défile en effet devant l'obturateur de façon continue et sans respecter le nécessaire temps d'arrêt de chaque photogramme, c'est-à-dire de chaque photographie. D'un point de vue technique, le cinéma n'est donc qu'une prise de vue photographique précipitée, de la photographie en rafale. Observons encore ceci: pour évaluer qu'une image (photographique) est fixe, il faut à celui qui la regarde un temps obligatoirement supérieur à celui qu'elle a saisi. Cette règle qui vaut pour le regard sur l'image photographique, est aussi celle qui permet aux images cinématographiques de se succéder en escamotant leur succession en deçà du seuil où elle deviendrait perceptible.

D'abord silencieuses, puis parlantes, c'est-à-dire sonorisées grâce à l'invention de l'enregistrement sonore optique, les images du cinéma ont pu être accompagnées de ces bruits du monde (dont la parole elle-même fait partie), synchronisées aux êtres, aux objets, aux événements. présents dans le cadre. L'arrivée du

ber la preuve de l'immobilité définitive d'un corps, de sa fixité dans la mort? Lorsqu'un cadavre est photographié, c'est-à-dire lorsqu'un corps immobile, fixe, est montré par une image elle-même forcément fixe et immobile de par sa nature, deux lectures sont possibles, laissant ouverte une alternative: soit les causes ou les conséquences de la mort (décapitation, mutilation, putréfaction) sont incontestables, ou encore d'autres signes, extérieurs au corps lui-même, sont là pour l'attester (pleurs des proches, ou couverture jetée sur la dépouille comme dans la photo d'un reportage au Nicaragua, que Roland Barthes commente dans *La chambre claire*), et alors la photo, comme arrivée trop tard, est un constat - dernière image d'un corps humain encore visible et photographiable avant sa disparition absolue, toute proche -, soit un doute peut subsister. Car dans un corps immobile et fixe, auquel la photographie ne prête que trop facilement, en apparence, immobilité et fixité, un cœur peut battre encore, avec un espoir que cette vie ne soit pas irrémédiablement perdue, et l'instant d'après la prise de vue, le battement d'une veine, le clignement d'une paupière, ou l'imperceptible mouvement des lèvres laissant passer encore un souffle, peut démentir l'impression d'immobilité et de fixité définitive données par l'image. Si la célèbre photographie de Man Ray montrant le visage de Marcel Proust sur son lit de mort est indubitablement perçue comme un portrait posthume, c'est parce que l'image adopte tous les codes du masque monnaie, et parce que Man Ray n'aurait pas photographié Proust simplement endormi, les yeux fermés, et enfin parce que, d'avance, on sait qu'il s'agit de l'un et de l'autre. Mais ce visage, malgré son aspect déjà cadavérique, pourrait n'être après tout que la photographie d'un homme très malade, endormi. ou même d'un mourant, mais encore en vie. Le cinéma, au contraire, peut donner à un corps immobile - en la vérifiant - l'immobilité définitive de la mort, car il est capable d'accumuler les images animées de la fixité, jusqu'à ce que la fixité soit à l'évidence celle du corps lui-même. indifférent à l'inutile mobilité des images. Et c'est aussi pourquoi il est si difficile, au cinéma. de tricher avec la mort et, dans un film de fiction, de faire croire à la mort d'un personnage, joué par un interprète qui fait le mort en adoptant telle expression du répenoire de la mort, et en retenant son souffle

D'une façon plus générale, et pour prolonger ce propos qui vise à contredire les idées reçues sur les spécificités respectives du cinéma et de la photographie, on pourrait dire que les limites du cinéma à être un an du mouvement et un an du temps, sont dessinées par sa capacité à accompagner trop bien l'un et l'autre, et à en être à ce point l'esclave que, dans l'illusion presque parfaite du mouvement restitué et du temps retrouvé, le temps et le mouvement s'effacent, disparaissent

