ACADÉMIE DE CRÉTEIL

Liberté
Égalité
Fraternité

PhotoFocus

Concours photo proposé par l'académie de Créteil et ouvert à toutes les académies

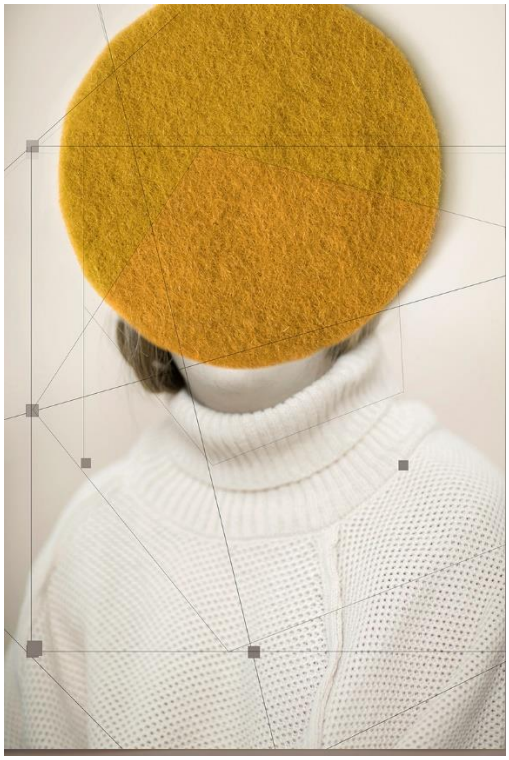
Année 2021-2022

19e édition

Avec la participation de nos partenaires :
Bibliothèque nationale de France, Clémi-Créteil, Jeu de Paume,
Maison de la photographie Robert Doisneau – Lavoir numérique, Maison européenne de la Photographie

Images composites

Dossier documentaire



Marinka Masséus, série *Chosen [not] to be* (2020)

Ce dossier est destiné aux professeurs de toutes les disciplines, aux responsables des activités photo dans les établissements scolaires. Il a vocation à leur fournir une aide en proposant une réflexion autour du thème et en leur présentant un corpus d'images, ainsi que des liens, accessibles sur la plateforme de ressources en ligne :

https://sylvainbory.netboard.me/photofocus20212/?tab=376590

Ce dossier a été conçu et rédigé par Sylvain Bory, conseiller arts visuels-photographie, architecture et design 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. Les membres partenaires culturels du concours, Sophie Pascal de la Bibliothèque nationale de France, Sabine Thiriot et Julia Parisot du Jeu de Paume, Laurie Chappis-Peron et Daniela Matiz-Borda de la Maison de la photographie Robert Doisneau – Le Lavoir numérique et Ghyslaine Badezet de la Maison européenne de la Photographie, ont pu apporter leur contribution au dossier par des ressources théoriques et iconographiques.

Au-delà des références historiques, le dossier met l'accent sur la photographie européenne contemporaine, tout particulièrement dans ses exemples et ses illustrations.

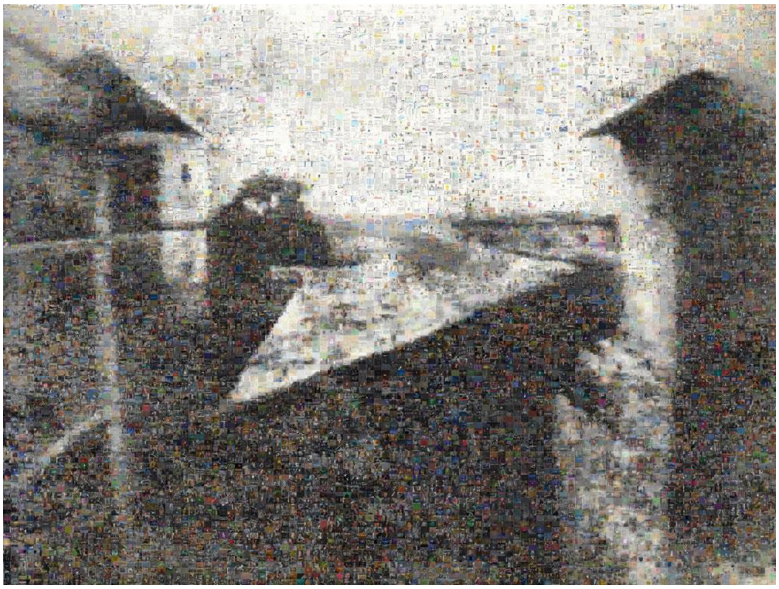
Page de couverture : La série *Chosen [not] to be* fait partie d'un projet plus global, *Radical Beauty*, qui donne une visibilité aux personnes atteintes de trisomie 21. Marinka Masséus réalise un travail photographique avec des jeunes femmes qui éprouvent au quotidien, dans le milieu professionnel, une frustration et un sentiment d'infériorité, que leur renvoie une société qui a tendance à les rendre invisibles. L'artiste cherche à traduire visuellement leurs expériences par un travail de lignes et de matières à la surface du portrait, se retrouvant alors en partie masqué.
À propos de cette série : https://marinkamasseus.com/recent-projects/chosen-not-to-be

Introduction

Des premiers essais du début du XIXe siècle précédant sa reconnaissance officielle en 1839 aux recherches les plus récentes préfigurant les images de demain, la photographie n'a cessé d'être tout au long de son histoire un médium d'expériences et d'expérimentations, en constante évolution. Depuis près de deux siècles, les techniques et les pratiques photographiques se concurrencent, la nouvelle remplaçant l'ancienne ou venant le plus souvent s'ajouter à toutes les autres : l'instantané du déclic argentique cohabite avec l'immédiateté du cliché numérique. Les usages et les regards portés sur les images connaissent la même arborescence, faisant coexister une grande variété de points de vue et d'intentions : une seule image peut représenter des faits, produire des effets, inspirer des affects, perçus différemment selon l'époque, le lieu et le public.

De fait, la photographie est une histoire vivante, organique, magmatique même, au contact du monde et des formes qu'elle représente, compose et décuple aujourd'hui jusqu'au vertige, dans cette spirale de mutations qu'offre le numérique et qui fait du médium, selon Joan Fontcuberta, un « *boîtier de Pandore* ». Ouverte dès son origine à tous les récits, abordée successivement par tous les champs du savoir, perméables aux autres disciplines, artistiques, scientifiques ou médiatiques, elle est par excellence un art nodal : nœud gordien, sans doute, par ses entrelacs conceptuels et ses fouillis visuels, ses définitions composites et ses apparences hybrides.

S'intéresser plus spécifiquement aux formes hybrides de la photographie, à ses images composites, c'est donc souligner son caractère combinatoire, son principe de variation, son pouvoir de transformation, qui en font un art par essence changeant, multiple, mutant : les images ainsi fragmentées, juxtaposées ou fusionnées forment un monde à la fois flottant et en frottement. À l'image de l'ordre composite dans la langue architecturale, qui perpétue ensemble le dorique, l'ionique et le corinthien, en écho aux recherches scientifiques pour qui ce qui est hybride est ce qui résulte du croisement d'espèces animales ou végétales différentes, faisant se rencontrer des éléments hétéroclites, la photographie sait jouer aussi de ses ensembles et de ses assemblages métissés, en rapprochant et en modulant des techniques et des pratiques différentes qu'on se propose à présent d'éclaircir et de décliner.



Joan Fontcuberta *Googlegramme Niépce* (2005)

L'artiste espagnol reprend la plus ancienne photographie ayant survécu, *Vue depuis la fenêtre du Gras* de Nicéphore Niépce datant de 1826. Ce photomontage est en réalité un composite de dix mille images sélectionnées à partir de recherches Google pour le mot « photo » et recomposées à l'aide d'un logiciel générant une image en mosaïque, selon la valeur chromatique et la densité de lumière de chaque image. La photographie originelle, à la chimie instable, contient ainsi les images digitales d'aujourd'hui, saisies dans le flux continu du web.

Première partie - La photographie : approche composite de son histoire et de ses techniques

La prise de vue, continuum et discontinuité

Les usages et les pratiques hétéroclites de la photographie, en constante évolution et sans cesse réévalués, participent d'une histoire composite de la prise de vue. La photographie, héritée des expérimentations de la *camera obscura*, est à ses débuts un procédé à la fois technique et chimique qui capte sur un temps long, susceptible d'enregistrer ses infinies variations en une seule image, un fragment d'espace et de temps sur un support, plaque de verre, de cuivre ou papier photosensible. Les premières images, comme les daguerréotypes, sont donc déjà des compositions subtilement feuilletées du monde, comme le *Boulevard du Temple* de 1838.

