DOSSIER PEDAGOGIQUE

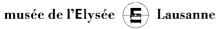
René Burri. Photographies

Exposition du 24 juin au 24 octobre 2004



© René Burri / Magnum Photos, *Che Guevara*, La Havane, Cuba, 1963





un musée pour la photographie

Etat de Vaud



TABLE DES MATIÈRES

4	INFORMATIONS PRATIQUES
5	PRESENTATION DU DOSSIER
6	PRESENTATION DE L'EXPOSITION
8	biographie de René Burri
9	OBJECTIFS PEDAGOGIQUES
10	ENJEUX DE LA PHOTOGRAPHIE DU REEL
10	quelques définitions
12	bref historique de la photographie de reportage
18	problématiques liées à la photographie du réel
24	références bibliographiques
26	PROPOSITIONS D'ACTIVITES DANS LE CADRE SCOLAIRE
26	vérité ou manipulations ?
27	images de guerre et témoignage
30	autres activités scolaires

INFORMATIONS PRATIQUES

Heures d'ouverture Le Musée de l'Elysée est ouvert 7 jours sur 7, de 11 h à 18 h.

Les écoles peuvent visiter les expositions dès 9 h sur demande sauf le lundi

(prière de s'annoncer 2 jours ouvrables à l'avance).

Adresse 18, avenue de l'Elysée

1014 Lausanne

tél. + 41 21 316 99 11 fax + 41 21 316 99 12

e-mail musee.elysee@serac.vd.ch

site www.elysee.ch

bus n°4 et n°8, Montchoisi / Musée Olympique; n°2, Croix-d'Ouchy

Visites L'entrée au musée est gratuite pour les élèves et leur enseignant/e. Ce dernier bénéficie également de la gratuité s'il souhaite préparer sa visite.

Ce dossier est disponible à l'accueil du musée ainsi que sur internet avec une

bonne connexion (à télécharger sur http://www.elysee.ch/ftpdp.html).

Des visites commentées – en français, allemand ou anglais – sont proposées aux groupes de 25 personnes maximum. La visite est facturée CHF 50.- (au lieu de 75.-) pour les écoles. Prière de s'inscrire 10 jours à l'avance à l'accueil, par téléphone ou par e-mail à l'adresse musee.elysee@serac.vd.ch

Visites commentées publiques gratuites pour les enseignants/es souhaitant préparer leur visite de classe : les dimanches 29 août et 12 septembre 2004

à 15 h (visites suivies de contes à 16 h).

Événements Jeudi 2 septembre à 15 h : « Photographier le réel ? », conférence de Nassim

Daghighian, historienne de la photographie

Dimanche 5 septembre à 14 h : « René Burri à l'œuvre », réalisation d'un photocollage par l'artiste (15.-, inscription indispensable).

Jeudis 9, 16, 23 et 30 septembre, 7 et 21 octobre, de 15 h à 17 h : « Ateliers d'écriture » pour adultes (sur inscription, limité à 10 personnes par atelier)

Samedi 11 et dimanche 12 septembre : « Journées du Patrimoine », animations pour les jeunes, contes et visites commentées (gratuit)

Samedi 25 septembre, de 14 h à 16h : « Nuit des musées », contes, activités créatives, visites commentées (gratuit selon place disponible).

Prière de consulter l'agenda complet sur www.elysee.ch ou à l'accueil.

Publications KOETZLE, Hans-Michael, *René Burri. Photographies*, Paris, Phaidon, 2004.

René Burri, introduction de Hans-Michael KOETZLE, Paris, Nathan,

coll. Photo Poche, 1998 (épuisé, en réimpression),

BURRI, René, MASPERO, François, Che Guevara, Paris, Nathan, coll. Photo

Poche Histoire, 2002/1997.

Illustrations Droits réservés aux auteurs ; l'usage est limité au domaine pédagogique.

Impression Centre d'édition de la Centrale d'achats de l'Etat de Vaud (CADEV).

Responsable de publication Musée de l'Elysée

Rédaction du dossier Nassim Daghighian, conservatrice associée chargée de la médiation culturelle.

PRÉSENTATION DU DOSSIER

Ce dossier pédagogique a la particularité de ne pas comporter de fiches destinées aux élèves (le système de question/réponse pouvant vite s'avérer limité et trop spécifique à un niveau d'enseignement). Le but du dossier est avant tout de préparer l'enseignant/e à commenter l'exposition avec ses élèves. Il met à disposition des outils de réflexion et du matériel pédagogique, afin que l'enseignant/e développe ses propres activités à partir des quelques propositions qui lui sont faites.

Le thème de l'exposition – l'œuvre d'un photographe reporter qui s'ancre autant dans le domaine du document que dans celui de l'art – nous a incité à garder ouvertes les possibilités d'adapter le matériel pédagogique à la discipline enseignée et à l'âge des élèves, enfants ou adolescents.

Lors d'une visite de l'exposition rétrospective consacrée à l'œuvre de René Burri, les interprétations de chaque jeune sont multiples et de niveau fort variable. Les sujets traités par le reporter – événements ou personnages – n'étant pas toujours connus des élèves, il peut arriver que l'aspect émotionnel des images prime sur la compréhension plus profonde de celles-ci.

Pour l'enseignant/e, les développements possibles avec sa classe sont ainsi nombreux, voire même indispensables à une appropriation par les jeunes des contenus très riches de l'exposition.

Dans le cadre restreint de ce dossier, la parti pris est de centrer la réflexion sur la photographie du réel¹ et la figure du reporter comme témoin de l'Histoire². La dimension artistique de l'œuvre de René Burri étant tout aussi importante – sa photographie d'auteur est même totalement liée à sa pratique quotidienne – une mise en perspective de son œuvre dans le cadre de l'histoire de la photographie et de ses rapports à l'art se trouve également dans ce dossier. Finalement, des propositions d'activités ouvertes à d'autres domaines ou disciplines sont mentionnées afin d'élargir la palette des possibilités offertes par la visite de l'exposition, notamment par des contes destinés aux plus jeunes.

Le corps principal du dossier, intitulé « enjeux de la photographie du réel », quoique relativement complexe, reste insuffisant pour aborder en profondeur les différents aspects de la problématique. Nous espérons toutefois éveiller en chaque lecteur l'envie de creuser l'une ou l'autre des thématiques suggérées. En ce sens, certaines réflexions dépassent le cadre de l'exposition rétrospective consacrée à René Burri pour toucher à des questions sur les images en général, auxquelles tentent de répondre les écrivains, les historiens, les sociologues ou les philosophes, et bien entendu les artistes.

L'expression « photographie du réel » se rapporte essentiellement à la dimension documentaire d'une photographie qui s'intéresse au monde « tel qu'il est » et s'exprime sur des réalités sociales, historiques, géopolitiques, etc. Elle se distingue d'une image mise en scène dans le but de construire une fiction.

² Le thème du reportage ayant déjà été traité dans le dossier pédagogique paru en 2002 à l'occasion des expositions de Zalmaï, Jean-Claude Wicky et Yves Leresche, certains éléments seront repris dans les pages 10 à 17.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

René Burri, né à Zurich en 1933, s'est rendu célèbre par d'importants reportages depuis les années 1950. Cette vaste rétrospective rend hommage à l'œuvre d'un photographe engagé, membre de la célèbre agence Magnum Photos. La photographie de René Burri est le reflet de sa curiosité pour les multiples facettes de l'humanité et de son regard critique sur sa propre pratique journalistique. La puissance de ses images illustre les gestes quotidiens comme les grands moments de l'Histoire. La rétrospective est réalisée par Hans-Michael Koetzle, commissaire d'exposition, et le photographe René Burri. Elle est coproduite par le Musée de l'Elysée et la Maison Européenne de la Photographie à Paris, et organisée en collaboration avec Magnum Photos.

« La beauté de notre métier est qu'on peut s'en libérer de temps à autre – c'est même une nécessité – pour se consacrer aux événements et aux lieux qui nous intéressent plus personnellement.

De nos jours, où, du matin au soir, le déclic des obturateurs d'appareils photographiques se fait entendre dans le monde entier et où la consommation journalière de la pellicule cinématographique se chiffre en kilomètres, où les continents sont photographiés sous tous les angles et dans les moindres recoins, où les images sont publiées par des illustrés et conservées dans des boîtes de pellicules et à film, pour nous photographes, se pose à nouveau le problème de notre mission.

Les mutations sociales considérables qu'a engendrées notre ère technique se répercutent sur la musique, la peinture, la littérature et l'architecture, et confèrent un nouveau visage à l'homme d'aujourd'hui. Découvrir ce visage, le faire connaître, et faire essaimer certaines de ces pensées, voilà ce que je considère comme mon devoir. » René Burri, *Camera*, n°7, 1956

« René Burri, c'est un homme de terrain : un journaliste-photographe. Si l'on passe en revue une oeuvre de plus de quarante ans, on y voit tous les genres de la photographie documentaire. Son nom est là pour les reportages classiques, les essais généraux sous forme de livre, les images isolées qui font date, en couleur comme en noir et blanc, les séries, les séquences, les photographies de style *news*, les créations photographiques autonomes. Il a réalisé d'innombrables portraits, métamorphosé des ambiances en compositions graphiques, résumé le devenir du monde en formules iconographiques aux allures de parabole. Et pourtant, il existe bien quelque chose comme un Burri "typique", qui n'a rien à voir avec le style ou le masque ou le pur esthétisme. Il s'agit beaucoup plus de curiosité, de l'irrépressible ivresse de vivre, mais aussi d'une attitude, d'une conscience aiguë de la façon dont on va au-devant des hommes, des cultures et des événements. »³

L'exposition est divisée en neuf sections, présentées selon le parcours de la visite par le commissaire d'exposition Hans-Michael Koetzle, écrivain, critique photographique basé à Munich et rédacteur en chef de *Leica World*.

La formation d'un œil

À l'automne 1949, René Burri commence ses études à l'Ecole des arts appliqués de Zurich, où deux grands pédagogues de la photographie, Hans Finsler et Alfred Willimann, l'initient à ce médium. C'est surtout Finsler qui influence Burri à travers sa conception de la photographie, fondée sur l'esthétique de la Nouvelle Objectivité prônée dans les années 1920. Ce qu'enseignait Finsler, c'était d'ordonner le chaos de l'univers dans son viseur, de reconnaître des lignes, d'établir des liens. La vision de Finsler était essentiellement graphique. De toute évidence, certaines des plus célèbres œuvres de Burri portent la trace de cette rigueur formelle. Cependant, l'artiste s'est toujours efforcé de s'en détacher pour s'orienter vers une approche du monde plus spontanée, libre et audacieuse en plaçant l'homme au centre de sa réflexion. La première publication de Burri fait la couverture du magazine *Die Woche* en 1953. Ensuite, c'est un reportage sur l'école pour enfants sourds-muets de Zurich, paru en 1955 dans *Life*, qui lui vaut une renommée internationale et lui ouvre les portes de l'agence Magnum Photos, dont il deviendra l'un des principaux correspondants quatre ans plus tard.

Terres de guerre

La vie de René Burri s'apparente à une grande aventure. Au cours de ces cinquante dernières années, de la crise de Suez en 1956 jusqu'à Tienanmen, aucune guerre, aucune crise (ou presque) n'a échappé à l'œil du photographe. Il a su saisir dans son objectif toutes les contradictions du 20° siècle. Pourtant, en parcourant ses archives, on fait une découverte surprenante : il n'y a là aucun mort, aucun cadavre; pas même des blessés. René Burri n'est pas une tête brûlée. Il connaît les risques du métier de reporter. Werner Bischof et Robert Capa avaient déjà payé de leur vie leur engagement dans la guerre lorsque Burri, à l'âge de 23 ans, a réussi sa première mission dangereuse. Mais l'essentiel, c'est que Burri conçoit son œuvre comme une contribution au débat politique. D'où sa méfiance à l'égard de ce que Roland Barthes appelait des « photos-chocs ». Car de telles images dissimulent davantage qu'elles ne révèlent. Les photos de guerre de Burri sont plus subtilement codées. Lorsqu'il photographie la guerre, il peint l'Apocalypse et son cortège de présages irréels.

³ Hans-Michael Koetzle, extrait du livre *René Burri*, Paris, Nathan, coll. Photo Poche, n°79, 1998 (traduit de l'allemand par Denis-Armand Canal).

Utopies

Pour décrire l'œuvre de René Burri, on peut parler de photographie constructive. La création des choses, la naissance des idées, l'échec (possible) des utopies l'ont toujours passionné davantage que la destruction, le chaos, l'enfer. Burri est le photographe des visions, des idées vécues, parmi lesquelles figurent les révolutions. D'où son intérêt précoce pour la Chine : une civilisation ancienne qui, au milieu du 20° siècle, se lance à la recherche de nouveaux concepts pour surmonter la famine, l'analphabétisme et l'explosion de la natalité. Dans l'œuvre de Burri, écrit Peter Killer, il n'existe pas une seule photo « qui ne suggère l'existence possible d'un monde plus humain ». René Burri a témoigné de la création de Brasília : une utopie mise en forme. Il a suivi de près Yves Klein, Tinguely, Giacometti, Picasso : des visionnaires au travail. Il admire Le Corbusier et son œuvre : des rêves construits. Les photographies de Burri sont toujours des fenêtres ouvertes sur l'avenir.

