

13

UNE CERTAINE
PRATIQUE
DE LA PHOTOGRAPHIE
DANS L'ANIMATION

M. Nigam

CONSULTATION
UNIQUEMENT
SUR PLACE

documents
de l'INAP



J. N. Nizun

UNE CERTAINE
PRATIQUE
DE LA PHOTOGRAPHIE
DANS L'ANIMATION

J. N. Nizun

I - Le profil des photographes-animateurs, leur pratique réelle et leurs aspirations - Jeanne GELIN avec la collaboration de Madeleine ROMER pour le traitement graphique matriciel.

II - Le photographe et son modèle / quelques types de relations

PRATIQUE REELLE ET ASPIRATIONS

LE PHOTOGRAPHE ET SON MODELE

III - A propos de la forme en photographie

A PROPOS DE LA FORME EN PHOTOGRAPHIE

Jeanne GELIN, Chargée de Recherche au
CENTRE D'ETUDES DE RECHERCHE ET DE
DOCUMENTATION

Christian Van den BUSSCHE, Conseiller
Technique et Pédagogique

Avec la Collaboration de Madeleine ROMER
pour le traitement graphique matriciel

- Octobre 1974 -

UNE CERTAINE
PRATIQUE
DE LA PHOTOGRAPHIE
DANS L'ANIMATION

M. J. J.

A PROPOS DE LA FORME EN PHOTOGRAPHIE
LE PHOTOGRAPHE ET SON MODÈLE
PRATIQUE RÉELLE ET ASPIRATION

Jeanne GELIN, chargée de recherche au
CENTRE D'ÉTUDES DE RECHERCHE ET DE
DOCUMENTATION

Christian Van den BUSCHE, Conseiller
technique et pédagogique

Avec la Collaboration de Madeline ROMEY
pour le traitement graphique matériel

- Octobre 1974 -

Document de l'I.N.E.P. - Numéro XIII
Série Études et Recherches
I.N.E.P. - MARLY-LE-ROI

S O M M A I R E

	Pages
L'Etude et le cycle de formation à la photographie	5
I - Le profil des photographes-animateurs, leur pratique réelle et leurs aspirations - Jeanne GELIN avec la collaboration de Madeleine ROMER pour le traitement graphique matriciel.	11
II - Le photographe et son modèle : quelques types de relation photographiant-photographié - Jeanne GELIN.	39
III A propos sur "la forme" en photographie - Christian Van den BUSSCHE.	57

SOMMAIRE

ERRATA

Sommaire III, lire : A propos de la forme

page 8 , lire : tire sa substance

page 13 , lire : - supprimer la première citation,
- remplacer (2) par (1) pour la deuxième citation

page 50 , lire : LE SYSTEME DE DEFENSE DU MODELE

L'ETUDE ET LE CYCLE DE FORMATION A LA PHOTOGRAPHIE

La fonction de l'Institut National d'Education Populaire est double : favoriser et assurer la formation des agents de l'animation socio-éducative par l'intermédiaire du Bureau des Stages et de la Formation (B.S.F.) et des Conseillers Techniques et Pédagogiques ; mener des études sur le secteur de l'animation par l'intermédiaire du Centre d'Etudes, de Recherche et de Documentation (C.E.R.D.)

Le C.E.R.D., dans une première phase de son existence s'est intéressé au problème de la formation des animateurs d'un point de vue sociologique (Ecoles (1), public (2), systèmes de formation (3)), ou psychosociologique (Représentation de la formation) (4).

Il était donc naturel que le C.E.R.D. réponde positivement à la suggestion d'un C.T.P. de l'I.N.E.P. de mener une enquête pour éclairer la réflexion pédagogique sur la formation de photographes-animateurs qu'il organisait.

C'est pourquoi on a fait passer un questionnaire au début de plusieurs cycles de formation de photographes-animateurs, les premiers du genre, pour recueillir des informations sur l'origine des stagiaires, leur pratique photographique antérieure et leur représentation de la photographie. Pour tenter de cerner la nature des apports de la formation, on a fait de nouveau remplir le questionnaire, à titre d'essai, à quelques stagiaires en fin de formation.

-
- (1) - POUJOL G., LESTAVEL J., - Les Centres de formation professionnelle d'animateurs - Document de l'I.N.E.P. - Mai 1973
 - (2) - DROUARD H., LABOURIE R., OBERTI A., POUJOL G. - le public d'une institution de formation socio-éducative - Document de l'I.N.E.P. 1972
 - (3) - GUERIN CH., - Du DECEP au CAPASE - Cahiers de l'Animation n° 4 Novembre 1973
 - (4) - GELIN J. - Représentation et attitudes devant la formation chez des animateurs professionnels en formation longue - Document de l'I.N.E.P. 1973.

Instrument d'investigation anthropologique par excellence

la photographie incite ou devrait inciter ses pratiquants à traiter des thèmes à caractère humain. Ce n'est pas sans problème tant pour ceux qui se trouvent devant la caméra que pour ceux qui se trouvent derrière. C'est la raison pour laquelle nous avons essayé d'étudier, du point de vue psychologique, les types de relation qu'il pouvait y avoir entre photographiant et photographié à l'occasion d'un stage de "portraits".

Partant de l'hypothèse que le monde de l'image, dont la photographie fait partie, ne serait intelligible que par son investissement partiel par la langue, nous avons également tenté d'étudier en termes plastiques la manière dont les stagiaires parlaient la photographie au moment d'aborder le cycle de formation.

Ainsi, praticien et chercheur avons-nous collaboré dans une démarche pluridisciplinaire associant des références sociologiques, psychologiques et graphiques. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans le présent document une diversité de systèmes de référence qui oblige chacun à sortir de son domaine.

La pratique photographique dans le secteur socio-éducatif est déjà ancienne, chaque équipement comprend un "labo-photo", dès que l'on veut "faire quelque chose" on pense à l'activité photographique. Mais les difficultés des animateurs sont grandes. C'est la raison pour laquelle un C.T.P. a eu l'idée de concevoir un cycle de formation pour photographes-animateurs.

Un cycle comprend 6 stages échelonnés sur trois ans. L'ensemble constitue une sorte d'introduction générale à la pratique de la photographie non-professionnelle.

Le premier stage, consacré à une "Introduction à l'image photographique en noir et blanc" donne une information sur les premiers éléments de lecture et d'écriture d'une image photographique. Le second, "exercice de reportage en noir et blanc", rend compte de l'homme dans son milieu et permet aux stagiaires de se confronter avec l'humain :

les reportages ont toujours l'homme pour thème. Le troisième stage constitue une "Introduction à l'image photographique en couleur". Il essaye de faire comprendre quelles sortes d'informations l'écriture en couleur est susceptible d'apporter. Le quatrième stage aborde le problème de la mise en forme d'une série de prises de vues. Ce stage est donc consacré à la réalisation d'une maquette d'exposition ou de publication. C'est le moment où les stagiaires se constituent en équipe de rédaction pour débattre de ce qu'ils veulent dire et de la manière dont il vont le dire. Se posent alors les difficiles problèmes de la mise en page, de l'étude des matériaux de support, de la rédaction collective des textes d'accompagnement, d'une déontologie de l'information. Le cinquième stage est entièrement consacré à des travaux de laboratoire. C'est le moment où, devenant son propre laborantin, le photographe va rendre lisible ou illisible, dans sa totalité ou tronquée, voire truquée, l'image qu'il a conçue antérieurement. C'est dire l'aspect encore déontologique de cette dernière étape de la réalisation de l'image proprement dite. Le montage d'une exposition ou le travail de photogravure représentent le dernier stage du cycle d'information. Il s'agit d'un exercice et non d'une exposition ou d'une publication réalisée pour elles-mêmes. En effet, il est important pour des stagiaires, à un moment donné, de préparer et de soumettre à un public un produit fini. C'est un moyen de remédier aux faiblesses de "l'amateurisme". C'est peut-être aussi par là que passe la ligne de démarcation entre "l'activité-photo" et l'action photographique.

Pour que l'on comprenne le projet pédagogique du formateur, nous présentons ci-dessous un montage de textes à partir de "l'interview d'un C.T.P." publiée dans le n° 4 des Cahiers de l'Animation. (1)

Le type de relation établie dans la pratique de masse entre le médium et son utilisateur d'ordre mécanique,

"en donnant la primauté à la relation entre l'homme et son médium, détourne l'acte photographique de son sens véritable qui est d'établir une relation dialectique entre un homme et une réalité par l'intermédiaire d'un outil spécifique".

(1) Van den BUSSCHE Ch. - Une formation de photographes-animateurs
Interviews d'un C.T.P. Cahiers de l'Animation n° 4 - Novembre 1973.

Or, il est nécessaire que le photographe assume la photographie sur deux plans :

"Celui de la lecture des messages qu'elle véhicule sous différentes formes, faute pour lui, de demeurer étranger à sa propre civilisation, celui de la création, faute pour lui de demeurer étranger à lui-même". "Il ne faut pas d'abord favoriser chez les stagiaires une compréhension des moyens techniques, mais plutôt une prise de conscience de leur imaginaire et du monde dont celui-ci tire sa substance et sur lequel il agit".

"Par le terme imaginaire, je fais allusion au contenu de l'imagination. Une photographie me paraît toujours concrétiser un imaginaire soit collectif, soit particulier, soit un mélange des deux. L'imaginaire collectif est lié à la civilisation à laquelle on appartient ; l'imaginaire particulier à la propre histoire de chacun dans sa pratique courante; la photographie me semble souvent concrétiser plus volontiers un imaginaire collectif qu'autre chose".

Il semble que la civilisation de l'image, en créant un imaginaire de seconde main, isolé de la réalité, est en train d'appauvrir l'imaginaire.

"Cette intuition guide ma démarche pédagogique en ce sens que j'essaye dans les stages de réunir les conditions spirituelles et matérielles susceptibles de favoriser chez les participants une prise de conscience de ces phénomènes et une confrontation directe entre leur imaginaire dépouillé de sa gangue et la réalité".

"J'essaye de pratiquer une sorte de maïeutique de la création photographique, ... c'est une méthode globale, sinon je leur propose des exercices d'écriture plastique, essayant ainsi,

par un contact direct et libre avec la réalité, à l'intérieur d'une démarche plastique donnée (écriture de la matière, du ton d'ombre et de lumière, etc...), de provoquer l'imaginaire. C'est une méthode analytique. En même temps que l'éducation de la rêverie, c'est l'éducation du regard que je propose en stage, par l'observation systématique de la manière dont travaille la réalité visible. C'est une ascèse".

"Derrière son viseur le photographe ne fait rien d'autre que de mettre en forme des formes préexistantes. Il contraint une réalité toujours contraignante en la pliant à sa vision subjective. Il la plie en ce sens qu'il abstrait toujours une réalité de son contexte, dans une écriture qu'il choisit en fonction du sens qu'il veut donner. Le photographe doit être conscient de la subjectivité de son acte. Prendre une photographie, c'est prendre parti. C'est donner un sens à une réalité. Le photographe est un créateur dès l'instant que par la qualité de son regard, il établit de nouveaux rapports entre la conscience humaine et la réalité qu'il donne à voir".

"La fonction de création et la transmission sont indissociables. Vivre la photographie pour un animateur, uniquement à travers l'expérience des autres, présente un danger de frustration. Avoir pour fonction de favoriser la création photographique sans pouvoir faire référence à une pratique personnelle risque de conduire à une pédagogie sclérosée. Cela m'amène à insister sur le fait qu'il s'agit de favoriser la création photographique et non d'enseigner la photographie".

"Je préfère d'ailleurs parler de "photographes animateurs" que d'animateurs photographes".

Naturellement, dans l'intervalle de temps entre la remise du dernier questionnaire et la parution de ce document un certain nombre d'aspects de la réalité observée ont évolué.

Des tendances se sont confirmées, d'autres non. La consolidation du système des cycles de formation de photographes animateurs qui n'en était qu'à ses débuts au moment où les questionnaires circulaient n'est d'ailleurs certainement pas étrangère à ces évolutions.