Avec la pellicule, film souple en celluloïd mis au point en 1884 par George Eastman, puis par sa récente dématérialisation en fichier numérique, la photographie s'est développée à partir d'une grande variété de matériels utilisés pour produire une image, de la chambre photographique au téléphone portable et à l'ordinateur, en passant par le sténopé et toutes sortes d'appareils portatifs compacts, qui, en multipliant les types de support, offrent des manières différentes et combinatoires de voir le réel.

Ces techniques, dans leur infinie variété, deviennent mutuellement des sources d'inspiration ou des matières à composition. Ainsi des pratiques anciennes sont revisitées par le numérique, des applications en ligne reproduisant les techniques du cyanotype et de la surimpression ou imitant l'esthétique de la pellicule argentique et du polaroïd. Dans le projet *#nextluk* de 2019, Ivan Da Silva, en reproduisant des photos de profil Facebook à travers des cyanotypes, s'interroge sur les modes de représentations actuels et la place des réseaux sociaux, en solarisant, inversant ou pixellisant des selfies uniformisés par le bleu cyan. De même, Penelope Umbrico traite des images trouvées sur le web avec divers filtres grâce à des applications qui reproduisent artificiellement des « fuites de lumière » (*light-leaks*), pour composer la série *Range of Mount Grammont with Light-Leak Camera App Filters* (2020). Nostalgie d'une forme ou mode passagère, cette combinaison d'effets ou de supports visuels donnent aux photographies un aspect composite, comme si toutes les strates de son histoire se trouvaient métissées à la surface même des images.



Ivan Da Silva *#nextluk* (2019)

La prise de vue dans nos sociétés contemporaines est fortement remise en question par les nouvelles technologies. Les machines actuelles, devenues œil, instaurent une nouvelle histoire visuelle, en greffant, par les algorithmes et différents systèmes d'analyse, des éléments étrangers à l'image initiale, comme le montrent les photographies de reconnaissance faciale, les images modifiées par des procédés *deep learning*, les images thermiques ou chimiques colorisées par l'infra-rouge ou l'ultra-violet, et les deepfakes, ces hyper-trucages de synthèse produits par l'intelligence artificielle. L'homme moderne peut se demander jusqu'à quel point ces nouvelles images interfèrent avec son propre corps et sa vision, interagissant avec ses mouvements, augmentant sa vue. Ces images digitales recomposent ainsi nos visages et nos vies.

L'image et ses doubles

L'hybridité latente de l'image se retrouve dès l'origine de la photographie dans le passage d'une image négative à une image positive, intervertissant les ombres et les lumières avant de rétablir une « vérité » de la vue : le calotype de William Henry Fox Talbot, breveté en 1841, est l'un des premiers procédés héliographiques qui permet d'obtenir un négatif papier pour reproduire par contact direct une image positive. La photographie argentique sur pellicule perfectionne par la suite et amplifie dans son usage le procédé, avant qu'il ne devienne un filtre sur les applications des téléphones. Une photographie dépend donc, avant le numérique, de son négatif, qui reste le plus souvent inaccessible au regardeur, et qui permet à l'image positive d'être démultipliée, reproduite et retravaillée dans sa composition même (retirage, recadrage, retouche). Cependant, ce double composite est parfois visible, comme dans la pratique de la solarisation, méthode mise au point par Maurice Tabard permettant de créer une image hybride (négative et positive) en interrompant son développement pour l'exposer à un éclair lumineux, ou celle de la colorisation à même la pellicule ; elle devient alors l'image regardée : la série *Luminescences* (2018) de Lucie Pastureau, réalisée au sein d'une unité de santé pour adolescents à Lille, se compose de négatifs colorisés qui posent un regard poétique et délicat sur l'adolescence fragilisée.

D'autres procédés permettent cette duplication et cette recomposition d'images photographiques : la sérigraphie, procédé d'impression directe, reproduit des photographies par l'application de gélatine bichromatée et d'autres produits apparus dans les années 1950 avec Kodak, comme l'Ekta-Graph, qui popularise le procédé devenu incontournable chez certains artistes comme Andy Warhol. La photocopie quant à elle permet une manipulation facile et rapide des images : elle est à l'origine du mouvement du Copy ou Xerox Art. Enfin le scan numérique, qui duplique un support en le convertissant en fichier informatique, permet lui aussi toutes sortes de modifications et accompagne le partage des images dématérialisées. Les usages démocratiques et artistiques de ces doubles interrogent ainsi plus globalement notre rapport aux images, leur apparente simplicité, leur désarmante répétition, leur inquiétante accumulation.



Barbara Turner Smith *God's Breath* (1966)

Travaillant avec un Xerox 914, l'artiste américaine a photocopié ce qui était disponible chez elle : des denrées alimentaires, des photographies de famille et son propre corps. Elle a créé ce montage (littéralement le *Souffle de Dieu*) en versant, en soufflant et en grattant de la farine sur le copieur. Avec cette matière domestique propre à l'univers féminin de la fameuse *Housewife*, elle s'immisce avec malice dans la peinture abstraite dominée par des artistes masculins.

L'image et ses multiples

Au-delà de ce double négatif ou reproduit, la photographie a souvent combiné plusieurs images pour n'en faire qu'une. Les premiers paysages de Gustave Le Gray au milieu du XIXe siècle ou de Henri Peach Robinson dans les années 1890 associent une photographie de ciel et une photographie de mer pour reproduire la bonne lumière et accentuer le réalisme ; l'un des premiers photomontages de l'histoire, *The two Ways of Life* (1857) de Oscar Gustav Rejlander, cumule plus d'une trentaine de négatifs, pour former l'image composite d'une éclatante (et éclatée) allégorie du Vice et de la Vertu.

Ce jeu combinatoire est rapidement détourné pour révéler avec humour et poésie les trucages à l'œuvre dans les collages volontairement subversifs de l'époque dada et surréaliste. Il

trouve un écho dans le travail de certains artistes contemporains : la Biélorusse Masha Svyatogor, qui réalise des photomontages à partir de photographies provenant de magazines de propagande soviétiques, déconstruit avec légèreté l'image officielle et politique pour en dévoiler les multiples strates et les incohérences. Dans leur usage plus populaire, les mèmes internet, caricatures virtuelles et virales de notre époque, sont les héritiers de ces collages incisifs.

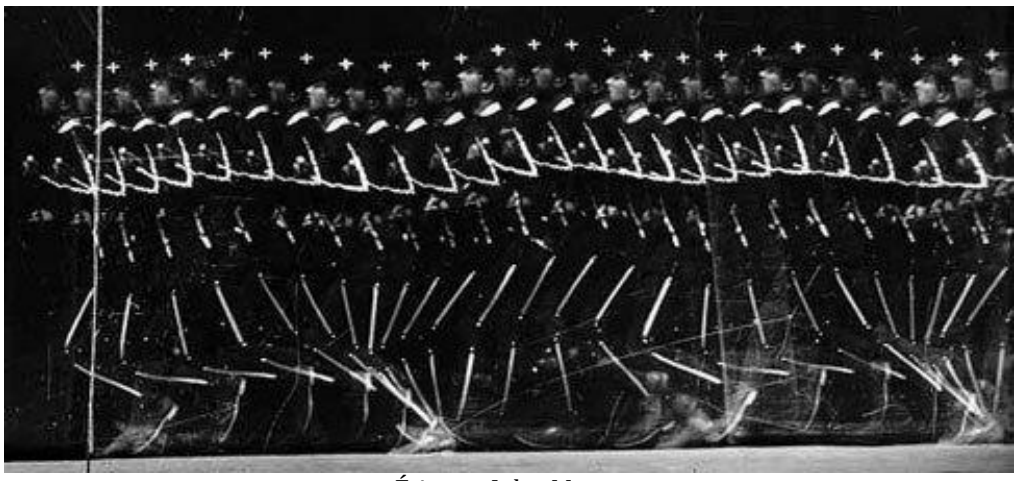


Masha Svyatogor, série *Everybody Strike* (2020)

C'est parfois l'appareil de vue lui-même qui génère l'hybridité de l'image. La photographie en relief, qui superpose deux images légèrement décalées, notamment à travers le procédé de l'anaglyphe, suppose l'usage de lunettes spéciales, avec des filtres (rouge à gauche et bleu à droite) qui permettent au cerveau de rétablir sur une seule image la perspective pour un effet 3D. Un autre système, l'holographie, inventée et perfectionnée au milieu du XXe siècle, produit lui aussi une image en relief, l'hologramme, à partir d'images prises de points de vue différents. Le kaléidoscope quant à lui recompose à l'infini une image extérieure à partir de fragments de verres colorés et miroitants : ces arrangements visuels aléatoires ont inspiré Erwin Blumenfeld, découpant ses modèles en morceaux et dadaïsant ainsi la photographie de mode, ou plus récemment Laura Zalenga, dans la série *Kaleidoscoped* (2016), ensemble de portraits et d'autoportraits saisis comme par magie blanche avec l'instrument optique.


