ACADÉMIE DE CRÉTEIL

Liberté
Égalité
Fraternité

Photo Focus

Dispositif dédié à la pratique photographique, proposé par l'académie de Créteil et ouvert à toutes les académies

Année 2026-2027

24e édition spéciale bicentenaire de la photographie

Avec la participation de nos partenaires :
Bibliothèque nationale de France, Jeu de Paume,
Maison de la photographie Robert Doisneau – Lavoir numérique, Maison européenne de la Photographie, Musée départemental Albert-Kahn, et le soutien du Clémi Créteil.

Pour le bicentenaire, d'autres partenaires sont également associés.

Rendre visible

Présentation



Théodore Levaltier, *Bouquet de fleurs* (1907-1908)
Autochrome – 103Fi/2, photo 4, archives départementales du Calvados (AD14)

Ce dossier est destiné aux professeurs de toutes les disciplines ainsi qu'aux responsables des activités photo dans les établissements scolaires. Il a vocation à leur fournir une aide en proposant une réflexion autour de la thématique annuelle. En complément, une déclinaison de cette thématique est proposée sur une plateforme de ressources en ligne composée d'un corpus d'images et de nombreux liens documentaires et institutionnels.

Accéder à la plateforme de ressources en ligne

Ce dossier a été conçu et rédigé par Sylvain Bory, délégué adjoint et conseiller arts visuels, photographie, design et métiers d'art à la Daac du rectorat de Créteil. Il a été élaboré à partir de lectures, de catalogues d'expositions, d'essais, d'articles et de dossiers sur les sites d'institutions culturelles et d'artistes.

Merci aux partenaires culturels du jury de leur soutien et de leur participation à toutes les étapes de ce dispositif, en particulier pour les conseils en matière de ressources et certains choix iconographiques de ce dossier et de la plateforme.

La thématique annuelle, « *rendre visible* », interroge l'histoire des images, les procédés, et les usages professionnels, artistiques, documentaires ou vernaculaires, depuis les débuts de la photographie jusqu'aux technologies numériques actuelles.

Ce choix est aussi une manière de rendre pleinement visible la photographie dans le champ des arts à l'occasion de la célébration de son bicentenaire !

Page de couverture - L'autochrome est le premier procédé photographique en couleur. Inventé par les frères Lumière en 1903 et commercialisé en 1907, il permet à de nombreux artistes et amateurs de révéler le monde dans des couleurs rendues vives et lumineuses par le rétroéclairage des plaques de verre uniques. Pendant près de trois décennies, l'autochrome connaît un succès mondial et témoigne de toutes sortes de scènes quotidiennes et de paysages variés comme le montre la collection des *Archives de la planète* du musée départemental Albert-Kahn. Théodore Levaltier est un photographe amateur normand qui s'exerce assidûment à la pratique de l'autochrome. Ce qu'il rend visible dans ce bouquet de fleurs, installé comme au salon mais disposé dans le jardin, brouillant les frontières entre intérieur et extérieur, c'est non seulement la beauté de la nature en pleine lumière mais aussi le point de vue adopté et savamment organisé par le photographe dont l'ombre projetée ainsi que celle de son appareil sont visibles sur la pelouse. Tout le processus à l'œuvre est ainsi représenté.
Ce bouquet de fleurs est l'occasion de célébrer la photographie.

SOMMAIRE

Introduction **(page 5)**
Rendre visible : photographie, révélation et visibilité

I. Dimension historique - Rendre visible, une révolution iconographique **(pages 6-10)**
Quand la photographie rend visible le monde

Inventer de nouvelles représentations : voir le réel
Montrer dans le détail : voir ce qui apparaît
Figer l'instant invisible : voir ce qui disparaît
Décomposer le mouvement : voir le temps

II. Dimension scientifique - Rendre visible, une performance technique **(pages 11-16)**
Quand la photographie rend visible des phénomènes de la nature

Radiographie et photomicrographie : voir à l'intérieur, explorer l'infiniment petit
Astronomie et photographie spatiale : voir plus loin
Photographie aérienne et satellitaire : voir plus haut
Imagerie thermique et infrarouge : voir sous un autre angle

III. Dimension sociétale - Rendre visible, un acte de témoignage **(pages 17-21)**
Quand la photographie met en image les réalités du monde

Documenter le réel : voir et attester
Montrer les injustices sociales : voir et dénoncer
Témoigner des conflits et des catastrophes : voir et alerter
Donner une visibilité aux communautés marginalisées : voir et manifester

IV. Dimension artistique - Rendre visible, un processus créatif **(pages 22-30)**
Quand la photographie met le monde en image

Traces, mémoires et présences : voir et (se) représenter
Fantômes, étrangetés et apparitions : voir et croire
Procédés esthétiques et matières plastiques : voir et exprimer
Les nouvelles formes de visibilité numérique : voir aujourd'hui

Conclusion **(page 31)**
La photographie comme machine à révéler le monde et à construire le regard

Fiche de synthèse **(pages 32-33)**
Bibliographie sélective **(page 34)**
Règlement du concours **(pages 35-36)**

Bicentenaire de la photographie – focus sur le *Point de vue du Gras* de Nicéphore Niépce



L'héliographie d'après nature de Nicéphore Niépce est considérée comme la première photographie représentant le point de vue le plus ancien qui nous est parvenu, celui d'un paysage rural en Bourgogne s'offrant à la fenêtre de la ferme-laboratoire de l'inventeur. Un point de vue désigne à la fois un espace (le lieu d'où l'on regarde, en l'occurrence une chambre de la propriété familiale) et une technique (la prise de vue qui associe un procédé ancien, la chambre noire, à des expérimentations nouvelles donnant naissance à la photographie). Dès la première image, il s'agit donc de rendre visibles et concrets le sujet et l'objet photographiques.

À partir de 1816, Nicéphore Niépce procède à une veille photographique du paysage familier de son village et produit de nombreuses images qu'il ne parvient pas à fixer durablement. *Le point de vue du Gras* de 1826 ou 1827 est aujourd'hui un objet assez complexe à regarder. Que voit-on précisément sur cette plaque d'étain gris-bleuté ? Une lettre de Nicéphore à son frère Claude, datée du 28 mai 1816, nous permet de reconstituer les détails de l'image finale :

« *La volière étant peinte renversée, la grange ou plutôt le toit de la grange est à gauche au lieu d'être à droite. Cette masse blanche qui est à droite de la volière au-dessus de la claire-voie qu'on ne voit que confusément, mais telle qu'elle est peinte sur le papier par la réflexion de l'image : c'est le poirier de beurés blancs qui se trouve beaucoup plus éloigné ; et cette tache noire au haut de la cime, c'est un éclairci qu'on aperçoit entre les branches. Cette ombre à droite indique le toit du four qui paraît plus bas qu'il ne doit être, parce que les Boîtes sont placées à 5 pieds environ* [approximativement 150 centimètres] *au-dessus du plancher. Enfin, Mon cher Ami, ces petits traits blancs marqués au-dessus du toit de la grange, ce sont quelques branches d'arbres du verger qu'on entrevoit et qui sont représentées sur la rétine* [autre nom donné à l'héliographie]. »

L'artiste Julien Prévieux, dans son analyse du *Point de vue du Gras* (« Points de vue manquants pour images manquées », Carnets du Bal, 2012), parle dans ce cas d'atopie, l'image ne permettant pas de rendre clairement visible le lieu enregistré par la lumière de longues heures durant. Il revient sur l'histoire de cette « image fantôme », au support altéré, oubliée pendant plusieurs décennies en Angleterre avant d'être retrouvée dans un grenier en 1952, qui révèle autant qu'elle masque le paysage photographié. Ainsi la photographie est née, dans l'une de ses formes, qui évoluera vers la plaque de verre, le papier, la pellicule et le fichier numérique, non seulement comme procédé technique mais aussi comme manière de penser et de voir le monde, qu'elle représente et construit, entre fidélité et fiction, réalités visibles et parts invisibles.

Conservée aujourd'hui au Harry Ransom Center d'Austin au Texas, la plaque d'étain fait l'objet d'un prêt exceptionnel au musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône au printemps 2027, dans le cadre du bicentenaire de la photographie. « *Voici 200 ans, Nicéphore Niépce accomplissait l'exploit de créer un point de vue d'après nature, en écrivant avec le soleil. La photographie était née. Aussi vertigineuses que soient les conséquences de ce geste inaugural, il est émouvant de rappeler que cette invention a vu le jour simplement dans l'encadrement d'une fenêtre familière. Comme si ce choix d'un espace entre intérieur et extérieur annonçait la place qu'allaient occuper les photographies dans nos vies, nous reliant les uns aux autres, de l'intime au public, comme autant de fenêtres ouvertes sur le monde*. » (site du musée Nicéphore Niépce)

Rendre visible – introduction

« *Il y a, dans la photo, comme un surcroît de visible. Quelque chose qui en elle voit mieux, plus loin et davantage que nos yeux ordinaires*. »

Bertrand Shefer, pour l'exposition du Bal *L'espace entre nous* (2026)

Depuis deux cents ans, la photographie entretient un rapport privilégié avec le monde qu'elle a contribué à rendre moderne. Lorsque sa découverte est annoncée par François Arago à l'Académie des sciences en janvier 1839 et son invention officiellement reconnue l'été de la même année devant la chambre des députés et à l'Institut de France, on lui confère avant tout la mission de montrer et d'enregistrer le réel tel qu'il se présente. Par sa reproduction fidèle, son exactitude et la richesse infinie de ses détails, le daguerréotype agit à merveille sur le regard et agite l'esprit des premiers spectateurs. La photographie est entrée dans l'histoire, dans un siècle de progrès et de certitudes, avec une promesse de vérité.

Si la photographie est une technique qui témoigne de la persévérance de ses premiers inventeurs dans les sciences appliquées et les pouvoirs de l'optique, elle tient également du prodige dans cette nouvelle forme de dessin de la lumière sur une surface sensible, constituant une véritable révolution visuelle. Elle capture certes ce que l'œil voit mais elle possède aussi la capacité de révéler ce qui lui échappe ou lui est occulté, de rendre visible ce qui ne l'est pas au premier coup d'œil. Au fil des décennies et des innovations techniques, elle n'a cessé d'élargir le champ du visible et de repousser les limites de la représentation en passant de l'infiniment petit du microscope à l'infiniment loin du télescope, en révélant des mondes inexplorés, des réalités nouvelles, des événements dont elle rend compte, depuis les grands récits nationaux jusqu'aux histoires de famille, en donnant un droit à l'image à des communautés marginalisées et une existence publique à des faits encore ignorés.

La photographie donne accès au monde et le rend facilement accessible. Dans son usage universel, elle représente des espaces et des temporalités diverses, des personnes et des sociétés multiples. Dans les mains et sous l'œil curieux ou attentif des adeptes de l'image que nous sommes devenus, elle fait circuler nos idées et nos intimités, de l'album de famille aux stories de nos profils. Elle paraît même pouvoir rendre visible l'invisible, repoussant toutes les frontières des sciences et de la création. Elle semble ainsi moins promettre que compromettre les vérités établies, le vu certifié conforme.

Cette capacité à rendre visible constitue l'un des fondements de son histoire et sans doute le B.A.BA de toute image. *Rendre visible* suggère en effet que la photographie repose par essence sur un acte révélateur : elle s'inscrit dans un processus qui permet, à chaque fois que nous regardons une image, de penser le rôle du photographe qui, par ses choix, oriente notre manière de voir. Elle est un outil de médiation entre l'œil et le monde : ce qu'elle montre à l'image constitue un point de vue singulier qui transforme la perception du monde en expérience sensible et réfléchie. Il s'agit de voir autrement, au-delà, sous un autre angle, entre les lignes ou derrière les formes. *Rendre visible*, c'est donc choisir de montrer, c'est étendre et transformer la perception des choses. C'est capter, c'est-à-dire tenter dans un même mouvement de voir et de comprendre. C'est de faire de nos clichés des déclics.

Comment la photographie par ses innovations a-t-elle progressivement étendu les frontières du visible ? Comment ses inventeurs, les scientifiques, les artistes, les reporters, en produisant des images de toutes sortes, transforment-ils notre compréhension du monde ? Comment ces images attirent-elles notre attention et quels effets produisent-elles sur notre manière de penser et de voir le monde ? L'histoire de la photographie est bien celle d'une réflexion sur le regard, sur les pouvoirs de l'image et sur les enjeux politiques, sociaux et esthétiques des formes de visibilité. Ce dossier se propose de parcourir et de décliner, sous ce prisme, différentes dimensions de l'image photographique à travers deux siècles de pratiques en tout genre.

I. Dimension historique - Rendre visible, une révolution iconographique
Quand la photographie rend visible le monde

« *Ce que l'appareil photographique cadre, et donc rend visible, c'est l'écriture automatique du monde : la production permanente, ininterrompue de signes.* »

Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts* (1990)

[FOCUS]
☞ La photographie crée un nouveau rapport au réel, paraissant plus vraie et plus directe que toute autre image. Elle change radicalement le regard porté sur le monde et ses représentations. Depuis deux siècles, photographes et modèles ***n'ont d'yeux que pour elle*** !

L'héliographie de Niépce et le daguerréotype de Daguerre, qui constituent sur une période charnière (1826-1839) l'acte de naissance de la photographie, sont au cœur d'une véritable révolution visuelle. Pour la première fois, une image du réel peut être produite mécaniquement sans la main du peintre ou du graveur et révéler le monde visible dans une forme de décalque fidèle qui ne laisse pas de surprendre les premiers spectateurs. La photographie saisit le monde et par ce geste devient saisissante !