Parcourir la planète

Les ouvrages et les expositions de René Burri ne doivent pas nous faire oublier que la passion du photographe a toujours été de parcourir la planète, dès le milieu des années 1950, pour le compte de nombreux magazines à la renommée internationale. S'il a réalisé ses premiers reportages en Suisse, son horizon s'est ensuite rapidement élargi. Au milieu des années 1980, René Burri avait déjà exploré un nombre incalculable de pays. On a souvent constaté, au vu de son esthétique, que Burri composait ses œuvres en profondeur. On pourrait aller plus loin et parler de profondeur historique dans ses photographies. Autrement dit, les régions qui l'intéressent avant tout sont celles où des événements contemporains se déroulent dans un cadre historique et culturel d'une grande richesse : l'Europe, le Moyen-Orient, la Chine. « L'appareil photo, explique Burri, a toujours été pour moi une baguette magique me donnant accès à des lieux où je pouvais tenter de nouvelles expériences. » La photographie était le médium par lequel il avait décidé d'expérimenter et arpenter le monde.

La page imprimée

René Burri n'a jamais fait partie d'aucun magazine ni d'aucune rédaction. C'est en *free-lance* (en qualité de correspondant pour un journal ou à son propre compte) qu'il a traité ses thèmes de prédilection dans le monde entier. Le bureau parisien de l'agence Magnum Photos (d'abord situé rue du Faubourg St Honoré, puis rue des Grands-Augustins) se chargeait de la distribution ou plus exactement de l'exploitation, la plus lucrative possible, de ses photographies, ses essais ou ses reportages dans les médias. *Life, Look, Fortune, Paris Match, Jour de France, Epoca,* le *Bunte Illustrierte, Stern,* le *New York Times* ou encore le *Sunday Times* comptaient parmi ses prestigieux clients. À l'époque, l'illustré jouait encore le rôle d'une vitrine donnant sur le monde, conformément à la devise adoptée par *Life* lors de son lancement en 1936 : « Voir la vie, voir le monde, être témoin des grands événements... » René Burri a connu les derniers vestiges de l'âge d'or des illustrés et il fut en même temps le témoin d'un changement de paradigme qui a transformé durablement notre société de communication. Par le truchement de la télévision, nous assistons maintenant en direct aux catastrophes et aux conflits qui se produisent aux quatre coins du monde.

"Les Allemands"

René Burri aime les Italiens et leur légèreté. Il apprécie les Français et leur nonchalance affirmée. Les Allemands aussi l'intéressent. « C'est en Allemagne, dit-il, qu'après la guerre, certaines tensions se sont manifestées de manière tout à fait dramatique ». Ses premières photos de l'Allemagne, qui datent du début des années 1950, nous font découvrir Munich en ruine et Ulm dévastée. Plus tard, Burri voyagera souvent comme correspondant du Bunten Illustrierten et trouvera parallèlement l'occasion de poursuivre son grand cycle sur l'Allemagne. Il observe, témoigne, transmet. Mais l'Histoire, ou les histoires que racontent les images n'en sont qu'un aspect. Ce qui compte aussi, c'est son approche formelle, nettement moins radicale que celle de Robert Frank. Chez Burri coexistent le journaliste et l'élève de Finsler : virtuose de la composition, il construit chaque image et, dans le doute, se fie davantage à la raison qu'à l'émotion. En 1962 paraît son premier livre, intitulé Les Allemands, synthèse de ses réflexions sur un sujet qui le préoccupe encore aujourd'hui.

De l'image fixe à l'image en mouvement

Dès son enfance, René Burri s'est enthousiasmé pour le cinéma. Avec sa sœur cadette, à Zurich, dans les années 1940, il passait son temps à la Cinémathèque. Plus tard, il tournera lui-même quelques films. Ainsi, en 1952, muni de la caméra Bolex appartenant à l'Ecole des arts appliqués, il filme la visite d'Edward Steichen dans sa classe. Il tourne aussi un documentaire sur son école et suscite l'étonnement de son professeur de photographie, Hans Finsler, grâce à la perfection du montage de son film sur un voyage scolaire à Lascaux. Son engagement pour le cinéma culmine dans le grand documentaire sur la Chine qu'il tourne en 1965. Jusqu'au milieu des années 1980, Burri ne cessera de réaliser des documentaires et des films publicitaires (ses films personnels sont projetés en continu au Musée de l'Elysée). Parallèlement, certaines séries de photographies sont nettement influencées par le cinéma. Burri exploite les possibilités de son Leica pour obtenir des séquences d'une qualité cinématographique. En réponse à Henri Cartier-Bresson et son « instant décisif », Burri propose sa vision du monde, dans laquelle un événement se décompose en une succession de moments.

Au milieu des artistes

L'affinité de René Burri pour le monde de l'art transparaît dans ses nombreux portraits : il photographie écrivains, comédiens, musiciens, peintres, photographes ou architectes. En 1999, il publie un ouvrage sur Le Corbusier, fruit d'un travail de plusieurs années. Le Corbusier et Picasso occupent sans aucun doute une place centrale dans l'œuvre de René Burri, qui s'est également beaucoup intéressé, très tôt, au projet expérimental d'Oscar Niemeyer à Brasília. Une profonde amitié a lié Burri à l'architecte mexicain Luis Barragán, jusqu'à la mort de ce dernier. Dans les archives du photographe, on trouve aussi bien des portraits de Mario Botta ou du jeune Richard Meier que des photographies de Jean Nouvel ou de Renzo Piano. À Paris, dans les années 1950, Burri rend visite à Yves Klein. Toujours à Paris, dix ans plus tard, il fréquente l'atelier du sculpteur Giacometti. Pendant de nombreuses années, Burri, muni de son appareil photographique, a suivi la carrière de son compatriote Jean Tinguely. Il a également fait le portrait d'Oskar Kokoschka, tout en sensibilisant par ailleurs le public aux expositions de Picasso. René Burri fut un infatigable chroniqueur de l'art du 20° siècle.

Une photographie d'auteur

René Burri a su dès ses débuts concevoir la photographie comme un moyen d'expression personnel, comme un outil susceptible de générer des images qui lui étaient intimement liées et reflétaient avant tout ses propres préoccupations. Si Burri est rapidement passé au photojournalisme, c'est tout simplement pour gagner sa vie. Mais il a transformé la contrainte en plaisir. Il a profité de ses commandes pour créer, parallèlement à l'histoire officielle, une œuvre personnelle. Il n'a d'ailleurs pas été le seul à adopter cette stratégie. Mais avec plus de détermination que d'autres, il a développé un genre qu'on définit aujourd'hui comme la photographie d'auteur. Selon Klaus Honnef, « les photographes auteurs ont une vision singulière des choses et de ce fait une thématique picturale particulière. ». Burri était avant tout un reporter d'un grand professionnalisme, un journaliste qui savait livrer dans les délais des sujets percutants. Mais il s'est toujours laissé la possibilité de rapporter dans ses bagages des images personnelles, différentes.

Biographie du photographe

1000	NI '		D ' \ 7	
1933	Naccance	NA RANG	· Burri à 7u	rıcn

- 1949-1953 Étudie à l'École des Arts Appliqués de Zurich, auprès des professeurs Hans Finsler, Alfred Willimann et Johannes Itten.
- 1954-1955 Caméraman pour le Walt Disney Filmproduction (en Suisse).
- 1955 Reportage, pour la revue *Science & Vie,* sur l'enseignement adapté aux sourds-muets. Premier contact avec Magnum Photos. Première publication dans *Life* : « Touch of Music for the Deaf ».
- 1956-1958 Début des voyages comme correspondant de Magnum Photos (Tchécoslovaquie, Turquie, Egypte, Syrie, Irak, Jordanie, Liban, Italie, France, Espagne, Grèce). Passe six mois en Amérique latine pour préparer l'essai photographique sur *El Gaucho* qui paraîtra dans la revue *Du*.
- 1959 Élu membre de l'agence Magnum Photos. Débute le projet *Die Deutschen (Les Allemands)*. Voyage en Egypte, au Brésil et au Japon. Publie de nombreux reportages dans *Life, Look, Stern, Paris-Match, Epoca, Sunday Times, New York Times, Du*.
- Voyage au Proche-Orient (Israël, Jordanie, Liban). Édition allemande du livre *Die Deutschen* conçu par Robert Delpire (Fretz & Wasmuth).
- Réalise un grand reportage sur Cuba. Rencontre Che Guevera et Fidel Castro. Séjourne à Washington (funérailles de J.F.K.). Édition française du livre *Les Allemands* (éd. Delpire).
- 1964 Publie un reportage sur la Chine populaire dans *Life*.
- Voyage en Chine populaire pendant cinq mois et travaille pour Magnum Film au documentaire *The Two Faces of China*, en coproduction avec la BBC.
- Première exposition personnelle au musée de l'Art Institute de Chicago. Réalise, pour la télévision allemande, un documentaire sur les conséquences religieuses, à Jérusalem, de la guerre des Six Jours.
- 1970 Coproduit et coréalise, avec Peter Amann, un film sur les ouvriers étrangers en Suisse, *Braccia siuomini no*, qui sera primé par la ville de Zurich.
- 1972 Réalise le film Jean Tinguely.
- 1982 Président de Magnum Photos France.
- 1984 Grande rétrospective à Zurich, Paris et Lausanne, « One World / Trente ans de photographie »,
- 1990 Publication chez Arthaud des ouvrages A l'Est de Magnum, 1945-1990 et de Werner Bischof.
- 1994 Publication de l'ouvrage *Cuba y Cuba* (Motta).
- 1997 Publication de l'ouvrage *Che Guevera*, dans la collection Photo Poche Histoire (Nathan).
- 1998 Reçoit le prix Dr. Erich Salomon de la Société Allemande de photographie-DGPh.
- 1999 Reçoit le prix culturel du canton de Zurich.

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES

Les principaux objectifs pédagogiques développés dans ce dossier peuvent déjà être abordés de manière « interactive », et moins approfondie, dans les bornes ludiques mises à disposition des visiteurs dans les espaces d'exposition. Le but est avant tout de sensibiliser les jeunes à la **photographie d'auteur** de René Burri et aux enjeux de la **photographie du réel** (en particulier dans la presse) en s'attaquant à la problématique sous forme de guestions. En voici quelques unes, à adapter selon le niveau d'enseignement.

→ Une image photographique montre-t-elle la **vérité** ?

Question liée au mythe de l'objectivité, à l'idéal de la photographie comme preuve.

→ Quelles sont les **manipulations** possibles au niveau de l'image ?

Le cadrage ou la légende de l'image, par exemple, permettent de totalement en modifier l'interprétation.

→ Quel type de **témoignage** apportent un photographe reporter, un peintre ou un écrivain ?

Question idéale dans le cadre d'une activité interdisciplinaire.

→ Quels rapports observe-t-on entre les photographies de reportage et la **peinture** ?

Le reportage se révèle être beaucoup plus influencé par l'histoire de l'art qu'on ne le pense a priori.

→ Quel est le **pouvoir de l'image** ? pourquoi une photographie devient-elle une **icône** ?

La question des images inscrites dans la mémoire collective, ici en jeu, permet d'élargir la réflexion à l'interprétation des images par les historiens, ou encore, d'aborder la question de la propagande.

→ Image fixe, la photographie peut-elle suggérer le **mouvement**, capter la vibration de la vie ?

Question qui permet d'aborder les rapports entre photographie et cinéma.

→ Quelles possibilités d'expression nouvelle apporte le **photocollage**, forme artistique particulièrement appréciée des avant-gardes dans les années 1920 – 1930 ?

Interrogation qui invite à la mise sur pied d'un atelier d'expression artistique.

Dans les pages qui suivent, vous sont proposés des éléments d'information et des remarques critiques qui vous permettront d'alimenter votre réflexion et de l'intégrer aux activités pédagogiques réalisées avec vos élèves.

ENJEUX DE LA PHOTOGRAPHIE DU RÉEL

Quelques définitions

Il est difficile de définir sans ambiguïté les termes de reportage, photojournalisme, documentaire ou photographie humaniste car ils sont souvent utilisés de manière interchangeables et avec des connotations positives ou négatives selon les époques! Il sera fait ici appel à l'usage courant des ouvrages spécialisés et quelques repères chronologiques permettront de mieux comprendre l'évolution de la photographie du réel dans laquelle s'inscrit l'œuvre de René Burri. Les illustrations du bref historique (pages 12-17) vous permettront de mieux situer les photographes mentionnés.

→ reportage

Au sens large, le reportage qualifie toute démarche ayant pour but majeur d'enregistrer le réel, autant les êtres que les lieux ou les événements. En cela, le reportage se distingue en premier lieu de la photographie de studio où prime la mise en scène. Le plus souvent, un reportage implique une série de photographies sur un thème particulier, dans le but de présenter les différents aspects de ce dernier (enquête et témoignage). L'approche est prioritairement documentaire mais peut avoir une dimension esthétique : bien que l'objectivité ait généralement été le but des photographes dès le 19^e siècle, la part personnelle de l'auteur a toujours eu un rôle déterminant.