Erwin Blumenfeld *Kaleidoscope* (v.1960)
Magazine de mode américain *Vogue*

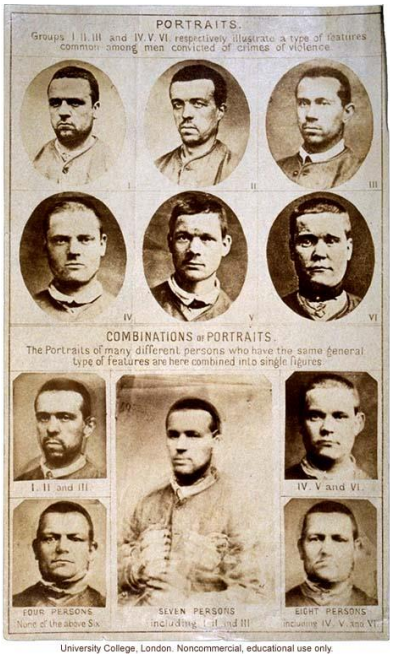
Cet effet composite, en une seule image, se retrouve dans un mode particulier de prise de vue. À la fin du XIXe siècle, les photographes Étienne-Jules Marey et Eadweard Muybridge, des deux côtés de l'Atlantique, inventent la chronophotographie qui consiste à prendre une succession de photographies afin de décomposer chronologiquement les phases d'un mouvement comme le vol d'un oiseau ou la marche d'un homme, imperceptibles à l'œil nu. Pour renforcer l'effet de décomposition du mouvement de son sujet, le chronophotographe d'hier ou d'aujourd'hui ne tire parfois qu'un seul cliché, cinétique et composite, sur lequel se retrouvent plusieurs images imbriquées les unes dans les autres. Du revolver astronomique de Jules Janssens au fusil photographique des fêtes foraines prisé des Surréalistes, en passant par le *bullet-time* des chronophotographes, qui repose sur l'installation de plusieurs chambres déclenchées successivement par des fils tendus au passage du sujet photographié, la technique trouve son accomplissement dans le mode rafale des appareils modernes et permet sur un seul support des compositions sérielles dynamiques.



Étienne-Jules Marey
Chronophotographie géométrique de 24 images sur plaque fixe d'un homme en train de courir (1886)

Portraits composites

Si la chronophotographie décompose le mouvement d'un sujet, le portrait multiple en fixe plusieurs états et s'érige en norme dans les milieux scientifiques, judiciaires et policiers de la fin du XIXe siècle. Le système de tableau synoptique d'Alphonse Bertillon, mis en place à la préfecture de police de Paris en 1879, et les portraits composés par surimpression de Francis Galton à la même époque, sont des pratiques de montage ou de synthèse photographiques qui pensent pouvoir déceler les germes de la criminalité ou les indices d'une tare génétique. Utilisées principalement comme instrument de contrôle social et justification de théories racistes, ces photographies sont reprises et détournées dans leur principe par des artistes comme Krzysztof Pruszkowski, qui crée depuis 1975 des superpositions d'images (chefs d'état, miss univers, pompiers,…) pour ridiculiser la notion de type, ou comme Nancy Burson dont les « *photographies composites* », comme elle les appelle, réalisées par ordinateur, sur-impressionnent plusieurs images pour obtenir une moyenne sous la forme d'un étrange portrait-robot, dénonçant là encore ces obsessions taxonomiques d'un autre temps, par exemple dans *Beauty Composite* (1982) ou *Palaeanthropical Physiognomy* (1991-92). Dans une démarche plus personnelle, Alba Zari reconstitue dans *The Y* (2020) avec les méthodes traditionnelles de la physiognomonie, l'avatar de son père biologique qu'elle ne connaît pas. Dans une autre démarche enfin, la journaliste américaine Esther Honig, pour son projet *Before and After* (2014), confie son portrait à une quarantaine de graphistes du monde entier en leur demandant de l'embellir par la retouche numérique : le montage qu'elle réalise révèle les stéréotypes attachés à la beauté féminine.



Francis Galton

Portraits composites montrant des traits communs chez les hommes reconnus coupables de crimes de violence (v.1885), à partir de photographies originales. En bas au centre, la photographie de synthèse, par superposition de clichés.


Nancy Burson *Aged Barbie* (1994)

Au-delà des usages pervertis du portrait composite, nous produisons au quotidien des images multiples. La photographie d'identité et son fameux quatre exemplaires sorti du photomaton et le procédé de la *polyfoto*, véritable polyptique, créent une mosaïque d'images, visibles d'un seul coup d'œil. Ces montages techniques trouvent une coloration esthétique dans la démarche de certains artistes. La photographe Sabine Weiss réalise au début de sa carrière des portraits multiples selon le procédé de la polyfoto, tenant de la planche anatomique pour l'étude de l'expression humaine et de la chronophotographie pour celle du mouvement corporel. Les premières œuvres à quatre mains de Pierre et Gilles sont directement inspirées des photomatons et retracent leur jeunesse et celle de leur génération, mêlant célébrités et anonymes.



Pierre et Gilles, une page de l'édition *Autobiographie en photomatons 1968-1988* (2012).

Aujourd'hui, les murs des réseaux sociaux, comme Instagram ou Snapchat, compilent sur certains profils des selfies reproduisant jusqu'au stéréotype une pose ou une attitude dans des situations et des décors à peine différents, imitant d'autres images déjà postées et répondant aux attentes d'une communauté. Ainsi le projet *Selfie Harm* du photographe de mode Rankin (2019), en soulignant l'utilisation abusive des retouches, notamment à travers des applications comme *Facetune*, révèle les travers et les ambiguïtés de ces images partagées, *extimes*, dans le rapport à soi et aux autres : elles viennent souligner la dysmorphophobie des adolescents sur les réseaux.

Deuxième partie - Le statut hybride de la photographie

Anomalies photographiques : l'image à la trace

Sur le plan technique, les accidents et anomalies photographiques sur l'image enregistrée, à même le négatif ou à la surface du support, sont récurrents dans l'histoire du médium. L'opérateur peut constater ou provoquer une avarie dont les origines sont multiples : défaillances de l'appareil, défauts du support photosensible, maladresses du photographe ou du tireur, rapidité de l'exécution lorsqu'elle exige un temps de pause long, sont autant de causes d'altération de l'image, qui devient littéralement autre chose que ce qu'elle devait être. Les fonds illustrés d'agences de presse, les planches-contacts de photoreporters, avec leurs impuretés de terrains ou leurs corrections avant publication, et les albums de famille témoignent de ces erreurs visuelles.

Ces anomalies, qui se greffent comme un corps étranger sur l'image, innervent de nombreuses démarches artistiques. Éric Rondepierre exploite ces accidents indiciels comme un « *principe de décomposition* » lorsqu'il met à jour les corrosions et les différentes anomalies (déformations, taches, effacements) des films muets qu'il découvre à l'été 1993 dans les fonds d'archives de la *Library of Congress* de Washington, pour en extraire des gros plans : ces derniers fonctionnent alors comme des portraits poétiques sculptés par le temps et l'oubli, simplement recadrés et sortis de leur contexte par l'artiste. Dans la série *Darkroom Manual* (2014), Sara Cwynar questionne les multiples modes de productions des images, qu'elle retravaille à plusieurs reprises en laissant volontairement les perturbations techniques agir à toutes les étapes du processus de création : elle rappelle ainsi, dans ce vaste recyclage photographique, la fécondité de l'erreur et de l'aléatoire.



Sara Cwynar *Lens* (2014)

La double exposition qui sur-impressionne sur le même négatif ou le même papier plusieurs images fait également partie des ratés des manuels de prise de vue. Esquissée par la chronophotographie qui fait se chevaucher plusieurs clichés d'un sujet pour matérialiser la trace de son mouvement, elle devient un procédé travaillé par les artistes dès les années 1920 et acquiert une qualité plastique, en créant des jeux de voile et d'ombre, des effets de transparence à même d'évoquer la légèreté ou l'étrangeté des corps, comme dans certaines séries de Germaine Krull, de Laure Albin-Guillot ou plus récemment de Suzanne Lafont avec ses portraits tremblés.