Cette invention est un tournant dans l'histoire millénaire des images. Si la chambre noire est un outil ancien et bien connu des artistes et des scientifiques pour observer le monde, elle ne permet pas pour autant de fixer et de conserver les images obtenues. En associant ce procédé optique à des matériaux photosensibles, comme c'est le cas de l'héliographie (une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée) et à sa suite le daguerréotype (une plaque de cuivre recouverte d'argent), la lumière peut s'inscrire durablement sur ce support chimique et « écrire » les premières représentations photographiques du monde.

Dès lors la photographie devient un perfectionnement de l'œil et un prolongement du regard, ce que le geste du photographe incarne jusqu'à l'arrivée du numérique : il s'agit de mettre le viseur de l'appareil photographique juste devant son œil. Ces images d'un genre nouveau permettent non seulement de voir le réel dans tous ses détails mais aussi de conserver ce qui a été vu et vécu, dans un instant fugace ou dans les grands moments de la vie.



Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *L'Atelier de l'artiste* (1837)

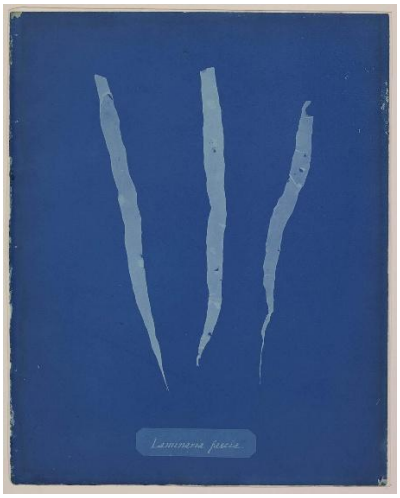
Le daguerréotype est une extension des images naturelles qui sidère ses premiers spectateurs, comme en témoigne Jules Janin en 1838 : « *Figurez-vous que le miroir a gardé l'empreinte de tous les objets qui s'y sont reflétés, vous aurez une idée à peu près complète du daguerréotype* ». Cette nature morte picturale semble être la vue directe de l'atelier.

Inventer de nouvelles représentations : voir le réel

La photographie du XIXe siècle bouleverse les conventions picturales établies depuis la Renaissance en offrant une saisie du réel jugée plus objective. Invention de son temps, elle propose alors des sujets éloignés des canons de la peinture, du dessin et de la gravure, pris dans le flux de la vie quotidienne et du monde moderne : points de vue dégagés devant la fenêtre, paysages urbains en pleine mutation, découpe des rues parisiennes, portraits d'anonymes vivants et morts saisis dans toutes les strates de la société. La photographie donne aux images une vie publique. Elle permet la possession par le regard d'un monde en miniature.

Ce n'est pas seulement la réalité des espaces publics et des intérieurs privés que la photographie archive avec réalisme : elle documente toutes sortes de sujets naturalistes dont les reproductions deviennent plus fidèles et plus accessibles.

L'histoire de la photographie scientifique en est la preuve : elle commence dès les années 1840 avec la botaniste britannique Anna Atkins qui utilise le cyanotype, inventé par John Herschel, pour réaliser des planches d'une grande précision, révélant tout un monde marin. Dans le bleu profond des images, flottent les reproductions détaillées d'algues, de plantes et de spécimens placés directement sur le papier photosensible, puis exposés à la lumière. En 1843, elle rassemble ces planches dans ce qui constitue la première édition d'un livre exclusivement photographique, *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions*. Ces documents, aujourd'hui regardés comme des compositions esthétiques, rendent visibles les formes du vivant en permettant une étude rigoureuse : c'est une dissection par l'œil d'images au naturel. La photographie sous-marine permet bientôt de saisir les plantes dans leur milieu naturel. L'appareil photo conserve longtemps cette vertu documentaire et cette qualité scientifique qui en fait un outil d'archivage et de classement. En témoignent les missions héliographiques ou les commandes d'État pour conserver le monde visible dans la grande variété de ses paysages, comme les marines de Gustave Le Gray ou les clichés du vieux Paris d'Eugène Atget.



Anna Atkins, « Laminaria Fascia», extrait de *Photographs of British Algae : Cyanotype Impressions*, vol. 1 (1843–1853) - cyanotype sur papier © Muséum national d'Histoire naturelle

Le monde moderne s'accompagne d'une frénésie d'images dans les domaines des sciences, des arts et au cœur même de la vie. Sa représentation devient primordiale, ce que les expositions universelles mettent en lumière dans les grandes capitales, comme lors de l'exposition universelle de Paris en 1867, non sans une certaine forme de concurrence entre les images. Quand la photographie scientifique intéresse les spécialistes et les amateurs éclairés, celle des photographes pionniers dits « primitifs » ne passionne que les initiés ; elle tend même à être occultée par la photographie commerciale, que résume à lui seul le portrait carte de visite en vogue à Paris dans les studios de Disdéri et de Nadar. C'est cette production visuelle à l'échelle industrielle qui déplaît tant à Charles Baudelaire dans le *Salon de 1859* : le poète fustige une « *foule idolâtre* » contemplant « *sa triviale image sur le métal* » et dont l'engouement porte « *le caractère de l'aveuglement* ». Aucune lucidité donc, ni éclair de génie : avec la photographie, il semble qu'on n'y voie rien !

Charles Baudelaire, *Salon de 1859* – quand la photographie se doit d'être « *la servante des sciences et des arts* ». Dans cet extrait, le poète recense quelques-unes des principales missions de la photographie dès son origine, lui refusant toutefois une valeur artistique :

« *Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.* »

Montrer dans le détail : voir ce qui apparaît

La photographie devient l'instrument à travers lequel on peut véritablement voir le monde, dans un nouveau rapport à la représentation et au temps. *« Degré zéro de la figuration, image sans qualités, le daguerréotype apparaît dès lors comme la limite extrême à partir de laquelle l'imitation devient seule copie* » (Paul-Louis Roubert, *La Photographie et ses mythes modernes*).

Personne en effet n'a jamais vu le réel avec autant d'acuité avant l'avènement de la photographie. Les premiers procédés techniques sont capables d'enregistrer le monde visible bien davantage que ce que capte l'œil humain. Les longues poses du daguerréotype fixent une infinité de détails et conservent avec une précision inégalée les traces visibles du sujet photographié, dans leur matérialité visuelle parfaite, de la surface des murs à celle de la peau : il suffit d'observer à la loupe les rides d'un visage, les fissures d'un mur ou le lettrage des devantures que l'œil n'aurait pas pu voir à distance avec autant de netteté. Ce sont aussi des textures, des expressions fugitives ou des éléments distincts de l'arrière-plan, jusque-là négligés ou invisibles dans les dessins ou les gravures, qui sont portés à la connaissance des observateurs, stupéfaits, qui cèdent bientôt à la mode du portrait. Cette capacité à grossir le réel ouvre un nouveau rapport au monde visible, où chaque détail devient un objet d'étude et d'étonnement. Dans l'histoire de la photographie, de nombreux procédés conservent cette exigence de visibilité, du daguerréotype à la macrophotographie en passant par le tirage numérique haute précision.

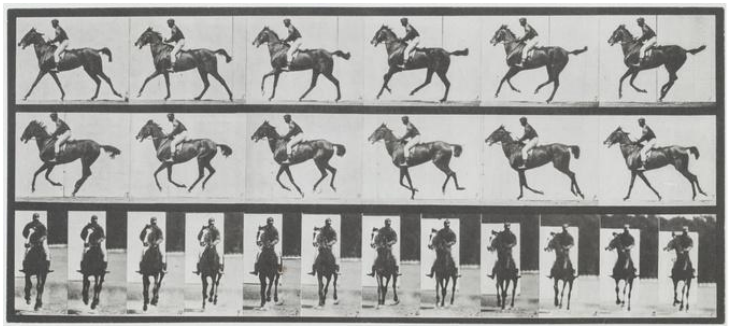


Cyprien Tessié du Motay et Charles-Raphaël Maréchal, *Portrait de femme* (1866) – © SFP

"*Premier test de phototypie, ce tirage est présenté par ses auteurs lors d'une séance de la Société Française de Photographie en 1866. Ce portrait est détonnant : la jeune femme à la chevelure libre pose avec une moue provocante, loin des contraintes du photographe de studio de l'époque*."
(Luce Lebart, catalogue de l'exposition *Premières fois, premières photos*).
La photographie capte la texture des étoffes et les expressions du modèle avec netteté et dans une forme nouvelle de liberté et de vérité du corps : les codes du portrait sont alors redéfinis par les photographes professionnels et amateurs.

Figer l'instant invisible : voir ce qui disparaît

La photographie révolutionne notre perception des choses parce qu'elle fixe dans l'instant de la prise de vue ce qui dans le monde réel et présent disparaît aussitôt. Le temps de pose, qui se réduit avec les progrès techniques, puis la vitesse d'obturation croissante, permettent à la photographie de capturer des instants trop brefs pour être perçus par l'œil, révélant parfois des réalités et des mécanismes qui n'avaient jamais été observés auparavant avec cette qualité visuelle : il s'agit d'infimes détails comme une expression, un geste, un événement fugace. Ce faisant, l'image photographique révèle une dimension du réel que l'expérience ordinaire ne perçoit jamais consciemment. Une expérience photographique, rendue immédiatement célèbre en est la preuve vivante. En 1878, le photographe britannique Eadweard Muybridge parvient à montrer que les quatre pattes d'un cheval en plein galop ne touchent pas terre à un moment précis de sa course, comme si l'animal était en suspension. La prise de vue en chronophotographie, intitulée « *Sallie Gardner at a Gallop* », en décomposant le galop, atteste ce que l'œil est trop lent pour percevoir. Révolution à la fois visuelle et scientifique, la photographie ne se contente donc plus d'enregistrer le réel : elle produit un savoir nouveau.



Eadweard Muybridge, *Cheval au galop* (1887), héliogravure - © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / P. Schmidt

Au XXe siècle, les avancées technologiques permettent d'aller encore plus loin dans la captation de micro-effets qui disparaissent aussi vite qu'ils apparaissent. L'ingénieur et photographe Harold Edgerton développe dans les années 1930 un système de flash stroboscopique extrêmement rapide : il réussit alors à figer des événements qui durent quelques millièmes de seconde comme sa célèbre goutte de lait dont l'éclabousse fait apparaître une forme de couronne parfaite que l'œil n'a pas le temps de voir. De même la balle traversant une pomme et suspendue dans les airs. Ces phénomènes, s'ils existent, n'avaient jamais été vus : la photographie, dans sa miraculeuse fixité et par sa rapidité de prise de vue, peut ainsi révéler un monde caché au cœur même du quotidien.



Harold Edgerton, *Coupe rapide d'un jeu de cartes* (1964, tiré en 1977) - Épreuve par transfert hydrotypique, musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Harold Edgerton/MIT

Dans cette image, un projectile de calibre 0,30 tranche le valet de carreau à quelque 850 mètres par seconde. Edgerton, par cette technique, a changé notre rapport au monde et à l'actualité. Il est aujourd'hui devenu banal de voir des images au ralenti dans différents domaines, comme le sport, les médias, le cinéma, les sciences ou encore les systèmes de surveillance.

Décomposer le mouvement : voir le temps

Si les premières photographies exigent des modèles de se tenir immobiles en raison de temps de pose très longs, les progrès techniques tout au long du XIXe siècle permettent progressivement de saisir le mouvement dans sa spontanéité. Les recherches chronophotographiques d'Eadweard Muybridge et d'Étienne-Jules Marey marquent une étape essentielle dans la perception d'un monde mobile échappant jusque-là au regard. Il s'agit désormais de décomposer le mouvement en une série d'images successives, grâce à un ingénieux dispositif constitué d'appareils déclenchés par le mouvement du modèle : sont alors révélés des mouvements invisibles à l'œil nu comme le vol d'un oiseau, l'uppercut d'un boxeur ou la trajectoire d'un saut en hauteur. La chronophotographie saisit la mécanique des corps et permet de comprendre le déplacement des êtres vivants en superposant sur une même image les différentes phases d'un mouvement ou en les alignant en frise, anticipant au passage de quelques années l'invention du cinéma. Au-delà des prouesses techniques et technologiques, la mise en image du temps devient donc une obsession photographique, du mode rafale aux capteurs numériques 3D, et le sujet de séries pour certains photographes.

Dans les années 1990, Hiroshi Sugimoto s'intéresse dans *Theaters* au passage du temps et à sa durée : il photographie l'écran de cinéma à l'intérieur d'une salle pendant la projection complète d'un film. Temps de pose et temps de projection coïncident pour laisser place à une image blanche accumulant toutes les images du film en une seule, comme un spectre de lumière. Si le film est invisible, le temps, lui, devient visible. La photographie ne capture donc pas toujours l'instant décisif : elle peut aussi être l'image du temps qui passe.



Hiroshi Sugimoto, *Cinerama Dome, Hollywood* (1993)

De fait, la prise de vue est une prise de vie : la photographie est tout à la fois fragment d'espace, cadré, et de temps, fixé. Dès son origine, elle se constitue en répertoire visible des époques passées, du monde présent et de ce qui advient, en sa qualité de médium moderne, en avance sur son temps. Devenue accessible, en format portatif avec Kodak dès la fin du XIXe siècle, elle ponctue les grandes étapes de la vie, de la naissance à la mort, des souvenirs d'enfance aux célébrations en tout genre. Elle marque différents rituels collectifs et personnels. Roland Barthes, dans son essai *La Chambre claire* (1980), expose cette relation particulière à l'image photographique : prenant appui sur une image de sa mère enfant, il est envahi de chagrin et de nostalgie lorsque se révèlent à lui la force et le pouvoir du *ça a été* de la photographie.