pour percevoir que du temps est déroulé là, et que ce fil est aussi, à sa façon, un film. De la même façon, la photographie - et ses images dites instantanées- n'est pas concevable comme langage signifiant sans un travail de l'œil du photographe, et de son corps tout entier, dans le temps qui précède le déclenchement, et dans l'espace visuel qui est là d'avance, pour le contenir. Certes, ce travail dans le temps et avec lui, est plus perceptible dans le tracé d'un dessin dont les lignes présentent une forte analogie avec l'inscription spatio-temporelle d'un parcours. mais chaque photographie dite instantanée. est elle aussi la trace d'une analyse et d'une stratégie de l'espace, d'une perception des événements visuels. de la lumière. qui donne à l'image saisie son contexte, prépare et précède le moment où le doigt appuie sur le bouton du déclencheur. Essayons d'imaginer un photographe enfermé dans un espace entièrement noir, et à qui l'on demanderait de saisir une image qui apparaîtrait à l'improviste dans son champ visuel pendant une fraction de seconde: un tel exercice est proprement impossible car l'instant de l'apparition, prélevé au temps, ne coïnciderait jamais avec l'instant de la saisie. Cela suffit à démontrer que la photographie. comme le dessin, loin d'être la capture d'un instant, est le dépôt finalement visible, l'inscription qui résulte d'une activité. d'un travail, de l'œil et de la main dans le temps. Les appareils photo à moteur (ou. d'ailleurs, les caméras de cinéma. dont les films permettent le prélèvement d'un photogramme) offrent tout simplement au photographe la possibilité de choisir l'image après coup. entre des points de vues légèrement différents. et même si ces points de vues différents ne sont qu'un éventail temporel ouvert à partir d'un point de vue fixe dans l'espace. Si Robert Capa avait disposé d'un tel appareil pendant la guerre civile espagnole. peut-être eut-il choisi le photogramme d'avant ou celui d'après, l'état antérieur ou l'état ultérieur de l'esquisse, comme lorsqu'un dessin est constamment gommé. repris. corrigé. Mais. à peu de chose près, l'inoubliable photo du combattant atteint d'une balle serait la même, et seul Robert Capa lui-même aurait su qu'elle était une variante très proche parmi quelques autres pour nous, elle resterait cette même image unique qu'il parvint à saisir, non par un heureux hasard professionnel, sorte de bonne aubaine photographe, mais après l'avoir en quelque sorte longuement préparée, prévue, pressentie, c'est-à-dire - on peut l'imaginer - après avoir longuement, attentivement suivi les actions, les gestes, les mouvements de ce combattant et sans doute d'autres de ses camarades sur le même front, avant que ces actions, ces gestes, ces mouvements n'impressionnent cette seule image, définitivement là dans le temps.

Inversement, n'est-ce pas le cinéma qui, mieux que la photographie, peut exhi-

pour vérifier cette fixité et cet arrêt du temps dans un instant qui se prolonge, et non des appareils photos.

Les arguments qui viennent d'être avancés méritent sans doute des développements et des approfondissements - il faudrait encore du temps.. - pour dire dans cet instant que les images continuent, en dépit de la familiarité, de l'intimité, dans lesquelles nous vivons avec elles. d'être pour nous des illusions difficiles à démasquer, des énigmes difficiles à décrypter, des mystères qui face à nous, et effrontément, nous résistent, Même - et peut-être surtout - quand on pense les avoir classées, répertoriées, distinguées, déchiffrées, apprivoisées Toujours les images nous échappent, et le plus souvent par une issue que l'on croyait avoir condamnée. Et les images, celles de la photographie, du cinéma, et aussi celles qui prolifèrent aujourd'hui sur des supports nouveaux tels des organismes biologiquement modifiés, ne tarderont pas à prendre en défaut ce qui vient d'être dit d'elles, ici même.