L'évolution du reportage a essentiellement été liée à une volonté de relater les événements historiques et sociaux. En cela, le développement de la presse et de l'illustration dans les années 1920 – 1930 a fait du reportage photographique l'un des moyens importants de communication visuelle de l'information. De nombreux reporters sont donc photojournalistes, souvent par nécessité et, en parallèle de leur travail pour la presse, la plupart développent des reportages personnels. Les livres et les expositions sont alors les moyens privilégiés de diffusion de la part intime de leur œuvre. Le reportage moderne se décline sous de multiples formes : photographie de rue (Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau), reportage engagé (Robert Capa), reportage social (Dorothea Lange), reportage politique, etc.

Avec le reportage subjectif (Robert Frank), le mythe de l'objectivité et de la neutralité de la photographie, déjà fort ébranlé par la Deuxième guerre mondiale, n'a désormais plus cours (Raymond Depardon). Malgré la concurrence de la télévision et le succès des magazines « people » peu concernés par les sujets dits sérieux, de grandes agences telles que Magnum Photos continuent de défendre un reportage engagé, personnel et concerné par les questions d'éthique.

→ photojournalisme

« Le photojournalisme recouvre les activités de productions photographiques dans le domaine de l'information destinées à l'illustration des médias, en particulier ceux de la presse. » ⁴ En 1880, la première photographie publiée en couverture d'un journal annonce le développement des magazines illustrés dans les années 1920.

Le photojournalisme moderne doit beaucoup à l'apparition des appareils de petit format permettant la mobilité (du photographe autant que du sujet) et donc une rapidité d'action indispensable pour couvrir l'actualité. C'est la période de gloire du photojournalisme, de Weegee, de Robert Capa et d'Henri Cartier-Bresson (« L'instant décisif »).

L'excès d'images ainsi que la concurrence de la télévision ont entraîné un surenchère de l'image choc, du *scoop*. Ceci au détriment de l'essai photographique (W. Eugene Smith) qui propose un véritable récit en images, accompagné de textes et légendes permettant une interprétation plus profonde du sujet. Ainsi le photojournalisme de témoignage traverse une importante période de doute dès la fin des années 1970.⁵

⁴ MORA, Gilles, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Abbevillepress, 1998, p.158

⁵ ROSKIS, Edgar, "Le crédit perdu du photojournalisme", *Le Monde diplomatique*, novembre 1998

→ documentaire

« Dès son origine, la photographie est reconnue pour sa valeur d'attestation : elle permet d'obtenir un document, c'est-à-dire un témoignage, une preuve objective du réel photographié qui vient d'abord informer. »6 De cette conception découlent ainsi divers usages de la photographie : scientifique, judiciaire, médical, ethnographique ou journalistique. Le reportage est donc l'un des aspects que peut prendre un travail à visée documentaire.

Cependant, les techniques de manipulation de l'image ont existé dès le milieu du 19e siècle et le mythe de l'objectivité est progressivement remis en question (le détournement de l'information à but idéologique, de propagande, est l'un des exemples les plus marquants de l'entre-deux guerres).

Dès 1930, Walker Evans (USA, 1903 – 1975), défenseur du « style documentaire », met en évidence la dualité de la photographie, à la fois document et œuvre esthétique. Dès lors, le terme documentaire s'associe à un projet photographique personnel proche du réel mais n'ayant pas nécessairement un but informatif (contrairement au photojournalisme ou au reportage engagé). Dans les années 1960, la subjectivité du photographe est entièrement assumée, en particulier dans le domaine du documentaire social (à la suite de Robert Frank, Lee Friedlander et Diane Arbus par exemple).

→ photographie humaniste

Mouvement majeur de la photographie des années 1930 à 1960 qui se concentre sur l'image de l'homme et témoigne de sa dignité. L'humanisme est un courant de pensée occidentale hérité de la Renaissance qui croit en une essence éternelle de l'homme et place en lui sa foi. Les grands thèmes de la photographie humaniste visent donc une portée universelle et montrent une attention particulière pour le quotidien des peuples, des classes défavorisées, des opprimés (Sebastão Salgado).

En rendant compte des plus démunis avec un regard empreint d'optimisme, les photographes humanistes français ont popularisé « une imagerie positive du quotidien. » La photographie humaniste a pour caractéristique de ne pas se limiter aux événements « chocs » de l'actualité, mais d'étudier ce qui se passe derrière la grande scène de l'Histoire. Alors que le photojournaliste doit fournir « la » photographie parfaite, le scoop, le photographe humaniste peut s'exprimer sur plus d'une centaine de photographies et sur le long terme. En ce sens-là, René Burri adopte un tel point de vue : les êtres humains sont au centre de son œuvre qui est construit sur la durée et implique une réflexion critique sur la vie publique.

Jean Clair qualifiait ainsi les photographes humanistes de « poètes de l'identique [et] non du différent ». Etant moins dépendants de la presse, ils présentent leur travail soit dans des expositions soit dans de beaux livres. Ceci leur permet de mieux marquer le sens donné à leur démarche.

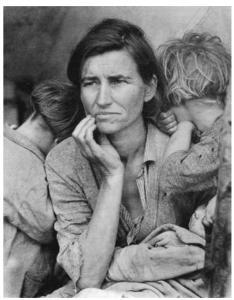
MORA, ibid, p.85

MORA, ibid, p.110

Bref historique de la photographie de reportage

La profession de photojournaliste⁸, liée à l'information sur l'actualité, connaît un véritable essor dès les années 1920 parallèlement au développement de la presse illustrée et grâce à l'apparition d'appareils de petit format, tel le Leica, maniables et rapides, permettant des prises de vue sur le vif.

L'histoire du reportage moderne est liée à celle de la photographie humaniste et du documentaire social américain des années 1930 à 1960. Dans les années 1960, la télévision vient toutefois concurrencer les photographes, donnant lieu à la première crise du reportage.



© Dorothea Lange, *Migrant Mother*, Nipomo, California, 1936

Introduction

En France, la photographie humaniste illustrée par Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis ou Izis, est le reflet d'un certain « réalisme poétique » qui caractérise l'époque et que l'on trouve également dans les domaines de la poésie, avec Jacques Prévert, et du cinéma, avec Marcel Carné (*Quai des brumes*, 1938) ou René Clair (*Sous les toits de Paris*, 1930). Aux Etats-Unis, dans le domaine du documentaire social, les photographes mandatés par la Farm Security Administration (FSA) présentent les ravages de la crise de 1929 sur la communauté rurale. Les plus célèbres sont Walker Evans et Dorothea Lange, dont l'image *Migrant Mother*, 1936, est devenue une icône moderne. Dans la presse, nombreux sont les photographes engagés qui rédigent les textes eux-mêmes et signent dès lors leurs images, notamment W. Eugene Smith, grièvement blessé lors de la Deuxième guerre mondiale, et Robert Capa, qui incarne très tôt le mythe du reporter de guerre et du photojournaliste engagé au péril de sa vie.

La Deuxième Guerre mondiale ralentit l'effervescence de la photographie humaniste qui gagne un regain de popularité à la Libération : Robert Doisneau immortalise le peuple de Paris en liesse, devenant le symbole de la photographie humaniste de l'Après-Guerre. Le mouvement connaît une reconnaissance internationale triomphale en 1955 grâce à l'exposition « The Family of Man », organisée par Edward Steichen au MOMA, le Musée d'art moderne de New York, et présentée dans de nombreux pays européens (véritable événement qui connut 7 millions de visiteurs). L'exposition, monumentale, proposait une vision optimiste de la nature humaine à travers plus de 500 images, prises par des amateurs comme des professionnels, et célébrant les étapes majeures de la vie selon l'idée que « la mission photographique est d'expliquer l'homme à l'homme ». Edward Steichen voit la photographie humaniste comme « un langage universel de fraternité et d'identification idéologique. »

Le succès de l'exposition « The Family of Man » peut cependant être interprété comme le chant du cygne de l'humanisme. Dès les années 1960, les grands idéaux sociaux et humanistes sont en crise. Avec la concurrence de la télévision et suite aux horreurs de la guerre au Viêt-nam, le rôle informatif de la photographie d'actualité, le mythe de l'objectivité ainsi que les règles esthétiques et déontologiques du reportage sont remis en question. Robert Frank et Raymond Depardon, illustrent différentes phases de cette « ère du doute » traversée par le reportage.

Il convient de souligner que l'œuvre de René Burri s'ancre de façon complexe dans ces différents moments de l'histoire de la photographie. Au cours de sa longue carrière dans le photojournalisme, il assiste à une forte évolution des médias et, comme il développe une photographie d'auteur parallèlement à son métier dans la presse, il y a apporté une réponse toute personnelle.

⁸ Pour une définition des termes tels que reportage, photographie humaniste, photojournalisme et documentaire, prière de voir les pages 10 et 11 de ce dossier, ainsi que deux ouvrages qui ont été fort utiles pour cette section : Dictionnaire de la photo, Paris, Larousse, coll. In Extenso, 1996 ;

MORA, Gilles, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Abbevillepress, 1998.

MORA, *ibid*, p.110

Henri Cartier-Bresson (France, né en 1908)

La carrière photographique d'Henri Cartier-Bresson, qui a suivi une formation de peintre, débute vers 1930 avec des vues extraites du quotidien. Très vite son style se met en place : prendre une photographie sur le vif afin de saisir l'essentiel d'une scène. Il trouve ses sujets en déambulant dans les villes, photographiant l'homme de la rue, fixant un instant précis. Influencée par le surréalisme, son approche se fie au hasard, à la rencontre d'une personne, d'un lieu ou d'une situation insolite. Quant au choix du sujet, il montre un intérêt pour l'anecdote, porteuse d'une métaphore de la condition humaine : « La plus petite chose peut être un grand sujet, le petit détail humain devenir un leitmotiv » 10. Prônant une forme d'objectivité, il considère que la tâche d'un photographe est d'« observer la réalité avec l'aide de ce carnet de croquis qu'est notre appareil, à le fixer, mais pas à le manipuler ni pendant la prise de vue, ni au laboratoire par de petites cuisines ». La photographie est pour lui « une opération progressive de la tête, de l'œil et du cœur pour exprimer un problème, fixer un événement ou des impressions ».



© H.Cartier-Bresson / Magnum Photos, Derrière la Gare Saint-Lazare, Paris, 1932

La composition de l'image, extrêmement maîtrisée, doit donc allier précision technique, perfection formelle et intensité de l'émotion. Sa philosophie de la photographie peut se résumer dans sa définition de l'instant décisif : « Une photographie est pour moi une reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait ». Le génie d'Henri Cartier-Bresson est d'allier la spontanéité de la prise de vue à la perfection de la composition dans un profond respect de l'être humain. Considéré comme l'un des plus grands photographes du 20ème siècle, il a eu une influence considérable sur la photographie de reportage. René Burri, membre de Magnum Photos dès 1959, sera très proche d'Henri Cartier-Bresson, qui est l'un des membres fondateurs de cette agence coopérative. Tout en admirant la qualité formelle des images de son aîné et mentor, le photographe suisse ne se limite pas à « l'instant décisif » et préfère suggérer la « vibration du vivant », le changement et le mouvement dans ses images (en cela il est plus proche de son activité de cinéaste).

Robert Capa, né André Friedman (Hongrie, 1913 – Indochine, 1954)

L'instant décisif est illustré également par la fameuse image de Robert Capa, ami d'Henri Cartier-Bresson, réalisée en 1936 lors de la guerre civile espagnole. Bien que l'authenticité de cette prise de vue soit actuellement contestée (certains prétendent qu'elle est mise en scène), elle est publiée en couverture du grand magazine *Life* en 1937, avec une légende précisant qu'il s'agit du moment précis où un soldat républicain est touché par une balle sur le front de Cordoue. Robert Capa défend ainsi un nouveau style d'image suscitant l'émotion. Son engagement physique est total : les cadrages serrés, au plus proche des sujets, mettent l'observateur au cœur de l'action.

d'authenticité de l'image et de respect des êtres représentés).



Robert Capa, Soldat républicain, front de Cordoue près de Cerro Muriano, 5 septembre 1936 © 2001 Cornell Capa / Magnum Photos

Sa célèbre phrase « Si tes photos ne sont pas bonnes, c'est que tu n'es pas assez près » est devenue un modèle à suivre pour toute une génération de photographes d'actualité. Reporter de guerre avant tout, Robert Capa évite les manipulations de l'image pour préserver sa qualité de document historique. Il donne généralement une dimension héroïque, sociale et psychologique, à ses images en n'occultant jamais la tragédie et la mort. Robert Capa, grand voyageur et homme d'action, a fondé l'agence Magnum Photos en 1947 avec ses amis Henri Cartier-Bresson, David Seymour et George Rodger. Première agence coopérative de photographes, indépendante de tout organe de presse, Magnum Photos a donné ses lettres de noblesse au reportage d'auteur autant dans le domaine des grands conflits historiques que dans celui de la scène sociale, politique ou privée.

¹⁰ CARTIER-BRESSON, Henri, « L'instant Décisif », in Les Cahiers de la photographie, n°18, 1986 (texte original paru dans Images à la sauvette, 1952); même source pour les citations qui suivent.

L'agence défend les droits des photographes et une éthique du reportage (les règles déontologiques

La primauté du témoignage et l'engagement de l'auteur dans un travail personnel sont les valeurs essentielles défendues par Robert Capa qui n'ont pas manqué d'influencer René Burri dans son travail. Alors que Robert Capa a réalisé une majorité d'images dans le feu de l'action, en particulier sur le front, René Burri évite la photochoc représentant des blessés graves et des morts ; il est aussi sensible à la vie quotidienne des gens qu'à l'actualité et aux grands moments de l'Histoire.