Chacun de nous compose avec les images qui nous accompagnent un rapport singulier au temps et aux souvenirs, de l'album de famille aux stories sur les réseaux sociaux. La photographie construit le temps et le redéploie, visible, dans le regard rétrospectif que nous portons sur ces images. Celles-ci ponctuent le quotidien, particulièrement dans ce monde ultra-connecté. Elles rendent visibles et présents les souvenirs singuliers et le sentiment du *tempus fugit*.



Paul Nadar, *Plongeon*, essai pour Kodak, (vers 1888-1890)
Épreuve argentique sur support cartonné d'après un négatif souple Kodak
BnF, département des Estampes et de la Photographie

II. Dimension scientifique - Rendre visible, une performance technique
Quand la photographie rend visible des phénomènes de la nature

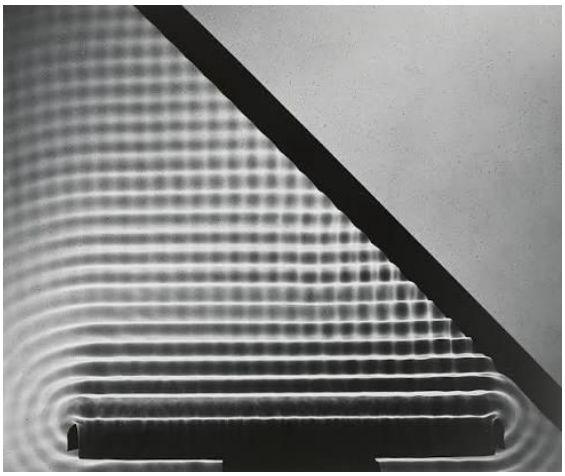
« *Le monde actuel a été conditionné, massivement, à la visualisation*. »
Berenice Abbott, *Photography at the crossroads* (1951)

[FOCUS]
☞ La technique photographique permet d'élargir les limites de la perception humaine et montre des réalités jusque-là invisibles, impossibles à voir. Avec elle, le monde dans toutes ses dimensions, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, ***saute aux yeux*** !

Les prouesses vantées de la photographie ne résident pas seulement dans sa capacité à représenter le monde visible avec l'exactitude qui la caractérise. Elle s'est mise dès ses débuts au service des sciences en donnant à voir des phénomènes naturels invisibles à l'œil nu, du microcosme au cosmos : rayonnements, structures internes en tout genre, distances astronomiques sont mis en image. Par cet usage documentaire, elle devient une étape d'expérimentation ou de preuve, adjointe aux instruments optiques comme le microscope, la lunette astronomique ou le satellite. Avec elle, le corps et le ciel, les cellules et les étoiles s'inventent à notre regard. La photographie devient alors un outil de connaissance autant qu'un moyen d'expression. Tout au long du XXe siècle, accompagnant les progrès scientifiques, elle est également un outil de vulgarisation scientifique : l'image est plus parlante que les mots. En capturant la trace de phénomènes, elle capte l'attention des publics.

La photographe américaine Berenice Abbott joue un rôle majeur dans cette évolution. Connue pour ses photographies de New York dans les années 1930, elle se consacre à partir des années 1940 à un vaste projet intitulé *Documenting Science*. Convaincue que l'image peut rendre compréhensibles des phénomènes complexes, elle collabore avec des chercheurs et des enseignants afin de produire des photographies destinées à l'enseignement scientifique.

Ses photographies montrent des ondes, des champs magnétiques, des phénomènes optiques, des mouvements de fluides. Grâce à des dispositifs expérimentaux soigneusement conçus, elle transforme des notions abstraites en formes visibles : le laboratoire, souvent à l'abri des regards, dans la confidentialité des recherches, s'ouvre alors au monde.



Berenice Abbott, *Wave Pattern* (1958-1961), MoMA

Ce photogramme, réalisé en collaboration avec le MIT (Massachusetts Institute of Technology), restitue la propagation d'une onde et constitue bien la preuve que l'image rend visible des phénomènes invisibles à l'œil nu, participant aux avancées de la recherche scientifique.

La photographie n'a donc jamais cessé depuis son invention d'augmenter nos capacités à percevoir le monde avec plus de précision, de rapidité, de profondeur. En multipliant les angles de vue, elle transforme inéluctablement notre connaissance du vivant et de l'univers, jusqu'à révéler l'invisible, minuscule ou monumental, si proche ou parfois si loin de nous, combinant la lumière photographique aux années-lumière qui nous séparent des galaxies.

Radiographie et photomicrographie : voir à l'intérieur, explorer l'infiniment petit

La photographie, si elle capte la lumière à la surface des choses pour la fixer durablement, s'aventure aussi dans les marges du monde : elle prend le pouls du corps, traverse les tissus, explore l'infiniment petit, grâce aux techniques mises au point par des équipes scientifiques.

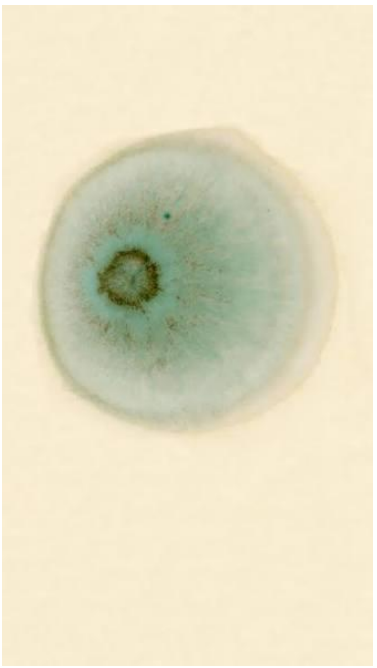
Parmi ces techniques, la photomicrographie permet la représentation de cellules, de bactéries, de cristaux et de tissus biologiques, qui accèdent pour la première fois à une forme de visibilité. La photographie accompagne ainsi les progrès de la médecine et de la biologie en permettant l'étude du vivant grâce aux images microscopiques. Ces dernières, produites pour la science, ne fascinent pas que les chercheurs : par leurs formes abstraites et leurs couleurs, elles intéressent le monde de la publicité et de la mode et s'inscrivent dans les recherches esthétiques de certains artistes contemporains.

Au début du XXe siècle, la photographe française Laure Albin-Guillot développe un travail original à la frontière des arts et des sciences. À travers sa série *Microscopie décorative*, elle utilise le microscope pour observer des éléments invisibles à l'œil nu : cellules végétales, tissus organiques, fragments d'insectes ou matières biologiques diverses. Les structures révélées présentent des formes géométriques étonnantes évoquant, inspirant même, la peinture abstraite de son époque.

Les artistes contemporains poursuivent ce travail exploratoire du monde microscopique. Dove Allouche réalise *Substrat*, un ensemble de vingt volumes, pour la bibliothèque de l'institut national d'histoire de l'art en 2020. Il rassemble 4 500 images de colonies de micro-organismes prélevées sur des catalogues appartenant aux collections de l'INHA. La poussière révèle un monde poétique de formes constellées et de couleurs. Ces travaux photographiques, fondés sur une recherche artistique qui s'empare des méthodes scientifiques, montrent que le monde microscopique, observé à la loupe, possède une richesse esthétique insoupçonnée.



Laure Albin Guillot, *Brazilin* (1931), Centre Pompidou
Micrographie verte



Dove Allouche, *Substrat* (2019-2020), INHA

Une autre technique révolutionne notre manière de voir à l'intérieur du corps. La découverte des rayons X à la fin du XIXe siècle ouvre en effet un champ de recherche inédit : on peut dorénavant traverser la peau, voir en transparence ce que l'œil ne peut transpercer.

L'image inaugurale est celle du physicien allemand Wilhelm Röntgen. Le 8 novembre 1895, il découvre un rayonnement capable de traverser certains matériaux opaques. Quelques semaines plus tard, il réalise une image devenue célèbre : la radiographie de la main de son épouse. Ce qui est pour l'œil le plus visible, la forme de la main, devient un contour flou ; ce qui est invisible, les os de cette main, apparaît en pleine lumière. Seul l'anneau, dans son opacité, appartient à ces deux champs du visible.



W.C. Röntgen, *Main d'Anna Bertha Röntgen* (1895) - Deutsches Röntgen-Museum

La radiographie et les différentes techniques d'imagerie médicale, plus sophistiquées avec le temps, permettent d'observer le squelette et l'organisme sans procéder à une intervention chirurgicale : cette dissection par le regard transforme en profondeur la pratique médicale en participant au diagnostic de nombreuses pathologies, comme la détection de fractures ou de maladies dégénératives.

Astronomie et photographie spatiale : voir plus loin

Si la photographie révèle l'infiniment petit, elle permet également d'explorer l'infiniment grand. « *Sky is the limit* », célèbre proverbe anglais, peut en effet s'appliquer à la photographie dont l'histoire accompagne celle de l'observation du ciel. Dès le XIXe siècle, les astronomes utilisent les plaques photographiques pour enregistrer les étoiles et les nébuleuses. Couplée aux télescopes, la photographie permet de capter la lumière trop faible et des objets célestes trop lointains pour être observés à l'œil nu, et d'accumuler cette lumière sur des temps de pose longs. Elle a ainsi révolutionné l'astronomie en fournissant des preuves visuelles de phénomènes cosmiques, en permettant l'étude approfondi d'astres comme la lune ou le soleil. Léon Foucault fixe dès 1844 le spectre solaire, Paul et Prosper Henry réalisent des cartes du ciel et immortalisent les cratères de la lune à la fin du XIXe siècle, Jules Janssen conçoit un objet photographique représentant le passage de Vénus sur le soleil en 1874 et étudie la surface solaire en observant des taches depuis l'observatoire de Meudon en 1894.

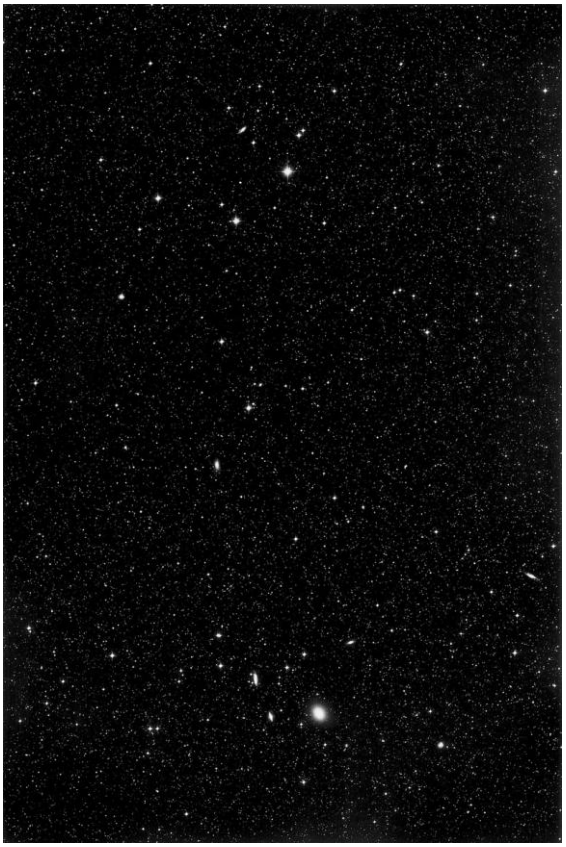
Avec les télescopes modernes, puis les satellites et les différentes missions spatiales, en particulier celles de la NASA, cette capacité atteint tout au long du XXe et du XXIe siècles un niveau spectaculaire et un degré de représentation jamais atteint, pour ces espaces hors de portée que sont les galaxies situées à plusieurs milliards d'années-lumière.



Piliers de la Création Nébuleuse de l'Aigle (NASA)

Photographie réalisée par le télescope spatial James-Webb le 19 octobre 2022

Répondant au noir et blanc du vide spatial et des étoiles et aux couleurs des nébuleuses, la photographie atteste des évolutions de la recherche astronomique et change notre regard sur le monde et notre place dans l'univers. Tout comme la photomicrographie, l'imagerie spatiale inspire les artistes comme Thomas Ruff dans sa série *Sterne* (étoiles).