L'intervention s'est suivie de la projection de deux films , Boltansky et Alain Fleisher, de la série Contact produite par la chaîne ARTE.

sent, deviennent invisibles par trop de visibilité, trop de naturelle représentation. comme lorsqu'un train qui roule a cent kilomètres/heure est vu d'un train qui roule dans le même sens, a la même vitesse, sur une voie parallèle. Le film de cinéma déroule sa voie d'où il accompagne trop parallèlement, trop fidèlement peut-être, l'inscription des mouvements et le déroulement des durées. A l'inverse, par son apparente résistance au temps et au mouvement, la photographie montre ce temps et ce mouvement qui la griffent et la blessent, elle en exhibe les traces, les cicatrices, comme un mur a un passage trop étroit pone la trace des rayures des véhicules qui, un peu vite et de trop près, ont voulu passer quand même. La photographie est cette surface circonscrite et arrêtée qui résiste au temps général dans lequel pounant elle est déposée, et qui oppose au mouvement du monde la résistance, appelée fixité, de son mouvement singulier. Au contraire, c'est la fixité qui blesse comme en le retenant de force, comme en l'arrêtant d'un coup, le film cinématographique, c'est elle qui impose au mouvement que le cinéma s'empresse d'accompagner avec une forme de servilité, un coup d'arrêt obsédant, presque meunier, sur lequel il bute et sur lequel il se fracasse, si le temps insiste assez pour produire cette singulière dilatation du choc et de l'instant.

Il ne serait pas difficile non plus de contester une autre distinction, une autre opposition, corrélatives aux précédentes, celle entre situations et récit - ou entre états et narration -, qui voudrait que les images uniques et fixes de la photographie constatent les uns, tandis que les mages multiples et animées du cinéma soient accueillantes à l'autre. Car, bien entendu, une image unique et fixe peut contenir à elle seule tout un récit. comme le font tant de tableaux de la peinture. et même sans aller jusqu'à des constructions narratives de l'image aussi évidentes que les bains de jouvence (arrivée des corps vieux et flétris d'un côté et, après le parcours d'une sorte de bande dessinée en une seule image continue. sortie des mêmes corps. à nouveau jeunes et désirables, sur la rive opposée) ou des fêtes galantes à la façon de "L'embarquement pour Cythère" de Watteau Inversement, une suite, une séquence d'images fixes, ou une scène de cinéma, peuvent montrer qu'il ne se passe rien. que rien n'advient, qu'aucun récit, qu'aucune histoire ne parviennent à prendre. Et, d'ailleurs, les caméras de surveillance n'enregistrent et ne vérifient principalement que cela l'absence d'événement, l'immobilité, le vide, le degré zéro du récit. cette non-histoire désirée par le spectateur-surveillant et par ceux qui le payent, et pour qui toute intrusion du mouvement, de l'événement, du récit, serait à déplorer. Ce sont bien des caméras (la vidéo n'étant ici qu'une modalité technique nouvelle du cinéma) que l'on utilise

Ateliers de formation

Atelier de formation animé par Claude Pantalacci (DAAC)

Les modalités de mise en place d'un projet culturel : aspect financier, délais, identification et recherche de partenaires

Objectifs de l'atelier

- Qu'est ce qu'un projet culturel ?
- Comment doit-il s'articuler avec les programmes et pourquoi ?
- Les délais de dépôt de dossiers dans les établissements du second degré : classes à PAC et/ou ateliers
- Comment remplir les formulaires
- La recherche des partenaires institutionnels et autres
- L'aspect financier : les diverses possibilités

L'animatrice de l'atelier, assistée de Jean-marc BARTOLI (DPOS), Hervé ETTORI (Directeur, CRDP de Corse) et Jean BENEZECH (Conseiller formation, Mission de l'Education Artistique et de l'Action Culturelle), par une démarche interactive de questions-réponses, a précisé la méthodologie à adopter pour monter un projet culturel en milieu scolaire, en déclinant cette démarche par objectifs, délais et aspects financiers.

Objectifs et étapes d'un projet

Tout d'abord, il est apparu nécessaire de préciser que les formulaires de demande de projets sont directement téléchargeables sur le site de l'académie (<http://www.ac-corse.fr>), afin de faciliter les procédures. L'animatrice a ensuite distribué plusieurs types de formulaires (classes à projet artistique et culturel, atelier artistique, etc.) aux participants.

Les objectifs donnés pour le développement d'une classe à PAC sont " d'arroser où il ne pleut pas ", c'est-à-dire investir des domaines artistiques variés et les

Projet d'Action Educative et Projet à parcours artistique et culturel

Les questions principales ensuite abordées relevaient essentiellement de la différence entre un Projet d'Action Educative et un Projet à parcours artistique et culturel.