William Eugene Smith (USA, 1918 – 1978)

W. Eugene Smith, célèbre reporter, a travaillé pour de nombreux journaux d'actualité. Il publie notamment une cinquantaine de reportages exclusifs pour *Life* avant de rejoindre l'agence Magnum Photos en 1955. Idéaliste, il souhaite pouvoir améliorer le monde par le biais de ses publications. Il conçoit chaque reportage comme un « essai photographique », dans lequel il contrôle texte, images, légende et mise en page. Il veut que son message soit parfaitement compréhensible pour éviter tout glissement de sens.

W. Eugene Smith croit moins à l'objectivité qu'à l'honnêteté. Il ne cherche pas nécessairement le sensationnel, mais il lui arrive de dramatiser son sujet par la composition de l'image ou/et par le biais de références iconographiques, principalement celles de l'art religieux. Sa photographie de Tomoko dans les bras de sa mère, évoquant une Pietà, est l'un des exemples les plus saisissants (actuellement, cette image est malheureusement interdite de diffusion par les héritiers des droits d'auteur).

L'originalité de W. Eugene Smith est double. D'une part, il exige de pouvoir diriger son travail de la prise de vue à l'édition. D'autre part, son engagement est total, que ce soit dans son reportage du village espagnol (1951) où il s'implique dans la vie des villageois et plaide leur cause ou que ce soit dans ses reportages sur la pollution industrielle au Japon (dès 1961) où il prend position contre les responsables de celle-ci.

Les occasions de publier dans la presse de véritables reportages approfondis sur un thème comme le faisait Smith étant devenues rares, le livre est apparu comme le support idéal pour la diffusion d'un travail à long terme. Dans les années 1950 et 1960, René Burri a publié un très grand nombre de reportages majeurs dans la presse mais il a aussi exploré les possibilités offertes par l'édition, dès « Les Allemands » (1962), livre réunissant plusieurs années de prises de vue. Quant à l'engagement du photographe, il est indéniable que René Burri, autant que Smith, a toujours donné une place importante aux gens impligués malgré eux dans les grands conflits du 20° siècle.



© W. Eugene Smith / Magnum Photos, sans titre (Tomoko), vers 1973

Robert Doisneau (France, 1912-1994)

Photographe indépendant dès 1939, Robert Doisneau sillonne les rues de Paris pour « s'emparer des trésors que ses contemporains transportent inconsciemment ». Il approche et fixe un instant des hommes dans leur vie quotidienne. L'anecdote inspire nombreuses de ses photographies les plus appréciées du public.

Le fameux *Baiser de l'Hôtel de ville* (qui s'est avéré être une mise en scène sur commande de l'auteur) symbolise sa volonté de suggérer un « réalisme poétique » attentif aux simples moments de bonheur. Robert Doisneau est le photographe de l'Après-Guerre qui tente de transcrire le sentiment de libération des Français.



© Robert Doisneau, Le Baiser de l'Hôtel de Ville, Paris, 1950

Robert Doisneau est l'un des premiers à documenter la vie des banlieues de la capitale. D'abord, il choisit ses sujets de loin, puis s'en approche et cherche à se faire accepter. Les regards expressifs le passionnent et lui sont fondamentaux pour produire une bonne photographie car ils donnent une unité à la scène. L'attente du moment d'émotion intense est la particularité de sa démarche non dépourvue d'humour. Il refuse qu'on le qualifie de chasseur d'image et préfère l'expression de pêcheur d'image. Peu soucieux de la composition, il se concentre plutôt sur la retranscription des sentiments des gens ordinaires. Nous pourrions résumer l'œuvre de Robert Doisneau comme un vaste album de famille où chacun se reconnaît avec émotion. Son optimisme et sa démarche photographique font de lui l'exemple le plus typique de la photographie humaniste sentimentale.

L'aspect émotionnel de ses rencontres est aussi présent chez René Burri mais il ne prime jamais sur l'exigence formelle : l'image doit avant tout être parfaite et l'auteur préfère éviter trop de sentimentalisme dans ses images.

Robert Frank (Suisse, 1924)

Installé à New York en 1947, Robert Frank travaille d'abord comme photographe de mode et reporter pour des magazines. Entre 1948 et 1951, il voyage en Amérique latine et en Europe. Confronté à la réalité sociale, il décide de la traiter de manière subjective. Le grand apport de Robert Frank à l'histoire du reportage date de 1955-1956, deux ans durant lesquels la bourse de la fondation Guggenheim lui permet de parcourir les routes américaines. Robert Frank rompt avec l'instant décisif prôné par Henri Cartier-Bresson. Il ne s'intéresse qu'aux événements mineurs de la vie américaine, à la banalité des individus et des lieux. La composition semble être totalement négligée, proche d'une image ratée d'amateur.



© Robert Frank, Miami Beach, in Les Américains, 1958

Son livre Les Américains paraît en 1958 et choque l'opinion publique par sa vision négative des Etats-Unis. La préface de Jack Kerouac situe Robert Frank dans la Beat Generation, mouvement de révolte contre l'american way of life en plein Maccarthysme. Par ce livre fondateur du reportage subjectif et critique, donnant une vision désenchantée du monde, il remet en question la photographie humaniste sentimentale et le photojournalisme, autant au niveau du contenu que sur le plan formel. Son reportage constitue un documentaire social révélant le véritable visage des Américains ordinaires qui n'ont rien de stars brillant sous les feux de la rampe. Volontairement mal cadrées, parasitées par de grandes plages noires et une lumière « sale », ses photographies découlent d'une approche psychologique du sujet.

Par sa photographie d'auteur, René Burri a également développé une importante œuvre personnelle, tout en restant ancré dans la pratique photojournalistique pour assurer sa subsistance. Il est moins radical que Robert Frank mais partage avec lui un sens critique vis-à-vis de la société.

Raymond Depardon (France, 1942)

Photojournaliste polyvalent à ses débuts, Raymond Depardon s'éloigne de la profession au fur et à mesure qu'il doute des images d'actualité à prétention informative.

Dans la lignée de Robert Frank, il confirme l'importance de la subjectivité pour des photographies d'une réalité à haute résonance politique comme les événements de Beyrouth en 1978.

Certains s'en sont indignés, prônant l'objectivité dans le traitement des problèmes planétaires. Raymond Depardon considère quant à lui que toute bonne image doit être empreinte de la biographie de son auteur.

Il est l'un des premiers à associer parcours intime et photographie d'actualité.



© Raymond Depardon / Magnum Photos, sans titre, Roumanie, 1996, tiré de Silence Rompu

Raymond Depardon ne limite cependant pas ses sujets à l'actualité. Il traite aussi des oubliés de l'histoire, tels que les orphelins roumains ou les malades mentaux. En 1979, il réalise un reportage marquant sur les asiles psychiatriques en Italie.

A la demande de l'ONG Children Action, il se rend en 1996 dans un orphelinat de Roumanie : « Je n'ai pas voulu photographier les enfants qui traînaient ou rampaient par terre. J'ai essayé de les mettre debout pour leur rendre une certaine dignité. Je n'étais pas là pour voler des images. [...] Quand nous sommes partis, nous avons encore vu les enfants qui hurlaient, accrochés aux barreaux. J'avais honte. »¹¹

Dans les deux cas cités se pose un véritable problème d'éthique : Raymond Depardon constate l'ambiguïté de sa position entre le témoignage, nécessaire, et le voyeurisme. Dès lors, pour justifier sa démarche auprès du public, il accompagne ses photographies de textes précisant le contexte de la prise de vue et éventuellement ce qu'il n'a pu, ni osé, photographier. Raymond Depardon ne cherche donc aucunement à idéaliser la réalité qui s'offre à lui, il s'attache à représenter ce qu'il appelle « les temps faibles » de la vie.

Comme Raymond Depardon, René Burri intègre son expérience personnelle à son activité photographique, notamment lors de ses rencontres avec des personnages célèbres (le Che, Picasso, etc.), ou encore face à de grands idéaux de l'Histoire tels qu'ils sont apparus lors de la Révolution culturelle en Chine par exemple. Depardon est l'un des premiers photographes à se soucier ouvertement du problème du voyeurisme, alors que René Burri a, dès les débuts de sa carrière, évité ce piège et eu un grand souci éthique pour ses modèles. Tout photographe est confronté à ce problème lorsqu'il s'attache à décrire la condition humaine.

-

¹¹ DEPARDON, Raymond, in Libération, 26 avril 1997

Sebastião Salgado (Brésil, 1944)

Après avoir suivi une formation d'économiste, Sebastião Salgado débute sa carrière de photographe avec un reportage sur la famine au Niger. En 1975 il se lance dans le reportage de fond, voulant prendre le temps de comprendre la vie des gens. Entre 1979 et 1983, pour l'agence Magnum Photos, il travaille à une grande fresque sur les paysans. Puis il élargit son thème à l'ensemble des « ouvriers de l'ombre », qui œuvrent dans la misère, et aux victimes des conséquences de la guerre, famines, maladies, etc.

Ses images choquent car il représente des enfants squelettiques, de pauvres femmes errant dans le désert, des cadavres jonchant le sol (parfois même arrangés pour les besoins de la composition et de l'esthétique). Il concentre son intérêt sur la force symbolique des images. Rien n'est laissé au hasard, ni le décor, ni les « modèles » qu'il fait poser. Nombreuses sont les photographies qui font référence à l'imagerie chrétienne : Madone, Pietà ou Exode, il produit intentionnellement des icônes modernes qui mobilisent les émotions du public afin de le sensibiliser au sort des êtres en souffrance.

Sebastião Salgado est sans aucun doute le plus grand photographe humaniste actuel. Son but est de redonner sa dignité à chaque être humain. Ses méthodes sont pourtant très différentes de la plupart de ses confrères reporters : son esthétisme est souvent jugé excessif. Il refuse l'instantané pour offrir sa propre interprétation des faits de manière très convaincante, et même séduisante. L'opinion publique le plébiscite et il a réalisé nombre d'expositions à succès ces dernières années.

Dans de nombreux cas, René Burri privilégie également la démarche à long terme pratiquée par le photographe brésilien, bien qu'il soit d'une plus grande prudence vis-à-vis de l'esthétique. Pour lui, celle-ci ne doit en aucun cas prendre le pas sur le contenu des images et il évite toute mise en scène qui pourrait fausser la réalité dont il tente de témoigner. Bien que René Burri ait réalisé des icônes photographiques du 20° siècle, il ne fait en principe pas appel à l'iconographie chrétienne, car ses références sont bien plus ancrées dans la photographie de reportage et l'art de son temps que dans les modèles séculaires de l'histoire de l'art.



© Sebastião Salgado, Les hommes valides sont partis vers les villes à la recherche de travail et de nourriture, laissant derrière eux leurs familles et les « veuves de la sécheresse ». Ici, ils marchent sur ce qui fut le lac Faguibin, Mali, 1985 (détail)



© Sebastião Salgado, Centre d'hospitalisation pédiatrique du camp de réfugiés de Korem, Éthiopie, 1984

Problématiques liées à la photographie du réel

→ Une image photographique montre-t-elle la vérité?

Dès sa naissance officielle en 1839, l'aspect automatique et mécanique de la technique photographique en a fait un instrument scientifique, un outil dont le mérite principal était de porter sur toute chose le même regard neutre, objectif. Ainsi s'est développé, dans l'imaginaire collectif, le mythe de l'objectivité photographique qui voit son apogée artistique dans la Neue Sachlichkeit (Nouvelle objectivité) née en Allemagne dans les années 1920. Au 19^e siècle, la photographie a donc été très souvent perçue comme une messagère de la **vérité**, voire une preuve judiciaire.

Faisant appel aux acquis de la **sémiologie**, les théoriciens de la photographie du 20° siècle¹² ont mis en évidence l'originalité du médium : l'indice. Comme la peinture, la photographie est un ensemble de signes iconiques (ressemblant au référent représenté, selon le principe de l'analogie) mais elle s'en distingue par sa nature originelle indicielle (la photographie est une trace, une empreinte laissée sur la surface photosensible par la lumière réfléchie par le référent).

La photographie est ainsi une **trace du réel**, elle est la preuve qu'une chose, un être ou une situation a bel et bien existé devant l'appareil photographique, même s'il n'en reste rien (d'où l'expression célèbre de Roland Barthes : « ça a été » ¹³). Pourtant, force est de constater l'écart énorme entre le réel et la « réalité » proposée au récepteur d'une photographie, comme le montrent les nombreuses images de presse mises en scène, retouchées, modifiées de diverses façons (parfois pour palier à des faiblesses techniques et « améliorer » le rendu de l'image, le plus souvent pour manipuler les opinions).

Dans le sens commun, la photographie du réel (photojournalisme, reportage, documentaire) a pour fonction première d'informer sur un moment de l'histoire ou une situation sociale dont le photographe est témoin. Lorsque la photographie d'un événement est qualifiée de « scoop », la presse joue sur la surprise du récepteur et s'appuie sur « l'effet de réel » de l'image argentique que l'on peut ainsi résumer : puisqu'il a été photographié, l'événement s'est réellement produit.