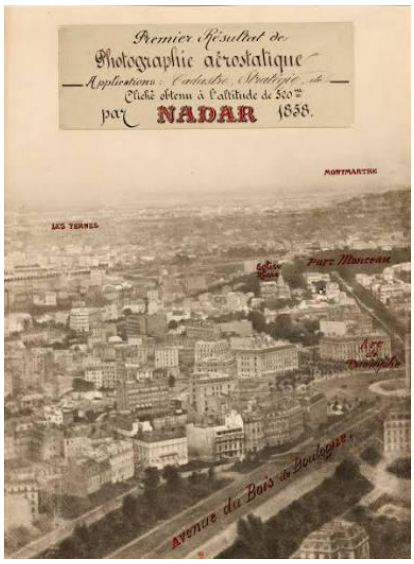
Thomas Ruff, série *Sterne* (1989-1992)

« *Ruff se passionne pour l'astronomie depuis l'enfance. Au début de sa carrière de photographe, il éprouvait souvent de la frustration à ne pouvoir réaliser ses propres images du ciel nocturne, faute d'accès à des télescopes puissants ou à d'autres équipements spécialisés. En 1989, il a acquis auprès de l'Observatoire européen austral (un centre de recherche international situé au Chili) une série de négatifs réalisés à l'aide d'un objectif télescopique spécifique, dans le cadre d'un vaste projet de documentation de l'univers visible. Ruff a sélectionné arbitrairement certaines formations stellaires pour en modifier l'orientation et les agrandir considérablement, un procédé qui, inévitablement, introduisait du bruit visuel dans les images. Loin de suivre une démarche scientifique, les compositions qui en résultent reposent entièrement sur les critères visuels propres à l'artiste et ne trouvent plus d'équivalent dans la réalité. À ce titre, elles reflètent la réflexion constante de l'artiste sur la notion de véracité photographique, tout en opposant la quête ancestrale de sens dans le ciel à l'idéal de l'abstraction picturale.* » (site internet de la galerie David Zwirner)

Photographie aérienne et satellitaire : voir plus haut

Sans aller jusqu'aux confins de l'univers, la prise de vue propose dès ses débuts des angles inédits des objets photographiés, inaccessibles au regard ordinaire. Elle permet notamment de voir le monde en hauteur, en plongée, dans un vaste panorama capté depuis les airs ou depuis l'espace. Elle saisit des territoires entiers, qui, en changeant parfois radicalement d'échelle, modifient notre perception du monde.

Le regard s'élève lorsque nous adoptons le point de vue de Nadar dans le ballon d'Henri Giffard en 1868, au-dessus de la place de l'Étoile à Paris, offrant les premières vues aériennes de l'histoire de la photographie, après une décennie d'essais dans le ciel de la capitale. En 1858, pressentant l'importance de ses recherches, il dépose un brevet intitulé « *un nouveau système de photographie aérostatique* » qui vise à utiliser la photographie à des fins cartographiques, voire militaires. Quelques décennies plus tard, des caméras miniatures embarquées sur des pigeons survolent des espaces stratégiques, offrant des vues aléatoires du paysage espionné. Les aéroplanes et les avions, puis les satellites, perfectionnent la méthode et généralisent la prise de vue depuis les airs, capturant des paysages reculés, comme les massifs montagneux, ou des phénomènes climatiques invisibles depuis le sol, comme les tempêtes ou les cyclones. Des champs de bataille aux cadastres numériques de Google Maps, le monde devient visible en surplomb.



Nadar, *Premier résultat de photographie aérostatique. Applications : Cadastre, Stratégie, etc. Cliché obtenu à l'altitude de 520 m par Nadar* (1858 / 1868), BnF

Cette photographie est l'une des huit premières images aériennes prises par Nadar. Agrandie pour être exposée à plusieurs occasions, dont l'Exposition de 1889, avec le titre « *Premier résultat photographique aérostatique* ». Prise en 1868, elle est antidatée de 1858 pour marquer le début des recherches de Nadar.



NASA *Earthrise* (1968)

Le 24 décembre 1968, les astronautes de la mission Apollo 8 réalisent une photographie qui transforme profondément notre représentation du monde : pour la première fois, la Terre est vue depuis l'espace. La mission Apollo 17 produit en 1972 *The Blue Marble* qui montre la planète entière sous la forme d'un globe bleu suspendu dans l'espace, devenant rapidement l'une des images les plus reproduites de l'histoire, jusqu'à devenir le fond d'écran des premiers smartphones au début des années 2000. Ces deux clichés sont une étape marquante de l'histoire visuelle : en rendant visible la fragilité de la Terre, vue dans sa globalité et à une échelle totalement inédite, la photographie participe à une nouvelle compréhension de notre place dans l'univers.

Imagerie thermique et infrarouge : voir sous un autre angle

D'autres angles et d'autres points de vue sur le monde peuvent devenir visibles avec la photographie, synthétisant dans l'image différentes approches sensorielles. Au-delà du spectre visible classique, captant ce que l'œil est en capacité de percevoir en matière de lumière et de couleur, les technologies d'imagerie thermique permettent de révéler des informations invisibles pour l'œil comme la chaleur ou l'humidité dégagés par les sujets photographiés ou la composition de certains matériaux. Ces images « augmentées », réalisées à partir des données enregistrées des rayonnements infrarouges, trouvent de nombreuses applications dans les disciplines scientifiques et technologiques, de la météorologie au diagnostic des bâtiments en passant par la surveillance.

Comme toutes les technologies de l'image, elles suscitent également l'intérêt de photographes contemporains pour donner à voir un état du monde naturel ou des faits de société. Un travail récent d'Antoine d'Agata pour le journal *Libération* est consacré aux effets physiologiques de la canicule de l'été 2026 en France. La chaleur émise par les corps, les objets et les rues, convertie pour donner des représentations visuelles dominées par les colorations rouges et orange, sont des signatures thermiques qui relèvent autant qu'elles révèlent les températures relatives ou réelles invisibles à l'œil nu. Avec ce procédé, les scènes quotidiennes et les portraits donnent sensiblement à voir une autre réalité. Dans la même veine, l'artiste, chercheuse et thermographe Magalie Martin cartographie les villes méditerranéennes en surchauffe. Par l'étude plastique de la chaleur, elle couvre chaque été les canicules « *pour traquer les signes manifestes du réchauffement climatique, les postures qu'il engendre, les émotions qu'il soulève et les paysages qu'il redessine* ». (*Turbulences*, revue du LESA – laboratoire d'études en sciences des arts d'Aix-Marseille).

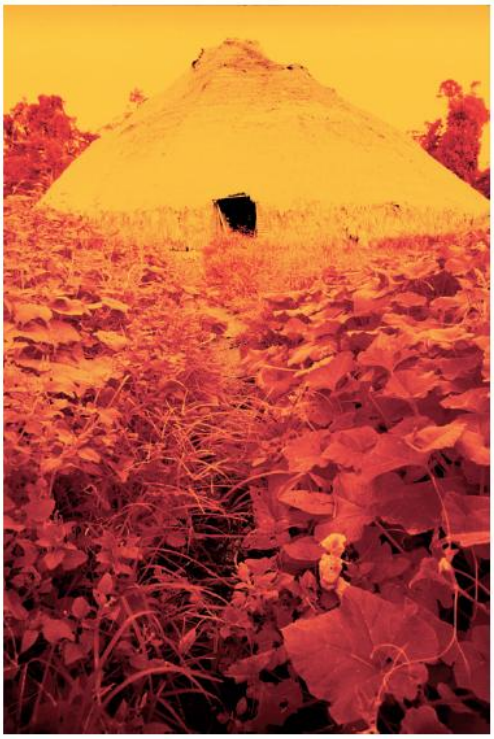
Dans une démarche à la frontière des sciences et des arts, le photographe SMITH utilise les caméras photo-thermiques comme une prothèse sensorielle et un moyen d'accéder poétiquement et politiquement au monde, mêlant la vue et la vision. Ce déplacement sensible et cette variation du point de vue donnent à l'image les contours d'une apparition à mi-chemin entre le voir et le sentir. Elle renouvelle l'approche esthétique des images du monde visible. Tel un œil bionique, la caméra amplifie le corps humain et décuple les trajectoires du paysage, offrant aux spectateurs l'occasion de voir autrement et de façon troublante le monde familier.



SMITH *Sans titre, 008* (2012) © Adagp
Série « Spectrographies » (2012-2016)
Impression numérique sur aluminium brossé

Grâce à une caméra thermique, l'artiste élargit le spectre du visible et donne naissance à des figures oniriques ou fantomatiques. Entre images de laboratoire et nouvelles technologies des écrans, ces thermogrammes donnent une présence plastique et charnelle aux portraits, comme sur cette spectrographie d'une étreinte, que la teinte orangée de la nuque rend soudainement visible.

La photographie a bel et bien profondément transformé notre accès au savoir scientifique. Associée à des instruments toujours plus performants, elle révèle des réalités invisibles, qu'il s'agisse du monde microscopique, de l'intérieur du corps humain ou des profondeurs du cosmos : elle agit comme une interface de dialogue entre les arts et les sciences, au service des chercheurs et des artistes, entre essais et expérimentations de tous ordres. En rendant visible ce qui échappe naturellement à nos sens, elle ne se contente pas de produire des images : elle élargit les frontières de la connaissance. En exposant de nouvelles facettes du monde rendues visibles, elle bouleverse également nos certitudes face à des réalités jusque-là occultées ou ignorées.



Claudia Andujar, *Maison collective entourée de feuilles de patate douce* (1976)

De 1971 à 1977, Claudia Andujar entreprend un travail photographique approfondi sur le monde des Yanomami, peuple du Brésil dont elle a pris la défense : elle y mêle approche documentaire et techniques expérimentales. Dans le même temps et afin de mieux comprendre leur culture, elle propose aux Yanomami de représenter eux-mêmes leur propre vision de la nature et du cosmos.

Sur cette image, la photographe utilise une pellicule infrarouge qui permet de rendre ces teintes orangées, convoquant dans l'imaginaire du regardeur la culture de la patate douce, le pouvoir ensorcelant de la forêt, la chaleur des tropiques et la culture animiste des Yanomami.

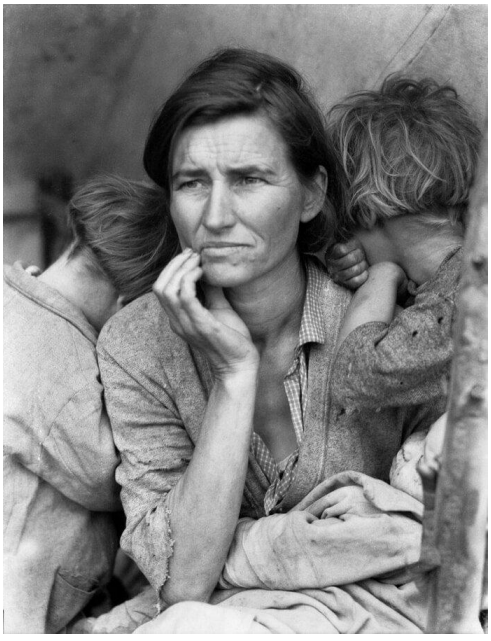
III. Dimension sociétale - Rendre visible, un acte de témoignage
Quand la photographie met en image les réalités du monde

« *Les choses que vous ne montrez pas peuvent en dire plus que celles qui sont rendues visibles*. **»**
Susan Meiselas

[FOCUS]
☞ L'image peut devenir un outil de prise de conscience. Par sa dimension documentaire, elle constitue une preuve et produit du sens. Rendre visible, c'est permettre ***d'ouvrir les yeux*** sur le monde et de mettre en lumière jusqu'à ses zones d'ombre.

La photographie joue un rôle essentiel dans la révélation de réalités sociales et politiques souvent ignorées ou volontairement dissimulées. Investie d'une fonction documentaire dès le XIXe siècle, elle devient un outil d'enquête et de témoignage pour mettre en lumière avec force et de façon plus directe ce que le discours peine à faire percevoir d'un monde lancé dans sa course éperdue, source autant de progrès que d'inégalités. Elle contribue alors à rendre visibles les conflits et les injustices. Elle donne aussi à voir des communautés marginalisées qui n'ont pas ou peu le droit de parole et le droit à l'image.

Ainsi la photographie, dans sa grande précision, ne se contente pas de représenter le monde visible et ne se réduit pas à sa simple reproduction servile. Elle peut aussi attester, alerter, accuser. Dans cet élan, soutenu par la démarche de nombreux artistes engagés, de photoreporters et d'agences, elle contribue à transformer notre compréhension des sociétés et à révéler dans toute l'étendue de ses procédés les rouages invisibles ou biaisés de nos représentations habituelles. Deux histoires parallèles de la photographie illustrent cette démarche : la photographie documentaire et le photojournalisme. Elles participent pleinement à la construction d'une conscience sociale et politique en donnant un visage aux exclus, en montrant les conséquences des guerres, en révélant des scandales politiques ou en contribuant à la reconnaissance de revendications communautaires.



Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California* (1936)
© The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California

En 2018, le Jeu de Paume à Paris a consacré une vaste exposition à la photographe américaine Dorothea Lange, intitulée « *Politiques du visible* ». Ce titre renvoie au contexte historique, l'Amérique des années 1930 après la Grande Dépression et en plein New Deal, à la pratique documentaire de la photographie et à l'approche personnelle de Dorothea Lange, en particulier dans ses portraits. Prise en 1936 à Nipomo en Californie, cette image emblématique, s'inscrivant dans l'histoire iconographique des représentations maternelles, scrute le visage de Florence Owens Thompson, entourée de ses enfants, dans un camp de travailleurs agricoles. Réalisée pour la Farm Security Administration (FSA), elle est rapidement devenue l'icône de la misère et le symbole des ravages de la crise économique. Entre les regards fuyants ou détournés des modèles et le regard observateur et bienveillant de la photographe, ce portrait rend visibles l'humanité dans l'adversité, la dignité dans le désespoir.

Documenter le réel : voir et attester

Dans sa veine documentaire, la photographie s'attache à fixer des situations qui représentent fidèlement la réalité, assurant une médiation directe entre le monde et le regardeur. Cette fonction d'attestation confère à l'image une valeur de preuve, mobilisée dans des contextes de prise de vue aussi différents que le reportage journalistique, l'étude de cas ethnographique, la chronique judiciaire, l'archive administrative, l'enquête policière ou bien encore dans la dimension sérielle du travail artistique de certains photographes.