Certains artistes mettent alors en exergue ces imperfections pour en faire des règles de composition. Le photographe averti agit sur l'une des étapes du procédé : retrait ou ajout de matières, grattage ou coulures chimiques à même le négatif, jusqu'à mêler aux procédés de l'image photographique ceux d'autres médiums, comme l'encre ou la peinture, produisant une image hybride. L'artiste américaine Sally Mann réemploie depuis les années 1990 la technique ancienne du négatif sur verre au collodion humide et travaille ses tirages agrandis avec une teinture au thé ou un mélange de terre. Ces choix techniques, couplés à un temps de pose de plusieurs minutes, génèrent des imperfections et des jeux de lumières imprévisibles, poussant parfois certaines images à la limite de la visibilité ; dans une atmosphère irréelle et onirique, les photographies redessinent ainsi un récit historique parallèle de l'Amérique, par les flous, les surexpositions, les décolorations et diverses traces en surface.

Traitant de l'histoire contemporaine, la série *Lingering Ghosts* (« *Fantômes persistants* ») de Sam Ivin, datant de 2017, donne à voir le statut de migrants en Angleterre et l'état d'incertitude dans lequel les réfugiés se trouvent plongés, en attente de régularisation, à travers une série de visages grattés à même la pellicule, sans identité autre que le nom du pays d'origine : ils se présentent devant nous sans regard, le visage flouté et balafré, dans une identité latente. Ces portraits au blanc du grattage, directs et dérangeants, contrastent avec l'image souvent frontale et distanciée donnée des migrants par les médias.



Sam Ivin *Palestine,* série *Lingering Ghosts* (2017)

Manipulations numériques : l'image 3.0

La révolution numérique accroît et diversifie les possibilités de manipulation. La diffusion croissante et rapide des images et les défauts inhérents à leur circulation sur le web font apparaître de nouveaux procédés comme le mème, image partagée mixant plusieurs sources, ou le glitch, défaillance de transmission érigée en principe plastique de composition. Avec les nouvelles technologies, la photographie intègre le code informatique dans son esthétique qui devient pixellisée, donnant aux visuels des textures chromatiques et géométriques aux combinaisons infinies. De nombreux artistes utilisent ces anomalies de l'image virtuelle, comme Rosa Menkman, qui publie en 2010 *A Vernacular of File Formats*, considéré comme le manifeste du Glitch Art, ou Barbara Breitenfellner, dont les images oscillent entre abstraction et figuration. Dans le travail de Nico Krijno, dont les images combinées fonctionnent comme des cadavres exquis, l'image devient le miroir grossissant et déformé des flux visuels de l'internet. Une autre voie consiste à créer des images composites animées : le GIF (*Graphic Interchange Format*). Les matériaux visuels sont détournés et *trashés*, comme dans le travail de Laurence Demars qui met en scène dans ses collages numériques des tableaux pop animés et kitsch. L'hybridité de ces nouvelles photographies tentent ainsi de fixer le foisonnement de l'image numérique et d'esthétiser leur circulation virtuelle.

Le pixel devient alors à part entière une unité de composition dans les médias, pour lesquels il devient un gage d'authenticité, floutant un visage qui ne doit pas être reconnaissable ou un réel insoutenable, décidant dans tous les cas à notre place ce qui doit être vu. Il est aussi au cœur de certaines démarches d'artistes.

Dans ses *Pixel-Collage*, cycle réalisé de 2015 à 2017, Thomas Hirschhorn s'interroge sur ces images d'actualité pixellisées qui créent de la confusion, de la frustration et s'imposent par autorité, parfois gratuitement, sans logique. Ces collages dans lesquels les pixels sont réalisés à la main hybrident alors jusqu'à l'abstraction la beauté et la cruauté du réel.



Thomas Hirschhorn *Pixel-Collage n°103* (2017)

Les moteurs de recherches en ligne sont ainsi devenus des ressources inépuisables de ce monde en images dont l'enchaînement sans fin, par des flux incessants, est au cœur de l'installation de Evan Roth, intitulée *Since you were born* : l'artiste tire ses images des stocks de son cache web sans sélection ni hiérarchie, exposant un monde numérique dominé par l'image et son commerce, l'iconomie ; il les tapisse sur les murs d'exposition en les traitant plastiquement comme des pixels : c'est en se rapprochant qu'on peut décrypter le sujet de chaque image.

Image, art et document

La nature indisciplinable de l'image photographique, pour reprendre en partie le titre de l'essai de Michelle Debat, empêche de définir clairement le médium, dont l'histoire de sa réception participe tout autant que les variations de ses techniques à son caractère hybride. Découverte exposée par François Arago le 18 août 1839 devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts réunies, la photographie se retrouve d'emblée dans cet entre-deux. Dans le champ des sciences et des techniques, elle est, par le processus même de reproduction du réel, l'image exacte tant recherchée qui supplante très rapidement tous les autres régimes d'images. L'épreuve devient alors une preuve qui tire sa force documentaire de son procédé technique imparable. Dans le champ des arts, au-delà de la constitution de portfolios de modèles, de poses et d'expressions pour les peintres et les sculpteurs, elle devient rapidement un moyen d'exploration du réel, tirant sa force de certains de ces procédés qui la rapprochent parfois de la peinture, dans la veine pictorialiste, ou dans des choix de composition et de cadrage, de zoom et de montage, de flou et de netteté : toute image est construction, tout sujet photographique devient récit visuel.

Ces usages mimétiques, qui tendent à rendre transparente la technique s'effaçant devant les images du monde, trouvent une résistance dans un usage artistique et théorique, permettant à la photographie de s'abstraire du réel qui a si longtemps conditionné son usage. Dès les années 1920, la *Nouvelle Vision* et les Constructivistes vont s'emparer des usages documentaires de la photographie pour en faire une esthétique. Naît à cette période un style documentaire, avec notamment August Sander en Allemagne et Walker Evans aux Etats-Unis. Certaines images documentaires du XIXe siècle, comme celles d'Eugène Atget sur le vieux Paris, apportées aux Etats Unis par Berenice Abbott, vont devenir des modèles esthétiques et entrer dans les collections du MoMa, amorçant un mouvement de reconnaissance artistique de la photographie par les institutions qui s'amplifient à partir des années 1980. La photographie, quel que soit son contexte de production, est aujourd'hui étroitement associée au monde de l'art, à son marché et à ses musées, cultivant d'une autre façon cet entre-deux de l'art et du document, dans une vision mixte du médium.

Art/chives

Cette frontière poreuse entre art et document est questionnée et souvent dépassée par les artistes conceptuels et les artistes iconographes qui déplacent les images d'archives de leur contexte d'origine. Nieves Mingueza ou le duo Anne Greene et Arian de Nooy, pour le projet *Universal Photographer*, récupèrent des albums de famille ou des images chinées, les réagencent ou les rejouent, donnant parfois une forme-tableau aux souvenirs silencieux de ces photographes amateurs. Dans le même sillon, Fiona Struengmann, dans la série *Just like You But Different* (2018), tisse un lien ténu avec les images vernaculaires collectées par une femme allemande pendant plus de cinquante ans, qu'elle transforme à l'aide de procédés chimiques pour isoler des éléments : sa vision relit à son présent un passé étranger devenu plus intime. Partie aux États-Unis à la rencontre de sa famille vietnamienne désunie par la guerre, Prune Phi dans sa série *Long distance call* (2019) témoigne des difficultés de l'exil. Au croisement de deux cultures, l'artiste déconstruit les codes en agrégeant dessins et fragments de récits récoltés auprès de sa famille et de la jeune génération vietnamo-américaine, qu'elle relie à des photographies personnelles et des images collectées provenant de magazines, réinventant ainsi un récit commun qui laisse apparentes coupures, déchirures et collages. Joachim Schmidt, de manière systémique et plus impersonnelle, découpe et recompose les portraits uniformisés par la prise de vue, récupérés de fonds de studio, pour en révéler les similitudes : ces formes hybrides, nouveaux visages, ne laissent pas de nous intriguer.