« C'est-à-dire que la fonction de surprise se double de la **fonction de preuve** à cause de l'aspect indiciaire spécifique de la photographie. La photo est bel et bien trace du réel, "le référent adhère", ce qui lui permet de jouer ici encore sur la confusion entre "preuve d'existence" et "preuve de sens". C'est ainsi que l'information se déplace de l'annonce de l'événement à un témoignage sur cet événement, voire à un symbole plus universel. » 14 En effet, le public est souvent déjà informé de l'événement par d'autres moyens (le bouche à oreille, la radio ou la télévision), mais la photographie de presse vient ajouter un témoignage de « vérité » qui peut même prendre – non sans ambiguïté – dimension de symbole universel (symbole de la souffrance par exemple, comme c'est le cas dans les photographies devenues icônes de Dorothea Lange ou de Sebastião Salgado). Ainsi, « [...] pour la plupart d'entre elles, ces photos de presse sont tout à fait paradoxales : ancrées dans le réel, "arrachées au présent", elles touchent d'autant mieux le public et perdurent d'autant plus longtemps dans la mémoire collective qu'elles provoquent précisément des interprétations qui débordent largement l'événement luimême »15

→ Quelles sont les manipulations possibles au niveau de l'image ?

Il est important d'être conscient du rôle du photographe pour relativiser le mythe de l'objectivité (la photo-vérité) auquel fut longtemps identifiée la photographie. Sur le plan purement pratique, la photographie est un moyen d'expression impliquant une succession de **choix techniques** de la part de son utilisateur, en fonction de l'appareillage employé : « chaque image photographique est le produit des caractéristiques inhérentes au dispositif, combinées aux choix immédiats de l'opérateur. »¹

¹² Notamment : DUBOIS, Philippe, L'acte photographique et autres essais, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série Cinéma et Image, 1990 / 1983; KRAUSS, Rosalind, Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts, Paris, Macula, 1990; VAN LIER, Henri, "Philosophie de la photographie", Les cahiers de la photographie, hors série, Paris, 1992 / 1983

BARTHES, Roland, La chambre claire. Note sur la photographie, Paris, Gallimard / Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980

^{14 &}quot;À propos de la photo de presse", p.153, in JOLY, Martine, L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe, Paris, Nathan, coll. fac. image, 1994, p.139-177

ibid., p.148

¹⁶ FRIZOT, Michel, VEIGY, Cédric de, "Photographie(r)", dossier, *La documentation photographique*, n°8021, Paris, La documentation Française, juin 2001; cet ouvrage destiné aux enseignants constitue une excellente introduction sur les possibilités d'intégrer une pédagogie de l'image photographique aux cours de culture générale : histoire, français, géographie, etc.

Ces choix n'étant généralement pas seulement motivés par la perfection technique du résultat mais aussi par un souci **formel**, la subjectivité du photographe intervient dès le début de toute prise de vue : sélection d'un sujet « méritant » d'être photographié, éventuellement mise en scène du/des modèles, choix du cadrage, de la distance et de l'angle de prise de vue, composition de l'image, sélection du type d'éclairage, etc. Il en résulte une série de **signes plastiques**, les aspects formels de la photographie, qui contribuent à en construire le sens et influencent son interprétation.¹⁷

Le cadrage modifie fortement la signification d'une photographie. Lors de la prise de vue, le choix du cadrage vise à montrer ou à supprimer le **contexte**, ce qui permet plus aisément de manipuler le sens de l'image. Lors de la diffusion de la photographie, il suffit d'un **recadrage** pour orienter rapidement le regard vers un élément de l'image que l'on souhaite mettre en avant. Le recadrage est très fréquent dans la presse, il vise souvent à augmenter la lisibilité et l'intensité dramatique du visuel.

La **retouche** est très utilisée au début du 20° siècle pour embellir une photographie, améliorer un portrait ou un paysage selon les standards de l'époque. Dans le milieu de la presse d'information et dans le domaine de la politique, elle est un excellent moyen de manipulation de l'opinion jusqu'à l'apparition des nouvelles technologies. Il est aisé d'éliminer un personnage dans une scène de groupe ou d'assembler des personnages ne s'étant jamais rencontrés, en combinant le **détourage** (isole un élément de l'image en supprimant le fond), le **découpage** propre au photomontage (assemble des éléments empruntés à différentes photographies) et la **retouche** (redessine une partie manquante de l'image à la gouache, point par point pour imiter le grain de la photographie). Durant la période d'intense propagande nazie et fasciste des années 1930 – 1940, les exemples de manipulation par **photomontage** et retouche ne manquent pas.

Sur la page imprimée, toute photographie subit également une « contamination » par les images voisines, selon un principe proche de « **l'effet Koulechov** » appliqué par le cinéaste soviétique Lev Koulechov dès 1921 (par exemple, il suffit d'une image tragique pour donner une connotation négative à l'image suivante ou précédente).

Le **texte** joue bien entendu un rôle important pour influencer l'interprétation d'une photographie de presse. Outre les gros titres et l'article se référant à l'image, la **légende** de celle-ci est de première importance, son rôle premier étant la **fonction d'ancrage** selon l'expression de Roland Barthes¹⁸: la légende de l'image permettrait de réduire la polysémie de cette dernière à un seul sens valable. De nombreux photographes tentent de se protéger des manipulations du sens en exigeant que le journal indique précisément la légende donnée par l'auteur et que l'image ne soit pas recadrée. Mais un **commentaire** vient souvent compléter la légende qui se limite à des données factuelles (lieu, date) et il apporte aux lecteurs une interprétation « toute faite », connotée plutôt que dénotative.

→ Quel type de témoignage apportent un photographe reporter, un peintre ou un écrivain?

Si la photographie ne dit pas toujours la vérité, elle peut toutefois apporter son témoignage visuel. Face à la douleur d'autrui ou à tout événement d'importance, l'attitude d'un photographe peut osciller entre la volonté d'apporter un **témoignage** au plus près du réel (parti pris éthique) et la tentation du spectaculaire, voire du **voyeurisme** (parti pris médiatique), la limite entre témoignage et voyeurisme étant parfois ambiguë¹⁹. Il a déjà été mentionné que René Burri rejette cet aspect de la « société du spectacle » en refusant de réaliser le *scoop* ou la photo qui choque. La pression sur les photojournalistes est cependant devenue très forte, principalement pour des raisons économiques et politiques. La presse doit faire face à la concurrence de la télévision, puis à celle des NTIC, les nouvelles technologies de l'information et de la communication, qui sont à l'origine d'une seconde crise du reportage.²⁰

réédité in BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p.25-42

¹⁷ Pour les paragraphes qui suivent, deux autres ouvrages de base très pratiques pour les enseignants ont été consultés : CADET, Christine, CHARLES, René, GALUS, Jean-Luc, *La communication par l'image*, Paris, Nathan, coll. Repères pratiques, 1990; FOZZA, J.-C., GARAT, A.-M., PARFAIT, F., *Petite fabrique de l'image*. *Parcours théorique & thématique*, Paris, Magnard, 1988

BARTHES, Roland, "Rhétorique de l'image", in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 40-51;

[&]quot;Les critères pourtant semblent d'abord clairs: il y a l'image-témoignage qui se préoccupe de rendre compte d'une réalité qu'il importe de connaître ou de faire prendre conscience d'une situation qui exige une réponse. Et il y a l'image voyeuriste où prime soit le goût de l'image captée pour elle-même, soit celui de la souffrance exhibée ou de l'intimité surprise. D'un côté donc un moyen ordonné à une fin, de l'autre le moyen devenu fin en lui-même; d'un côté un rapport à l'autre, de l'autre un pur rapport à soi. [...] Aussitôt, pourtant, l'évidence de la distinction se trouble. Comment la fin qui spécifie le témoignage s'inscrit-elle dans l'image? [...] Le doute sur les moyens renvoie à l'incertitude des effets.", RANCIÈRE, Jacques, "L'œil esthétique", in "Témoignage et voyeurisme", dossier photo, art press, n° 273, novembre 2001, p.19; les autres articles du dossier sont également très intéressants

²⁰ D'excellentes réflexions se trouvent dans : "La photographie à l'ère de l'information continue", dossier photo, *art press*, n° 251, novembre 1999

Confrontés à une telle **crise du reportage**, de nombreux photographes choisissent de donner progressivement plus de valeur à leur travail personnel. Ils décident alors de traiter de sujets de reportage « marginaux », des oubliés de l'actualité médiatique. La **photographie d'auteur**, reconnue aujourd'hui sur le marché de l'art, se trouve dans une position particulière, entre **document et art**. Par sa nature indicielle, la photographie est avant tout un document qui sert de témoignage, voire qui participe d'une démarche éthique, engagée²¹. Par sa dimension iconique, la photographie participe aussi d'une démarche esthétique propre à un auteur, qui se distingue généralement par son style. Le « style documentaire », défendu par Walker Evans (1903-1975) dès les années 1930, permet de concevoir une photographie personnelle, artistique, à forte valeur documentaire (sans que la photographie soit pour autant réduite au statut d'image d'archive).

Dans une réflexion contemporaine sur la photographie du réel, la **dialectique art-document**²² – qui rejoint la relation complexe entre éthique et esthétique – s'avère fondamentale. Elle met en évidence l'originalité de la photographie par rapport aux autres médiums tels que la peinture ou l'écriture. Une comparaison entre les témoignages apportés par les différents médiums nécessiterait un énorme travail de recherche qui dépasse le cadre de ce dossier. Il nous a paru toutefois intéressant de s'arrêter à un exemple plus précis permettant une activité interdisciplinaire dans le cadre scolaire : le témoignage et les réactions face à la guerre des photographes, écrivains, poètes ou peintres²³.

→ Quels rapports observe-t-on entre les photographies de reportage et la peinture ?

→ Quel est le pouvoir de l'image ? pourquoi une photographie devient-elle une icône ?

Les différentes questions posées ci-dessus sont bien entendu intimement liées et seront traitées ensemble. Comme la sémiologie visuelle²⁴ la bien montré, tous les éléments figuratifs de l'image photographique sont potentiellement des signes iconiques porteurs de sens. Cependant, une lecture plus globale permet de distinguer certains ensembles iconiques récurrents de la culture visuelle occidentale, dont la source est notamment la peinture religieuse et les grands tableaux d'histoire. Ceci explique en partie pourquoi une photographie peut devenir une sorte d'icône moderne. Ces éléments iconiques récurrents ont valeur de : comparaison, antithèse, métonymie, symbole, allégorie, mythe²⁵. Pour illustrer certains de ces termes, dont se dégage une **rhétorique de** la photographie de presse selon Martine Joly, voici quelques exemples tirés du bref historique de ce dossier.

Une métonymie peut présenter la partie pour le tout (synecdoque), comme dans l'image de W. Eugene Smith montrant uniquement la main de Tomoko, le reste de son corps étant très flou au second plan. Cette main crispée par les séquelles d'un empoisonnement au mercure représente la souffrance de tout son être, mais aussi de son village, Minamata, touché par la pollution industrielle d'Hitachi.

Les photographies de mère à l'enfant de Dorothea Lange et de Sebastião Salgado se réfèrent spécifiquement à l'imagerie chrétienne de la Madone à l'enfant Jésus qui est, entre autres, le symbole même de l'amour maternel protecteur. Dans un autre registre, propre à « l'instant décisif », le soldat républicain tué d'une balle sur le front de Cordoue, photographié par Robert Capa en 1936, symbolise le courage héroïque et l'engagement pour une cause au péril de sa vie (Capa lui-même est tué en Indochine en 1954 alors qu'il témoignait de la naissance d'un conflit majeur du 20° siècle et incarnait déjà de son vivant le **mythe** héroïque du reporter moderne).

L'allégorie est une conjonction de plusieurs éléments symboliques²⁶ qui joue notamment sur les citations iconographiques et plastiques, sur le rappel d'images connues qui stimule l'interprétation par le jeu de l'intertextualité. Comme il a été remarqué dans le bref historique, les œuvres de W. Eugene Smith et de Sebastião Salgado sont particulièrement riches en références à l'iconographie chrétienne faisant appel aux symboles: Madone, Piéta, Exode, etc. Les photographes tirent également parti de divers aspects formels tels que : l'éclairage (chez Salgado, un rayon de lumière tombant derrière la mère et son enfant leur donne une sorte

POIVERT, Michel, La photographie contemporaine, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, coll. La création contemporaine, 2002;

BAQUÉ, Dominique, Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire, Paris, Flammarion, 2004

²¹ Éthique, esthétique, politique, CAUJOLLE, Christian, dir. art., 28^{kmes} Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1997; SONTAG, Susan, Devant la douleur des autres, Paris, Christian Bourgois, 2003

SAUSSIER, Gilles, "Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire", in "Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle", revue Communications, n°71, Paris, Seuil, 2001;

Prière de consulter la partie consacrée aux propositions d'activités dans le cadre scolaire, pages 27 à 29.

²⁴ JOLY, Martine, *L'image et les signes*. *Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, coll. fac. image, 1994
²⁵ Pour une définition de ces termes et un approfondissement de ce qui suit : "À propos de la photo de presse", in JOLY, Martine, *L'image et les signes*. *Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, coll. fac. image, 1994, p.139-177

d'aura évoquant clairement l'auréole des saints), la composition (dans la célèbre veillée funèbre de Smith²⁷, le corps de l'homme est la base d'une pyramide asymétrique constituée par les femmes, ce qui augmente la tension psychologique entre le mort et le groupe des vivants) ou l'angle de prise de vue (l'exode des femmes et enfants dû à la sécheresse est rendu par Salgado de manière dramatique par la contre-plongée qui accentue l'impression d'une marche difficile dans le sable sous un soleil de plomb).