Comme d'autre part le faible nombre de questionnaires où des personnes interviewées ne permettent que de présenter des tendances, ce que nous avons souhaité, c'est surtout aborder une réalité avec des systèmes référentiels différents et formuler ensemble, formateur et chercheur des hypothèses de travail.

Cette première approche a permis de recueillir des informations sociographiques et de cerner la pratique et la représentation de la photographie chez les stagiaires arrivant dans le cycle de formation. La redistribution des questionnaires, tentée à titre expérimental, à quelques-uns des stagiaires de la formation, a permis de constater quelques-uns des effets de la formation.

I

LE PROFIL DES PHOTOGRAPHES-ANIMATEURS, LEUR PRATIQUE ET LEURS ASPIRATIONS

12 personnes par la durée du cycle (2 stages et 3 ans) et l'on ne put recueillir que 50 questionnaires pour les stagiaires du 1er stage (ce qui représente non un échantillon, mais la population totale sur 3 ans) et 40 pour ceux du 2ème stage. Ceci oblige à faire un choix méthodologique : les pourcentages, malgré leur faible valeur statistique, furent retenus pour analyser des tendances générales et permettre des comparaisons avec d'autres données recueillies soit à propos de certains aspects sociologiques, soit à propos de la pratique de la photographie. Mais on ne pouvait procéder à des croisements de variables avec test de signification (χ^2) sur une population ainsi restreinte. Aussi choisit-on d'étudier les relations entre variables par un procédé nouveau, le traitement graphique de l'information (1)

(1) VAN DER WIPPEL G. - Une formation de photographe-animateur. - Les Cahiers de l'Animation, n° 4 - Décembre 1970, pp. 1-10.

(2) KIRBY J. - Méthode graphique. - Ed. Eyrolles - Paris 1967.

Le projet des photographes-amateurs
leur pratique et leurs aspirations

Le projet des photographes-amateurs
leur pratique et leurs aspirations

Le projet des photographes-amateurs
leur pratique et leurs aspirations

LE PROJET DES PHOTOGRAPHES-AMATEURS
LEUR PRATIQUE ET LEURS ASPIRATIONS

Cette première approche a permis de recueillir des informations sociographiques et de cerner la pratique et la représentation de la photographie chez les stagiaires arrivant dans le cycle de formation. La redistribution des questionnaires, tentée à titre expérimental, à quelques personnes terminant leur cycle visait à cerner quelques-uns des effets de la formation.

La faible périodicité des stages, leur effectif réduit - 12 personnes-, la durée du cycle - 6 stages en 3 ans - expliquent que l'on ne put recueillir que 60 questionnaires pour les stagiaires du 1er stage (ce qui représente non un échantillon, mais la population totale sur 3 ans) et 10 pour ceux du 6ème stage. Ceci obligea à faire un choix méthodologique : les pourcentages, malgré leur faible valeur statistique, furent calculés pour analyser des tendances générales et permettre des comparaisons avec d'autres données recueillies soit à propos du secteur socio-éducatif, soit à propos de la pratique de la photographie. Mais on ne pouvait procéder à des croisements de variables avec test de signification (Khi_2) sur une population aussi restreinte. Aussi choisit-on d'étudier les relations entre variables par un procédé nouveau, le traitement graphique de l'information (2)

(1) VAN DEN BUSSCHE Ch. - Une formation de photographes-animateurs.-
Les Cahiers de l'Animation, n° 4 - décembre 1973, pp. 45-65.

(2) BERTIN J. - Sémiologie graphique. - Ed. Mouton - Paris 1967.

C'est une opération de simplification logique comme les mathématiques, mais fondée sur les facultés de perception de l'oeil, qui permet la perception tant analytique que synthétique d'une image.

1 - QUELQUES REMARQUES SUR LES STAGIAIRES COMMENCANT UN CYCLE DE FORMATION EN PHOTOGRAPHIE

1.1. UNE GRANDE HOMOGENEITE SOCIOLOGIQUE

Les stagiaires sont en majeure partie des hommes (76,7 %), âgés de 21 à 30 ans (80 %), célibataires (75 %), dont le "revenu de la famille" est compris entre 1600 F et 2399 F (44,8 %).

Les hommes sont ici particulièrement nombreux si on compare leur proportion à la fois à celle des stagiaires de l'I.N.E.P. (1) et à celle des personnes déclarant pratiquer la photographie dans la population générale (2) (respectivement 52,2 % et 56 %). En revanche ils sont aussi nombreux que dans un photo-club (Vincennes : 75 %) (3).

Le secteur socio-éducatif, dans ses clubs ou dans ses stages, semble renforcer la masculinisation de la pratique photographique dès qu'on arrive au niveau des activités techniques. En cela il ne contrecarre pas l'évolution générale puisque les dernières enquêtes montrent que l'accroissement de la pratique féminine (3) est due à l'introduction d'appareils photographiques automatiques qui ont supprimé les obstacles techniques à la prise de vue. Cet accroissement étant justifié puisque la famille constitue le principal sujet photographique dans la pratique de masse. Il semblerait donc que c'est le recours à la technique qui exclut les femmes.

Les stagiaires sont ici particulièrement jeunes (10 % de plus de 30 ans contre 59,4 % à l'I.N.E.P.) et plus souvent célibataires (75 %

-
- (1) DROUARD (H.), LABOURIE (R.), OBERTI (A.), POUJOL (G.), - Le public d'une institution de formation socio-éducative. - Marly-le-Roi, I.N.E.P., 1973 (Documents de l'I.N.E.P.).
- (2) BOURDIEU (P.). - Un art moyen - Essai sur les usages sociaux de la photographie. - Ed. de Minuit. - Paris, 1965.
- (3) WILLENER (A.), BEAUD (P.). - Nouvelles tendances de la consommation culturelle. "Vers une troisième culture". - C.O.R.D.E.S. Centre d'Etudes des communications de Masse. - 2 tomes ronéo., 1972.

contre 36,6 %). Ceci témoigne de l'exclusion des plus âgés qui ne peuvent se reconnaître la possibilité d'utiliser le droit à la formation ; la baisse de participation avec l'âge est d'ailleurs générale dans toute l'éducation des adultes, mais intervient ici particulièrement tôt, sans doute à cause des connotations ludiques du mot photographie.

La triple exclusion relative des femmes, des plus âgés, des personnes mariées, suggère que la photographie familiale (pratiquée par des gens mariés avec enfants, avec une fonction d'intégration sociale) est devenue une contre-valeur. Comme dans la population générale, la pratique augmente ici avec les revenus : les stages de photographie attirent à la fois les stagiaires relativement les plus aisés (19 % gagnent plus de 2400 F contre 11,3 % des stagiaires de l'I.N.E.P.) et au niveau scolaire le moins élevé (45,1 % ont moins que le baccalauréat, contre 32,8 % à l'I.N.E.P.). Cela rattache la photographie à une culture à la fois plus populaire, intégrant la technique, et moins intellectuelle. En cela elle s'oppose aux autres formes "d'expression sensible et artistique" qui attirent dans leurs stages les plus diplômés, la photographie, un des éléments importants de la culture de masse, semble à la fois être rejetée par une "culture humaniste" et la rejeter. Les stagiaires sont toutefois en période d'ascension sociale, leurs parents ayant des emplois techniques et administratifs ou venant du petit commerce. 55,3 % des stagiaires sont instituteurs, professeurs, éducateurs ou animateurs : ces professionnels ont une liberté assez grande pour disposer de leur temps, ils recherchent de nouveaux moyens pédagogiques. Leur grand nombre est peut-être aussi un symptôme du malaise de leurs professions et de la difficulté pour le secteur socio-éducatif de toucher un autre milieu que celui dont il est issu.

1.2. UN CONFLIT ENTRE LA PRATIQUE ET LE NIVEAU D'ASPIRATION.

Les stagiaires possèdent presque toujours leur appareil, leur cellule, leur objectif, souvent un pied, un flash, des filtres, mais plus rarement du matériel de projection et de laboratoire qu'ils empruntent facilement dans les clubs-photo ce qui confère à ces derniers une fonction d'assistance matérielle et financière. La prise de vue, l'étape de la réalisation qui intéresse le plus (1), est massivement pratiquée en noir et blanc ou en "diapo-couleur"; l'activité au laboratoire est beaucoup moins répandue et pratiquée seulement pour le noir et blanc, ce qui renvoie à la pauvreté en installations et en compétences techniques des clubs-photo. Globalement le niveau de pratique des stagiaires semble relativement faible si on le compare à celui des "dévôts": les stagiaires prennent rarement de nombreuses prises de vues par sujet, n'utilisent pas tous les procédés de laboratoire, ils ne font pas de recherches particulières ni avant la prise de vue, ni à partir d'elle.

Pierre BOURDIEU dans "Un art moyen" décrit la pratique de masse comme une pratique ritualisée s'appuyant sur la "photo-souvenir" et la "photo de famille". Ici malgré le refus de ce "genre" photographique dans le discours des stagiaires, on retrouve cette pratique intensifiée (photos de vacances, de scènes familiales, de paysages, de monuments, de portraits) et enrichie par des pratiques non traditionnelles (photographies de scènes de rues, d'événements exceptionnels, d'objets créés par d'autres, de nus). Ceci suggère qu'ils n'ont pas la manie de photographier "autre chose" pour se différencier et que ce qui fait la spécificité de leur pratique, c'est la manière dont elle est vécue. Cette spécificité est donc plutôt à rechercher au niveau des représentations.

La photographie, quelle que soit sa nature, est toujours utilisée comme instrument de socialisation, elle est réalisée pour être montrée aux autres, pour évoquer avec eux, dans un usage ritualisé, des souvenirs communs, pour leur montrer des personnes chères, mais aussi dans un usage non traditionnel pour être critiquée, pour servir de documentation ou d'information.

(1) Les étapes sont : la préparation théorique, la poursuite du sujet, la prise de vue, le laboratoire, la maquette.

Ces pratiques simultanées, tant dans la réalisation des photographies que dans leur usage, montrent que les stagiaires se conforment à la fois aux groupes sociologiques auxquels ils appartiennent (classes moyennes à pratique traditionnelle) et aux groupes auxquels ils se réfèrent et où ils espèrent entrer (photographes-amateurs chevronnés, pratiquant leur activité dans les clubs-photo). L'absence de préoccupations esthétisantes dans les clubs du socio-éducatif (1) s'accompagne du désir de faire du reportage. Les stagiaires qui arrivent à un premier stage semblent en période de conflit et de transition : ils sont prêts à abandonner la pratique traditionnelle pour une pratique de "reporter".

1.3. DES PHOTOGRAPHES AMATEURS PLUTOT QUE DES ANIMATEURS-PHOTOGRAPHES.

La photographie et l'image ont naturellement une place privilégiée dans la hiérarchie des préoccupations et des loisirs. La moitié des stagiaires fréquentent des photo-clubs (2), le quart ont des responsabilités d'animation dans leur club. Mais leur demande au début du stage est axée, qu'ils animent un club ou non, sur des préoccupations personnelles (acquérir une meilleure technique : 60 % ; avoir une occasion de contacts : 18 % ; acquérir un nouveau mode d'expression : 11 %) et non sur le désir de recevoir des conseils pour l'animation d'un club (2 % seulement). Ils cherchent à améliorer leur pratique personnelle en acquérant surtout des connaissances et des savoir-faire techniques. Ils utilisent les avantages des structures d'accueil socio-éducatives (clubs pour les emprunts de matériel, stages pour la garantie de la qualité et l'intensification de la formation) à leur propre profit, sans envisager particulièrement de mettre leurs nouveaux talents au service de l'animation. Leurs motivations s'organisent autour de la photographie comme une fin en soi, non autour de l'animation ou même de la photographie en relation avec l'animation. Ils confèrent ainsi aux stages plutôt une fonction de formation de photographes-amateurs que de photographes-animateurs.

On peut penser qu'ils utiliseront les structures

(1) Comparés aux clubs privés. Cf. Pierre BOURDIEU "Un art moyen" et A. WILLENER, P. BEAUD "Nouvelles tendances de la consommation culturelle. Vers une troisième culture".