Tout d'abord, un Projet d'Action Educative est annuel et est déposé à l'action culturelle le 22 novembre au plus tard, puis examiné en comité de pilotage. La DAAC donne alors son avis pédagogique sur le projet. Un PAE est financé par la CTC et doit passer au préalable par le Conseil d'Administration de l'établissement scolaire. L'établissement est par conséquent libre de faire la répartition du budget accordé à chacun des PAE.

Les projet de classes à PAC sont quant à eux financés projet par projet. Ils sont tout d'abord dirigés vers l'IPR qui donne son avis pédagogique sur les projets. Ils nécessitent aussi l'obtention de l'avis du comité de pilotage de la DAAC.

Les dossiers sont à déposer le 30 mai au plus tard.

Pour préparer le projet, il est recommandé d'aller voir le chef d'établissement dès le mois de janvier ; il est nécessaire également de trouver une équipe de travail et une personne coordonnateur du projet.

Les financements entre les départements de Haute Corse et de Corse du Sud diffèrent sensiblement : tandis qu'en Haute Corse, les financements sont à parité entre le Conseil Général et le Ministère de l'Education Nationale, en Corse du sud, les municipalités ont un poids plus important.

Les interventions d'artistes, pour une classe, s'élèvent au maximum à quinze heures par année scolaire. L'association touche dans ce cadre 15*320FF et reverse 160FF. Il est impératif cependant que les intervenants appartiennent à une association support et qu'une convention soit signée entre l'association et l'établissement scolaire.

Pour les classes-photographie, il est possible de bénéficier par ailleurs d'un Contrat de plan Etat région que le CMP ou une autre association support dépose. Deux appels à projet sont lancés par an. Les dépôts des dossiers se font fin août pour des actions débutant en février-juin ; en mars pour celles débutant en sept-déc. Un projet peut concerner dans ce cadre une ou plusieurs classes contrairement aux projets de classes à PAC.

Concernant les visites scolaires, un financement particulier peut être accordé par la CTC. Pour toute demande, s'adresser à la DAAC à tout moment, sur papier libre.

relier aux apprentissages fondamentaux ; donner à l'élève l'envie d'apprendre autrement ; adapter le projet aux personnes qui vont y travailler. Le travail en inter-disciplinarité est privilégié. Les projets de classes à PAC ne devant pas se décentrer des horaires habituels de la classe, il s'agit pour l'enseignant de se servir du travail de la classe à PAC pour faire son cours, ce qui sollicite beaucoup d'imagination avant tout.

L'IPR et le chef d'établissement donnent ensuite leur accord sur les projets. Il est possible aussi de faire un Projet d'Action Educative qui relève de la responsabilité du chef d'établissement. L'accréditation des projets se fait dans ce cas par le chef d'établissement, l'IA et l'IPR donnant quant à eux leur avis concernant la conformité du projet par rapport aux programmes officiels.

Une classe à PAC perçoit des subventions de l'Education nationale alors que les ateliers artistiques perçoivent un financement du Rectorat pour les heures d'enseignement et de la CTC pour le financement des intervenants.

Préalables à l'établissement d'un projet

- Disposer d'un objectif précis ;
- Disposer d'un calendrier ;
- Obtenir au final du projet une réalisation, " faire et faire savoir " par des expositions, des représentations, etc.
- Faire partager son projet ;
- Avoir identifié une ou des personnes extérieures aux établissements ;
- Identifier avec l'intervenant sa place dans les opérations ;
- Réaliser des projets réalistes.

J. BENEZECH, a rappelé qu'il était préférable de développer une logique partenariale entre les établissements et la structure culturelle plutôt qu'une logique de projets.

Atelier de formation animé par Francis Jolly (Conseiller Photographie, Mission Arts et Culture), assisté de Marie Rouhète (Chargée de mission pour les éditions)

Élaboration et application de projets éditoriaux en photographie : utilisation d'outils pédagogiques.

Préambule

Suite à la question d'un enseignant sur le contenu de l'atelier Marie Rouhète précise d'emblée, que son intervention ainsi que celle de Francis Jolly, dans le cadre de cet atelier, s'inscrivent dans une double démarche : une démarche d'information et de formation. Elle ajoute que leurs interventions respectives concernent un " champ de l'apprentissage du regard " qui dépasse la photographie stricto sensu pour s'étendre aux arts visuels et aux arts plastiques dans leur ensemble.