Un **mythe** fait partie de l'imaginaire collectif, c'est souvent une représentation idéalisée à valeur générale faisant appel au symbole et à l'allégorie. Umberto Eco s'est intéressé aux photographies célèbres, devenues des icônes modernes, des mythes visuels :

« Les vicissitudes de notre siècle sont résumées par peu de photos exemplaires qui ont fait date : [...] le milicien tué de Robert Capa ; les *marines* qui plantent un drapeau dans un îlot du Pacifique ; le prisonnier vietnamien exécuté d'un coup de pistolet à la tempe ; Che Guevara martyrisé, étendu sur le lit de camp d'une caserne. Chacune de ces images est devenue un mythe et a condensé une série de discours. Elle a dépassé les circonstances individuelles qui l'ont produite, elle ne parle plus de ce ou de ces personnages individuels, mais exprime des concepts. Elle est unique, mais en même temps elle renvoie à d'autres images qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie par imitation. Chacune des photos semble être un film que nous avons vu et renvoie à d'autres films. Parfois, il ne s'agissait pas d'une photo, mais d'un tableau ou d'une affiche.

[...] La photo, pour une civilisation déjà habituée à penser par images, n'était pas la description d'un cas singulier (et en effet peu importe qui était le personnage, que la photo d'ailleurs ne sert pas à identifier) : elle était un raisonnement et dans ce sens elle a fonctionné. Il importe peu de savoir s'il s'agissait d'une pose (et donc d'un faux) ; si au contraire elle était le témoignage d'une bravade inconsciente ; si elle a été l'œuvre d'un photographe professionnel qui a calculé le moment, la lumière, le cadrage ; ou si elle s'est faite presque toute seule, tirée par hasard par des mains inexpérimentées ou chanceuses. Au moment où elle est apparue, sa démarche communicative a commencé : encore une fois le politique et le privé ont été traversés par les trames du symbolique, qui comme c'est toujours le cas a prouvé qu'il était producteur de réel. »²⁸

Umberto Eco met bien en évidence certaines questions liées à la problématique de la photographie de presse. Il constate le **paradoxe** fondamental d'une photographie de presse dont la fonction éphémère (informer sur un événement unique de l'actualité) devient durable, a-temporelle et symbolique, mais détachée de l'actualité qui l'a produite (une photographie diffusée à grande échelle par les mass médias entre progressivement dans la mémoire collective et acquière le statut d'icône moderne, qui est souvent perçue à tord comme universelle).

De plus, cette photographie considérée comme unique fonctionne en réalité dans un contexte d'intertextualité, de références multiples à d'autres images (non seulement photographiques mais aussi cinématographiques, picturales, publicitaires, etc.), et même à des mythes. Il s'ensuit l'impression d'une « répétition de l'unique » : une photographie de presse est censée être inimitable, exceptionnelle, mais elle ne fait que répéter des schèmes de pensée propres à la culture occidentale (icônes et mythes en particulier). Pour quelles raisons ? Notamment parce que la fonction informative (dénotative, descriptive) de l'image de presse est déplacée vers sa fonction argumentative (connotée), qui a généralement pour but d'influencer l'interprétation de la photographie.

Le **pouvoir de l'image photographique** est donc double : l'information et l'argumentation. En informant, la trace photographique du réel indique que l'événement a bel et bien existé, et en argumentant par le biais de références connues de tous, elle vise à convaincre le récepteur en le touchant par le biais des émotions et, parfois, de la réflexion

Il faut en effet souligner ici que le but d'un photographe tel que Sebastião Salgado, réalisant des images proches des icônes chrétiennes, est avant tout d'**émouvoir** le récepteur en utilisant des schèmes culturels communs à la mémoire collective occidentale. L'**ambiguïté** d'une telle émotion est évidente : jusqu'où peut-on esthétiser la souffrance ? admirer cette photographie, n'est-ce pas pure complaisance de la part d'un public occidental aisé ? l'image suscite-t-elle uniquement la contemplation ou fait-elle naître la culpabilité et, éventuellement, la responsabilisation ? utiliser comme symbole universel et atemporel de la souffrance, une scène photographiée dans des circonstances géopolitiques et historiques spécifiques ne nuit-il pas à la compréhension d'enjeux complexes impliqués dans une telle situation ? en fin de compte, l'auteur ne s'enrichit-il pas aux dépens des êtres souffrants qu'il photographie ?

Les enjeux de la photographie du réel se jouent bien dans la dialectique entre art et document, dans la relation complexe entre éthique et esthétique, dans la tension sans cesse questionnée entre témoignage et voyeurisme, devoir de mémoire et société du spectacle. Le pouvoir argumentatif de l'image photographique devrait être au service d'une **réflexion critique** sur le monde. De nombreux photographes en sont conscients et réalisent sur le

²⁷ Cette image n'a pas pu être reproduite dans ce dossier pour des questions de droits d'auteur.

²⁸ ECO, Umberto, " Lire les choses: une photo ", in *La Guerre du faux*, Grasset, Paris, 1986

long terme des travaux engagés essentiels²⁹. Cependant, les spécialistes des mass médias ont bien vite constaté que le pouvoir de l'image était mis au service de l'image du pouvoir, dans les discours de propagande comme dans ceux des publicitaires. Voici quelques citations qui complètent le propos.

- « [...] nous devons affirmer ce devoir de mémoire, qui est d'abord un devoir de témoigner sur l'instant, d'informer, pour que personne ne puisse dire qu'il ne savait pas [...] de s'interroger sur les articulations possibles du passé et du présent : se souvenir pour mettre l'histoire en perspective.
- [...] Les pouvoirs, depuis les débuts d'une histoire de la photographie qui a immédiatement intégré les codes de la peinture dans sa représentation du pouvoir, ont compris que le pernicieux " principe de réalité " qu'elle semble mettre en œuvre pouvait les servir. »30
- « On sait que dès l'origine de la photographie une " idéologie officielle " s'est mise en place, tendant à ne voir en elle qu'une machine à donner une image ressemblante du monde. Et occultant au passage d'autres usages possibles (fictionnels, ludiques, fantastiques, etc.).
- [...] il n'y a pas de statut ontologique sûr du document, qui apparaît au contraire comme une notion fluctuante. [...] la guestion de l'attribution d'une valeur artistique à ce qui semble relever du document est un des points les plus passionnants de l'histoire actuelle de la photographie.
- [...] De fait, la question de la forme est bien au cœur de la question, à condition qu'on entende par là non pas une simple stratégie de présentation, mais ce qui détermine en amont la conception même de l'œuvre, et qui constitue bien une guestion morale autant gu'esthétique. »³¹
- « [...] les journalistes n'ont plus le temps d'enquêter, de réfléchir, d'approfondir, de mettre les faits dans un contexte. [...] Et on en arrive à ce paradoxe que, plus on communique, moins on informe, donc plus on désinforme. »32
- « Dans le schéma industriel conçu par les patrons des entreprises de loisirs, chacun constate que l'information est avant tout considérée comme une marchandise, et que le caractère l'emporte, de loin, sur la mission fondamentale des médias : éclairer et enrichir le débat démocratique.
- [...] Imposer à l'information la vitesse de la lumière, c'est confondre information et actualité, journalisme et témoignage.
- [...] le journal télévisé, structuré comme une fiction, n'est pas fait pour informer, mais pour distraire [et émouvoir, c'est un spectacle]. Ensuite, parce que la rapide succession de nouvelles brèves et fragmentées (une vingtaine par journal télévisé) produit un double effet négatif de surinformation et de désinformation [...] Et enfin, parce que vouloir s'informer sans effort est une illusion qui relève du mythe publicitaire plutôt que de la mobilisation civique. S'informer fatique, et c'est à ce prix que le citoyen acquiert le droit de participer intelligemment à la vie démocratique. »³³
- « Plus on sera immergé dans le monde des images, plus il faudra apprendre à garder ses distances vis-à-vis de leurs apparences, de leurs faux – et de leurs vrais-semblants –, plus il faudra éviter de se laisser tromper par la pseudo-évidence des sens. Le territoire de nos sens s'étend, celui des droits de l'homme aussi et la vigilance à cet égard sera plus que jamais nécessaire. »³

→ Image fixe, la photographie peut-elle suggérer le mouvement, capter la vibration de la vie ?

La captation de l'essence même de la vie est au cœur de l'œuvre de René Burri. Le défi est grand puisqu'une photographie tend à figer le mouvement (que l'image soit nette ou floue) et à faire rupture dans la continuité d'une action. Dans les années 1880, le physiologiste Étienne-Jules Marey invente la chronophotographie dans le but scientifique de capter les moindres composantes d'un mouvement, invisibles à l'œil nu (voir illustration page suivante). Le séquençage du mouvement en plusieurs images fixes qu'Eadweard Muybridge propose à la même époque préfigure l'invention du cinéma³⁵. En devenant instantanée à la fin du 19^e siècle, la photographie a gagné en flexibilité. Les photographes des avant-gardes, munis d'appareil petit format, réalisent des prises de vue inhabituelles pour l'époque : forte plongée ou contre-plongée, bascule oblique, gros plan, etc.

²⁹ Voir d'excellents exemples dans : POIVERT, Michel, La photographie contemporaine, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, 2002

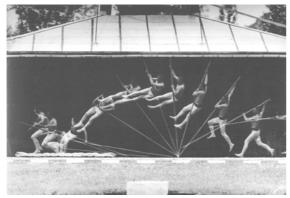
³⁰ CAUJOLLE, Christian, in Éthique, esthétique, politique, 28^{emes} Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1997, p.13 et 14 TADJOLLE, Christian, in *Edinque, estreuque, pointique, 28* Rencontres internationales de la Priotographie, Aries, Actes sud, 1997, p. 15 et 14

31 DURAND, Régis, "Le document ou le paradis perdu de l'authenticité", in "La photographie à l'ère de l'information continue", dossier, *art press*, n° 251, novembre 1999, p. 33 et 36

LANGLOIS, Bernard, in Collectif, Guerres et télévision, Valence, CRAC, 1991

RAMONET, Ignacio, La tyrannie de la communication, Paris, Folio, coll. actuel, 2001, p. 10, 208, 279-280
 QUÉQAU, Philippe, "Alerte: leurres virtuels", Le Monde diplomatique, février 1994

La question des rapports entre photographie et cinéma ne pourra être développée dans ce dossier.



Etienne-Jules Marey, *Mouvement du saut à la perche*, vers 1890, chronophotographie sur plaque fixe



Eadweard J. Muybridge, *Le cheval de Sally Gardner au galop*, 1878, épreuves à l'albumine d'après négatifs au collodion humide

L'œuvre d'Henri Cartier-Bresson dont il a été question dans le bref historique incarne la figure du photographe moderne née dans les années 1920-1930. La notion de « l'instant décisif » résume son idée de saisir le moment précis du mouvement qui synthétise tout le développement de celui-ci. Nous avons vu que René Burri se distingue ici nettement de son maître. Il souhaitait devenir cinéaste, mais la formation dans ce domaine n'existant pas en Suisse, il s'est alors tourné vers la photographie. Quoique célèbre comme photographe de l'agence Magnum Photos, il réalise de nombreux films documentaires et publicitaires au cours de sa carrière. Dans ses portraits réalisés au cours d'une interview exclusive, la volonté de saisir les facettes multiples du Che est nettement perceptible. Dans un esprit plus ludique, René Burri revient ensuite sur sa planche contact pour réaliser un montage, dont l'apparence ressemble à la planche contact, mais dans lequel l'expressivité du Che prime sur l'ordre chronologique.³⁶

→ Quelles possibilités d'expression nouvelle apporte le photocollage ?

Il convient de bien distinguer le photocollage du **photomontage**, qui permet de produire une seule image photographique à partir de plusieurs en combinant divers négatifs, et de la **surimpression** de deux prises de vues (ou plus) effectuées sur le même négatif. Le photocollage est typiquement une **technique mixte**, il est constitué de photographies découpées ou non, assemblées de manière libre sur un support non photosensible, et souvent combinées à des interventions manuelles au crayon, à la gouache, etc.

Bien entendu, le **collage cubiste** apparu vers 1911-1912 est l'une des sources importantes de nombreux artistes pratiquant le photocollage.³⁷ C'est peut-être la grande admiration de René Burri pour Picasso qui l'a mené à pratiquer lui-même cette technique, qui est devenue une part importante de sa création actuelle ? Toujours est-il qu'il aime dépasser les limites du cadre – celui du viseur et celui du tirage argentique – pour explorer un autre moyen d'expression qui combine les dimensions **visuelle et tactile** (le léger relief des éléments collés sur le support de papier, carton ou autre matériau).

Dans les courants d'avant-gardes des années 1920-1930, le photocollage apparaît comme l'une des « nouveautés » les plus représentatives de l'esprit subversif de la modernité. Les photographies utilisées peuvent n'être que de simples reproductions tirées des magazines illustrés qui fleurissent à cette époque. Les artistes apprécient également la combinaison du texte et de l'image (lettres découpées dans la presse quotidienne), de la photographie produite mécaniquement et du dessin réalisé manuellement, du noir/blanc et de la couleur, etc. La photographie n'est plus qu'un matériau parmi d'autres et pourtant, sa nature propre apparaît avec d'autant plus d'évidence.