(2) Du secteur socio-éducatif à l'exclusion de tout autre club.

socio-éducatives tant qu'elles pourront servir à leur développement personnel et qu'ils les abandonneront ensuite. Au début de leur formation, ils semblent par là peu enclins à devenir des démultiplicateurs sociaux, mais on ne peut à ce stade préjuger de l'avenir.

1.4. LA REPRESENTATION DE LA PHOTOGRAPHIE : VERS UNE SPECIFICITE ?

La représentation de la photographie chez les stagiaires entrant en formation a été appréhendée par des questions ouvertes portant sur les différentes sortes de photographies, sur le matériel photographique, sur les particularités, les limites, les critères de réussite de la photographie, sur le métier de photographe et sur les différences entre la photographie et d'autres modes d'expression par l'image.

Une vision globale sur les réponses à ces questions permet de dégager quelques points fondamentaux.

Les stagiaires qui font souvent preuve de fanatisme puisque beaucoup d'entre eux n'attribuent aucune limite à la photographie, manifestent un grand intérêt pour la technique, vraisemblablement à cause de l'influence de la publicité et de certaines motivations (désir de manipuler, de toucher).

Mais ce désir de s'adapter à la technique, d'acquérir à la fois des connaissances et des savoir-faire ne constitue-t-il pas une remise en question des valeurs culturelles ? Cette volonté d'intégrer la technique à la culture peut apparaître comme la contestation d'une certaine idéologie humaniste.

Les qualités techniques des appareils, les savoir-faire techniques sont mis au service d'une création. La technique apparaît comme un des éléments de la réalisation et ne s'interpose plus entre le projet et son élaboration.

Les stagiaires qui désirent peu intervenir sur le réel (par des montages, des superpositions, des recherches en laboratoire) apprê-

hendent le plus souvent la photographie comme une reproduction fidèle de la réalité (41,7 %).

En cela les stagiaires l'opposent à la peinture qui permet interprétation, création et totale expression de soi. La peinture sert de modèle à la photographie qui pour eux ne peut transcender la réalité et être un moyen d'expression complet. On le voit, ces photographes amateurs ne sont pas de vrais novateurs par rapport aux "valeurs" culturelles traditionnelles car ils en limitent la remise en cause. Tout se passe comme si les stagiaires subissaient l'influence d'une nouvelle culture (en intégrant la technique) sans contribuer à son élaboration.

Les stagiaires situent la spécificité de la photographie dans les notions de signification, de temps et d'impact. La photographie doit être significative et capable de produire chez celui qui la regarde une émotion source de signification : l'acte de création consiste dans la production de signification à partir d'un réel sur lequel on ne s'autorise pas à intervenir, la spécificité de la photographie repose sur la complémentarité de la technique et de l'intervention d'un projet conscient dans la réalisation.

Le fait que la photographie, pratique de l'instantané, nécessite la présence à l'événement et fixe l'instant fonde une de ses utilisations possibles : la photographie peut-être un document et un moyen d'information. Aussi les notions d'utilisation et d'impacts sont-elles primordiales. Ce sont souvent elles qui permettent de différencier d'une part les photographies entre elles (photo-papier, diapo, photo noir et blanc, photo-couleur), d'autre part la photographie d'autres moyens de production d'images (cinéma, télévision, peinture). C'est à la télévision que la photographie s'oppose le plus, car la télévision établit une relation de consommation tandis que la photographie permet un rapport de production qui nécessite activité, engagement personnel et permet de s'exprimer au travers du processus de réalisation.

On est frappé par l'absence quasi totale de préoccupations d'ordre plastique et d'ordre esthétique (1). Ce qui différencie par exemple un photographe amateur d'un professionnel, ce n'est jamais le style ou la recherche, mais ce sont les moyens, les motivations ou les buts. Ce qui différencie par exemple la photographie du cinéma, de la télévision, ce ne sont pas des notions d'esthétique, mais d'impact. Le décalage constaté par exemple entre la photographie imaginée et la photographie réalisée se situe au niveau de la technique ou de l'impact, jamais au niveau de la plastique. On n'attend d'une photographie des qualités plastiques que dans 1,7 % des cas. On peut parler d'un véritable a-esthétisme, d'une véritable absence de préoccupation plastique, qui constituent la spécificité de ce public d'amateurs insérés dans le secteur socio-éducatif.

Cet a-esthétisme vient de ce que ces stagiaires ne sont pas sociologiquement des héritiers des "valeurs culturelles nobles" ; ils ont découvert la richesse de la photographie à partir d'une pratique anodine.

(1) Plastique : relatif aux formes.
Esthétique : conception particulière du beau.

2. LE TRAITEMENT GRAPHIQUE MATRICIEL

Matrice D

L'étude des relations entre variables a été faite par le procédé de traitement graphique matriciel, élaboré par le professeur J. ROWIE, dont l'appareil a été décrit dans le rapport cité en introduction.

La première étape de ce traitement est la détermination des relations multiples entre les variables. Ces relations sont représentées par des matrices. L'analyse de ces matrices permet de déterminer les paramètres de ces relations. Les paramètres sont représentés par des matrices. Les matrices sont représentées par des matrices. Les matrices sont représentées par des matrices.

Matrice	Paramètres	Matrice	Paramètres
M_{11}	α_{11}	M_{12}	α_{12}
M_{21}	α_{21}	M_{22}	α_{22}
M_{31}	α_{31}	M_{32}	α_{32}
M_{41}	α_{41}	M_{42}	α_{42}
M_{51}	α_{51}	M_{52}	α_{52}
M_{61}	α_{61}	M_{62}	α_{62}
M_{71}	α_{71}	M_{72}	α_{72}
M_{81}	α_{81}	M_{82}	α_{82}
M_{91}	α_{91}	M_{92}	α_{92}
M_{101}	α_{101}	M_{102}	α_{102}

On trouvera au dos de cette page le traitement graphique matriciel.

(1) Le traitement graphique des matrices matricielles. Matricielles ROWIE.

Matrice 0

		VARIABLES	N°			VARIABLES	N°
MATÉRIEL	POSSESSION	Possession de matériel de prise de vue Possession de matériel de projection et de laboratoire	12 13	SOCIOLOGIE	CSP	Sexe	1
	EMPRUNT	Matériel de prise de vue Matériel de projection Matériel de laboratoire	14 15 16			Situation de famille	2
PRATIQUE	PRISE DE VUE	Réalisation de photos en Noir et Blanc	17	MODE DE VIE	Âge	3	
		Réalisation de photos en Couleur	18		Diplômes obtenus	4	
		Réalisation de diapos en couleur	19	Niveau des études	5		
		Une prise de vue par sujet	20	Profession	6		
		Plusieurs prises de vue par sujet	21	Homme	10		
	OCCASIONS DE LA PRATIQUE	Dét de négatifs en Noir et Blanc	22	Revenu familial	7		
		Tirage de positifs en Noir et Blanc	23	Niveau de vie	8		
		Fêtes familiales	24	INFLUENCE	Quotidiens nationaux ou régionaux achetés	69	
		Vacances	25		Dans les journaux photo regardés en premier	67	
		Lieu de travail	26		Dans les journaux publicités regardés en premier	68	
Lieux publics	27	Lectures de revues photographiques	70				
Spécialités	28	DES MEDIA	Écoute quotidienne de la télévision	71			
N/C - Foyer	29		Écoute de la télévision pendant le week-end	72			
PHOTOGRAPHIES	SUJETS	Salles familiales	30	CINÉMA	Nombre de films vus par mois	74	
		Reproduction d'objets créés par d'autres	31		Importance de l'image dans un film	75	
		Événements exceptionnels	32	ANIMATION	Fréquentation d'un photo-club	82	
		Paysages	33		Niveau fréquentation : prêts et avantages	84	
		Scènes de la vie rurale	34		Niveau fréquentation : échanges et conseils	85	
	Monuments	35	Loisirs : amusements - sollicités		87		
	Rue	36	Loisirs : associations	88			
	Portraits	37	RESPONSABILITE	Animation d'un groupe photo	103		
	Sous-marin, aérien, macro, micro photo	38		Déjà d'animation d'un groupe photo	104		
	INTERETS POUR LES ÉTAPES	La préparation théorique	39				
Poursuite du sujet		40					
UTILISATION	DÉCORER	Décorer de photographies	41				
	MONTRE	Utilisation pour la décoration	42				
VÉCU SUBJECTIF	MONTRE	Montrer ses photographies	43				
		Montrer ses photographies pour se faire critiquer	44				
	RÉACTIONS À LA PRISE DE VUE	Partir seul ou accompagné en prise de vue	45				
		Contemplation paysage sans prise de vue	46				
		Travailler la prise de vue	47				
		Imaginer les photos avant de les prendre	48				
		Décalage entre la photo imaginaire et réalité technique/impression	49				
	ASPIRATION	Déclenchement obturateur par intention	50				
		Déclenchement obturateur par technique	51				
	ATTITUDE EN TANT QU'UN SUJET	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	52				
Différence de vision derrière l'obturateur : purement optique		53					
REPRÉSENTATION	L'APPAREIL	Différence de vision derrière l'obturateur : accommodation	54				
		Comportement lors d'un accident	55				
	LA PHOTOGRAPHIE	Existence de sujets subtils	56				
		Pratique de la photo par ex. réaction	57				
	FACE AUX AUTRES IMAGES	Aspiration des études en rapport - ou non - avec stage	58				
		Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	59				
	LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	60				
		Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	61				
	LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Aspiration des études en rapport - ou non - avec stage	62				
		Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	63				
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	64					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	65					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	66					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	67					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	68					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	69					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	70					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	71					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	72					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	73					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	74					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	75					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	76					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	77					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	78					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	79					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	80					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	81					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	82					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	83					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	84					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	85					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	86					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	87					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	88					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	89					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	90					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	91					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	92					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	93					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	94					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	95					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	96					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	97					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	98					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	99					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	100					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	101					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	102					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	103					
LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QU'ELLE	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	104					
	Déclenchement obturateur 2 cases des conditions extérieures	105					



2 - LE TRAITEMENT GRAPHIQUE MATRICIEL

L'étude des relations entre variables a été réalisée par le procédé de traitement graphique matriciel, élaboré par le professeur J.BERTIN, dont l'apport essentiel est de pouvoir construire des images permutable en lignes et en colonnes, ce qui permet de découvrir des corrélations multiples.

Le principe de base de toute manipulation visuelle est de rapprocher tout ce qui se ressemble en conservant l'intégrité de l'information. Ces manipulations tendent à des diagonalisations, c'est-à-dire à ce que l'on appelle en langage mathématique une optimisation d'un système de relations.

Dès que l'information atteint certaines dimensions, les permutations ne sont possibles qu'à l'aide d'un matériel spécialisé mis au point au laboratoire de Cartographie de l'E.P.H.E. Ce matériel est composé de cubes en matière plastique percés de trous qui permettent de les enfiler sur des tringles, soit verticalement, soit horizontalement. Il autorise ainsi autant de manipulations en X et Y que l'on estime nécessaires pour l'optimisation de l'image (1).

2.1. TRANSCRIPTION GRAPHIQUE DES DONNES : MATRICE O.

On choisit parmi les 85 questions du questionnaire celles dont l'étude plus approfondie paraissait intéressante. Certaines questions comportant plusieurs items, on arriva à un total de 108 variables dont la liste figure dans le tableau ci-après.

La plupart des informations ont été dichotomisées et apparaissent sur la matrice en noir (présence) et blanc (absence). Certaines informations comprenant trois niveaux, la valeur intermédiaire apparaît en gris.

Au moment du montage de cette matrice, les individus comme les questions se suivent selon un simple numéro d'ordre.

Certaines variables n'ont pas fait partie du questionnaire soumis aux premiers stages. C'est pourquoi on voit sur la matrice O un carré de dominos blancs à points noirs. Mais étant donné l'intérêt des nouvelles questions, nous avons souhaité les conserver, le traitement graphique permettant d'en faire une étude séparée.

(1) Le traitement matriciel de nos questionnaires a été effectué par Madeleine ROMER.