Déroulement de l'atelier

-Présentation des nouvelles collections SCEREN-CNDP, des nouveautés concernant les arts visuels.

-Présentation et démonstration inter-active des CD-Rom " Levez les yeux " et " Décrypter la photo ".

Les participants à l'atelier sont vivement invités à faire part de leurs expériences, de leurs attentes, de leurs questions par rapport aux outils qu'ils utilisent/ou souhaiteraient utiliser en classe, en atelier, pour sensibiliser leurs élèves aux arts visuels.

Atelier - Présentation des nouveautés

Deux collections viennent d'être élaborées pour les arts visuels et plastiques : la collection *l'Atelier* et la collection *CŒuvre choisie*

tique et située dans le parcours de l'artiste.

Explorer : des documents complètent la découverte : biographies, lexique, bibliographie et lieux où l'on peut voir les œuvres. Des fiches pédagogiques incitent l'enfant à explorer l'image par lui-même.

Le texte est enrichi d'encadrés qui ouvrent sur d'autres disciplines : histoire, littérature, musique, sciences.

Titres à paraître : Le Pot doré de Jean-Pierre Raynaud, Guernica de Picasso (février 2003), Une peinture rupestre, Une vierge à l'enfant (septembre 2003).

Atelier – Présentation des CD-Rom

Présentation du cédérom " Levez les yeux " (coédition SCEREN-CNDP avec les éditions Odile Jacob multimédia)

Ce cédérom propose une approche pratique de l'enseignement des arts visuels : arts plastiques, histoire de l'art et patrimoine, photographie, vidéo, arts numériques. Un outil conforme aux nouveaux programmes pour accompagner les enseignants dans le montage de projets avec des artistes.

Comment l'enseignant s'associe à un artiste pour élaborer, suivre, réaliser un projet avec sa classe. Comment les élèves peuvent engager avec l'artiste une véritable démarche de création.

À la base de ce cédérom méthodologique, des ateliers d'un dispositif type classe à PAC, c'est à dire, une structure cadrée. Les chefs de projets éditoriaux ont essayé d'avoir un échantillon diversifié et représentatif : classe d'un quartier nord de Marseille, d'un village en Corse, de Paris intra-muros, de la campagne autour de Lyon.

«Nous n'avons pas essayé de sélectionner la classe parfaite », note Marie Rouhète. Ce cédérom est aussi un instrument pour accompagner les enseignants dans le montage de projets avec des artistes et en particulier ceux qui interviennent sur l'environnement. Il montre comment, à travers le dispositif des classes à PAC par exemple, l'enseignant s'associe à un artiste pour élaborer, suivre et enfin réaliser avec sa classe un projet artistique à partir de son projet de classe. Le cédérom décrit, à travers six exemples, comment les élèves peuvent engager avec l'artiste associé une véritable démarche de création, depuis son élaboration jusqu'à sa réalisation et sa présentation. " Levez les yeux " est donc un outil pour accompagner les enseignants dans le montage de projets avec des artistes : ce cédérom propose aux enseignants et aux élèves des clés pour " regarder

La collection L'Atelier (Coédition SCEREN-CNDP avec les Editions du Regard)

Cette nouvelle collection permet de pénétrer l'univers d'un créateur : des enfants vont à la rencontre d'un artiste, d'un architecte, d'un couturier ou d'un designer. Chaque livre prend la forme d'un album-reportage commenté par un texte simple et informatif, agrémenté des réflexions les plus inattendues ou les plus éclairantes des protagonistes. " Lui poser mille questions, l'observer, s'essayer à sa pratique, n'est-ce pas là la meilleure manière d'aborder une œuvre, de la comprendre, d'en apprécier pleinement sa singularité ? ".

Les arts visuels et leurs techniques se dévoilent au fil de cette collection en un panorama de la création contemporaine à l'usage des enseignants, des parents et des enfants. Dans chaque livre, une affiche 40x50 pour la classe.