L'activité proposée plus loin dans ce dossier n'est que l'une des multiples possibilités d'ateliers créatifs qu'un enseignant peut mettre en œuvre dans le cadre de ses cours. L'autoportrait de René Burri placé au début de l'exposition pourra ainsi servir de point de départ au développement d'un travail pratique.

³⁷ Pour développer la question, voir BLASER, Christophe, GIRARDIN, Daniel, "L'espace cubiste dans les collages de Hockney", in *David Hockney, Retrospektive Photoworks*, Cologne, Museum Ludwig, 1998; disponible sur le site du musée: http://www.elysee.ch/articles/article26.html

³⁶ Voir KOETZLE, Hans-Michael, *René Burri. Photographies*, Paris, Phaidon, 2004, p.223

Références bibliographiques

- L'anonyme, Arles, 32 èmes Rencontres Internationales de la Photographie / Actes Sud, 2001
- "À propos de la photo de presse", in JOLY, Martine, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, coll. fac. image, 1994, p.139-177
- ARDENNE, Paul, BEAUSSE, Pascal, GOUMARRE, Laurent, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, coll. Arts plastiques, 1999
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004
- BARTHES, Roland, "L'effet de réel" [1968], in Littérature et réalité, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, p.81-90
- BLASER, Jean-Christophe, " Sur les traces de l'icône : vers un nouveau concept critique ? ", in *Art et Architecture en Suisse*, vol. 4, année 51, 2000
- CAUJOLLE, Christian, "Leurres de la photographie virtuelle", Le Monde diplomatique, juillet 1998
- CAUJOLLE, Christian, "Presse et photographie, une histoire désaccordée", *Le Monde diplomatique*, septembre 2002
- "Censures. Censures d'État, censure populaire, autocensure", art press, hors série, juin 2003
- CHEVIER, Jean-François, LINGWOOD, James, Une autre objectivité, Paris, Prato, Idea Books, 1989
- "Croire et faire croire", *La voix du regard*, Revue littéraire sur les arts de l'images, n°16, lvry-sur-Seine, automne 2003
- DEBROISE, Olivier, "Clue. Photography as Proof and Revelations", Exit, n°1, février-avril 2001
- DELBARD, Nathalie, "La photographie, vers une communauté sur mesure", *Parachute*, n°101, janvier-mars 2001
- DURAND, Régis, "Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité", in DURAND, Régis, *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2002, p.26-36 [paru dans art press, n°262, novembre 2000]
- DURAND, Régis, "La photographie, le monumental et le documentaire", in DURAND, Régis, *La Part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, coll. mobile matière, 1990, p.24-34
- Éthique, esthétique, politique, CAUJOLLE, Christian, dir. art., 28^{èmes} Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1997
- EXTRA. How many extra lagers can we graft onto reality before it collapses?, WAHLER, Marc-Olivier, éd., New York, Swiss Institute Contemporary Art / Christoph Merian, 2003
- Fragilités, Toulouse, Printemps de Septembre, Arles, Actes Sud, 2002
- GERVEREAU, Laurent, Histoire du visuel au XX^e siècle, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2003
- Gestes, Toulouse, Printemps de Septembre / Arles, Actes Sud, 2003
- GOLDGERG, Vicki, *The Power of Photography. How Photographs Changed our Lives*, New York, Abbeville Press, 1991
- "La grande tradition du photo-reportage", *CONTACTS*, vol. 1, Paris, Centre National de la Photographie / La Sept Arte, 1988-2000 (DVD)
- Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art, LATOUR, Bruno, WEIBEL, Peter, éds., Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media / Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002
- "L'idée de communauté ", Parachute, n°100, 101, 102
- Image et politique. Actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie Arles 1997 (sous la présidence de Paul Virilio), DOCQUIERT, Françoise, PIRON, François, coordinat., Arles, Actes Sud / AFAA, 1998
- "Images d'Algérie", dossier, art press, n°286, janvier 2003
- "Listening to the Documentary Photographer", in SCOTT, Clive, *The Spoken Image. Photography and Language*, Londres, Reaktion, 1999, chap. 3, p.75-98
- LUGON, Olivier, Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945, Paris, Macula, 2001
- MARRA, Claudio, "La matrice conceptuelle de la dialectique réalité / fiction en photographie", in BRUNI, Ciro Giordano, éd., "De la fiction. Colloque de Venise / Université Paris VIII", *Pour la photographie*, 2, Sammeron, GERMS, 1987, rediffusion 2003 sous le titre *L'Art du Photographique*. 1^{er} Essai d'Esthétique et de Sémiologie, p.251-257
- MICHAUD, Yves, "Critique de la crédulité. La logique de la relation entre l'image et la réalité", *Études photographiques*, n°12, novembre 2002, p.110-125
- PARÉ, André-Louis, "Fin de l'humanisme, désir d'humanité", Parachute, n°100, oct.-décembre 2000

- "Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle", revue *Communications*, n°71, Paris, Seuil, 2001
- "Perversion du témoignage photographique", dossier, art press, n°240, novembre 1998
- "La photographie à l'ère de l'information continue", dossier, art press, n° 251, novembre 1999
- POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, coll. La création contemporaine, 2002
- Positions. Attitudes. Actions. Social and political commitment in photography, Rotterdam, Foto Biënnale Rotterdam / Nederlands Foto Instituut, 2000
- Le pouvoir de l'image. L'image : sa médiatisation, ses interactions, Le Mois de la Photo, Montréal, vox centre de diffusion de la photographie, septembre 2001
- "Réalité ou fiction, comment faire la différence ?", in TISSERON, Serge, *Les bienfaits des images*, Paris, Odile Jacob, 2002, p.75-101
- "Représenter l'horreur", art press, hors série, mai 2001
- Requiem. Par les photographes morts au Viêt-Nam et en Indochine, FAAS, Horst, PAGE, Tim, Paris, Marval, 1997
- ROBERTS, John, *The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday*, Manchester, Manchester University Press, 1998
- ROBERTS, John, éd., *The Impossible document. Photography and Conceptual Art in Britain.* 1966-1976, Londres. Cameraworks. 1997
- ROSKIS, Edgar, "Le crédit perdu du photojournalisme", Le Monde diplomatique, novembre 1998
- SALAMAN, Naomi, SIMPSON, Ronnie, *Postcards on Photography. Photorealism and the Reproduction*, Cambridge, Cambridge Darkroom, 1998
- SONTAG, Susan, Devant la douleur des autres, Paris, Christian Bourgois, 2003
- SONTAG, Susan, "Looking at War. Photography's view of devastation and death", *The New Yorker*, 9.12.2002, p.82-98
- SOULAGES, François, "L'objet du reportage : des illusions aux créations", in *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, série Cinéma et Image, 1998
- Sur le vif. Les photographies lauréates du Prix Pulitzer. Une chronique visuelle de notre temps, Cologne, Könemann, 2000
- "Témoignage et voyeurisme", dossier, art press, n° 273, novembre 2001
- Voir. Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre, Paris, Somogy, 2001

→ Vérité ou manipulations ?

Avant la visite de l'exposition

Sensibiliser les élèves à l'importance des images dans leur quotidien, en particulier par le biais des mass médias. Leur demander de récolter des images qui, selon eux, disent la « vérité » et d'autres qui pourraient « mentir ». Eveiller leur curiosité : la récolte de photographies ne devrait pas se limiter aux magazines destinés aux jeunes. Comment les images sont-elles manipulées ? Quelles méthodes ont changé depuis le début du 20° siècle ? Comparer les images pour tenter de définir des critères pour distinguer « vérité » et « mensonge ». Inciter les élèves à être plus attentifs au contexte (le graphisme du magazine, la mise en page, le texte). Développer une comparaison image/texte en partant de la légende ou du commentaire de la photographie. Par une analyse de photographies choisies (diapositives projetées aux élèves), souligner l'importance du cadrage et des autres éléments plastiques tels que l'éclairage, l'angle de prise de vue, le net ou le flou.

Dans les espaces d'exposition, parcours 1

Distribuer aux élèves des copies de photographies de René Burri³⁸ recadrées afin qu'ils identifient dans l'exposition la photographie originale entière à partir d'un fragment (souligner que la photographie ne montre justement qu'une portion du monde).

Demander aux élèves, avant qu'ils ne partent à la recherche de l'original, quelle est leur interprétation du détail. Motiver la quête en divisant la classe en groupes de 4 élèves qui recevront des détails différents pour éveiller leur esprit de compétition.

Proposer à chaque groupe d'analyser en détail la photographie originale qu'il a découverte pour la présenter à l'ensemble de la classe.

Compléter l'analyse en indiquant des éléments d'interprétation spécifiques à l'œuvre de René Burri.

Eventuellement, suggérer aux élèves de réfléchir plus longuement sur l'importance du cadrage, du contexte, etc. Les rendre attentifs à la muséographie – aux liens créés entre les images et leur rapport à l'espace – ce qui influence également l'interprétation des photographies.

Dans les espaces d'exposition, parcours 2

Dans les sections intitulées « Terres de guerre » et « Utopies », proposer aux élèves d'identifier les événements ou les idéaux dont témoigne René Burri.

Quelles sont les représentations de la guerre que propose le photographe ?

La manière d'exposer les photographies dirige-t-elle le visiteur vers une certaine interprétation ?

Sans prétendre détenir la vérité absolue, le photographe propose un point de vue très personnel sur les divers moments de l'actualité qu'il a vécus. Sa vision subjective a moins pour but de manipuler le spectateur que de l'amener à réfléchir sur une certaine forme de répétition de l'Histoire (les images disposées dans la pièce semblable à un cube gris forment une sorte de boucle sans début ni fin).

Compléter les observations des élèves en expliquant certains conflits : Beyrouth détruite (images grand format en couleur) ou la guerre des Six-Jours (épave d'hélicoptère égyptien de fabrication soviétique, Egypte, 1967).

Souligner également la volonté de René Burri de proposer une vision plus générale sur toutes les guerres (certaines images montrent en fait des démonstrations militaires, comme celle du soldat au premier plan à gauche avec une série d'hélicoptères à sa droite, Egypte, 1974, ou encore l'image d'explosion avec gros nuages noirs, Iran, 1960).

Remarquer l'habileté du photographe à passer de la vérité singulière d'un fait historique à un message plus général de réflexion critique : il n'y a pas de mort ni de violence directe sur ses images mais la guerre est dénoncée par une vision globale de ses conséquences et de son absurdité.

Comparer la série « Terres de guerre » avec celle de « Utopies ».

Quelles valeurs positives se dégagent de « Utopies », de quelle manière sont-elle représentées ?

Certains idéaux ont donné lieu à des révolutions (en Chine, à Cuba), d'autres à des constructions (Brasília par le Brésilien communiste Oscar Niemeyer; la Cité radieuse à Marseille et Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp par Le Corbusier)... René Burri est sensible à ce « regard constructif » tourné vers l'avenir, à certains idéaux capables de transporter des foules voire de transformer des aspects de la société (bien que l'Histoire ait montré l'échec de projets totalitaires comme le communisme). Les partis pris formels de ses images soulignent cette vision positive (par exemple, la contre-plongée dans l'image des enfants en récréation sur le toit-terrasse de la Cité radieuse).

Eventuellement, élargir la réflexion en discutant avec les élèves des cas de manipulation de l'opinion par l'image photographique, télévisée ou internet : la propagande politique fait souvent appel aux représentations héroïques de la guerre pour justifier l'engagement de son pays ; de même, les principes fondant une doctrine sont représentés de manière idéalisée.

³⁸ Voir un choix d'images sur http://www.elysee.ch/ftpdp.html ou faire des recherches sur http://images.google.ch

→ Images de guerre et témoignage

La guerre a été choisie ici à titre d'exemple pour illustrer la thématique du témoignage, par l'image ou le texte, et développer une réflexion sur la relation entre éthique et esthétique, et sur la dialectique art-document qui entre en jeu dans la photographie du réel.

La rencontre avec une œuvre de Picasso a bouleversé René Burri. « Guernica », grande toile peinte en 1937 pour le pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris, est exposée en 1953 au Palazzo Reale à Milan³9 (bâtiment fort touché par la Seconde guerre mondiale). Cette célèbre peinture, qui témoigne de la destruction massive par les avions nazis d'une petite ville basque le 26 avril 1937, est un excellent exemple d'engagement d'un artiste pour une cause. Picasso est en effet un grand défenseur des Républicains qui sont attaqués par Franco et ses miliciens aidés des Allemands et des Italiens. La destruction de Guernica a beaucoup touché les artistes et écrivains de l'époque, plusieurs d'entre eux étant attachés à la cause républicaine. Des romans ou poèmes sont publiés peu après en hommage aux victimes⁴0.

La guerre civile d'Espagne a été bien couverte par les reporters, journalistes et photographes, dont les témoignages écrits ou visuels sont largement diffusés dans la presse. C'est une époque où les médias sont des supports majeurs de propagande politique servant à manipuler l'opinion. Le conflit espagnol de 1936-1937 peut ainsi servir à une passionnante comparaison entre photographie, peinture et littérature.