- a) au regroupement au bas de la matrice des questions n'ayant pas été posées au premier groupe de stagiaires (GROUPE III) ;
- b) au regroupement de variables non discriminatives (soit de façon positive, soit de façon négative) (GROUPE II) ;
- c) à une première diagonalisation (GROUPE I).

Au cours de cette manipulation, les variables 16 ("Prends des photos en noir et blanc"), 47 ("sujet de photo : paysages") et 98 ("montre ses photos") ont été supprimées, car toutes les réponses étaient positives. Elles n'apportaient donc aucune information au niveau des relations.

A l'issue de ce résultat graphique il a été décidé de traiter séparément le groupe I.

Manipulation 2 : Avant de procéder à une diagonalisation plus fine, rendue possible grâce à l'évacuation du groupe III, on a introduit les réponses des individus ayant rempli un questionnaire à la fin du cycle de formation.

Cette manipulation a fait apparaître 4 regroupements de variables (1,2,3,4) en Y et 5 sous-groupes d'individus (A,B,C,D,E) en X.

C'est à partir de cette matrice que l'analyse des relations apparues sera effectuée. Cette analyse ne concerne pas le GROUPE III, apparu lors de la manipulation 1, qui a été traité séparément.

Manipulations 3 et 4 : Elles concernent le groupe III, composé des individus n'ayant pas eu la possibilité de répondre à une partie du questionnaire.

Il s'est avéré rapidement qu'on se trouvait en présence de trois systèmes indépendants III.1, III.2, III.3.

Le groupe III.1 a été manipulé séparément (manipulation 3) des groupes III.2 et III.3 (manipulation 4).

Le groupe III.1 est spécifique par le nombre de réponses négatives (blancs), les noirs se regroupent en trois diagonales, particulièrement au niveau des variables 79, 63, 6, 65, 77.

Le groupe III.2, en opposition par rapport à III.1, est spécifique par le nombre de réponses positives.

Une opposition nette est apparue au niveau des variables 54 et 53.

Le groupe III.3 est composé de variables homogènes dans toute la population.

Ces différentes manipulations ont été effectuées uniquement en fonction de critères visuels, sans tenir compte du contenu des variables ou des catégories d'individus : on est parti des informations visuelles pour découvrir des ressemblances et non pas de la nature des facteurs pour les rapprocher a priori.

Le traitement matriciel effectué, il fut procédé à l'analyse des résultats.

2.3. ANALYSE DES RESULTATS.

2.3.1. ANALYSE DE LA MANIPULATION 2

2.3.1.1. ANALYSES DES VARIABLES

Les regroupements de variables ont été analysés en premier, avant les regroupements d'individus, car leurs relations se retrouvent en positif ou en négatif à l'intérieur des groupes d'individus.

Les variables non discriminatives, c'est-à-dire communes à toute la population, ont été regroupées au bas de la matrice (groupe II).

Groupe II.

Ce sont :

1) les variables sociologiques (V.7,9,10) décrivant une classe moyenne jouissant de beaucoup de temps libre ;

2) d'autres variables (V.32,16,44,11,87) décrivant la pratique photographique minimum des stagiaires : prendre des "photos de famille" en noir et blanc avec son propre matériel en s'intéressant surtout à la prise de vue, utiliser les photographies comme éléments de décoration.

On constate le désintérêt total suscité par une formation à l'animation d'un groupe-photo (V. 106), le désintérêt pour la première et la dernière phase d'une réalisation photographique (V. 34,30). Ces stagiaires ne semblent pas se passionner pour l'ensemble du processus de la création d'une photographie puisqu'ils s'intéressent massivement à la prise de vue et beaucoup moins aux autres phases : ils sont à mi-chemin entre ceux qui "prennent des photos" et ceux qui "font de la photographie".

L'intérêt pour la technique, qui se manifeste par ailleurs, ne vient pas entraver la spontanéité des stagiaires : ils déclenchent l'obturateur (V.94) non à cause de la technique, mais par intuition. On découvre aussi une "mauvaise question" (1) à laquelle les stagiaires ont répondu par une réaction de prestige : "il faut savoir contempler un paysage lorsqu'on prétend faire de la photographie".

Groupe 1.

Ici se regroupent des variables où la photographie est envisagée dans son rapport au réel (V. 89,81,95,100), des variables centrées sur le désir des stagiaires (V. 91,103,83) et leur perception générale de la photographie.

Dans ce regroupement on constate une opposition très nette entre les personnes centrées sur le réel et celles qui ne le sont pas.

Groupe 2.

On y voit des variables sociologiques (V. 3,4,2,1) et culturelles (V. 74,72,69) très homogènes où seul le sexe semble discriminatif, les femmes étant moins techniciennes que les hommes, des variables qui décrivent une pratique photographique très classique en particulier par les sujets photographiés (V. 37,17,38,49) et le vécu subjectif de l'activité photographique (V. 96,101,31).

(1) Cet exemple montre l'utilité du traitement matriciel pour l'amélioration d'un questionnaire.

Groupe 3.

Ici se regroupent des variables décrivant la pratique photographique dans ses occasions et ses sujets (V. 48,51,40,45,39), avec des occasions plus diversifiées et des sujets moins classiques, dans son utilisation (V. 99), dans son matériel (V. 12, 15), et une variable fondamentale (V. 23), la fréquentation d'un photo-club.

Ceci semble indiquer déjà que la fréquentation d'un photo-club a pour effet de diversifier la pratique photographique et d'élargir le champ des intérêts qu'elle peut susciter.

Groupe 4.

On voit principalement des variables portant sur des attentes et des désirs (V. 104,107,108,84,85) concernant la propre pratique de chaque stagiaire ou le stage lui-même, des variables portant sur les sujets photographiés (V. 46,50,73) - ce sont les plus élaborés - et des variables décrivant l'utilisation du secteur socio-éducatif et l'engagement par rapport à lui (V. 14,13,102).

Il semble qu'un plus grand engagement dans une activité de club favorise la mise en place d'une certaine stratégie de formation et incite à clarifier sa vision de l'avenir.

De l'analyse de ces regroupements de variables ressort l'image d'une progression :

- de la pratique la plus commune dans ses sujets et ses occasions à la plus recherchée ;
- de l'intérêt pour les sujets à l'intérêt pour les processus de la réalisation ;
- de la moindre lucidité sur sa propre pratique à la plus grande, de l'absence de stratégie pour sa formation à la conscience de l'avenir ;
- de la non-fréquentation à la prise de responsabilité dans les photo-clubs.

2.3.1.2. ANALYSE DES GROUPES D'INDIVIDUS (1)

- Cinq groupes d'individus aux caractéristiques particulières sont apparus au cours des manipulations.

GROUPE A : DES NEOPHYTES

L'équilibre général des noirs et des blancs montre que ce groupe est le moins engagé dans la pratique photographique.

C'est un groupe (A1 et A2) de diplômés, héritiers, semble-t-il, de valeurs culturelles classiques (lecture de journaux, refus de la télévision), s'intéressant peu à la technique et peu centrés sur la réalité. Leur pratique et leurs désirs sont extrêmement communs (photos de famille, de vacances, de monuments). Ils prennent leurs photos avec un certain spontanéisme et ne sont pas intéressés par l'animation. C'est ici qu'apparaissent la plupart des femmes qui se définissent ainsi comme les moins engagées, les moins techniciennes et les plus spontanéistes des stagiaires.

Aucune de ces personnes (A5) ne fréquente un club de photo. Leur activité se borne à des prises de vue banales, à l'exclusion de celles impliquant une recherche ou une relation difficile au sujet photographié. Elles pratiquent une photographie-évasion ou une photographie-refuge et se désintéressent des activités techniques après la prise de vue. Pour elles, c'est le sujet photographié qui parle, non la photographie elle-même. Elles ne semblent pas avoir confiance en leur aptitude à la création.

C'est un groupe (A4) peu informé sur l'actualité photographique, dont le niveau d'aspiration est faible (ni recherche, ni reportage), dont les attentes vis-à-vis du stage sont individualistes et floues et qui n'attendent rien d'une pratique dans les clubs-photo.

GROUPE B : DES REALISTES

Ce groupe se différencie de tous les autres (B1) par son attention particulière à la réalité et son désir d'animer des groupes, ces deux

(1) L'analyse des caractéristiques de chaque groupe d'individus est obtenue par l'examen de la configuration particulière des regroupements de variables 1, 2, 3, 4. Par exemple, le groupe A est analysé grâce à la réflexion sur la spécificité des "cases" A1, A2, A3, A4.
cf le tableau page suivante.

Groupes I et II

		A	B	C	D	D'	E	
I	1	80 ATTENTE PHOTO - BEAU 81 DOP. PHOTO-HEALITE 82 PHOTO PAPER HEALITE 83 PHOTO PAPER HEALITE 84 PHOTO PAPER HEALITE 85 DEC. INT. EXTERIEUR 86 DEC. INTERIEUR 87 NATURE DES STONS 88 DEC. PHOTO-HEALITE						
	2	1 AN 4 DIPLOME INTERIEUR 86 SERVICE VISAGE - OPT 87 TRAC PERMANENT PHOTO 88 PHOTO PAPER HEALITE 89 FILMS VHS PAPER 90 ECRIRE TOUT MOI 89 ACHETE PHOTO 87 PHOTO PAPER HEALITE 88 PHOTO PAPER HEALITE 89 SUIVEMENT 90 SITUATION DE FAMILLE 91 INTERIEUR-EXTERIEUR 88 ATTENTE STAGE-CONTACT 92 DEC						
	3	88 PHOTO PAPER HEALITE 89 DEC. INTERIEUR 90 SUIVEMENT 89 PHOTO PAPER HEALITE 90 PHOTO PAPER HEALITE 91 PHOTO PAPER HEALITE 92 PHOTO PAPER HEALITE 93 PHOTO PAPER HEALITE 94 PHOTO PAPER HEALITE 95 PHOTO PAPER HEALITE 96 PHOTO PAPER HEALITE 97 PHOTO PAPER HEALITE 98 PHOTO PAPER HEALITE 99 PHOTO PAPER HEALITE 100 PHOTO PAPER HEALITE						
	4	88 PHOTO PAPER HEALITE 89 PHOTO PAPER HEALITE 90 PHOTO PAPER HEALITE 91 PHOTO PAPER HEALITE 92 PHOTO PAPER HEALITE 93 PHOTO PAPER HEALITE 94 PHOTO PAPER HEALITE 95 PHOTO PAPER HEALITE 96 PHOTO PAPER HEALITE 97 PHOTO PAPER HEALITE 98 PHOTO PAPER HEALITE 99 PHOTO PAPER HEALITE 100 PHOTO PAPER HEALITE						
II		88 PHOTO PAPER HEALITE 89 PHOTO PAPER HEALITE 90 PHOTO PAPER HEALITE 91 PHOTO PAPER HEALITE 92 PHOTO PAPER HEALITE 93 PHOTO PAPER HEALITE 94 PHOTO PAPER HEALITE 95 PHOTO PAPER HEALITE 96 PHOTO PAPER HEALITE 97 PHOTO PAPER HEALITE 98 PHOTO PAPER HEALITE 99 PHOTO PAPER HEALITE 100 PHOTO PAPER HEALITE						

Le groupe se différencie de tous les autres (II) par son accentuation particulière à la réalisation et son degré d'analyse des groupes, ces deux

(1) L'analyse des caractéristiques de chaque groupe d'individus est effectuée par l'examen de la nomenclature particulière des regroupements de variables 1, 2, 3, 4. Par exemple, le groupe A est analysé grâce à la réflexion sur la spécificité des "cas" A1, A2, A3, A4.

et de la même page suivante.

phénomènes apparaissant ainsi en liaison étroite.

Ce sont surtout (B2) des hommes, célibataires, moins diplômés, qui maintiennent une pratique "classique" de la photographie, en l'intensifiant.