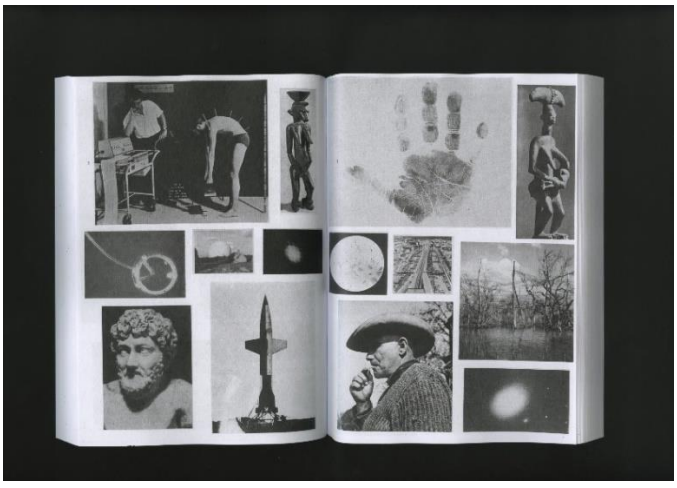


Fiona Struengmann
Untitled. série *Just Like You, But Different* (2018)

Au-delà de ces fonds amateurs ou professionnels, les images collectées dans les centres d'archives, classées et ordonnées, peuvent être une ressource formelle et conceptuelle pour les artistes. Taryn Simon photographie dans la série *Picture Collection* des années 2010 l'iconothèque de la New-York Library, la première au monde, riche de plus d'un million d'images cataloguées dans douze mille rubriques, précurseur des moteurs de recherches. Des principes similaires s'appliquent également aux images de presse et de magazines avec les montages en constellations de Hans-Peter Feldmann.

Ce redéploiement visuel des archives en images composites, ainsi extraites de leurs dossiers ou d'internet, prend parfois la forme d'une édition : les pages, montages composites, font coexister des images, isolées ou sérielles, que les artistes se sont réappropriées ; multiples, elles forment également un tout. *Time Atlas* de Viina Vatanen est une exploration ludique et poétique de l'histoire visuelle qui tisse des liens entre des images de provenances diverses (archives personnelles, encyclopédies, journaux, manuels, images d'internet) en suivant une logique intuitive et surprenante. Les projets encyclopédiques de Thibault Tourmente, *l'Inventaire déraisonné*, depuis 2019, ou de Batia Suter, *Parallel Encyclopedia* (2007), explorent cette manière dont des images trouvées, placées dans un contexte nouveau, peuvent provoquer la surprise chez l'observateur et de nouvelles possibilités de signification. Avant eux, l'historien Aby Warburg, théoricien de l'art par l'image, réalisa les planches illustratives de son *Atlas Mnémosyne* dans les années 1920 à Hambourg pour mettre en lumière des invariants dans les représentations culturelles des sociétés du monde entier : des planches composites de l'atlas se dégagent de nouveaux sens communs.

Tous ces ensembles juxtaposent, enchaînent, rapprochent et comparent les images entre elles, dans une forme hybride qui redéfinit et enrichit la fonction de la photographie : enregistrement de la mémoire du monde, elle devient caisse de résonnance plus aléatoire et sensible, entre l'impersonnel de la recherche documentaire et le personnel de la démarche artistique.



Thibault Tourmente
Inventaire déraisonné #10
(2021)
Les images juxtaposées comme avec une écriture automatique sont issues de livres trouvés, devenus désuets à l'heure où le savoir se trouve sur écran. Découpés et rassemblés sur 420 pages, ces clichés forment une cartographie dans laquelle l'esprit encyclopédique se fait à la fois savant et ludique.

Troisième partie - Pratiques composites des images photographiques

Collages et photomontages

Les recherches expérimentales des courants avant-gardistes durant l'Entre-deux-guerres en Europe et aux Etats-Unis, offrent une *nouvelle vision* en multipliant et en combinant les procédés photographiques, jouant ainsi sur l'hétérogénéité des images et leur grande plasticité : collages, montages, jeu avec la double exposition et la surimpression, déjà présents chez les Primitifs et dans la photographie récréative née de l'amateurisme à partir des années 1890, animent les créations dadaïstes et surréalistes, poétiques et engagées, de Hannah Höch à Raoul Hausmann, de Germaine Krull à Man Ray, de John Heartfield à Kurt Schwitters, de Raoul Ubac à Claude Cahun. Ils revivifient l'image de presse et l'image d'art, l'affiche commerciale et le tract politique. Il s'agit alors de déconstruire l'autonomie de l'image en décomposant par fragments des images existantes, en montrant le processus de la nouvelle image en devenir, dans un jeu polyphonique, voire cacophonique, des formes.



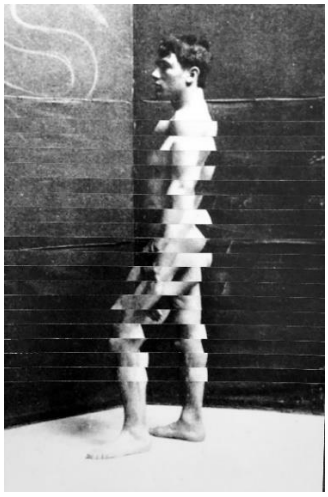
Hannah Höch, *Das schöne Mädchen*, photomontage et collage (1920)

Le collage devient l'une des techniques d'assemblage iconographique les plus utilisées de l'histoire de la photographie, avec un essor grandissant depuis le Pop Art jusqu'aux pratiques contemporaines de la photographie sans photographes, qui puise dans les images déjà-là pour leur donner une nouvelle visibilité : là aussi, la disparité des fragments réassemblées crée une nouvelle homogénéité, celle de l'image patchwork ou mosaïque, qui, tout en contenant toutes les autres images, trouve en tant qu'assemblage une forme nouvelle et un sens inédit.

Les formes hybrides du photomontage, quel que soit le degré de visibilité des coutures, crée donc de toute(s) pièce(s) une image composite, à partir d'un double processus de décomposition et de recomposition. Cette nouvelle texture visuelle interroge la matérialité de l'image, éloignée de la prise de vue exacte et nette. L'unité référentielle de l'image est ainsi perturbée, notre vision chahutée. Les images composites, en créant cette rupture et en nous ramenant à leur surface, nous rappelle ainsi à quel point la photographie est une image construite.

Le photomontage, comme assemblage de fragments visuels, s'il utilise encore souvent le collage, empreinte également à d'autres techniques, comme l'emboîtement et le tressage, l'incrustation ou la projection. L'artiste japonais Kensuke Koike manipule avec fantaisie des clichés en les désassemblant pour les réassembler, leur donnant ainsi une seconde vie. En 2015, l'artiste français Thomas Sauvin lui confie un album produit au début des années 1980 par un étudiant en photographie inconnu de l'université de Shanghai. Kensuke Koike, avec une simple lame et du ruban adhésif, déconstruit et réinvente les images, en respectant une règle formelle : rien n'est supprimé, rien n'est ajouté. Dans un tel contexte qui mêle liberté et contrainte, les artistes explorent méticuleusement les possibilités d'une image uniquement constituée d'elle-même, comme dans la série de douze photographies d'Oscar Muñoz qui révèle le jeu des possibilités d'un tressage : il associe des bandes découpées de photo d'identité d'époques différentes pour constituer un visage sans âge. Les collages de Julien Comte-Gaz reprennent artisanalement les principes du floutage, du grain et du pixel : ils viennent perturber autant que ré-enchanter la figure humaine, le portrait et le nu.


Alma Haser, série *Cosmic Surgery* (2018)


Julien Comte-Gaz, *Segment #1* (2020)

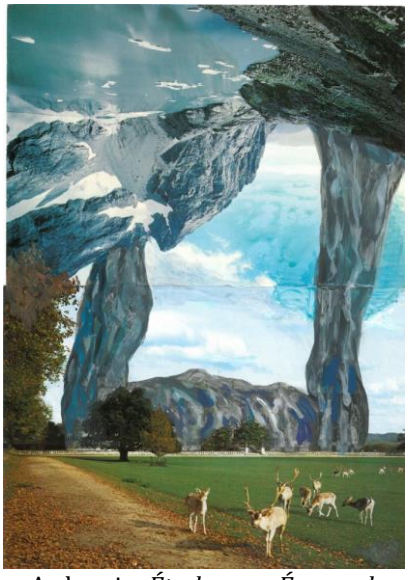
Masquer par le collage, c'est aussi réparer les défigurés : à partir de portraits de gueules cassées, Mathieu Farcy répare à sa manière, par l'usage d'un aplat noir et la découpe, les visages défigurés de survivants de la première guerre mondiale, aux séquelles physiques graves, qui retrouvent alors sous les yeux du regardeur leur humanité. A l'inverse, combinant photographie et origami, la série *Cosmic Surgery* d'Alma Haser (2018) dans laquelle les visages sont déformés en leur centre par des pliages virtuels, propose une galerie de figures futuristes, à la fois grotesques et étrangement réels dans leurs traits cubistes, entre chirurgie plastique délirante et pied de nez à Big Brother.