Dans les premières années d'exploitation de la photographie, l'État, à travers le service des beaux-arts du ministère de l'Intérieur, met en place des missions héliographiques comme celle orchestrée par la commission des monuments historiques en 1851, dont le but est « *de reproduire photographiquement nos plus beaux monuments, ceux surtout qui menacent ruine et qui exigent des réparations urgentes* » (revue *La Lumière*, 29 juin 1851) : plusieurs photographes, dont Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq et Gustave Le Gray, enregistrent ce patrimoine en péril sur tout le territoire, proposant par la même occasion une vue d'ensemble inédite du paysage que peu de Français avaient eu l'occasion de voir à cette échelle. Toutes les administrations, du ministère à l'hôtel de ville, poursuivent depuis lors cette inlassable collecte pour conserver l'état du paysage français à certaines époques, comme la mission DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) en 1984, à laquelle participèrent notamment Robert Doisneau ou Raymond Depardon, la mission du conservatoire du littoral, initiée en 1985, avec entre autres Suzanne Lafont et Bernard Plossu derrière l'objectif, ou encore l'observatoire photographique national du paysage, initié en 1989, mettant en image l'itinéraire de photographes comme Sophie Ristelhueber ou Thibaud Cuisset.

Cette typologie d'image poursuit le même but documentaire, résumé par les grands principes de la société d'iconographie parisienne, créée en 1908 : « *rechercher, répertorier et publier les représentations figurées* [de Paris et de ses habitants] *aux diverses époques de l'histoire et contribuer à l'établissement d'une méthode critique qui permette de déterminer dans quelle mesure ces représentations répondent à la réalité des choses.* ». Témoigner par l'image, c'est assurer le souvenir d'une période déterminée et sauvegarder le paysage tel qu'il se présentait aux yeux de ceux qui l'habitaient. Du catalogue parisien d'Eugène Atget aux missions d'exploration de l'époque coloniale, en passant par l'ambitieux projet du philanthrope Albert Kahn des *Archives de la Planète*, la photographie rend visible le monde entier, figé dans ses différentes histoires.



J. Gervais-Courtellemont *Danseuses et musiciens de la tribu des Ouled Naïl, Algérie* (1909-1911)
© Musée Albert-Kahn/CD92

Avec plus de 72 000 plaques d'autochromes conservées, les *Archives de la planète* traversent le début du XXe siècle et sont un vaste enregistrement des paysages et des activités humaines sur le point de disparaître. Restituant le projet de paix et d'universalité de son mécène, elles permettent de découvrir le monde dans sa diversité naturelle et culturelle.

Montrer les injustices sociales : voir et dénoncer

De nombreux photographes ont mis leur pratique au service de causes sociales, documentant les conditions de travail, et corollairement la pauvreté et les situations stigmatisantes ou discriminatoires. Leurs séries et leurs reportages ont parfois joué un rôle direct dans l'évolution des mentalités et des politiques publiques, agissant comme un puissant révélateur des conditions sociales et de la nécessaire évolution des systèmes économiques.

À la fin du XIXe siècle, les grandes villes industrielles connaissent une croissance rapide. Derrière l'image de modernité de ces métropoles, certains photographes cherchent à illustrer la pénibilité et la dangerosité du travail. Le journaliste danois-américain Jacob Riis est l'un des premiers à utiliser la photographie comme un outil de dénonciation : dans les années 1880, il parcourt les quartiers les plus pauvres de New York et réalise des photographies des logements insalubres et le portrait des familles vivant dans des conditions extrêmement précaires. Son ouvrage *How the Other Half Lives* (1890) provoque un émoi dans l'opinion publique américaine en révélant une réalité urbaine largement ignorée. Il est par ailleurs l'un des premiers photographes à utiliser le flash au magnésium, lui permettant de réaliser des prises de vues dans des lieux jusqu'ici trop sombres pour être documentés.

Au début du XXe siècle, le photographe américain, sociologue de formation, Lewis Hine poursuit cette démarche documentaire. Mandaté par le *National Child Labor Committee*, un organisme réformateur très en vue, il photographie avec obstination des enfants travaillant dans les usines, dans les mines, dans les champs ou dans les ateliers de confection, en raison de leur agilité ou de leur petite taille. Ces images, souvent prises incognito, sont utilisées dans des rapports de terrain, mais aussi des expositions et des conférences : elles apportent une preuve visuelle irréfutable des conditions de travail et de l'exploitation de jeunes enfants. L'image-preuve, empreinte de sobriété, comme ce portrait d'une jeune ouvrière de douze ans dans une filature de coton, est un argumentaire visuel implacable qui agit sur l'opinion publique et influence les décisions politiques : elle participe aux réformes du droit du travail.



Lewis Hine, *Addie Card, fillette ouvrière dans une filature de coton* (1910) - Library of Congress

Le monde du travail et ses répercussions sur les conditions de vie est un sujet récurrent des reportages photographiques tout au long du XXe siècle jusqu'à nos jours. En France, les photographes couvrent les luttes et les manifestations de travailleurs et d'ouvriers, des grandes grèves de 1936 et 1968 aux mouvements des Gilets jaunes contre la vie chère en 2018. Scènes d'occupations, de cortèges et d'affrontements s'efforcent de donner une visibilité nouvelle à des classes sociales qui ne sont bien souvent représentées qu'à l'occasion de mouvements sociaux. Dans son ouvrage *On est là !*, dont le titre évoque un cri de ralliement, Serge d'Ignazio rassemble 150 photographies, accompagnées de récits d'acteurs et d'actrices du mouvement des Gilets jaunes, couvrant un an de manifestations parisiennes. L'image a parfois la force du slogan.

Témoigner des conflits et des catastrophes : voir et alerter

Parmi les autres types d'usage documentaire de la photographie, le photoreportage de guerre occupe une place centrale. En donnant à voir, sans filtre, les conséquences directes des conflits armés, en illustrant l'histoire de ces violences, le photoreportage des grands événements du XXe et du XXIe siècles permet une prise de conscience collective des ravages de la guerre, non sans soulever des questions éthiques quant à la représentation de la souffrance et de la mort.

Par leur frontalité, ces photographies donnent accès aux champs de bataille, aux lieux du désastre, aux visages des soldats et aux corps des victimes civiles, mais aussi à la brutalité soudaine des explosions et des exécutions, dans le tremblé du cadrage et le flou des images prises sur le vif et ainsi résumées par Robert Capa, l'une des figures majeures du reportage de guerre : «*si vos photos ne sont pas assez bonnes, c'est que vous n'êtes pas assez près* ». Parmi ses plus célèbres clichés, la série réalisée le 6 juin 1944, lors du débarquement en Normandie, sur la plage d'Omaha Beach, plonge le spectateur au cœur de l'action : le flou et le cadrage spontané, aux qualités immersives, rendent palpable l'expérience vécue par les combattants.

Ce face-à-face avec la réalité rend visible l'horreur de la guerre dans les journaux et les magazines. *Vogue* offre ses pages à Lee Miller, alors correspondante de guerre pour le magazine américain, pour couvrir la libération de Paris, la progression des armées alliées et la découverte des camps de concentration nazis. Ce dernier reportage marque un tournant dans l'histoire du photojournalisme, révélant des réalités que le monde peine à imaginer : les images réalisées à Dachau et Buchenwald figurent parmi les premiers témoignages visuels de l'horreur concentrationnaire, les clichés alternant entre les silhouettes des survivants et celles des cadavres.

Confronté à l'inimaginable de la Shoah, l'historien Georges Didi-Huberman, dans son essai *Images malgré tout* (2003), prône une archéologie du regard qui consiste à ne pas rejeter des images attestant des politiques d'extermination de masse du régime nazi ni à les consommer comme des images sensationnelles. En s'appuyant sur 4 photographies prises au péril de leur vie à l'été 1944 dans le camp d'Auschwitz-Birkenau par des membres du Sonderkommando (groupe de prisonniers forcé d'aider à faire fonctionner les chambres à gaz), il démontre que le récit de l'historien est possible à partir de ces fragments fragiles : il ne s'agit pas de tout voir et de tout savoir pour attester de l'horreur des conflits. Quelques traces ont la vertu de rendre visible l'horreur de la guerre.



Cliché 280 de la série des photographies dites du Sonderkommando (détail). La photographie est prise en août 1944 depuis l'intérieur de la chambre à gaz du Krematorium V d'Auschwitz.

La photographie peut donc s'affranchir de sa fonction de témoignage et révéler des réalités que certains gouvernements ou certaines institutions cherchent à dissimuler ou à minimiser. Dans ce contexte, elle devient un outil de transparence démocratique ou de contre-pouvoir. Elle permet de documenter des abus, des violences ou des scandales qui auraient pu rester invisibles sans la détermination du photoreporter ou du témoin-photographe. La mémoire de ces images reste cependant incertaine, entre censure, effacement, réinterprétation, relativisme ou négationnisme. La presse, la galerie d'exposition et les réseaux sociaux font circuler ces images au grand jour.

Donner une visibilité aux communautés marginalisées : voir et manifester

Certaines pratiques photographiques visent explicitement à rendre visibles des groupes sociaux le plus souvent invisibilisés, qu'ils soient niés, stigmatisés ou ignorés. Depuis la seconde moitié du XXe siècle, les personnes issues des minorités, les communautés LGBTQIA+, les populations précaires ou réfugiées font leur entrée dans l'histoire des images au gré de leurs actions et de leurs revendications ou parce que des photographes décident de leur donner le droit à l'image, voire des appareils photo, comme Kevin McElvaney, qui les distribue en 2017 aux migrants pour qu'ils documentent eux-mêmes leur traversée de la Méditerranée. Le portrait se fait alors porte-voix. La démarche militante s'inscrit dans une logique de reconnaissance.

L'œuvre de la photographe sud-africaine Zanele Muholi s'intègre pleinement dans cette perspective. Depuis le début des années 2000, celle qui se définit comme « *activiste visuel·le* » réalise des portraits de personnes noires lesbiennes, gays, transgenres ou non binaires dans son pays, dont la nouvelle constitution post-Apartheid, rédigée en 1996, est la première à interdire toute discrimination fondée sur l'orientation sexuelle. Pourtant, la communauté queer continue à être la cible de violences et de préjugés. Son travail répond donc à une nécessité politique inscrite dans son militantisme personnel : il s'agit de rendre visibles des individus souvent exclus des représentations médiatiques dominantes.

Les portraits sont réalisés en noir et blanc, frontalement et selon les codes du genre, mais ils intègrent également une dimension participative : en choisissant la pose, les vêtements et le lieu de la prise de vue, le modèle ainsi photographié impose son regard à celui qui le regarde. La grande dignité et la puissance plastique qui se dégagent de ces portraits soulignent avec force ce désir de reconnaissance : l'image affichée est une affirmation identitaire, comme le montre la série *Faces and Phases* datant de 2011. Les visages et les phases révèlent les transitions d'un genre à l'autre et donnent à voir en face-à-face des personnalités fortes qui s'assument entièrement.



Zanele Muholi, *Faces and Phases* (2011) - © Copyright 2011, STEVENSON.

La photographie apparaît donc comme un puissant outil de révélation sociale et politique. Elle rend visibles le travail, les conflits, les conditions de vie et les conséquences qu'une invisibilisation tenace et manifeste produit dans nos sociétés. Elle démasque les hypocrisies, révèle les scandales et les secrets du pouvoir. Elle dénonce des réalités pour que les regards changent. Omniprésente, accessible et circulant facilement, elle rend le témoignage plus simple et plus direct, sert de grandes causes sociétales et participe à la défense des droits fondamentaux et à l'acceptation des identités choisies. Là où elle expose, elle donne du sens, du courage, de la fierté.

IV. Dimension artistique - Rendre visible, un processus créatif
Quand la photographie met le monde en image

« *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible.* »

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (1964)

[FOCUS]
☞ La photographie peut suggérer plutôt que montrer directement le réel et révéler la dimension créative de la photographie. Rendre visible, c'est en mettre ***plein les yeux*** et porter un regard sensible sur le monde et ses images.

Si la photographie, dans sa dimension documentaire, semble assignée à l'enregistrement du réel, elle entretient avec ce dernier un rapport ambigu dès son origine. Le statut des premiers photographes est lui-même assez flottant : ces pionniers, qui sont parfois des peintres reconvertis, conservent dans leurs recherches une approche esthétique, avec un sens déjà affirmé du cadrage et de la lumière (Daguerre), de la mise en scène (les autoportraits d'Hippolyte Bayard) ou du montage (les marines de Gustave Le Gray). Les premières expérimentations voisinent alors avec la recherche d'effets plastiques, involontaires ou volontaires, et le papier photosensible devient un support d'expression sensible : effets de flou, irisations, teintes bleues ou sépia *pictorialisent* l'expérience du réel. Par ailleurs, les images produites s'inscrivent dans l'histoire iconographique et ses genres modèles comme la nature morte, le paysage, le portrait et la scène de genre.

Rendre visible ne peut donc pas se réduire à documenter le monde : la photographie devient un outil d'exploration des marges du visible, et met en scène ce qui échappe au regard, entre présence et absence, traces et apparitions. Les frontières entre réel et imaginaire, mémoire et émotions, s'affinent. Comme pour l'étape du révélateur, cette solution chimique qui transforme l'image invisible, latente, de la pellicule argentique ou du papier en image visible, c'est la photographie elle-même qui agit comme un révélateur sur le monde, dans son entreprise de dévoilement.