La moitié d'entre eux ont peu d'activités de laboratoire et se rapproche du groupe A, l'autre moitié qui tire et développe ses photographies se rapproche du groupe C en enrichissant sa pratique : prises de vues plus diversifiées, meilleure concentration, utilisation de la photographie dans un but de progression personnelle ; le passage au laboratoire semble une étape nécessaire pour progresser dans la pratique. Ces stagiaires commencent à mettre en place une stratégie d'action, ils savent à quoi ils veulent aboutir. Mais ce groupe n'est pas arrivé au stade de transformation de son niveau d'aspiration. Il reste semblable au groupe A.

GROUPE C : UNE CRISE D'OPPOSITION

Ces stagiaires se distinguent par leur répugnance particulière à choisir des sujets classiques (portraits, paysages, famille, monuments) ; ils s'intéressent peu à la poursuite même du sujet, ils ne sont pas particulièrement centrés sur la réalité et ne désirent pas animer de groupes. Ils semblent vouloir se singulariser, se démarquer de la pratique de masse. Ils participent à un stéréotype largement répandu - "la photo de famille, la photo souvenir ne sont pas de la photographie" - et se déterminent contre ce stéréotype. Ils n'ont pas atteint une phase de liberté par rapport à lui. Le refus du sujet traditionnel est pour eux une promotion. Ce n'est que par le sujet qu'ils recherchent la nouveauté. Ils ne conçoivent pas pouvoir traiter personnellement avec originalité un sujet banal.

Ces individus sont des assidus des photo-clubs, ils pratiquent beaucoup les activités de laboratoire, possédant et empruntant du matériel (1), leur pratique est centrée sur le reportage (photos de lieux publics, de scènes de la vie rurale, de travail) et non sur un travail de studio (reproduction d'objets). La fréquentation d'un photo-club semble ainsi renforcer

(1) La possession et l'emprunt, loin de s'exclure, se renforcent.

le stéréotype contre le sujet traditionnel et inciter au reportage.

En comparaison avec le groupe B, le groupe C montre une tendance générale à un plus grand engagement dans l'activité photographique. Ce groupe anime plus souvent des clubs, est plus au courant de l'actualité photographique, choisit des sujets plus recherchés, a plus d'attentes vis-à-vis des clubs, désire davantage s'orienter vers la photographie professionnelle. C'est le groupe qui s'intéresse le plus à l'activité de laboratoire.

L'analyse des "blancs" est ici particulièrement intéressante, car on y retrouve le même processus d'opposition. Les "blancs" décrivent des personnes qui ont des caractéristiques communes, différentes de leur groupe, mais qui se trouvent par d'autres variables intégrées à ce groupe.

Un petit groupe d'individus mariés (deux "paquets" de blancs en II) ne fait pas de photos de famille et ne s'intéresse pas par ailleurs à la poursuite du sujet. On peut formuler à leur propos deux hypothèses : ou la photographie est pour eux une compensation, un moyen d'évasion de la vie familiale ; ou ils arrivent à faire de la photographie personnelle malgré la famille qui n'entrave pas leur liberté. Dans les deux cas, ils semblent se déterminer aussi par un processus d'opposition.

GROUPE D : DES AMATEURS AVERTIS, PLUS ENGAGÉS DANS L'ANIMATION :

C'est dans ce groupe que l'on trouve tous les sujets arrivant en fin de cycle. Ces stagiaires semblent avoir résolu un certain nombre de problèmes techniques qui ne servent plus d'écran et peuvent ainsi laisser libre cours à leur intuition et avoir des attentes et des satisfactions plus diversifiées.

Ces stagiaires ont acquis une plus grande autonomie par rapport au sujets "classiques", ne les refusant plus systématiquement. D3 montre une plus grande fréquentation des photo-clubs qui provoque une pratique plus intense, mais il n'y a pas davantage de possession ou d'emprunt de matériel de laboratoire : un optimum semble atteint, ce qui permet d'attendre des échanges ou des conseils de la fréquentation de photo-clubs ou de stages.

C'est en D4, avec une plus grande concentration de noirs, que ce groupe se différencie le plus des autres : ce sont surtout les professionnels de l'Animation ou de l'Education qui suivent l'ensemble du cycle. C'est à ce niveau sociologique qu'on peut parler d'une formation de photographes-animateurs.

L'activité photographique est pratiquée avec plus de lucidité et plus de concentration. Ces stagiaires choisissent à la fois des sujets classiques et les sujets les plus recherchés. Ils ne vivent plus deux pratiques, mais une seule, opérant une synthèse non plus au niveau du sujet, mais au niveau du sens qu'ils donnent à la photographie.

Ils sont beaucoup plus engagés que les autres, plus au courant de l'actualité photographique, animant plus souvent des clubs-photo (ou désirant en animer), désirant plus souvent devenir photographes professionnels. Ils empruntent plus souvent du matériel de prise de vue ou de projection (mais non de laboratoire). Ceci semble confirmer que le travail le plus rigoureux, le plus véridique se situe à la prise de vue même. Ce modèle est d'ailleurs transmis par le discours du formateur. Ils sont plus réceptifs aux conseils et beaucoup plus désireux d'utiliser la photographie comme un moyen d'expression.

C'est dans ce groupe que l'on trouve le plus souvent la photographie utilisée comme compensation. L'hypothèse de départ - on commence à faire de la photographie parce qu'on ne peut pratiquer un "Art" plus noble - est fausse et doit être inversée. Les stagiaires ne commencent pas à faire de la photographie par compensation d'autant plus qu'ils n'ont au départ aucune aspiration plastique. La pratique de la photographie leur fait découvrir des dimensions plastiques insoupçonnées et ils désirent élargir leur champ d'activité. Mais devant la difficulté ils y renoncent et se cantonnent dans la photographie qui devient alors compensation.

Dans ce groupe D, on trouve de nouveau un sous-groupe (V. 71 à 16). Ce sont des personnes mariées, plutôt des femmes, pratiquant la photographie pour leur plaisir personnel, insensibles aux phénomènes extérieurs.

GROUPE E

Le nombre important de "sans réponse" dans ce groupe empêche d'en donner une description particulière.

On n'y trouve pas d'individus arrivés en fin de formation.

Ce groupe se rapproche du groupe C : forte concentration de noirs en 2 et 3, concentration plus faible en 4. Il semble plutôt composé de personnes opposées aux enquêtes ou au caractère plus hésitant que de personnes ayant une attitude différente face à la photographie.

2.3.2. ANALYSE DES MANIPULATIONS 3 ET 4

Comme il a été dit plus haut, le groupe III, représentant un plus petit échantillon (cf. manipulation 1) a été étudié séparément. Les manipulations ont fait apparaître trois groupes distincts : III.1, III.2, III.3 qui ont été analysés successivement.

2.3.2.1. MANIPULATION 3 - GROUPE III.1

Ce sont des variables de représentation, centrées sur les notions d'impact (79,66,65,77), de limites (58,59,61), de réussite (55,57), les autres variables portent sur les tabous (63), les études (6), les journaux (68). Cette manipulation fait apparaître surtout une très forte liaison entre les notions de tabou et d'impact : lorsque l'on considère la photographie comme un media chargé d'avoir un impact sur un récepteur, lorsque la technique est un moyen au service de la transmission d'une signification, lorsqu'on se sent une responsabilité par rapport au sens et à l'utilisation de la photographie, alors on s'interdit de tout photographier. Lorsqu'au contraire on ne considère la photographie ni dans sa qualité de media, ni dans sa qualité plastique, lorsque la technique est devenue un but et la photographie un support pour la technique, alors on se permet de tout photographier.

Groupe III

III	1	65 PHOTO REUSSIE - TECH.	
		73 DIF. PH. TELE - PROD/COM	
		57 PHOTO REUSSIE - PLAST.	
		79 DIF. PHOTO. DIAPHO-IMPACT	
		43 SUIVETS TABOUS	
		66 DIF. DIAPHO-FILM- RECF.	
		4 ASPIRATION DES ETUDES	
		65 DIF. DIAPHO-FILM-BUT	
		77 DIF. PHOTO-CLAR - ESTAL	
		58 AUCUNE LIMITE A PHOTO	
		59 LIMITE PHOTO-TECHNIQUE	
		62 AIME ETRE PRIS EN PHOTO	
		68 JOURNAUX + REGARDER PUB.	
		51 LIMITE PHOTO - CREATON	
		65 QUALITE APPAREIL PHOTO	

III	2	64 FACTEURS REUSSITE PHOTO	
		78 DIF. PHOTO-DIAPHO - TECH.	
		26 LOISIRS-ASSOCIATIONS	
		27 LOISIRS COLLECTIFS-APR.	
		80 PLACE PHOTO DANS ACHT.	
		56 PHOTO REUSSIE-GENS	
		52 PHOT. + CIRC. VIES/PLAIS.	
		54 PREND DIAPHO COULEURS	
		74 L'IMPORTANCE DE LA PHOTO	
		54 POSE NI POUR PEINTRE	
	53 POSE NI POUR PHOTO		
	3	52 MICRO-MIRO PHOTO	
		41 PHOTOS SPECTACLES	
		36 PREND PHOTO SI ACCIDENT	
		76 DIF. PHOTO-STAR-RENOUVE	
60 LIMITE PHOTO-REALITE			
61 PREND UNE VIE PAR SECT.			
67 JOURNAUX + REGARDER PH.			

2.3.2.2. MANIPULATION 4.

LE GROUPE III.2 comprend des variables concernant la pratique (V.22,18,52,41,36,54,53), la représentation (V. 64,78 : technique ; 56 : sens), les loisirs (V. 28,27,80).

On voit que ce qui oppose les individus c'est de poser, ou de ne pas poser nu, sans que cela retentisse sur les autres variables - et sans que le fait de se trouver devant un photographe ou un peintre produise un changement d'attitude. Ceci ne se réfère pas à une pratique ou à une vision particulière de la photographie, mais à une morale générale et à la relation à son propre corps.

LE GROUPE III.3 comprend des variables non discriminatives qui s'avèrent être des questions inutiles.

Rappelons que les stagiaires qui s'inscrivent à un premier stage "national" de photographie ont le profil sociologique habituellement rencontré dans le socio-éducatif, qu'ils désirent abandonner une pratique traditionnelle parfois vécue comme dévalorisante pour une pratique de reportage où l'accent est mis sur la signification et où les préoccupations plastiques sont absentes. Les stagiaires semblent utiliser les structures du socio-éducatif à leur propre profit sans se soucier particulièrement d'être des démultiplicateurs sociaux. Signalons toutefois que depuis la fin de cette enquête le nombre des stagiaires assumant des responsabilités au sein d'un groupe photographique s'est augmenté.

Le traitement graphique matriciel a permis d'analyser, sans avoir recours à des hypothèses préalables, des données insuffisantes pour avoir une réelle valeur statistique. Ce traitement plus souple échappe en outre à la critique classique sur les statistiques : on ne peut tricher devant la photographie d'une manipulation.

Ce traitement a permis de trouver des groupes d'individus aux caractéristiques particulières (les néophytes, les réalistes, ceux qui traversent une crise d'opposition, les amateurs avertis) - ce qui décrit une progression non linéaire dans la pratique et un changement dans les aspirations - et de mettre en relief la liaison entre certaines variables.

Ces stagiaires, en période de transformation de leurs "comportements photographiques", sont des éléments privilégiés pour qui désire réfléchir à la transformation des comportements culturels. Quelques éléments peuvent être soulignés : le renversement du processus de la communication, l'individu pouvant sortir de l'obligation de la réception et devenir lui-même émetteur ; l'intervention croissante de la lucidité, ici surtout au niveau de la prise de vue, l'important étant de ne plus se contenter d'un flash "irresponsable" sur la réalité, mais d'y apporter une attention rigoureuse pour lui conférer une signification.

Les stagiaires sont en position conflictuelle par rapport à la "haute culture" : ils en intériorisent certaines valeurs, mais la refusent et la contestent par la dialectique d'une culture-action : ils se désintéressent de la réflexion et de l'esthétique pour se centrer presque exclusivement sur l'action (reportage, technique, laboratoire) et la maîtrise de sa propre spontanéité.

Jeanne GELIN.