Le collage et le photomontage viennent donc changer le contexte de production et de distribution d'une image et l'image elle-même par une grande variété de déplacements qui détournent le sens et la forme des photographies. Ces compositions en amalgame acquièrent ainsi une force visuelle qui interroge la place des images, leur stabilité et l'insatiable consommation que nous en faisons, tout particulièrement à l'ère du numérique.

Travail pictural de l'image photographique

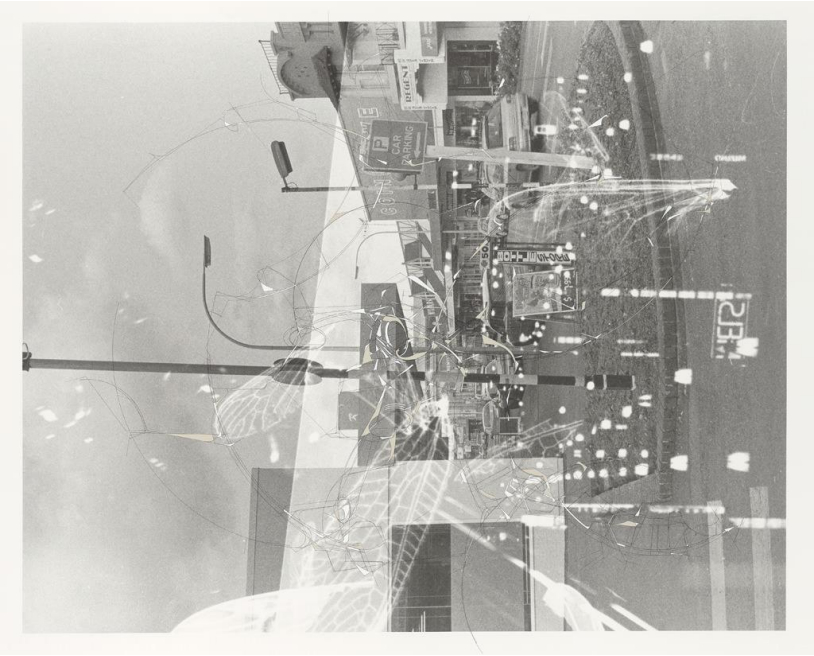
À ces techniques de montage et de collage s'ajoutent toutes les autres formes d'hybridation qui permettent un travail plastique sur l'image, le négatif ou la planche-contact, en intégrant d'autres champs de la création artistique comme la peinture et le dessin. La gouache, l'aquarelle, l'encre, le crayon ou le marqueur s'invitent à même la surface, en retravaillant le motif, la ligne ou l'aplat.

Ce faisant, l'artiste se réapproprie l'image, sa forme, son sujet et son caractère reproductible, pour en faire un tirage unique et original. Il rejoue aussi la confrontation entre peinture et photographie. S'inscrivant dans la tradition du portrait, Helena Almeida, dans la série *Peinture habitée* (1975-76), biffe son visage ou son reflet de traits de peinture bleue en accompagnant le geste de peindre qu'elle a photographié. S'inscrivant dans la tradition du paysage, Pierre Ardouvin, dans la série *Écrans de veille* (2016), compose de grandes impressions sur toile inspirées de cartes postales anciennes, agrandies et retravaillées au pinceau, qui mettent en dialogue des éléments naturels et des constructions architecturales dans un équilibre à la fois magique et inquiétant.


Pierre Ardouvin, *Étude pour Écrans de veille*, cartes postales et peinture acrylique (2013-14)

Héritière de procédés picturaux que les Primitifs et les Pictorialistes, qui étaient parfois des peintres reconvertis, ont longtemps cherchés à copier pour revendiquer une légitimité artistique, jusqu'aux photographes des années 1980 adeptes de la forme-tableau, comme Jeff Wall aux Etats-Unis, dont les sujets sont inspirés de l'iconographie, ou le duo Pierre et Gilles avec leurs photographies-tableaux, grands clichés retouchés par un minutieux travail de pinceau, la photographie, à l'inverse, a su imposer à la peinture moderne sa vision et sa méthode : captation du mouvement, effets de lumière, découpe animée du cadrage, inspirent les peintres impressionnistes. Plus tard, peintres et photographes utilisent des procédés identiques comme le collage, tandis que la photographie imprimée ou sérigraphique intègre en tant que matériau la toile cubiste, surréaliste ou Pop. L'abstraction, qui devient le grand sujet de la peinture après 1945, se décline dans les photographies numériques de la série *Substrat* de Thomas Ruff (2007) : l'artiste allemand explore dans des compositions abstraites la picturalité d'internet, en fondant des couches d'images zoomées pour atteindre à l'aide d'un logiciel des couleurs pures et saturées.

L'influence réciproque et la contamination visuelle ainsi opérée renforcent le caractère hybride de ces images. La photographie, « *Pencil [crayon] of nature* » dès son origine, dont les premiers essais par impression directe sont appelés dessins photogéniques et dont la tradition sera reprise et déclinée par des photographes de l'Entre-deux-guerres comme Man Ray ou Franz Roh avec les photogrammes et les rayogrammes, ne copie pas seulement et servilement la peinture, dans ses sujets, par l'allusion et la citation, mais peut devenir cette forme hybride, cliché pictural à la nature composite, comme dans le travail de Aki Lumi : l'artiste mêle des techniques différentes qui trouvent dans l'image composite un point de fusion, comme dans les séries *Traceryscape*, *Fracto-graff* ou *The Garden*.



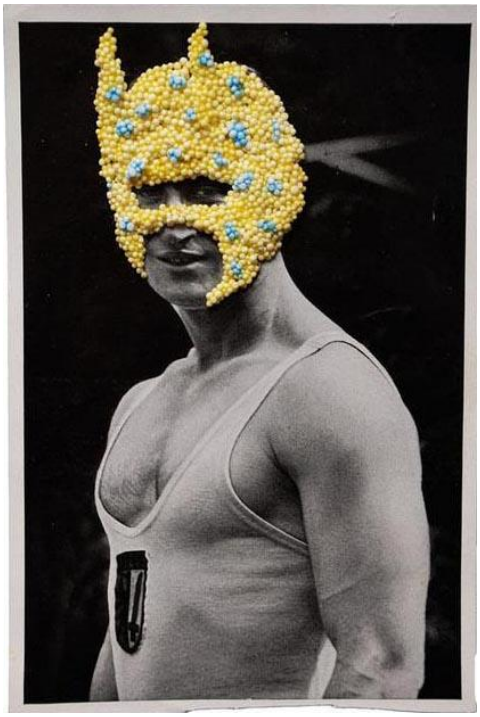
Aki Lumi, *Traceryscape-NZ221*, peinture sur tirage gélatino-argentique (2007)

Travail artisanal de l'image photographique

La photographie peut produire une image hybride en se métissant également avec des techniques artisanales comme la broderie ou le perlage. Geste traditionnellement féminin, la broderie appliquée à la photographie, d'apparence décorative, se veut en réalité un détournement ludique et revendicatif. L'artiste britannique Julie Cockburn tatoue de vieux portraits de studio des années 1930-1960, au naturel forcé, qu'elle piège dans des structures géométriques et abstraites. Carolle Benitah, dans une veine plus personnelle, replonge dans les albums de sa famille marocaine, en réinterprétant par le fil et la perle des images d'enfance dont elle a oublié le contexte de prise de vue. Sa broderie sur photographie, qui privilégie le fil rouge, redessine alors

une troublante filiation : le temps se trouve ainsi mêlé, démêlé et emmêlé tout à la fois dans ces photos-souvenirs qui tissent une narration heurtée, rappelant l'univers des contes. Dans la même veine, le fil rouge tissé dans l'installation photographique de Nina Franco, *Sobre(viver)*, réalisée en 2021, souligne les violences faites aux femmes dans le monde en venant se greffer aux portraits.