Les photographes cherchent même à rendre visible le fonctionnement de l'image photographique : la lumière, les procédés chimiques, le temps de pose, le grain argentique, le pixel ou les accidents techniques deviennent des outils créatifs. À partir des années 1920, les photographes explorent la matérialité des images, du rayogramme de Man Ray aux photogrammes de László Moholy-Nagy jusqu'aux réactions chimiques des photographies sans prise de vue de Wolfgang Tillmans et les erreurs informatiques de l'image numérique, comme le glitch, de Barbara Breitenfellner.



Man Ray, *Rayogramme* (1923) – MoMA
Une image produite sans appareil photo

En révélant ses propres mécanismes, la photographie invite le regardeur à réfléchir à la manière dont les images sont fabriquées et à la façon dont elles (dé)construisent sa perception du réel. Ainsi, la photographie ne rend pas seulement visible le monde, telle une fenêtre ouverte : elle se rend visible elle-même dans sa matérialité. D'observatoire, elle devient objet d'observation.

Traces, mémoires et présences : voir et (se) représenter

La photographie est progressivement devenue un médium incontournable de l'histoire collective et de l'histoire intime, par ce rapport privilégié qu'elle entretient à la mémoire et à l'identité. Cette représentation personnelle commence par le photographe lui-même qui peut être son propre sujet dans l'expérience de l'autoportrait. Dès 1840, Hippolyte Bayard se figure en noyé dans un cliché mettant en scène avec ironie son désarroi de n'avoir pas été reconnu comme un inventeur de la photographie au même titre que Daguerre. À partir des années 1970, Cindy Sherman démultiplie son apparence pour incarner des personnages fictifs et stéréotypés de la société moderne. Les photographes se rendent également visibles à l'image, en train de photographier, par des jeux formels de reflets et d'ombres : présence discrète à travers les devantures de magasins d'Eugène Atget, présence involontaire des doigts au bord de l'image ou des ombres portées de la photographie vernaculaire, présence affichée au miroir de Claude Cahun ou Jeff Wall.

Plus communément, la photographie est parmi tous les régimes d'image le moyen le plus simple et le plus répandu de fixer la trace de sa présence au monde, en ritualisant par l'album de famille les grandes étapes de la vie. Constituer une archive personnelle, c'est conserver non seulement des visages familiers et des situations vécues, mais aussi le souvenir vif, encore visible des années plus tard, de ces moments partagés ensemble. L'album déploie les images de naissances, de fêtes, de vacances : autant de célébrations personnelles et universelles à la fois, ces images intimes répondant aux codes stéréotypés de la photo de famille. Le musée Nicéphore Niépce a constitué au fil d'achats ciblés et de dons une collection importante d'albums de famille et tente d'en déterminer les enjeux : objet polymorphe, à la fois consensuel et singulier, protéiforme, dans la mise en page et le rythme d'une narration perdue, l'album est bien l'occasion offerte à toutes et tous de se constituer une biographie en images et de construire une fiction personnelle plus ou moins idéalisée, entre les images prises et retenues pour ce récit, et toutes celles qui n'ont jamais vu le jour, qui ont été retirées ou qui sont perdues. Reprenant cette esthétique, Christian Boltanski, dans *L'Album de la famile D*, présenté à la Documenta de Kassel en 1972, et qui fit connaître l'artiste, se lance dans la mémoire truquée de son ami Michel Durand, dont il fait retirer 150 images personnelles pour reconstituer l'histoire d'une famille : sorties du contexte privé, ces photographies rendent visible la mémoire collective, ce qui fait souvenirs communs à travers les rituels incontournables conservés en images.



Anonyme, album de famille, France (1890-1912), musée Nicéphore Niépce



Audrey Laurans, *Distributeur d'ancêtres photographiques* (2015)

Le regard rétrospectif que nous portons sur les photographies personnelles réactivent, au-delà de ce qui est représenté sur les pages d'un album ou dans la série du dossier de fichiers numériques, des émotions, parfois nouvelles, et des souvenirs : ces traces ne sont visibles que par celui ou celle qui regarde son propre passé, cristallisé en quelques clichés. De nombreux artistes iconographes se sont emparés des albums de famille, les leurs ou ceux d'anonymes collectés au

hasard des ventes, pour rejouer une histoire intime, par le collage, le montage ou le travail plastique à la surface des images. C'est avec légèreté qu'Audrey Laurans invente un *distributeur d'ancêtres photographiques* (2015), et qu'Erik Kessels, dans la série « *Strangers in my photo album* » (2006-2015) extrait de l'arrière-plan de ses photographies personnelles les inconnus qui s'affichent sans le savoir dans le souvenir d'un autre, redéfinissant les distances physiques et temporelles de l'image, ce que l'on voit aujourd'hui et qu'on ne voyait pas au moment de la prise de vue. C'est aussi plus sérieusement l'évocation des strates temporelles des images, entre passé de la prise de vue et présent du regard, que met en diptyque Sophie Ristelhueber dans la série *Vulaines* (1989) : elle revient dans la maison natale et confronte les lieux visités par l'adulte photographe aux détails de photographies noir et blanc à hauteur d'enfant, confrontant deux points de vue d'une même personne à des âges différents. C'est aussi le projet au long cours du photographe américain Richard Nixon qui portraiture chaque année les sœurs Brown, laissant transparaître les marques du temps et du vieillissement et les relations intimes de cette sororité.

Les traces mémorielles dans les images sont enfin celles de la disparition. Dès les débuts de la photographie, les morts s'affichent avec les vivants : la dernière image est la promesse d'une éternité. Depuis, photographier le corps mort, donner une image à la mort même, interrogent les sociétés et les artistes, entre volonté de célébrer la personne, de la conserver du côté des vivants, et rejet de toute forme de visibilité, face à l'insoutenable tension de regarder la mort aussi frontalement. La maison de la photographie Robert Doisneau de Gentilly a exploré ce champ dans la création contemporaine en Europe lors d'une exposition, « *Et nos morts ? La photographie post-mortem* » en 2023, en interrogeant les conditions de son existence et la négociation de cet « *espace visuel commun, à la fois intime, institutionnel et médiatique* » de la mort. De l'image médico-légale au portrait métaphorique, la disparition prend tous les visages.



Irène Jonas, série « *Dormir dit-elle* » (2019)

La sociologue et plasticienne consacre cette série photographique à la relation intime avec son père à l'approche de sa mort. Ces « photo-peintures », technique propre à l'artiste, mises en dialogue avec des récits personnels, tentent de représenter le tabou contemporain du quotidien du mourant et de l'aidante : elles sont aussi, à leur manière, des photos de famille.

« *La photo de famille naît et meurt, et c'est son caractère social qui l'anime : l'oralité, la légende qu'elle porte sont des éléments vitaux, sans lesquels la photo familiale cesse de signifier et les personnages présents sur un cliché tombent dans l'oubli. La photo familiale est donc un support physique de la mémoire commune que partage un groupe de parenté, et c'est l'échange communicationnel qui assure, à travers l'épreuve photographique, le savoir historique des liens de parenté. Suggérant que la photographie apparaît comme un pont entre le monde des vivants et des morts,* [Irène Jonas] *interroge en particulier les pratiques funéraires et mortuaires – photographier le mort. Ce segment de la photo familiale est, selon elle, un moyen d'aider à faire le deuil : le récepteur du cliché mortuaire y placerait ses fantasmes, la photographie agissant comme un médium de restitution de l'image des individus disparus.* » (Romain Bijeard, note de lecture de l'essai d'Irène Jonas, *La mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, 2010)

Fantômes, étrangetés et apparitions : voir et croire

La photographie-souvenir, qui marque le passage du temps, et qui se voit marquée par le passage du temps, dans la dégradation physique de son support ou dans la perte de repères contextuels, mêle parfois à la représentation du réel des formes étranges et fantomatiques. Au-delà de *l'Album de la famille D*, le travail de Christian Boltanski est centré sur la mémoire, entre apparition et disparition. Collectant des photographies anonymes, portraits d'écoliers, photos d'identité ou clichés de famille, de basse qualité, agrandies puis rassemblées et recomposées dans ses installations monumentales, il transforme l'image ordinaire en signal visuel : tous ces visages devenus flous apparaissent comme des fantômes surgissant du passé. La photographie rend alors visible les absents. C'est au fond la grande trahison du regard : on ne voit pas ce qui est forcément visible sous nos yeux, l'image étant avant tout un support mémoriel, voire commémoratif.

Dans cette même veine, la photographe japonaise autodidacte Miyako Ishiuchi entreprend de se confronter au passé de l'archipel et à son propre passé comme l'attestent plusieurs projets : la série *Scars* (2005) se concentre sur les traces laissées sur le corps humain, tandis que la série *Hiroshima* (2007) répertorie les objets et les vêtements des victimes de la bombe atomique. La photographe capture ainsi, selon ses propres mots, « *le temps, les ambiances, les sons, les odeurs et les souvenirs – toutes ces choses invisibles à nos yeux* ».



Miyako Ishiuchi, série *Hiroshima* (2007)



Francesca Woodman, *House #4* (1976)

À l'échelle intime, le portrait et l'autoportrait peuvent laisser paraître bien plus qu'un visage ou une silhouette. Entre 1975 et 1981, la photographe américaine Francesca Woodman réalise de nombreux autoportraits dans lesquels son image, fugace, semble faire corps avec l'espace. Grâce à des temps de pose longs ou à des mouvements furtifs pendant l'exposition, sa silhouette devient floue, translucide ou partiellement invisible, comme si le regardeur observait une personne en train d'apparaître ou de disparaître. La photographie ne documente plus une réalité stable dans le confort du cadrage et de la netteté, mais donne forme à une expérience intérieure en rendant visible la fragilité de l'artiste et la difficulté d'exister pleinement dans l'image, entre affirmation de soi et effacement. La photographe meurt à seulement 22 ans.

Ces expériences contemporaines évoquent plus globalement la question de la représentation parallèle des corps manquants et des esprits, inscrite dans l'histoire des images dès le XIXe siècle : la photographie est alors associée à des pratiques occultes ou spirites, donnant naissance à des images de « fantômes » et à toutes sortes de phénomènes inexpliqués, comme la télépathie, les ectoplasmes, la représentation des fluides, la capture de spectres, le spectacle des lévitations ou la photographie des rêves, et qui intéressent indistinctement savants, artistes,

particuliers et sociétés secrètes. Dans l'un de ses textes consacrés à la modernité technique, le philosophe Walter Benjamin insistait sur le fait que « *la nature qui parle à l'appareil photographique* » était *« autre que celle qui parle à l'œil* ». Sorte de troisième œil, l'appareil photographique se fait alors témoin de phénomènes étonnants ou complice de mises en scène loufoques. Entre l'intégration accidentelle des défauts ou celle, réelle, de trucages ou d'effets récréatifs, au moment de la prise de vue ou du tirage, la photographie occulte conserve un pouvoir de suggestion et continue de nous interpeller par son étrangeté et sa visibilité même : qui peut croire que ces phénomènes, par nature cachés, ont été aussi souvent photographiés ?

Cette hésitation du médium, entre visible et invisible, perdure dans l'art contemporain, dans l'exploration de ces zones d'ombre entre réalité et illusion, entre ce que l'on perçoit distinctement et ce que l'on croit voir, par la force transcendantale des choses et par la puissance latente des images. « *Prenons garde aux objets domestiques !* » : l'apostrophe de l'artiste surréaliste Claude Cahun, datant de 1930, va comme un gant au couple de photographes allemands Anna et Bernard Blume. À rebours de la plupart de leurs contemporains, ils ont adopté une démarche ouvertement irrationnelle, subjective et jubilatoire, jouant avec les objets quotidiens pour dénoncer le matérialisme de la classe moyenne et petite-bourgeoise. La série *Im Wahnzimmer* de 1984 s'inscrit dans ce registre d'un paranormal domestique. Son titre est un jeu de mots : la « salle de séjour », qui se dit « Wohnzimmer » en allemand, est subtilement transformée par le « Wahn » qui évoque le délire. « *La série s'inspire de photographies de phénomènes paranormaux et notamment de ce que l'on appelle alors des « poltergeists », ces esprits frappeurs qui ont régulièrement défrayé la chronique dans la presse allemande de l'époque, et sur lesquels les artistes se sont documentés.* » (site du Centre Pompidou)



Albert von Schrenck-Notzing, *La médium Marthe Béraud avec une matérialisation ectoplasmique sur la tête et une apparition lumineuse entre les mains* (1912), Collection Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene.



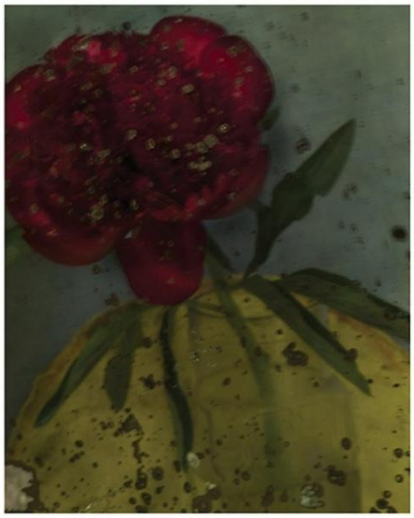
Anna et Bernhard Blume *Im Wahnzimmer* (1984)
© Coll. Centre Pompidou

Ainsi, au-delà de phénomènes rendus visibles, qu'ils soient authentifiés ou falsifiés, la photographie transcendantale permet de penser ce que l'image nous donne à voir, entre vérité et mensonge, entre réalité et fantasme, entre conviction et croyance. Une approche utile à l'heure des images nouvelles générées par l'intelligence artificielle : doit-on croire tout ce que l'on voit ?