Privilégiant les approches transversales (design/photo, par exemple...), les ouvrages de la collection proposent l'approche d'une démarche artistique et ne développent pas de pistes pédagogiques : " on entre dans l'univers de ", tel est le parti-pris éditorial.

Six titres viennent de paraître : Quand Tosani photographie, Kiefer s'attaque à la matière, Sur l'eau, Sarkis esquisse, Le lit de Matali, Perrault raconte la BNF et Christian Lacroix de fil en aiguilles.

La collection *Œuvre choisie*

Collection d'ouvrages à l'attention des enseignants et des parents, véritables outils pédagogiques pour faire découvrir l'art aux enfants, à l'école comme à la maison. Conseillée pour le primaire et le collège, cette collection peut servir au travail développé en atelier dans le cadre des nouveaux programmes jusqu'en terminale. Cette collection explore toutes les périodes de l'histoire de l'art, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. Elle s'appuie sur les nouveaux programmes en arts plastiques et accompagne les nouveaux programmes des arts visuels à l'école. Le principe de la collection est fondé sur l'apprentissage du regard par approches successives ".

Suivant une approche très didactique, chaque livre est consacré à une œuvre et découpé en trois parties :

Regarder : l'œuvre fait l'objet d'une analyse, à différents niveaux, proche de celle du spectateur devant l'œuvre elle-même.

Apprendre : l'œuvre est ensuite replacée dans son contexte historique et artis-

...Si l'on clique sur " le roman photo " ?

L'énoncé du projet entre enseignant et artiste

Présentation du projet aux enfants ; première rencontre avec l'artiste : naïveté des questions

La naïveté s'efface, on entre dans la démarche artistique

La répétition et la mise en scène

La version de l'enseignant, a posteriori c'est à dire : une fois l'atelier réalisé

La version des enfants a posteriori

La démarche de l'artiste (avec un déroulement textuel).

" Œuvres liées " ; " Moi et les autres " :

Lors de cette démonstration, note Marie Rouhète, nous sommes partis des pistes pédagogiques pour aller vers l'œuvre ; on peut partir de l'œuvre pour aller vers les pistes pédagogiques ". Elle ajoute que cette dernière démarche a été à la base du travail de conception éditoriale et qu'" il n'y a pas eu d'instrumentalisation de l'œuvre .

Choix des œuvres : en fonction du travail de l'artiste dans l'atelier (ex : Land-art...) ; « *On a la mesure du cheminement entrepris dans le projet* » conclut Marie Rouhète.

Il y a des légendes précises sur les matières utilisées pour chaque œuvre et la notion d'échelle n'a pas été oubliée.

Présentation du cédérom " Décrypter la photo " (Gervereau, Laurent / Gunthert, André / Jolly, Francis)

Les procédés photographiques et les différents usages de 1839 à 2000. Regards croisés du photographe, de l'amateur, du commanditaire, du chercheur et du conservateur de musée. Comment décoder la photographie : description, interprétation. Propositions pour décoder une image. Jeux sur l'association texte-image, les cadrages, les fonds, les temps de pose et la lumière, les trucages. Aspects historiques, informatifs, artistiques et techniques de la photographie.

Le musée Nicéphore Niepce a fourni les photos de ce cédérom. Trois périodes : 1839-1851 : l'image statique. 1851-1880 : la captation du moment. 1880-2000 : rapidité et multiplication. Techniques : l'héliographie, le daguerréotype, le positif direct, le calotype, le négatif verre, la pellicule, la couleur. Les procédés. Les usages.

autrement ", " apprendre à voir " l'environnement quotidien, le paysage qu'il soit rural ou urbain, l'architecture...L'espace même de l'école, de la classe à la cour de récréation est remis en question, détourné et interprété grâce à des démarches artistiques particulières qui mêlent les techniques, les moyens et les supports.

" Levez les yeux ! " amène ainsi l'enseignant à pouvoir diversifier les propositions faites aux élèves dans l'apprentissage des arts visuels : exercer son regard par le dessin ou la photographie, avoir une activité graphique ou plastique, comprendre et mettre en question son rapport à l'objet, à l'espace naturel ou construit, lier tous les langages, du plus sensible au plus abstrait.