37 -

L'analyse de la situation internationale est un processus continu et évolutif. Elle doit être basée sur une compréhension approfondie des dynamiques géopolitiques, économiques et sociales qui façonnent le monde. Les relations internationales sont marquées par une complexité croissante, avec l'émergence de nouvelles puissances et la transformation des alliances existantes. La coopération internationale est essentielle pour relever les défis globaux tels que le changement climatique, la sécurité alimentaire et la stabilité financière. Les États doivent travailler ensemble pour promouvoir le développement durable et la justice sociale à l'échelle mondiale.

La diplomatie joue un rôle crucial dans la gestion des relations internationales. Elle permet de résoudre les conflits pacifiquement et de promouvoir le dialogue entre les nations. Les négociations diplomatiques sont souvent le premier pas vers la résolution des différends. Les organisations internationales, telles que l'Organisation des Nations Unies, fournissent une plateforme pour la coopération multilatérale. Le respect des principes de droit international est fondamental pour maintenir l'ordre et la stabilité dans le système international.

L'économie mondiale est étroitement liée à la politique internationale. Les échanges commerciaux et les investissements directs étrangers sont des moteurs de la croissance économique mondiale. Les crises économiques ont des répercussions profondes sur la stabilité politique et sociale des pays. La mondialisation a accru l'interdépendance des économies nationales. Les politiques économiques doivent être coordonnées pour éviter les déséquilibres et promouvoir une croissance inclusive et durable.

II

LE PHOTOGRAPHE ET SON MODELE

QUELQUES TYPES DE RELATION PHOTOGRAPHIANT-PHOTOGRAPHIE

QUÉLQUES TYPES DE RELATION PHOTOGRAPHIANT-PHOTOGRAPHÉ
LE PHOTOGRAPHE ET SON MODÈLE
II

L'étude par questionnaire a été complétée par des interviews réalisées au cours d'un stage "introduction à l'image photographique en couleur", le troisième stage du cycle, dont la spécificité est d'appréhender "les informations que l'écriture en couleur est susceptible d'apporter par rapport à celles que le noir et blanc, traduction elliptique de la réalité, estomperait". En réalité, dans ce stage sous-titré "portraits" il s'agissait plus d'étudier la couleur en soi en se servant d'un prétexte représenté par des personnes qui avaient d'ailleurs le statut de modèles que de faire le portrait proprement dit de celles-ci. Les stagiaires ont pu traiter chacun deux modèles par des exercices successivement picturaux et photographiques. Aussi par ces interviews a-t-on essayé de comprendre le vécu de la relation photographiant-photographié dans le cas particulier de ce type de travail.

Le critère qui a permis de choisir les sujets interviewés a été l'observation d'un certain malaise au moment des exercices de prises de vues, malaise courant et commun à un certain nombre de stagiaires dès que leur approche photographique porte sur un thème à caractère humain.

On s'est entretenu avec trois photographes et trois modèles. On n'a pas interviewé systématiquement le photographe et son modèle de manière à recueillir un discours sur un plus grand nombre d'expériences vécues. Ainsi, la masse des interviews fait-elle référence à cinq relations modèle-photographe.

Ces interviews ont été traitées par analyse de contenu dans une perspective psychologique oubliant à dessein tout ce qui se rapporte aux aspects plastiques ou techniques.

L'ensemble des interviews est bien centré sur le problème de la relation entre le photographe et le modèle, mais ce problème semblait inhabituel, voire étrange, aux interviewés au début des entretiens.

L'aspect inhabituel et difficile de ce thème qui suscite de nombreuses résistances se manifeste par le nombre particulièrement important de silences et de phrases non terminées comme si la relation était ici particulièrement dangereuse.

Aussi raconte-t-on un grand nombre d'anecdotes avec beaucoup de détails comme pour "gagner du temps". Une lecture globale des interviews révèle d'ailleurs une très grande jeunesse, des préoccupations adolescentes ce qui s'explique bien sûr par l'âge des stagiaires, mais aussi par la relative régression qu'implique d'une part la situation d'interview d'autre part la relation du photographe et de son modèle.

1 LES COUPLES EN SITUATION PHOTOGRAPHIQUE

En examinant l'histoire d'un portrait photographique comprenant les phases de repérage de l'environnement, de mise en place du modèle, de travail de réglage et de prise de vue proprement dite, on constate de fortes différences d'un couple photographe-modèle à l'autre. Toutefois tous ont en commun de traverser une phase d'émotion, agréable ou désagréable. Elle se transforme alors en trac :

" Il n'y avait plus qu'à appuyer sur le déclic, je ne le faisais pas, parce que ... ça se manifestait comme cela, je ne pouvais pas prendre la photo, non pas techniquement, elle ne se serait pas impressionnée, ou plutôt si, moi, là, je posais l'appareil, je marchais, quoi, je respirais, je me décontractais, et là, quand j'étais bien décontracté, peut-être je prenais la photo, ... c'était un trac, enfin, je ne sais pas comment expliquer... J'ai été tellement heureux de certaines photos, je voulais la faire très vite, j'avais tout, et puis... je ne sais pas, j'y arrivais pas, quoi, il n'y a pas de problème, c'était pas possible" (Ph) (1).

"Il m'est arrivé de trembler, enfin, je ne pense pas que ce soit par émotivité face au modèle, c'est plus un état nerveux à l'intérieur de moi qui se manifeste ou ne se manifeste pas... ça a quand même quelque chose d'assez angoissant, de voir toute une évolution dans l'espace et puis tout d'un coup l'arrêter" (Ph.).

(1) (Ph) = Interview de photographe.

"(chez le photographe) j'ai senti une excitation, pas du tout un trac, une inquiétude technique de couleur (M). (1).

Le modèle a le trac en fonction de l'action du photographe et il réagit comme une caisse de résonance au trac du photographe.

"Peut-être du soulagement, mais enfin on se vide un peu, quoi, on se détend, tout d'un coup avec le déclic... parce que justement il y a cette espèce de crispation du visage, tu vois ? tu as l'impression qu'il y a un rictus qui vient et tu dis mon dieu, pourvu qu'elle appuie avant que le rictus soit là "et alors si ça arrive avant, il y a soulagement ... j'essaie de tenir et en même temps, je me dis, ça doit commencer à être horrible parce que c'est une espèce de caricature". (M).

Le photographe, lui, éprouve du trac lorsqu'il a l'impression que son acte équivaut au viol du modèle.

"Avec le téléobjectif... il voit le pilote, il était assez haut, ses traits, ses lunettes, tout ça, et à partir de ce moment, il se sentait plus à l'aise du tout, il se sentait, tu vois, très pénétré de ses sensations, il se sentait sur le qui-vive, ... on retrouve souvent cette notion de viol"... "C'est un viol pour moi, ça". (Ph).

"Et j'aurais d'autant plus le trac que j'aurais eu l'impression d'avoir violé une personne" (Ph).

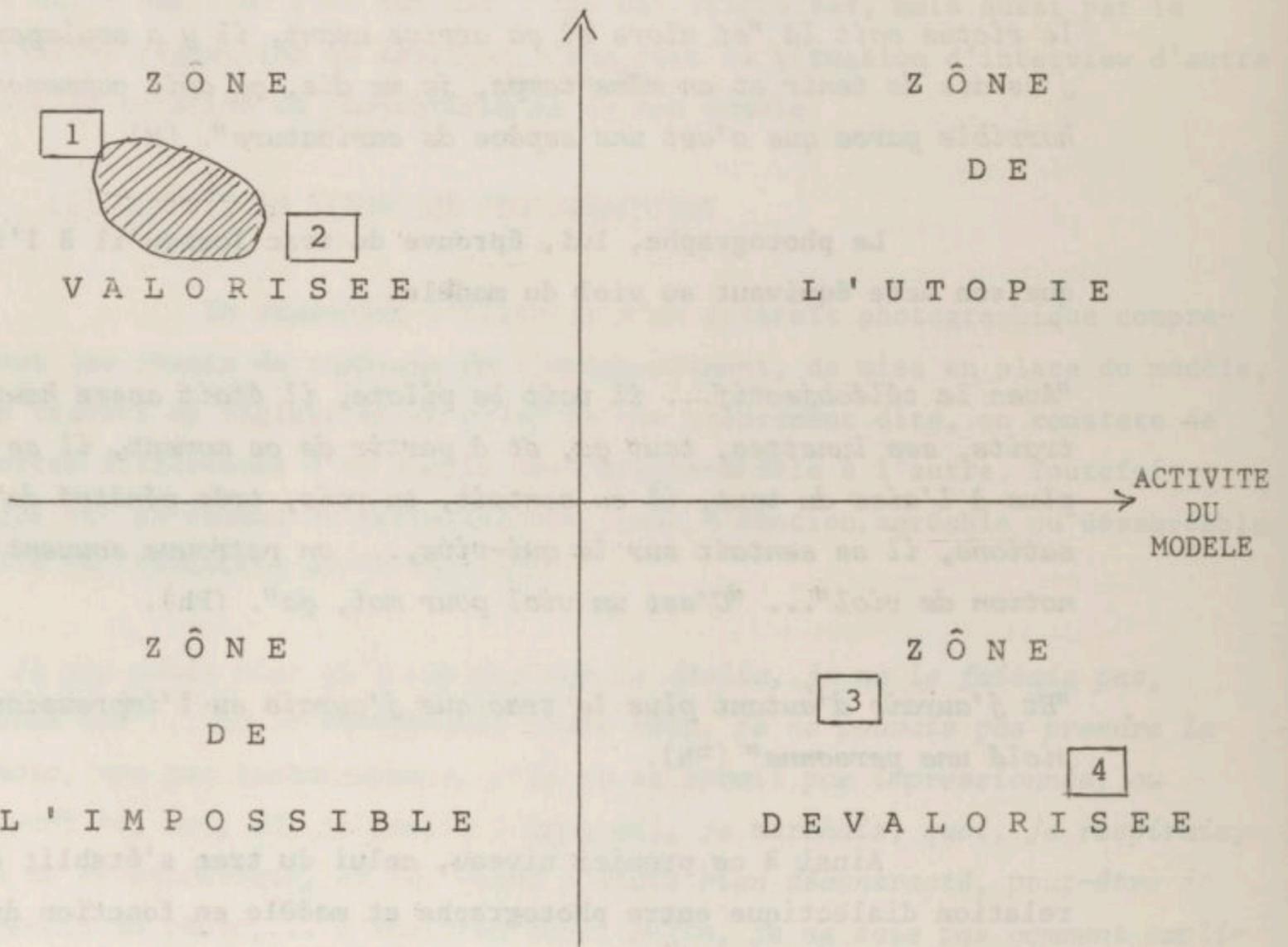
Ainsi à ce premier niveau, celui du trac s'établit déjà une relation dialectique entre photographe et modèle en fonction du produit à obtenir.

De même lorsqu'on a voulu comprendre comment le photographe ou le modèle vivaient la relation photographique, ressentait leur partenaire ou étaient ressentis par lui, on s'est rendu compte qu'on ne pouvait aborder cette question en envisageant le point de vue de l'un ou de l'autre

(1) (M) = Interview d'un modèle.

LES MODELES DE RELATION PHOTOGRAPHIANT-PHOTOGRAPHIE

ACTIVITE DU PHOTOGRAPHE



- 1 - Photographe tyran - Modèle objet.
- 2 - Photographe guide - Modèle malléable.
- 3 - Photographe indécis - Modèle suggérant.
- 4 - Photographe serviteur - Modèle maître

 - Zône du consensus social.

des protagonistes mais qu'il fallait partir d'une conception réellement relationnelle, c'est-à-dire envisager la relation du couple photographiant-photographié.

Peu à peu se sont imposés des "modèles de relation" que, pour la clarté de l'exposé, nous représentons graphiquement.

Nous avons représenté en ordonnée un axe passivité-activité du photographe, en abscisse, un axe passivité-activité du modèle.