Procédés esthétiques et matières plastiques : voir et exprimer

Rendre visible, c'est aussi recourir aux procédés techniques propres à la photographie et parier sur la créativité des photographes pour réinventer par les images notre manière de voir le monde. De nombreux procédés peuvent être mobilisés, voire détournés, pour assurer cet accès biaisé au réel, qui n'en retranscrit pas moins une forme de vérité. Surexposition ou sous-exposition, double exposition ou collage, variation de la lumière et de la netteté, manipulation de la matière photosensible ou ajouts de matières, les vues alternatives proposées par l'image plasticienne métamorphosent le motif et donnent du réel une seconde lecture : la prise de vue photographique affiche le point de vue subjectif du photographe, laissant lui-même suffisamment de place au regard du spectateur, libre de voir et d'interpréter ce qu'il voit. La photographie peut alors être un moyen de rendre visible, comme une vibration, ce qui se trame dans l'image et les émotions qu'elle produit.

La photographe française Sarah Moon occupe une place singulière dans l'histoire de la photographie contemporaine. Elle développe dès les années 1970 un univers visuel immédiatement reconnaissable, à la lumière du rêve, révélant du monde qu'elle photographie une dimension poétique et émotionnelle : elle rend visible et palpable une forme d'imaginaire suspendue dans le monde réel, par le flou, l'atténuation ou la saturation des couleurs, la présence du grain photographique, les nuances profondes du noir. Dans ses photographies de mode ou dans ses projets personnels, les procédés mobilisés sont un langage visuel destiné à évoquer le temps suspendu et la beauté du monde.



Sarah Moon, *L'Avant-dernière pivoine* (2011)
Tirage charbon couleur ou la fable réinventée de la nature morte.



Anne-Lou Buzot, *Eloge de l'éphémère* (2023)
Anthotype (*papaver rhoeas*) sur papier Bergger, BnF



Sophie Zénon, série *L'herbe aux yeux bleus* (2025)

De nombreux artistes choisissent de réactiver des procédés anténumériques pour interroger l'histoire des représentations dans un monde dominé par les algorithmes et les images virtuelles. Anne-Lou Buzot prône un « circuit court » photographique en maîtrisant toute la chaîne d'avènement de l'image, de sa conception à sa production. Le coquelicot représenté ici est cultivé par l'artiste qui réalise la prise de vue et le tirage à partir du jus de la fleur. Instable et fragile, l'anthotype témoigne d'une « *chimie naturante* » et interroge sa possible disparition. Dans un

registre parallèle et poétique, Sophie Zénon, dans la série *L'Herbe aux yeux bleus*, éditée en 2025, explore le lien entre paysage et histoire à travers la figure des plantes dites « obsidionales », introduites en Lorraine au fil des guerres. En procédant à des techniques anciennes, comme le photogramme, elle archive les empreintes de la guerre et rend visible le passage de soldats étrangers sur les terres septentrionales françaises, théâtre des violences de la guerre que ces fleurs adoucissent autant qu'elles commémorent. Les plantes attestent alors par leur migration celle de ces hommes, dans une même traversée du paysage et de l'histoire encore vivante.

Bien plus encore, travailler à même la surface des images peut rendre visible une réalité complexe que la seule reproduction ne permet pas d'appréhender. Dans la série « *This Too Shall Pass* », Morvarid K recompose des paysages de forêts australiennes avec minutie en recouvrant ses photographies au stylo à bille vert : les branches et les troncs des eucalyptus brûlés par des incendies dévastateurs reprennent vie dans une nappe d'encre et de verdure. Ce travail de composition va plus loin que le simple document visuel puisque l'artiste découpe, brûle et colle des photographies d'écorces et, par un frottage minutieux au charbon, tente de faire émerger la forme du tronc calciné. Le geste artistique est un geste résilient et le paysage photographique une manière de recréer la nature ravagée. Ainsi l'apport de matière comme l'encre, le feutre, la mine carbone ou la peinture, avec des artistes comme Gerhard Richter, Richard Park ou Nanténé Traoré, tout comme les techniques de collage ou de tissage, dans les travaux de Carolle Bénitah, Suzanne Wellm ou Aurélie Mathigot, sont autant de gestes de réparation qui viennent raconter une nouvelle histoire, réinventer de nouveaux repères visuels, donner à voir ce qui est sous-jacent.

La photographie finit par rendre visible son propre fonctionnement. En mettant en évidence ses procédés techniques et ses mécanismes de fabrication, elle montre qu'elle n'est pas un simple miroir du réel mais une construction savante, parfois abstraite, qui ne rend visible qu'elle-même, par sa lumière, sa matière ou ses couleurs. Dans son portfolio de paysages matériographiques, Jean-Pierre Sudre compose des panoramas oniriques d'une maîtrise exceptionnelle en laissant sécher un sel de bichromate sur une plaque de verre servant de négatif. Cristallisé, le sel dessine de fins réseaux visibles à l'œil nu, pareils à un dépôt de givre. L'image, une fois révélée, évoque l'imaginaire marin ou montagneux mais apparaît également comme *« l'empreinte directe de la structure de la matière »*, selon les écrits de Jean-Claude Lemagny : « *rien de plus réaliste que ces œuvres qui, mieux encore que la meilleure reproduction, sont l'empreinte directe de la structure de la matière »* : la photographie mise à nu par ses prétendants même.



Morvarid K, *Temps 1.1*, *Temps 2.5 & Temps 3.2*, série « This Too Shall Pass » (2020-2022)
Épreuve numérique pigmentaire – BnF



Jean-Pierre Sudre, portfolio *Douze paysages matériographiques* (1972-75)
Tirage argentique viré - BnF

Au cœur de la démarche artistique, la photographie est donc bien la preuve que rendre visible, c'est explorer l'absence, la mémoire, les émotions, les identités ou l'image elle-même, qui devient alors son propre sujet. Les photographes révèlent des réalités visibles dans leur complexité et leur poésie, mais aussi des réalités invisibles, intérieures, symboliques ou immatérielles.

Les nouvelles formes de visibilité numérique : voir aujourd'hui

Depuis son invention, la photographie a permis de rendre visibles des personnes, des événements et des phénomènes qui n'auraient pas accédé aussi facilement au registre de la représentation sans elle. Toutefois, toutes les images n'acquièrent pas la même visibilité : certaines photographies accèdent au rang d'icônes, par leur caractère unique et leur point de vue inédit, et, pour les images actuelles, parce qu'elles sont vues, reproduites et partagées à une vitesse exponentielle. Cette diffusion massive par internet et les réseaux sociaux transforme parfois une simple photographie en symbole médiatique, politique ou culturel, en quelques heures ou de façon durable. Pour intégrer la mémoire collective, transcendant les frontières culturelles et sociales, ces images répondent généralement à certains critères : elles peuvent relever d'un événement majeur qui fait le tour du monde, susciter une émotion immédiate et universelle ou simplement répondre à une mode relayée très largement par les médias et les plateformes.

Dans l'histoire de la photographie, *Migrant Mother* de Dorothea Lange, par sa capacité à rendre visible une réalité commune à travers un portrait individuel, ou *Earthrise* prise par l'équipage d'Apollo 8, par son point de vue inédit et spectaculaire depuis l'espace, sont devenues des icônes. Des photographies issues du photoreportage marquent également les consciences, comme *Tank Man* de Jeff Widener (1989) concernant le soulèvement étudiant sur la place Tian'anmen à Pékin, *Napalm Girl* de Nick Ut (1972), en pleine guerre du Viet-Nam, et *The Falling Man* de Richard Drew (2001), lors des attentats du 11 septembre contre les Twin Towers à New-York. Elles sont aussi sujettes à controverses et posent la question de leur visibilité : tandis que la première n'est pas accessible partout du fait de la censure, les deux autres interrogent notre anesthésie face à la surconsommation d'images violentes, banalisées, et l'étiolement de notre compassion face à la puissance médiatique, pour reprendre les propos de Susan Sontag.

The Falling Man montre un homme tombant d'une des tours du World Trade Center le 11 septembre 2001. Rarement publiée dans les jours qui suivent les événements en raison de sa violence symbolique, cette photographie devient progressivement un document essentiel pour comprendre la dimension humaine de la catastrophe. Elle rend visible une réalité souvent absente des récits officiels : les choix tragiques auxquels furent confrontées certaines victimes.



Richard Drew, *The Falling Man* (2001)
Associated Press

L'image iconique, véritable référence culturelle à l'échelle mondiale, conserve ce statut exceptionnel grâce à la large diffusion des médias contemporains : elle se confond dorénavant avec l'image virale. En effet, l'avènement du numérique et des réseaux sociaux transforme profondément les conditions de production, de diffusion et de réception des images. Nous déléguons presque entièrement à nos téléphones le soin de prendre nos photographies. Cette production représente aujourd'hui 85% de la production photographique mondiale (91% si on ajoute les tablettes). Chacun devient alors photographe et diffuseur, dans un *feed* permanent qui redéfinit l'expérience du regardeur, cet œil ultra-sollicité. Instagram, TikTok, Facebook ou X permettent à une photographie d'être vue simultanément sur tous les continents : les réseaux sociaux produisent désormais leurs propres icônes, des mèmes partagés des millions de fois aux

instantanés de célébrités, d'influenceurs et d'influenceuses suivis par des millions de followers. S'appuyant sur la ferveur suscitée par un sport comme le football, les images de stars font rapidement le tour du monde : en décembre 2022, après la victoire de l'équipe d'Argentine lors de la Coupe du monde, une photographie montrant Lionel Messi tenant le trophée devient l'une des images les plus likées (mentions « *J'aime* ») de l'histoire d'Instagram. Plus étonnamment, certaines images sans portée symbolique ou politique accèdent à une très grande notoriété, par un phénomène de viralité inattendue, comme « *World Record Egg* » en 2019.

À l'ère de la mondialisation et des réseaux numériques, la photographie atteint donc une visibilité sans précédent. Elle ne se contente plus de rendre visible un sujet : elle devient elle-même un phénomène de visibilité. Elle contribue à définir ce qui mérite d'être vu, connu, partagé et retenu. Elle façonne alors notre perception du monde autant qu'elle le représente.

L'histoire de la photographie serait-elle donc celle d'un élargissement progressif du visible, permettant à tout le monde et au monde entier de tout voir ? Si les procédés actuels multiplient presque à l'infini les formes de visibilité, les points de vue, offrant un regard encyclopédique sur le monde et démocratisant le droit à la représentation, d'autres aspects semblent plus inquiétants et touchent la photographie dans toutes ses dimensions, du photographe au regardeur en passant par le photographié : saturation visuelle, manipulation des images, surveillance généralisée, passivité du scroll et asservissement du clic. L'exposition organisée au Jeu de Paume en 2025, intitulée « *Le monde selon l'IA* » mesure ainsi l'impact de l'intelligence analytique et générative sur la culture visuelle, la société et la création artistique à travers une sélection d'œuvres récentes.

De manière encore plus spectaculaire, depuis 2022, les algorithmes génératifs, qui permettent de produire des images à partir d'autres images ou à partir de commandes dites *prompts*, font entrer la photographie dans une ère nouvelle et inconnue. En générant des images à partir de textes, en complétant des images existantes, en les corrigeant ou en les transformant, l'intelligence artificielle impose progressivement sa norme visuelle, augmentant la circulation de *deep fakes* sur les réseaux sociaux de manière vertigineuse. Des questions éthiques, techniques, mais aussi écologiques et économiques, commencent à être posées afin de mieux maîtriser cette nouvelle technologie, prometteuse mais dangereuse par certains aspects.

Les images algorithmiques élaborent désormais un monde probable, fruit d'une « *imagination artificielle* » comme le définit l'artiste Grégory Chatonsky, dans lequel le photoréalisme demeure une référence majeure. Pendant combien de temps ? Les « espaces latents » qui donnent accès à de nombreux paramètres permettant à la machine de créer des images sont des « *boîtes noires* [qui] *organisent désormais l'accès à une visibilité nouvelle issue des technologies informatiques. La théorie de l'image est donc aujourd'hui mise à l'épreuve de ces nouvelles pratiques*. » (Éditorial de la rédaction du *Transbordeur*, septembre 2025)



Photographie prise par un intérimaire d'Amazon de son poste de travail, illustration tirée du projet de recherche *Meta Office* conduit par Lea Scherer, Lauritz Bohne et Edward Zammit.
© Lea Scherer, Lauritz Bohne et Edward Zammit

Conclusion

Ainsi, de nombreux sujets et de nombreux acteurs ont, par l'image photographique, rendu visible, mais aussi lisible et sensible, le monde sous ses multiples facettes. De la révolution iconographique du XIXe siècle aux nouvelles formes de visibilité numérique, la photographie n'a cessé de repousser les limites de ce qui peut être vu ainsi que ses propres limites : médium hybride, elle croise les arts, les sciences et les techniques, sur tous les terrains. Tout au long de ces deux siècles d'histoire, les expérimentateurs et les scientifiques perfectionnent les techniques pour se rapprocher de ce que l'œil voit mais aussi pour capturer ce que l'œil ne peut pas percevoir avec exactitude, comme le mouvement rapide, des phénomènes fugaces ou les détails imperceptibles du microcosme, du corps ou du grand cosmos, ne laissant pas de nous surprendre. Les reporters et témoins militants de tous les jours documentent par l'image des réalités minorées ou ignorées, luttent pour rendre visibles les invisibles ou les invisibilisé·es : il s'agit de donner accès à ce qui, sans elle, resterait dans l'ombre ou à la marge. Les artistes représentent le monde, le mettent en scène, jouent avec les formes, les cadres et les couleurs, pour en donner un nouveau récit visuel, dans une vision superlative, plastique et poétique. Nous toutes et tous, enfin, dans nos photographies quotidiennes, révélons nos émotions, nos souvenirs, affichons notre identité, attestons notre appartenance à un groupe et à la société. Toutes et tous praticiens ou magiciens de la photographie, partisans ou pratiquants de l'image, de notre plein gré ou à notre insu, dans un monde qui multiplie les canaux de diffusion et de circulation des images, où tout ou presque accède au flux continu d'une hyper-visibilité au point de susciter de nouvelles interrogations sur ce qui est véritablement rendu visible, voire de ce qui pourrait devenir, dans ce déjà-vu permanent, invisible à force d'être trop vu. Rendre visible n'est donc jamais un acte innocent : chaque photographie implique un choix de composition qui façonne autant qu'il révèle. Rendre visible, c'est aussi, nécessairement, choisir ce que l'on montre et ce qu'on laisse hors-champ. C'est enfin, dans un même mouvement, pour le regardeur, choisir en conscience ce que l'on regarde.