La photographie brodée peut aussi surligner et révéler l'Histoire d'une façon hétérodoxe, comme dans la série *Berlin* de Diane Meyer dont les points de croix pixellisés redonnent une présence au mur qui sépara durant des décennies la ville et ses habitants. Dans le même esprit, à partir d'archives retrouvées dans la maison familiale, l'artiste Grzegorz Łoznikow, dans la série de collages *Masters* (2015) détourne les images d'un album de photographies des Jeux olympiques de 1936 en désacralisant par le perlage les images de sportifs dont l'idéal physique servait l'idéologie nazie : la nouvelle image, hybride, devient une *Popagande*. Autre interaction entre photographie, broderie et histoire, la série *Even This Will Pass*, dont le titre fait écho à un message trouvé sur les murs du Mont Sinaï, réalisée par Aida Silvestri en 2017, aborde les parcours de réfugiés érythréens au Royaume-Uni en brodant sur des portraits flous les cartes retraçant le trajet sinueux et douloureux des migrants.



Grzegorz Łoznikow, série *Masters* (2015)



Aida Silvestri, série *Even This Will Pass* (2017)

Plus généralement, le geste artisanal a toujours été présent dans l'histoire de la photographie : l'élaboration complexe des tirages, les ajustements à même la surface par des retouches à l'encre, la colorisation d'images noir et blanc par l'aquarelle, transforment le sujet photographié. Ce maquillage en tous genres inspire des artistes contemporains comme Hélène Bellenger, dans la série *Right Color* (2018) qui reprend le maquillage accentué jusqu'au grotesque des images de studio de la première moitié du XXe siècle, dont le spectre colorimétrique était peu nuancé afin de mettre en évidence l'expressivité des visages : le bleu roi, le jaune soufre, le rose poudré ou le vert ressurgissent à la surface de ces images que la monochromie rendait jusque-là invisibles. Ce fard tient autant du clown que de la pin-up : il interroge l'imagerie de la beauté véhiculée par l'écran. Sur le même principe, à partir de photographies en noir et blanc prises lors de voyages sur des sites archéologiques en Turquie, et à la manière des cartes postales anciennes et des magazines de photographies orientalistes, Douglas Mandry reconstruit dans la série *Unseen Sights* (2019) les images des lieux qu'il a visités : il colore et colle ses clichés d'après ses souvenirs, mettant à distance la réalité de la représentation et soulignant le caractère composite de la mémoire.

Travail sculptural de l'image photographique

Si la photographie a d'évidentes accointances avec la peinture dont elle partage le format en deux dimensions, la surface plane et les principes de composition, elle peut aussi se rapprocher de la sculpture et se muer en un objet à la forme hybride.

Le papier photographique, à la surface lisse et fine, peut gagner par le pliage, le froissement ou la lacération, un volume qui le fait advenir en tant que forme sculpturale. L'atelier du peintre Francis Bacon était tapissé de monticules d'images déchirées, froissées, en boule : coupures de presse, photographies personnelles, reproductions, deviennent des matières sculptées qui balafrent les visages et redonnent du volume aux corps, dans une intime connexion avec les tableaux, comme si la photographie, abîmée par négligence, devenait une méthode picturale. L'artiste ukrainien Anton Shebetko, dans le projet *Common People* (2020), en fait une règle de création : il portraiture la communauté gay de son pays, en tire des affiches qu'il lacère et déchire une fois collées sur le mur d'exposition, en laissant les bribes de papier au sol. Par la répétition du geste et par la déchirure, il dénonce les silences imposés et l'intolérance envers les homosexuels.



Maksim Finogeev, série *Snapkins* (2019)

Jetables, les photographies de Maksim Finogeev le sont également, puisqu'imprimées sur des serviettes en papier. La série, intitulée *Snapkins* et réalisée en 2019, recyclent les snaps (messages photographiques) de jeunes hommes qui montrent en vain leurs corps au groupe « *Typical Man's Modeling* » du réseau social russe VK dans l'espoir de devenir mannequins. La communauté de ce réseau juge les candidats sur leur apparence sans aucune concession : l'objet photographié mué en objet photographique sert la dénonciation du système absurde de la consommation des images et pointe la vulnérabilité ambiguë de ses victimes qui s'exposent à la vindicte tout en exposant leur désir de célébrité.

L'image photographique peut se voir greffer des éléments étrangers qui modifient la vision du regardeur. La série kaléidoscopique de l'artiste canadien Jeremy Shaw, *Towards Universal Pattern Recognition* (2016), présente des images d'archives d'individus dans divers états de ravissement religieux : chaque portrait est présenté sous un verre prismatique en saillie qui déforme l'image et la fait sortir de son cadre. La photographie trouble ainsi la vue du regardeur, à l'image des visions d'extase des sujets. Sara Cwynar fait quant à elle poser son amie, la designeuse graphique Tracy Ma, en ayant à l'esprit l'histoire des représentations féminines, pose d'odalisque ou de grand nu, et dépose à la surface de ces portraits des objets qui établissent des connexions : elle montre à quel point le regard quotidien objective le corps féminin.



Jeremy Shaw, série *Towards Universal Pattern Recognition* (2016)

Les images peuvent véritablement devenir un matériau de composition d'un volume, comme dans la série *Night Pictures* (2020) de Daniel Gordon qui représente les natures mortes d'une scène domestique dont on perçoit rapidement la facticité, avec leurs couleurs criardes et leurs lignes anguleuses : les éléments sont en fait des collages numériques en volume, réalisés à partir d'images et photographiés en contexte comme de banals objets. De même, les *21st Century Still Life* de Vilma Pimenoff, datant de 2016, sont réalisées avec de la toile cirée : en utilisant des matériaux plastiques, qui mettent plusieurs centaines d'années à se décomposer, l'artiste renverse le rapport à l'éphémère pour pointer les conséquences du consumérisme et le rôle particulier de l'image dans ce système.



Vilma Pimenoff *21st Century Still Life* (2016)

Travaillé à l'intérieur des images, ce volume peut aussi être celui de l'espace d'exposition, comme dans les installations de Noémie Goudal qui joue sur les échelles d'éléments architecturaux représentés dans de grands tirages et ceux in situ, dans l'espace d'exposition. Portant une attention particulière au support physique de l'image, les *Objets photographiques détendus* de Rafael Serrano (2016-2018) articulent les champs de la sculpture et de la photographie et explorent à contrecourant les systèmes de présentation d´une image photographique pour proposer une image-objet en interaction avec l'espace, les conditions d'éclairage et les spectateurs. Sylvie Bonnot recourt quant à elle au brûlage du négatif, à des incisions dans le tirage, au froissement ou à la desquamation en détachant la fine pellicule de gélatine argentique et en transposant cette mue sur d'autres supports, allant du tissu aux murs d'exposition. Letha Wilson combine photographie et matériaux industriels comme le béton et l'acier dans lesquels elle enferme des découpes de tirages : la tridimensionnalité de ses structures, à la fois cadre, armature et objet propre, explore l'incapacité de la photographie à englober totalement le sujet qu'elle représente. Imprimées sur du verre transparent, les photographies d'archives collectées par Milja Laurila permettent aux corps représentés de prendre forme dans l'espace, sur le mur. Des artistes jouent enfin avec la forme image qu'ils déconstruisent à la manière d'un puzzle, comme dans les portraits d'Alma Haser, mixant plusieurs visages similaires, ou les paysages détruits de Carlos Garaicoa dont les images de ruines sont éclatées en pièces d'un puzzle impossible à résoudre, et laissées en partie au sol, en tas.



Sylvie Bonnot *Relief XI* (2020)



Letha Wilson
Mosaic Canyon Concrete Bend (2020)

Images et écritures

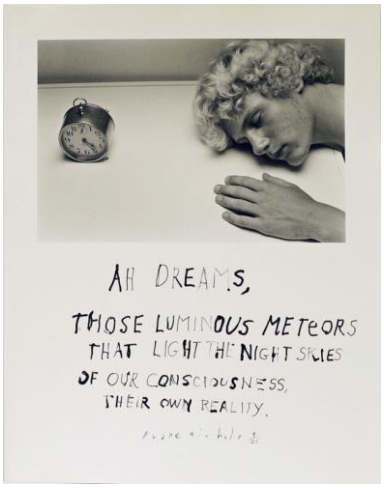
La photographie, qui consiste à écrire (*graphein*) avec la lumière (*photo*), est partie liée avec toutes sortes de mots et de récits, dans des contextes qui associent souvent très étroitement la part visuelle des images et la part scripturale du texte : d'une part la presse, avec la Une sensationnelle des journaux, les reportages de magazines ou le roman-photo, d'autre part la littérature, à travers des livres illustrés, des formes hybrides comme le roman d'André Breton, *Nadja* (1928), dans lequel les descriptions de lieux et les portraits sont remplacés par des photographies de Jacques Boiffard, jusqu'aux récits autobiographiques mêlant le double régime des images poétiques et photographiques d'Alix Cléo Roubaud et Jacques Roubaud dans *Si Quelque chose noir* et sa suite *Quelque chose noir*, écrit par le poète pour conjurer la mort de la photographe.