C'est aussi bien un outil de réflexion et de débat sur la création artistique qu'un instrument pratique et concret pour les enseignants qui veulent se lancer dans l'aventure de l'éducation artistique.

Découverte du cédérom, démonstration

Caractéristiques : plus d'une heure de films vidéo ; des propositions de pistes pédagogiques ; des notices sur chacune des œuvres évoquées en référence; la présentation de plus de 50 œuvres ; des ressources, une bibliographie, un glossaire ; une présentation des différents courants artistiques ; des liens avec d'autres disciplines : maîtrise de la langue, de l'écriture, du corps, des mathématiques, des techniques, des sciences de la terre...

Premier niveau : l'environnement,

les pistes pédagogiques (les petits pictogrammes " caméra " signifient que les pistes pédagogiques ont été exploitées en vidéo),

Des pistes par niveau : cycle 2, cycle 3 etc.

Que voit-on...

...Si l'on clique, par exemple, sur " le sténopé " ?

Déroulement textuel de la piste pédagogique, les réalisations faites avec les enfants, la démarche de l'artiste (ex : Jean-André Bertozzi, Centre Méditerranéen de la Photographie : univers achrome, détail...), vue d'ensemble, objectifs (peuvent être beaucoup plus nombreux que ce qu'il y a dans le CD-Rom), pistes pédagogiques (exploitées avec une professeur agrégée), liens avec les autres disciplines, le matériel nécessaire, les oeuvres liées.

Que voit-on...

Atelier de formation animé par Jean André Bertozzi et interrogé par Richard Ignazi

Étude du contenu pédagogique d'un projet photographique dans une classe à PAC

Sur quel type de contenu pouvez-vous monter une intervention classes à PAC ?

Entendre par cette question comment faire coïncider les programmes scolaires avec une démarche artistique. J'ai commencé mon intervention par la présentation des différents modules mis en place par le CMP. Au cours de la discussion, il s'avère que pour certains, l'intervention d'un photographe dans une classe relève juste de l'apprentissage d'une technique. Ils ne voient pas en ce cas les rapports que l'on peut faire avec les matières autres que scientifique. En reprenant chacun des modules j'explique qu'ils sont à prendre comme des outils et que c'est le projet qui va susciter l'utilisation de tel ou tel outil.

À partir d'exemple de classes, nous avons montré comment ce font les articulations entre le programme et notre intervention.

Comment continuer dans la classe une démarche initiée par un artiste sans sa présence ?

La continuité des ateliers doit se faire sur les matières normalement enseignées. La réalisation des élèves doit devenir une sorte de plate-forme d'enseignement. Là encore nous avons envisagé ceci au travers d'exemples.

L'utilisation du numérique – pour où contre ?

En tant que praticien de l'image, les gens attendent toujours de vous une réponse ferme et définitive sur ce genre de question. Je ne leur en ai pas donné car la question ne se pose pas dans ces termes. Mon but lors d'une intervention dans une école n'est pas d'apporter des réponses mais de soulever des question-

nements. Chaque outil que nous pouvons utiliser soulèvera un type de questionnement différent. Il faut profiter donc tous les utilisés pour ne pas restreindre les possibilités de création.

Nous avons détaillé les champs d'application de chacune des techniques présentées dans les modules (camera-obscura, argentique, numérique), et avons évoqué les transversalités possibles entre ces techniques.

Autres types de questions posées

- Quel âge pour quel type d'intervention ?
- Les problématiques sont-elles différentes selon les ages ?
- Coût moyen d'une intervention ?
- Existe-t-il d'autre moyen de monter un projet ?

Enfin l'atelier c'est terminé par une discussion sur des projets précis que voulaient mettre en place les enseignants. La mise en place de cette réflexion finale a permis de mettre en application les réponses aux questionnements évoqués plus haut.