Quelques références bibliographiques

CHIPP, Herschel B., *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1988

FERRIER, Jean-Louis, *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*, Paris, Hachette Littératures, 1998 / 1985 GERVEREAU, Laurent, *Autopsie d'un chef-d'œuvre. Guernica*, Paris, Paris-Méditerranée, 1996

GERVEREAU, Laurent, "Les icônes ne parlent pas. Guerres et photographie", in GERVEREAU, Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2003, p.141-176

JAUBERT, Alain, Le Commissariat aux archives. Les photos qui falsifient l'histoire, Paris, Barrault, 1986 PUISEUX, Hélène, Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités. 1839-1996, Paris, Gallimard, 1997 ROBINSON, Anette, Guernica de Picasso, Paris, Scala, coll. Œuvre choisie, 2003

SOUTHWORTH, Herbert R., La destruction de Guernica. Journalisme, diplomatie, propagande et histoire, Paris, Ruedo ibérico, 1975

Voir. Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre, Paris, Somogy, 2001

Avant la visite de l'exposition

Sensibiliser les élèves à l'importance des images de guerre dans leur quotidien, en particulier par le biais des mass médias (bien distinguer images télévisées et photographies dans la presse, fictions cinématographiques et documentaires filmés, jeux vidéos et simulations militaires par images de synthèses, etc.).

Par une récolte d'images dans les médias, par une projection de diapositives (reproductions de tableaux), de film de fiction ou de documentaire TV, ou par la consultation de plusieurs livres d'histoire moderne, inciter les élèves à comparer les différents stéréotypes de représentation de la guerre et de ses conséquences (quels sont les types d'acteurs en jeu ? quels types de scènes retrouve-t-on très souvent ? quels sont les messages fréquemment diffusés par les médias et les politiques ? quels changements remarque-t-on au fil du temps ? etc.)

Présenter brièvement les enjeux de la guerre civile d'Espagne en 1936-1937, l'attitude des pays européens, les réactions des artistes et écrivains, le rôle des médias (Picasso vit à Paris depuis 1904, il apprend donc la nouvelle par la radio et les journaux, dont *Le Figaro*, *Paris-Soir* et *Ce Soir*, dirigé par son ami communiste Louis Aragon).

L'œuvre de Picasso, « Guernica », peut déjà être présentée en classe : inviter les élèves à une analyse de sa composition, de son iconographie, du message de l'artiste (souligner le fait que l'œuvre est en blanc, gris, noir ; peut-être ceci est le reflet des photographies noir/blanc que Picasso a vu dans la presse à l'époque ?)⁴¹.

Montrer quelques pages de journaux qui commentent l'événement au fil des jours pour expliquer la polémique née autour de Guernica (les Franquistes ont prétendu que les Républicains avaient eux-mêmes brûlé la ville).⁴² Comparer la peinture de Picasso avec les photographies sur la guerre civile d'Espagne, en particulier celles de

Robert Capa (cette activité peut se faire dans le musée, voir page suivante).

Il est aussi possible de retracer un historique des représentations de la guerre par les artistes (Goya, Delacroix, etc.)

³⁹ La photographie de René Burri représentant cette exposition de « Guernica » est présentée dans la section « La formation d'un œil », début de la rétrospective.
⁴⁰ Les plus connus sont :

KERSTEN, Hermann, Les enfants de Guernica [Die Kinder von Gernika], roman, préf. Thomas Mann, Paris, Calmann-Lévy, 1954

ELUARD, Paul, "La Victoire de Guernica", poème, 1º publication in *Cours Naturel*, 1938 Voir aussi, sur les événements dont il est témoin engagé à Madrid : MALRAUX, André, *L'espoir*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1937 ⁴¹ Pour une rapide présentation de l'œuvre : ROBINSON, Anette, *Guernica de Picasso*, Paris, Scala, coll. Œuvre choisie, 2003

⁴² Reproductions de pages de presse : GERVEREAU, Laurent, *Autopsie d'un chef-d'œuvre. Guernica*, Paris, Paris-Méditerranée, 1996 ; SOUTHWORTH, Herbert R., *La destruction de Guernica. Journalisme, diplomatie, propagande et histoire*, Paris, Ruedo ibérico, 1975

→ Images de guerre et témoignage (suite)

Dans les espaces d'exposition, parcours 3

Distribuer aux élèves un document comportant les reproductions ci-contre avec leur légende.

Présenter « Guernica », assez bien visible dans la photographie de René Burri prise avec émotion en 1953⁴³, et traiter des différents aspects signalés en page précédente.

Comparer le tableau de Picasso avec la photographie célèbre de Robert Capa ci-contre.

Bien distinguer la photographie de l'instant décisif, témoignage sur le vif au cœur de l'action montrant un soldat héroïque mort au combat, de la représentation picturale, à la composition complexe, réalisée en plusieurs jours sur une toile de 349x776 cm, et montrant les souffrances des civils, principalement femmes et enfants (un seul homme est visible à gauche près du bord inférieur de la toile).

Alors que la photographie de Capa fonctionne sur le régime de l'indice (preuve que la scène a bien existé, bien qu'elle puisse avoir été mise en scène...), la peinture de Picasso fait appel à des symboles et des allégories (l'épée brisée de l'homme symboliserait la défaite, mais juste à côté, une pâle petite fleur suggèrerait un espoir possible; la mère à l'enfant mort, hurlant sa douleur, sera immédiatement comparée à une Piéta; le taureau incarnerait la brutalité et l'obscurité, la force de destruction et la mort, alors que le cheval percé d'une lance symboliserait le peuple meurtri, victime des absurdités de la guerre).

Picasso considère cette toile comme une exception dans son œuvre, celui-ci n'étant globalement pas symbolique. 4 Il admet que « Guernica » est un appel au peuple, une intention certaine de propagande, et qu'il a utilisé des symboles pour des raisons spécifiques, notamment gagner en force de conviction. Il parle de la spécificité du cas de Guernica mais en montre aussi la valeur tragique d'exemple des atrocités de la guerre lorsqu'elle devient totale et foudroyante, quand les militaires visent les civils. Guernica annonce la *Blitzkrieg* pratiquée pendant la Deuxième guerre mondiale.

« Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. » 45

Contrairement à Picasso qui vit loin de son pays, Robert Capa (d'origine hongroise et très engagé à gauche) soutient la cause républicaine en prenant beaucoup de risques. En août 1937, il perd son amie Gerda Taro, photographe, qui témoigne à ses côtés de la guerre civile. Tous deux revendiquent une vision rapprochée de la guerre, au front parmi les combattants. Robert Capa montre autant les victimes militaires que civiles. Ses images sans apprêt évitent toute esthétisation, ce sont les faits « bruts » qu'il veut transmettre. Alors que de nombreuses images de la guerre civile sont anonymes et manipulées par les journaux de différents partis, Capa figure parmi les premiers photographes crédités par la presse. Son nom et ses photographies sont publiées partout, il devient rapidement une légende vivante, incarnant le mythe héroïque du reporter moderne.

Faire éventuellement appel au poème de Paul Eluard ou à une citation d'André Malraux pour établir une comparaison entre photographie, peinture et littérature.

Comparer la photographie de Robert Capa du soldat républicain sur le front de Cordoue avec les photographies de René Burri prises lors d'un entraînement militaire (en face de l'image de « Guernica » au Palazzo Reale). Certaines images du photographe Suisse montrent une fascination certaine pour « l'instant décisif » et pourraient même faire penser à un réel combat! Burri souligne ainsi les dures conditions de vie des jeunes recrues.

Se diriger ensuite vers la salle suivante, dans les sections intitulées « Terres de guerre » et « Utopies », et effectuer certaines activités proposées dans le parcours 2 (page 26). Faire appel à l'image des cratères (ci-contre) pour souligner que René Burri s'exprime souvent par métaphore, par allusion ou suggestion, plutôt que par exhibition de la violence et des horreurs de la guerre. Pour démontrer l'importance des choix formels permettant d'exprimer la tension psychologique vécue par les soldats partant pour le front, il est possible d'utiliser la photographie prise au Viêt-nam (page suivante), tirée du livre, mais ressemblant à d'autres images de l'exposition.

Dans la section « La page imprimée » (combles du musée), demander aux élèves d'analyser quelques pages illustrées (questionner les choix iconographiques de l'éditeur; comparer le tirage photographique et la même image, une fois mise en page dans la presse; étudier les rapports entre signes iconiques et linguistiques, entre photographies, titres, articles, légendes et commentaires des images).

Proposer à chacun de choisir une photographie de l'exposition qui exprime de manière forte un opinion sur la guerre et l'analyser de manière personnelle et critique, en faisant éventuellement des comparaisons avec d'autres images commentées précédemment.

⁴³ Image exposée dans la section « La formation d'un œil » au début de l'exposition

⁴⁴ Interview de Picasso réalisée par Jerome Seckler dans la revue New Masses au lendemain de l'adhésion de Picasso au Parti communiste le 13 mars 1945, cité par GERVEREAU, Laurent, Autopsie d'un chef-d'œuvre. Guernica, Paris, Paris-Méditerranée, 1996, p.24

⁴⁵ Picasso cité in LEYMARIE, Jean, *Picasso. Métamorphoses et unit*é, Genève, 1971

→ Images de guerre et témoignage (suite)



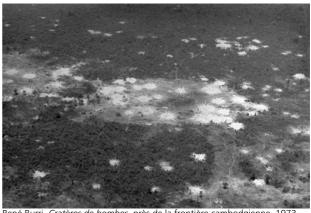
Pablo Picasso, Guernica, 1937, Huile sur toile, 349 x 776 cm



Robert Capa, *Soldat républicain*, front de Cordoue, près de Cerro Muriano, Espagne, 5 septembre 1936 © 2001 Cornell Capa / Magnum Photos



René Burri, *Dans un hélicoptère américain*, Sud Viêt-nam, 1963 © René Burri / Magnum Photos



René Burri, *Cratères de bombes*, près de la frontière cambodgienne, 1973 © René Burri / Magnum Photos

Autres activités scolaires

Dans cette partie, des activités plus ludiques vous sont proposées ; elles seront aussi plus accessibles aux élèves de 7 à 11 ans. Pour obtenir les documents mentionnés ci-dessous avec un astérisque, vous êtes priés de les télécharger en accédant à l'adresse http://www.elysee.ch/ftpdp.html et en suivant le mode d'emploi indiqué sur la page d'accueil (une bonne connexion internet est nécessaire).

Contes et légendes des eaux*

Au fil de l'eau, découvrons quelques contes des pays parcourus par René Burri lors de ses nombreuses années de voyage et de reportage photographique. Pourquoi avoir choisi l'eau ? parce qu'avant que les avions n'existent, c'était par l'eau que l'on partait voyager, en bateau, d'un continent à l'autre. De plus l'eau est parfois magique ! elle contient de grands secrets et des histoires mystérieuses s'y cachent, faites-en découvrir quelques unes à vos élèves au Musée de l'Elysée. Après une très brève présentation de la photographie choisie pour chaque conte (petit commentaire en lien avec l'œuvre de René Burri), le groupe assis autour du conteur ou de la conteuse partira dans d'extraordinaires aventures imaginaires...

Les trois contes choisis sont assez courts, ils correspondent aux images suivantes :

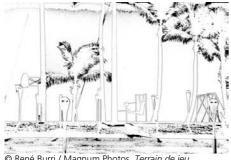
« Quand les anges s'en mêlent » (France) : Enfants à la Cité radieuse, Marseille, 1959 (photographie exposée dans la section « Utopie ») « Les gens du fond des mers » (Brésil) : plusieurs choix possibles : Brasília, 1960 (photographie présentée dans « Utopies ») ; Hommes sur un toit, São Paulo, 1960 ; Travail sur la plage, Copacabana, Rio de Janeiro, 1958⁴⁶ (images de la section « Une photographie d'auteur »). « La perle de lune » (Chine) : Pont, Chine, 1964 (photographie exposée dans la section « Une photographie d'auteur »)

Photocollage

Pour un prolongement en classe de l'exposition. L'autoportrait de René Burri présenté au début du parcours muséographique, ainsi que le grand panneau exposé dans la même pièce, pourront servir de point de départ de l'activité. En fournissant aux élèves plusieurs magazines illustrés, leur proposer de découper des éléments, images ou textes, pour réaliser un photocollage sur une thématique en relation avec le programme de cours ou avec un aspect de l'exposition qui a été approfondi avec les élèves. Proposer également des interventions au crayon, au stylo, à la gouache, etc., voire des objets pour créer une œuvre en relief.

Dessin³

Colorier l'une des images proposées ci-dessous en imaginant la scène.



© René Burri / Magnum Photos, Terrain de jeu, Fort Lauderdale, Etats-Unis, 1966



© René Burri / Magnum Photos, *Ancien marché*, Salvador de Bahia, Brésil, 1960

Jeu de devinette*

Identifier à quel artiste correspond chaque œuvre ou objet présenté, puis les retrouver dans l'exposition...



Pour les photographies de l'exposition : © René Burri / Magnum Photos

⁴⁶ Cette dernière image est plus appropriée pour illustrer le thème de l'eau! Les navigateurs portugais ont foulé cette terre pour la première fois en 1500. Fondée en 1565 par Estácio de Sá, la ville de Rio de Janeiro (« rivière de janvier ») doit son nom à une rivière voisine ainsi qu'au mois de sa découverte.