L'intersection entre les deux axes représente donc une situation où le taux d'activité des deux partenaires serait semblable. La zone en bas à gauche représente des situations dans lesquelles l'acte photographique serait impossible puisque photographe et modèle sont passifs. La zone en haut à droite représente des situations dans lesquelles photographe et modèle sont tous deux fortement actifs. Il s'avère que c'est une zone d'utopie puisqu'aucun couple n'y trouve sa place. Les zones en haut à gauche et en bas à droite représentent des zones valorisée ou dévalorisée où viennent se placer les couples conformes ou déviants par rapport à ce que les stagiaires trouvent "normal" de faire lorsqu'on est photographe ou modèle. Ainsi, les couples 1, photographe tyran - Modèle objet, et 2 photographe guide - modèle malléable sont conformes à la norme sociale, et les couples 3, photographe indécis - modèle suggérant, et 4, photographe serviteur - modèle maître sont dévalorisés.

1.1 - LE COUPLE PHOTOGRAPHE TYRAN - MODELE OBJET.

Dans ce type de relation, le photographe dispose corps et âme du modèle : il choisit son environnement, il choisit les couleurs qui lui iront, l'habillement de nombreux accessoires, lui donne des positions, soit en lui donnant des ordres par la parole, soit en le plaçant par le geste, donnant par exemple une position déterminée à un bras. Le photographe considère le modèle non comme une personne mais comme un ensemble de formes et de couleurs, comme un élément de la composition et comme un réactif à la lumière.

"c'était le néant",

"c'est un peu de la pâte à modeler, tu en fais ce que tu veux, mais ça ne revient pas vers toi... c'est pas mal d'ailleurs ... Je savais que ça ne l'intéressait pas, ce qu'elle voulait, c'est être sur la photo, ... être belle !" . (Ph)

"Je me suis servi d'eux en tant qu'objets" . (Ph)

"Je l'avais placée, je l'ai fait bouger un peu, tourner la tête... J'ai très peu parlé sauf ces bricoles, à droite, à gauche, lève la tête, baisse là, tourne un peu" . (Ph)

Le modèle ne peut qu'obéir, se laisser faire, considérer d'ailleurs qu'il n'est pas là pour penser, que même s'il n'est pas d'accord, il n'a pas à le dire et il trouve beaucoup de satisfaction à cette situation, il apprécie la fermeté et la décision du photographe. Etre considéré comme un objet lui permet de dépasser son trac. Cette relation de réification est rassurante.

"Elle savait absolument ce qu'elle voulait faire et c'est elle qui me dirigeait, ... elle faisait ce qu'elle voulait de moi, elle ne craignait pas de me faire changer, tout ça, ce qui n'est pas gênant, elle ne craignait pas de me faire pas mal de trucs... je préfère quelqu'un qui me dit : tu fais ci, tu enlèves cela, tu mets ça, tu bouges de tant. Elle travaille sur la poupée, tout ça, énormément sur les habits, tout ça si elle veut le faire, ça me met en opposition avec elle et c'est pas la peine, c'est pas mon rôle... mets les pieds là, elle me donnait les ordres et j'obéissais" . (M)

"Il n'y avait pas d'interventions pour moi, sur moi, mais des interventions sur les habits . (M)

1.2 - LE COUPLE PHOTOGRAPHE GUIDE - MODELE MALEABLE

La liberté du modèle s'inscrit dans le cadre étroit des limites choisies par le photographe. Le photographe détermine l'environnement les éléments à mettre en valeur chez le modèle qui est considéré comme un sujet, une personne, dans la mesure où son naturel est la condition même de la réussite de la photographie. Le modèle dont la position générale a été définie se place lui-même, en fonction de lui-même. L'attitude du modèle face à cette relative liberté est ambivalente, on se demande parfois s'il n'aimerait pas mieux être plutôt commandé que guidé.

"Je respecte beaucoup les attitudes automatiques des gens... gratte-toi la tête, je ne lui ferais pas se gratter la tête comme ça, comme il n'a pas l'habitude... y compris même les visages qui ont l'air sérieux, je n'aime pas, je ne sais pas les faire rigoler... je ne leur ai pas dit "ferme la bouche, si en étant sérieux, il avait la bouche ouverte, parce que s'il est sérieux, il faut qu'il le soit comme il l'est habituellement... disons que leur pose n'est pas artificielle dans le sens où elle doit l'être... je les laisse se cacher comme ils veulent, quoi... à ce moment-là je respecte beaucoup... pour une personnalité, les autorisations physiques, physiologiques".(Ph)

1.3 - LE COUPLE PHOTOGRAPHE INDECIS - MODELE SUGGERANT.

D'après les interviewés, dans ce type de relation, le photographe ne maîtrise pas bien sa technique, n'a pas d'idée plastique bien arrêtée, il n'a pas une vision claire de ce qu'il veut obtenir. Tout se passe comme si le modèle était obligé de faire des suggestions au photographe en tenant compte de ses propres goûts, de la connaissance de sa propre personnalité.

"Elle voulait voir un peu moi, ce que ça donnait, et par exemple, c'est moi qui lui ai dit : je crois que telle ou telle couleur me va mieux, ... j'ai dit, j'aime telle ou telle couleur." (M)

"Ne pas être sûr et aussi bien au niveau technique... à tous les niveaux c'est gênant, que ce soit au niveau technique ou bien dans la façon de te disposer." (M)

1.4 - LE COUPLE PHOTOGRAPHE SERVITEUR - MODELE MAITRE.

Le photographe n'est plus ici qu'une machine à appuyer sur le bouton. Tout se passe comme si le modèle se prenait lui-même en photographie par le doigt du photographe. La réalisation et le produit échappent au photographe.

"c'est plutôt elle qui dirige, c'est elle qui dirige parce que... moi, je... enfin avec d'autres... mais enfin avec moi, de toute façon, ça m'est égal parce que... je ne voulais pas la placer spécialement alors elle me dit : "tiens, j'ai vu un mur qui est bien". Alors, comme ça on y va, autrement, au point de vue pose, généralement, c'est elle qui se sent bien dans une pose, et puis, ... c'est tout quoi". C'est beaucoup plus facile d'intervenir avec lui qu'avec elle, parce qu'elle a une très forte personnalité... de toute façon, elle ne te laisse pas tellement de place, quoi, c'est ça... A moi, elle ne m'en laisse pas, en tout cas." (Ph)

"J'avais envie de rien, de toute façon... il fallait que quelqu'un, quelque chose décide pour moi." (Ph)

"J'étais pas satisfaite, parce que des photos comme ça on peut croire que c'est très étudié, et en fait, j'avais pas l'impression, quand je le prenais, que ce serait comme ça, tu vois, donc..." (Ph)

1.5 - UN FORT CONSENSUS SOCIAL

Ce qui frappe le plus à la lecture de l'ensemble des interviews, c'est le consensus général sur les diverses valorisations à attribuer aux

différents couples :

Les couples 1 et 2 sont nettement valorisés, les couples 3 et 4 sont nettement dévalorisés. Nous prenons comme indices de ces valorisations différentielles :

a - le degré d'assurance (ou d'embarras) dans le discours au moment de l'évocation de telle ou telle situation :

(ex : *"c'est moi qui lui fait mettre sa jambe de telle façon. Tandis qu'avec Y, je ne sais pas, ... non, bien justement, c'est toujours la même chose, c'est parce que elle, ... il n'y a pas à lui montrer, de toute façon, elle ne te laisse pas tellement de place, quoi, ... A moi, elle ne m'en laisse pas en tous cas".*)

b - le degré de satisfaction par rapport à l'expérience,

c - le sens des comparaisons et la connotation positive ou négative des mots auxquels ces expériences sont associées.

(ex : *"Pour X, il est surtout très souple, souple mentalement et physiquement et puis, en plus de ça, il tient très, très bien les attitudes, sans être contracté ; sans trop le vouloir ... je ne sais plus, d'ailleurs pourquoi j'avais choisi Y, enfin, j'étais pas, tu vois, j'avais... j'ai jamais été captivée quand j'ai choisi un modèle, j'étais pas satisfaite".*)

d - Les attentes idéales exprimées à propos de son partenaire.

Tous ces indices vont dans le même sens : ils révèlent que le consensus social de la relation idéale entre photographe et modèle se situe entre les modèles 1 et 2, plus proche parfois du modèle 1.

"Je préfère quelqu'un qui me dit, fais ci, enlève cela, que quelqu'un qui dit : qu'est-ce que tu en penses ?"(M)

"je sais qu'elle a des idées suffisamment nettes, si elle veut la faire,

ça me met en opposition avec elle et c'est pas la peine, c'est pas mon rôle" (M)

"Je trouve très pénible d'entendre quelqu'un hésiter". (M)

"J'aime bien qu'on me donne des ordres... la responsabilité incombe entièrement à l'autre personne..." (M)

2 - UN VASTE SYSTEME DE DEFENSE

Ce consensus général cesse d'apparaître surprenant dès que l'on songe que c'est un système de défense à la fois vaste, profond et bien organisé.

Différents indices permettent de repérer qu'il s'agit bien d'un système de défense : l'excuse de ne pas parler en tant que photographe, d'aborder un domaine tabou, les difficultés d'élocution, les silences, les dénégations, la longueur des anecdotes.

2.1 - LE SYSTEME DE DEFENSE DU MOBILE

Il semble qu'on ne puisse supporter la situation de modèle qu'en mettant en place un système de défense contre l'angoisse d'être confronté à la relation à son propre corps, angoisse suscitant un certain nombre de phobies. La caméra "extériorise" le regard et par là décuple la problématique liée au regard d'autrui.

En effet le corps ne trouve sa dimension complète qu'avec le regard qui tombe sur lui et tous les miroirs que sont les yeux des autres et l'objectif sont infidèles et troublent l'image que nous souhaitons rencontrer, d'autant plus que nous n'avons pas réussi à nous dégager des images de notre Moi imaginaire.

Phantasmatiquement, la caméra apparaît comme un regard objectif, inexpressif, un oeil détaché de tout être (bien que dans la réalité ce ne soit pas le cas).

La caméra réunit donc les conditions créatrices d'aliénation, car "mon regard n'objective et n'aliène le corps d'autrui que lorsqu'il perd toute expression, devient inexpressif de moi-même, se transforme en juge impartial ; mais alors ce n'est plus moi qui regarde, on regarde par moi". Le dialogue avec son propre corps se déroulant par l'intermédiaire des autres est perturbé lorsque l'autre, c'est ce regard vide.

On ne s'étonnera pas que le problème du jugement sur son propre corps associé à celui du narcissisme soit exacerbé et crée une certaine angoisse :

"Je ne suis pas beau et donc je ne suis pas bien sur les photos".

"Je n'étais pas à l'aise du tout, je me sentais gêné".

"C'était un très beau portrait photographique, mais au point de vue physique photogénique, je trouvais ça affreux. Je me trouvais très laid... au point de vue gueule, au point de vue figure".

"Je ne ferai pas de nu parce que je suis très pudique, je n'aimerais pas que tous les gens me regardent, même que c'est joli à voir... déjà en vêtements, c'est déjà très beau. J'aime bien m'habiller comme je veux et, tu vois il y a des tas de gens qui se retournent" Ah ! mon Dieu ! quelle belle fille !" et tu vois, je suis contente parce que je me trouve mignonne".

Ainsi le photographe et la caméra agressent en "braquant", "fusillant", "mettent le dos au mur" car ils sont un regard qui ne se livre pas :

"J'en avais marre qu'elle me dise regarde-moi et de tomber sur un long truc roux".

Ils introduisent, parallèlement à la peur du viol, l'angoisse de la réification et de la dépersonnalisation.

"C'est le refus d'être dans la situation si tu veux, où cet homme peut pendant deux demi-journées t'interpréter comme il veut. C'est une question de ... mais c'est aussi un problème... si tu veux, qui est lié à un truc sexuel".

'Quelqu'un qui aurait décrété que je suis ceci, cela, ça m'exaspérait, je ne supporterais pas... Mais si c'est une espèce de projection de ce qu'il pense de toi, ça peut m'exaspérer".

"Une espèce d'atteinte à la personnalité... Une interprétation de toi par quelqu'un d'autre".

'C'est presque pas moi, je ne me reconnais pas. Oh ! je me reconnais c'est idiot, mais c'est pas"...?