Dans la veine du Futurisme et du Cubisme, les collages et les photomontages insèrent des fragments de mots et d'images pour restituer le chaos ou l'effervescence de la vie. Tout au long du XXe siècle, les mots collent aux images et nous invitent à les voir autrement, à déceler entre les lignes le message ou l'intention réelle, à déplacer un sujet de son contexte pour mieux l'interroger, à la manière du langage publicitaire dans sa combinaison du visuel et du slogan. Les mots permettent aussi aux regardeurs de sortir de la simple contemplation, en arrêtant et en perturbant la lecture des images, en en brouillant la surface et en explicitant les enjeux de la représentation photographique. L'artiste suédoise Karin Crona découvre la revue féminine *Pénéla*, publiée en France entre 1967 et 1973 et se lance dans un travail de découpage et de collage des photographies extraites de ces magazines, en s'inspirant de l'écriture automatique et du haïku visuel pour recomposer avec humour toute une mythologie personnelle.



Karin Crona
série *De la possibilité d'une image* (2018)
Le texte collé en bas : « *Il existe ainsi toute une série de difformités congénitales, heureusement assez rares* ».

Montées en série et légendées, les photographies construisent non seulement un cadre spatio-temporel mais également une prose visuelle narrative, avec une situation initiale, des éléments perturbateurs, des péripéties et une situation finale, comme dans les scenarii décalés et poétiques de Duane Michals. Représentante de l'art narratif, Sophie Calle réalise des projets d'exposition et d'édition qui reposent à part égale sur la photographie et le récit. En 2007, elle représente la France à la Biennale de Venise avec une installation, *Prenez soin de vous*, dont le point de départ est la réception d'un e-mail de rupture auquel elle n'a pas su répondre : 107 femmes de milieux professionnels différents réagissent, à sa demande, à la lettre, la corrigent, l'analysent, la commentent, la dissèquent, la dansent, la chantent, la jouent ; l'installation combine autour d'un même sujet d'autres langages, d'autres images, d'autres mots dans un espace devenu à son tour composite. L'artiste italienne Alessandra Calò travaille quant à elle avec des images d'archive, des photographies trouvées et des textes littéraires. Dans la série *Kochan,* datant de 2018, la construction du récit est le résultat de la combinaison d'images et de textes : les autoportraits, fragments photographiques de son corps, entrent en dialogue avec des plans et des cartes anciennes : ensemble, ils forment un voyage hybride au cœur de son identité.



Duane Michals *Ah Dreams*
(1984)



Sophie Calle, *Prenez soin de vous* (2007)
Vue de l'installation à la Biennale de Venise

Le récit photographique revêt parfois la force du documentaire lorsque l'image et le texte s'associent pour dénoncer la réalité. Le duo Defrost studio, formé par Marco Tiberio et Maria Ghetti, détourne en 2015 les propriétés du journal immobilier pour évoquer, sur un mode ludique et décalé, la « Nouvelle Jungle » de Calais, comme s'il s'agissait d'une zone résidentielle : *ImmoRefugee* est le guide immobilier du camp de migrants. En détournant la petite annonce pour décrire les maisons de fortune de ce camp grillagé sous surveillance, les artistes offrent dans cette édition à l'humour noir, par la juxtaposition bancale d'un texte vendeur et d'une image pauvre, la possibilité d'un second regard sur le sort terrible des réfugiés. De même, l'artiste Camille Gharbi, dans la série *Preuves d'amour* (2019), nous met face à la violence domestique en traitant le sujet de l'homicide conjugal : partant d'un constat accablant (en France, une femme meurt tous les trois jours, tuée par son conjoint), elle photographie de manière clinique une pièce à conviction, objet du crime, et y accole la liste déclinant l'identité des femmes tuées par leurs maris par ce moyen. Cette double frontalité de l'image et des noms donne une réalité à cette violence de genre, permettant de prendre la mesure du drame qui se joue au quotidien. C'est l'image composite, par retournement, qui devient alors une arme.

La commixtion entre fiction et documentaire trouve ainsi un vaste terrain d'exploration dans l'alliance du texte et de l'image.



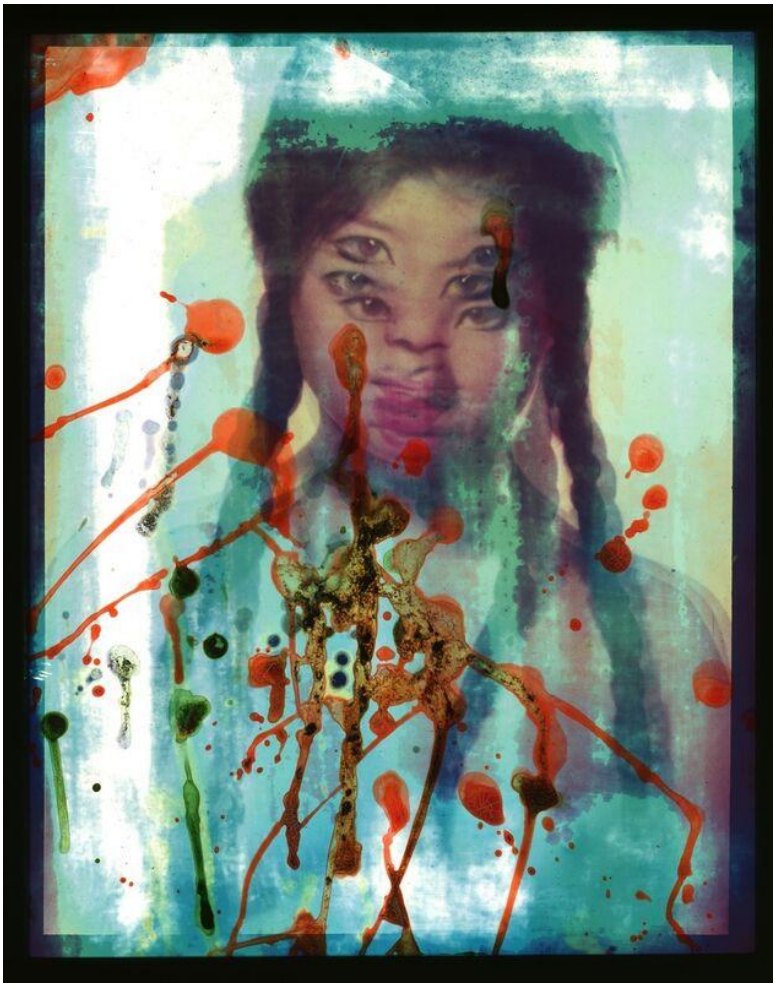
Camille Gharbi, série *Preuves d'amour* (2019)

Conclusion

Par l'image composite et la déclinaison de ses formes hybrides, la photographie, tout au long de son histoire, a démontré sa capacité d'adaptation à des contextes et des situations variées, sa grande plasticité de composition et la pluralité de visions et d'intentions qu'elle offrait à ses regardeurs. Mélanger les supports, brasser les techniques, mixer les matériaux, constituent autant de stratégies techniques, esthétiques et culturelles pour interroger la place et le rôle des images dans nos sociétés. L'hybridation et le *compositing* permettent d'expérimenter la possibilité de voir autrement, d'aborder différemment le monde, en changeant les méthodes de distribution, en déplaçant les sujets. Ils créent des tensions permanentes et riches entre les parties et le tout, les fragments et l'ensemble, entre les images et d'autres formes, dans les images mêmes.

Les formes hybrides de la photographie, reposant sur une déconstruction et une recomposition foisonnantes, font coexister la discontinuité des éléments et la continuité des ensembles et permet de renouveler le dialogue des genres, des matières, des textures, loin des conceptions esthétiques fondées sur la distinction entre les arts. Parfois transgressive dans ses choix, la photographie composite, image impure, une et plurielle à la fois, permet d'aborder les limites de la photographie. Mais c'est en abordant ses limites, en jouant sur le fil, en s'attardant à ses bords, que la photographie se renouvelle et donne au regardeur, en rebond, l'occasion d'imaginer d'autres histoires des images.

Sylvain Bory



Masahisa Fukase
Untitled (six-eyed girl), série *Color Approach,* collotype (1962)

BnF Bibliothèque nationale de France

JEU DE PAUME

MEP MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE

Robert Maison Doisneau de la Photographie Gentilly

LE LAVOIR NUMÉRIQUE

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

DAAC CRETEIL