Que la première image considérée comme une photographie soit un point de vue, depuis la fenêtre d'un atelier, qui est aussi la fenêtre sur le monde de toute histoire visuelle, n'est pas anodin : une photographie, c'est donc à la fois *une prise de vue* et *une prise de conscience* de ce que l'image met en lumière, changeant, parfois subtilement, parfois radicalement, notre manière de voir et de vivre dans le monde. Plus que l'objet représenté, c'est le sujet qui regarde qui doit être avant tout rendu visible. Il est celui pour qui l'image est faite et à qui l'image s'adresse, dans cette incroyable aventure visuelle qu'offre la longue histoire de la photographie.



Gérard Ifert, *Feux d'artifice, Champs-Élysées, Paris* (1950)
Épreuve gélatino-argentique noir et blanc – Centre Pompidou

Fiche de synthèse

Rendre visible avec la photographie

Quels jalons dans l'histoire du médium ?

- ***Voir la réalité !*** La photographie propose une image mécanique, précise et reproductible du réel : elle rend visible le monde avec une fidélité inédite, là où l'œil et les autres images trouvaient leurs limites.
- ***Voir la réalité… en détail !*** Les progrès techniques permettent à des mondes jusque-là invisibles ou difficilement perceptibles d'être vus : l'infiniment petit (le microcosme), l'infiniment grand (le cosmos), la vue en hauteur (depuis le ciel), la vue en transparence, l'intérieur du corps (squelette et cellules), les phases d'un mouvement rapide. Associée aux sciences (rayons X, télescopes, satellites), la photographie rend visibles des phénomènes hors de portée de l'œil.
- ***Voir la réalité… autrement !*** Des pionniers de l'image aux artistes contemporains, la photographie donne des formes sensibles à la réalité par l'usage ou le détournement de procédés techniques, l'action volontaire ou involontaire sur une étape de création (de la prise de vue au tirage). Reconnue comme art, collectionnée, archivée, exposée, la photographie se rend elle-même visible.
- ***Voir la réalité… en face !*** Le photoreportage et la photographie documentaire rendent visibles des réalités sociales ignorées ou occultées : les injustices, les conflits, les catastrophes, les communautés marginalisées.
- ***Voir la réalité… à tout moment !*** La photographie, par sa facilité d'emploi et d'accès, se diffuse largement. Amplifiées par le numérique et les réseaux en ligne, la production et la circulation des photographies dématérialisées rendent visible le monde au quotidien, instantanément.

Que rend-elle visible ?

- ***Les échelles extrêmes :*** les organismes vivants dans leurs détails, les cellules, les structures microscopiques, les étoiles, les galaxies, les phénomènes cosmiques.
- ***Les instants et mouvements invisibles :*** le geste trop rapide, l'expression fugace, la chute d'une goutte, le battement d'une aile.
- ***Les réalités sociales occultées :*** les conditions de vie ou de travail difficiles, les discriminations, les conflits armés, les catastrophes humaines et naturelles, les minorités et communautés stigmatisées.
- ***Les mondes intérieurs et imaginaires :*** la mémoire, l'identité, le rêve, l'étrange, les apparitions, les émotions, les intentions du photographe.

Quelles dispositions le photographe peut-il avoir quand il s'applique à rendre visible un phénomène ou une réalité ?

- Observer ce que l'œil ordinaire ne voit pas, ne remarque pas ou ne veut pas voir.
- Se donner les moyens techniques d'accéder à l'invisible : macrophotographie, pose longue, capteurs spécifiques, flash, instruments scientifiques.
- S'engager pour illustrer ce qui est occulté, minoré ou réduit au silence.
- Choisir un cadrage efficace qui révèle ce que l'on cherche à montrer, en laissant de côté le hors champ.
- Explorer / expérimenter : aller vers ce qui n'a encore jamais été vu ou montré, inventer de nouvelles manières de voir par le geste créatif.

Quelles postures l'image autorise-t-elle quand il s'agit de rendre visible ?

- ***Révélation :*** dévoiler ce qui échappe à l'œil nu, exposer un détail, un phénomène, une texture invisible en temps normal.
- ***Attestation :*** témoigner, prouver, documenter une réalité, en donner une preuve visuelle et durable.
- ***Dénonciation :*** alerter sur une injustice, une violence, une urgence, mobiliser un regard collectif.
- ***Reconnaissance :*** donner une image, une présence et une dignité aux invisibilisés.
- ***Exploration :*** exprimer son point de vue sensible ou critique, se représenter ou faire un pas de côté vers ce qui n'a jamais été montré.
- ***Expansion :*** diffusion, réception et appréciation en continu des images produites, recréées et postées sur internet et sur les réseaux.

Quels usages la photographie fait-elle de la visibilité ?

- ***Usages scientifiques :*** imagerie médicale, astronomie, photographie aérienne et satellitaire, photographie sous-marine, photomicrographie, imagerie thermique.
- ***Usages documentaires :*** reportage, archive visuelle, enquête photographique, constitution d'une mémoire collective.
- ***Usages militants :*** image accusatrice, image choc, plaidoyer visuel, image citoyenne, image engagée pour représenter les minorités.
- ***Usages artistiques :*** exploration plastique de la matière photosensible, mise en scène de soi, jeu sur les apparitions, les disparitions et les traces, réinvention de la représentation.
- ***Usages vernaculaires :*** photo de famille et de vacances, stories, instantanés pour capter le quotidien, fixer dans le temps les grandes étapes de la vie, conserver les souvenirs.

Quelles formes visuelles la photographie adopte-t-elle pour rendre visible son sujet ?

- ***Procédés anciens*** : daguerréotype, anthotype, calotype, cyanotype, sténopé, autochrome,…
- ***Amplification :*** macrophotographie, zoom, gros plan, pose longue, surexposition contrôlée.
- ***Hyper-visualisation et précision*** : photomicrographie, stéréoscopie et imagerie 3D, rayons X et imagerie thermique, images satellitaire, image numérique haute-définition.
- ***Décomposition :*** chronophotographie, séquence, ralenti plan par plan.
- ***Superposition :*** double exposition, photomontage, tirages alternatifs, procédés hybrides.
- ***Sériel :*** inventaire, typologie, campagne photographique systématique, série engagée sur la durée, album.

Poursuivre la réflexion en parcourant le site de ressources

Ce dossier documentaire est complété par un netboard qui propose d'aborder la thématique à travers d'autres exemples, *via* des liens-ressources.

Le site propose également un onglet ***partenaires*** qui recense les partenaires culturels du jury et les partenaires associés, ainsi que des ressources photographiques institutionnelles (musées, archives en ligne, manifestations culturelles, plateformes).

Le netboard est public et peut être utilisé en classe sous la responsabilité d'un adulte. Il peut évoluer au cours de l'année.

Accès au site de ressources **:** **CLIQUEZ ICI**

Bibliographie sélective

Ouvrages généraux sur l'histoire de la photographie
Quentin Bajac, *L'Image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Découvertes Gallimard, 2001.
Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés*, Paris, Le Point du Jour, 2009.
Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2015.
Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 2022.
André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2017.

Théorie de l'image et photographie
Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.
Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012.
Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008.

Publications dans le cadre du bicentenaire de la photographie
Ouvrage collectif, *PHOTOgraphies*, Paris, GrandPalaisRmnÉditions.
Nathalie Boulouch, *Une histoire de la photographie, deux cents ans d'images*, Paris, Flammarion.
Luce Lebart *Premières fois, premières photos*, Paris, Spector Books.

Consultation du site officiel de la célébration (ouvrages) : *bicentenaire de la photographie*



Corinne Vionnet, série *Photo Opportunities* (depuis 2005)

Dans cette série et dans son travail en général, Corinne Vionnet rend visible notre façon répétitive de voir le monde et de documenter le réel, en collectant et en superposant les images d'un site iconique, trouvées en ligne : le photomontage brouille la lecture de l'image et révèle davantage un point de vue universel stéréotypé. Que prend-on la peine de voir au moment d'appuyer mécaniquement sur le bouton de l'appareil photo ou du smartphone ? Que cherche-t-on finalement à rendre visible : ce que l'on voit ou le « *I see it* » ?

PhotoFocus 2026-2027

Thématique annuelle : Rendre visible
Concours photographique ouvert à toutes les académies (écoles, collèges, lycées).

Le principe

PhotoFocus invite les élèves à explorer le thème **« Rendre visible »** à travers l'histoire et la pratique des images photographiques en finalisant un projet autour des éléments suivants :

- une ou deux photographies,
- un texte d'accompagnement,
- une réflexion sur les dimensions artistiques, culturelles, historiques ou journalistiques de l'image.

Le dispositif encourage fortement à intégrer à la démarche pédagogique un parcours de visite, la rencontre ou l'intervention d'un professionnel de la photographie.

Catégories : école, collège, lycée

Version **PhotoFocus+** pour travailler entre deux établissements : liaison internationale Erasmus ou projets inter-degrés.

Inscription

Date limite
29 janvier 2027
Modalité
Inscription via **ADAGE** : campagne nationale « Concours PhotoFocus »
Contact : sylvain.bory@ac-creteil.fr

Envoi des travaux

Date limite
9 avril 2027
Envoi à : sylvain.bory@ac-creteil.fr

Format des images

Critère	Exigence
Formats	JPG, PNG, GIF
Taille maximale	2 Mo
Nombre d'images	2 maximum par classe
Série photo	Acceptée
Nombre de classes	Illimité par établissement

Dossier à fournir

Première page : Établissement **-** Enseignant référent **-** Classe participante
Reproduction de la ou des photographies sélectionnées

Pages suivantes
1. Démarche pédagogique (enseignant)
Question : Comment ai-je intégré le dispositif dans ma progression pédagogique ?
2. Texte d'intention (élèves)
Question : Comment l'image rend-elle compte du thème de l'année ?
3. Choix de l'image (élèves)
Question : Pourquoi avons-nous choisi cette image ?

⚠ Orthographe relue et corrigée avant l'envoi.

PhotoFocus+
Deux établissements peuvent participer ensemble : Erasmus (ou équivalent) ou liaison inter-degrés.
➞ Un seul dossier commun
➞ Deux photographies maximum (par classe ou groupe)

Utilisation de l'intelligence artificielle et des sources

Si une production est réalisée avec une IA : son utilisation doit être explicitement mentionnée.

Nous rappelons que toutes les sources d'inspiration doivent être citées et que ce travail d'inspiration doit respecter le droit d'auteur : tout plagiat et toute reproduction proche de l'original sont interdits.

Engagements des participants

✓ Accord du chef d'établissement
✓ Respect du droit à l'image
✓ Autorisation de diffusion des photographies
✓ Acceptation de la publication sur les sites des organisateurs
✗ Les candidatures individuelles et hors du monde scolaire ne sont pas acceptées

---

Restitution et valorisation

Travaux du Jury
📅 Début mai 2027
Composition : professionnels de la photographie, partenaires institutionnels et académiques.

Rencontre des lauréats

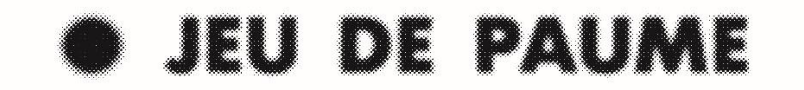
📅 2 juin 2027 — 14 h
📍 MAC Créteil
🎉 Format festif dans le cadre du bicentenaire : exposition des lauréats

Récompenses : Livres – Catalogues – Affiches (destinés aux CDI des établissements lauréats)

Contact

Sylvain Bory - DAAC de Créteil - 📧 sylvain.bory@ac-creteil.fr


BnF
Bibliothèque
nationale de France


JEU DE PAUME


MEP
MAISON
EUROPÉENNE
DE LA
PHOTOGRAPHIE


Robert
Maison Doisneau
de la Photographie
Gentilly


LE LAVOIR
NUMÉRIQUE


hauts-de-seine
LE DÉPARTEMENT


Albert-
Kahn
Musée
départemental


DAAC
CRETEIL


ACADÉMIE DE CRÉTEIL
CLEMI
Le centre pour l'éducation
aux médias et à l'information