Paparazzi Fotografie 1953-1964, Alinari, 1988

La société du spectacle, Guy Debord, éd Gallimard Poche, 1996

La photographie plasticienne, un art paradoxal, Dominique Baqué, éd du Regard, 1998

Tazio Secchiaroli, le photographe de la Dolce Vita, éd. Actes Sud/Motta Diego Mormorio, 1988

D'autres images, Jean Dieuzaide, éd. Le Temps qu'il fait, Cognac, juillet 2001

Leurres de la photographie virtuelle, Christian Caujolle, Le Monde Diplomatique, Juillet 1998

Pour une éducation à l'image au collège, Michel Thiébaud, Paris, 2002

Du bon usage de la photographie, Michel Frizot, Françoise Ducros Paris, 1987

De la comparaison dans l'histoire, Krzysztof Pomian, Revue européenne des sciences sociales, n 72, 1986

Histoire culturelle, histoire des sémiophores in Pour une histoire culturelle, Jean Pierre Rioux et Jean François Sirinelli, Paris, 1996

Le numérique va-t-il tuer l'argentique, in revue Photo-Vidéo Numérique, n° 35, mai 2002

La photo numérique passera devant l'argentique en 2003, par Michel Alberganti, in Le Monde du 18/10/2002

Vidéos :

Lewis Balz, série Contact, Arte

Boltansky, série Contact, Arte

Alain Fleischer, série Contact, Arte

Cédérom :

Levez les yeux !, SCEREN-CNDP, éd. Odile Jacob Multimédia

Décrypter la photographie, L.Gerverau, A.Gunthert, F.Jolly, éd. Odile Jacob Multimédia

Centre Méditerranéen de la Photographie

Présentation générale

Créé en 1990 par Marcel Fortini et José Cesarini, le Centre Méditerranéen de la Photographie est un lieu de réflexion et de création dont la vocation est de doter la Corse d'un lieu permanent pour la photographie, inscrit dans une réelle volonté d'ouverture sur la Méditerranée.

Son statut est celui d'une association régie par la loi de 1901, dont le projet culturel est inscrit au contrat de plan Collectivité Territoriale de Cors-Etat.

Sa vocation se traduit par la constitution d'un fonds photographique sur la Corse au moyen de commandes régionales, d'une mise en réseau de lieux d'expositions sur l'Europe et la Méditerranée, et d'actions en milieu scolaire.

Dans le cadre de ses missions pédagogiques, le Centre Méditerranéen de la Photographie s'engage à :

- éduquer le public jeune et adulte à la lecture critique de l'image photographique ;
- former les professionnels aux techniques de conservation et d'archivage des documents photographiques (institutions, musées, bibliothèques, Frac, cinémathèque...);
- former les enseignants aux techniques de la photographie et de ses valeurs artistiques (IUFM, professeurs, formateurs...).

Equipe

Direction : Marcel Fortini

Pédagogie : Jean-André Bertozzi

Médiation culturelle : Gabrielle Fosse

Secrétariat : Murielle Cesarini

Membres du bureau

Président de l'association : José Cesarini

Trésorier : Philippe Meunier

Secrétaire : Richard Barbieri

Centre Méditerranéen de la Photographie

BP 323 – 20297 Bastia Cedex

Tél. : 04 95 31 56 08 – Fax : 04 95 31 52 75

e-mail : info@cmp-corsica.com

site internet : www.cmp-corsica.com

Imprimé en France

© CNDP – CRDP de Corse – 2003

Dépôt légal : février 2003

Editeur n° 86620

N° ISBN : 2-86620-167-1

N° ISSN : en cours

Directeur de la publication : Hervé Etti

Achévé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Bastiaise
Z. I. de Bastia – 20600 BASTIA

couverture

La deuxième édition du colloque sur les enseignements de la photographie proposé et organisé par le Pôle National Ressources photographie - partenariat Centre Méditerranéen de la Photographie - Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse - est une formation inscrite au plan national de formation. Ce colloque ouvert à tous, s'adressait en particulier aux enseignants des écoles, collèges et lycées, aux universitaires, étudiants, stagiaires d'IUFM, artistes et opérateurs culturels. Il avait pour mission la confrontation d'expériences multiples dans les perspectives d'un enseignement à l'image et par l'image photographique.

Cette formation proposait aux enseignants de réfléchir sur une pédagogie du regard, mais aussi sur la place de l'artiste et de la photographie dans la formation critique et esthétique de l'élève.