"Je me souviens lui avoir dit : mais tu vas me transformer en poupée ? tu vois ? donc peut-être après tout qu'elle néglige de regarder le modèle qui est le modèle".

Tout le discours des modèles, traduction verbale de l'expérience, s'organise en un discours de défense contre différentes angoisses revenant toujours en dernière analyse à l'angoisse de dépersonnalisation.

Les modèles luttent contre la peur de perdre leur identité en n'acceptant de se vivre que comme agrégat de formes et de couleurs, en refusant de se considérer comme un sujet et en ne se livrant que comme objet : ainsi peuvent-ils nier que la photographie est révélatrice du modèle et assurer qu'elle n'est révélatrice que du photographe, ainsi acceptent-ils de se voir avec les yeux du photographe et de répondre à son désir, ainsi acceptent-ils et souhaitent-ils la tyrannie du photographe.

La situation de modèle induit un comportement schizoïde et paradoxalement les modèles luttent contre la dépersonnalisation par un dédoublement schizoïde : le discours du modèle se présente comme le discours d'un sujet qui parle de lui-même comme objet.

2.2 - LE SYSTEME DE DEFENSE DU PHOTOGRAPHE

Contrairement aux apparences, le photographe est dans une situation aussi inconfortable que le modèle : en position démiurgique, il "modèle" le sujet - nous serions tentés d'écrire l'objet - qu'il va "révéler" - Ceci l'oblige à mettre en place un système de défense contre la peur de sa propre puissance de type archaïque. Le photographe accepte cette position démiurgique puisque, centré avant tout sur lui-même, il recherche le plus souvent son double,

"C'était un rapport de deux personnes du même âge, du même sexe, qui ont les mêmes attitudes, les mêmes gestes, les mêmes envies, les mêmes conceptions, si tu veux".

puisqu'il n'admet pas que le modèle puisse refuser d'entrer dans son système, le modèle pouvant au mieux, à la condition d'être d'accord avec le photographe, accéder au statut de sujet aliéné.

"Je ne sais pas qu'elles auraient été mes réactions si elle n'avait pas été d'accord".

"Elle tombait d'accord avec moi".

puisqu'il va parfois jusqu'à imprimer lui-même des postures au modèle comme une mère guide les postures de son enfant, obligeant par là le modèle à "régresser". Cette expérience peut d'ailleurs être ressentie selon les cas sur le mode communiel ou sur le mode de la réification :

"Et je sentais qu'elle jouissait, enfin au sens fort du mot, au fur et à mesure que je l'habillais, je lui mettais une tache, je lui enlevais une autre, tu vois, on a beaucoup joué avec des foulards autour du cou et des taches de couleur qui rappelaient ce bleu et je sentais qu'elle participait pleinement, alors qu'avec X, si tu veux, était très disponible mais avec beaucoup moins de curiosité, X retournait pas, si tu veux, tandis qu'Y savait sur quoi elle posait, X je la plaquais là et puis c'était tout".

puisque dans une démarche de projection il s'intéresse plus à l'objet qu'il va créer (la photographie) qu'aux éléments qui lui permettent de la réaliser ;

"J'ai l'impression que je deviens photographe, si tu veux que je perds toute sensibilité vis à vis du sujet que je m'en sers comme un espèce d'objet".

S'il n'accepte pas d'entrer dans cette relation démiurgique, le photographe doit supporter le jugement social : c'est, pense-t-on, un mauvais photographe.

Tout porte à croire que la norme sociale est particulièrement forte et profondément intériorisée puisque, malgré les difficultés renforcées par l'idéologie dans le secteur socio-éducatif, ils choisissent plutôt d'entrer dans la relation démiurgique avec son cortège d'angoisses que de supporter le jugement social entraînant une autodévalorisation.

La peur de la démiurgie s'exprime autour de notions comme le voyeurisme, le viol, la castration, la réification. On lutte contre cette peur en mettant en place un système de défense fait surtout de rationalisations : on nie sa propre puissance, on nie que la simple présence physique peut-être dépassée, on pense que le souci plastique est une barrière à la communication, on pense que seule une pratique de reportage, lorsque les gens sont prévenus, peut permettre de dépasser le problème de la réification.

Nous devons combattre ici un mythe qui risque de se développer chez les fervents de la photographie: La photographie est un langage, incomplet comme tout langage. Il ne permet pas une relation aux autres plus complète et plus profonde. Ce niveau ne peut-être atteint que par l'utilisation d'une multiplicité de langages.

La situation qui nous a occupés ici structure inéluctablement le vécu de la relation. Elle contient des éléments favorables à une relation schizoïde et régressive. Les acteurs ne peuvent y échapper, ils sont contraints de se débattre pour lutter contre leur angoisse.

La complémentarité des attentes et des angoisses réciproques montre que la relation photographe-modèle est piégée : le modèle est obligé de mettre en place un système de défense contre la dépersonnalisation ; ce qui renforce à la fois la puissance du photographe et la vide de tout contenu.

Jeanne GELIN.

La situation qui nous a occupés ici structure inéluctablement le vécu de la relation. Elle contient des éléments favorables à une relation saine et constructive. Les acteurs ne peuvent y échapper, ils sont contraints de se débattre pour lutter contre leur angoisse.

La complémentarité des attentes et des angoisses réciproques montre que la relation photographo-moblie est piégée : le mobile est obligé de partir en place un système de défense contre la dépersonnalisation ; ce qui renforce à la fois la puissance du photographe et la vaine de tout

Jeanne OLLIVIER

1 - BUT PÉDAGOGIQUE.

Dans nos stages nous avons pu constater au niveau de la pratique, l'absence des stagiaires aux différents niveaux de choix des contenus éditoriaux de leurs messages photographiques. Aussi nous est-il venu à l'esprit, dans un but pédagogique, de découvrir ce qu'ils entendent, sur le plan plastique, par bonne ou mauvaise photographie, et ce au moment de leur entrée dans le cycle de formation de photographes-amateurs.

C'est pourquoi nous avons inclus au questionnaire la question scripturairement suivante : "Dans l'ensemble des revues et des journaux que vous lisez, choisissez quatre photos d'intérêt ou publicitaires dans lesquelles vous trouvez de bonnes et deux autres laides et mauvaises." (Voir annexes jointes)

III
A PROPOS DE LA FORME EN PHOTOGRAPHIE

Les stagiaires devaient donc apporter des photographies et fournir des commentaires écrits sur leurs choix.

Naturellement, nous ne nous sommes pas intéressés aux commentaires concernant le "ce qui est dit" dans la photographie, mais spécifiquement à ceux concernant le "comment cela est dit".

Si nous désignons ces commentaires par "commentaires de forme", c'est parce que nous pensons que dans le discours verbal, c'est la manière de percevoir la photographie, les réponses affectives et émotionnelles que nous aurions pu nous attendre à voir, qui nous intéressent. Nous pensons que la forme est ce qui rend la photographie parlante, ce qui la rend intelligible, ce qui la rend communicative, ce qui la rend capable de susciter une réaction chez le spectateur. Nous nous sommes donc intéressés à la manière de percevoir la photographie, à la manière de la rendre parlante, à la manière de la rendre intelligible, à la manière de la rendre communicative, à la manière de la rendre capable de susciter une réaction chez le spectateur.

III
A PHOTOS DE LA FORME EN PHOTOGRAPHIE

1 - BUT ET METHODE.

Dans nos stages nous situons notre intervention au niveau plastique, laissant les stagiaires entièrement libres du choix des contenus sémantiques de leurs messages photographiques. Aussi nous a-t-il semblé important comme pédagogue, de découvrir ce qu'ils entendent, sur le plan plastique, par bonne ou mauvaise photographie, et ce au moment de leur entrée dans le cycle de formation de photographes-animateurs.

C'est pourquoi nous avons inclus au questionnaire la question scripto-iconique suivante : "Dans l'ensemble des revues et des journaux que vous lisez, choisissez quatre photos d'événements ou publicitaires dont, selon vous, deux sont belles et bonnes et deux autres laides et mauvaises. Veuillez joindre ces quatre photos à votre envoi en ayant soin de les numéroter et de dire pourquoi vous trouvez ces photos bonnes ou mauvaises. Vous porterez vos commentaires sur la composition de l'image (rapport des formes, des volumes, des valeurs, etc...)"

Les stagiaires devaient donc apporter des photographies et fournir des commentaires écrits sur leurs choix.

Naturellement, nous ne nous sommes pas intéressés aux commentaires concernant le "ce qui est dit" dans la photographie, mais spécifiquement à ceux concernant le "comment cela est dit".

Si nous demandions une verbalisation sur quatre images précises c'est parce que nous pensions que seul le discours serait révélateur de la manière de percevoir la photographie. Des réponses strictement iconiques ne nous auraient permis aucune conclusion. La médiation de la langue nous paraissait indispensable. Nous appuyant sur quelques données sémiologiques, nous pensons que le monde visible (entendre par là le monde réel et le monde de l'image) ne serait intelligible que par son investissement, du moins partiel, par la langue. Nous nous demandons si le manque d'éléments de verbalisation de la perception du niveau plastique rencontré chez beaucoup de personnes ne nuit pas à leur perception de l'image photographique,

et même au découpage de la réalité que constitue l'opération photographique. C'est pourquoi nous portons une attention de plus en plus grande dans nos stages aux problèmes de "verbalisation plastique" du visible. La photographie est fondée sur un code. Nous désignerons ce code par le terme de code plastico-photographique qui est lui-même fondé sur un code plus vaste, le code plastique, en ce sens qu'il "isole" quelques combinaisons parmi toutes celles que permet le code plastique.

Il nous a semblé intéressant, pour traiter le matériel scripto-
iconique à notre disposition, de diviser le code plastico-photographique en deux catégories :

- la catégorie extra-photographique ,
- la catégorie intra-photographique.

Car les oeuvres photographiques semblent pouvoir être classées en deux catégories :

- les oeuvres fondées sur l'utilisation d'une partie du code plastique général (catégorie extra-photographique),
- les oeuvres fondées sur l'utilisation d'un code plastique spécifique à la photographie (catégorie intra-photographique).

Dans la catégorie extra-photographique, on peut classer les oeuvres -et les commentaires- qui ne reposent pas sur la spécificité du médium photographique, qui traduisent une vision de la réalité où l'intervention spécifique de l'outil est limitée au strict nécessaire.

Dans la catégorie intra-photographique on peut classer les oeuvres -et les commentaires- qui reposent sur la spécificité du médium photographique, médium influençant la vision elle-même de la réalité. Il va sans dire qu'il ne s'agit là que d'une classification et que les oeuvres peuvent être fondées à la fois sur deux catégories ou glisser en cours de réalisation d'une catégorie à l'autre. C'est le cas par exemple d'une photographie en écriture "ton local", fondée sur le code pictural extra-photographique au moment de la prise de vue, transformée en écriture graphique par des procédés de laboratoire. Un même thème peut parfois être

classé conjointement dans deux catégories mais l'une d'elle demeure dominante.

Ainsi un contraste de valeurs s'impose dans la mesure où le photographe a su d'abord articuler un certain nombre de valeurs contrastées dans la réalité puis maîtriser la technique appropriée à cette démarche. L'absence d'une maîtrise spécifique peut aboutir à un amalgame de valeurs, contraire du résultat recherché. Tel est le drame permanent du photographe partagé entre ses conceptions plastiques et leur nécessaire réduction à un système physico-chimique. Ainsi le thème du contraste serait-il classé dans la catégorie extra-photographique. Mais s'il résultait manifestement d'une manipulation spécifiquement photographique à l'une des étapes du processus de réalisation, on pourrait l'introduire dans la catégorie intra-photographique. Toute pédagogie de la création photographique repose nécessairement, tant dans le discours que dans la pratique, sur la prédominance de l'une de ces deux catégories.

Dans les commentaires des stagiaires nous avons recherché les thèmes plastiques les plus fréquemment énoncés, tant à propos de leur présence que de leur absence sur les images. Mais en raison du petit nombre de réponses à cette question (25 en tout) nous ne pouvons indiquer que des tendances. Les grands thèmes plastiques ont souvent été explicites mais parfois implicites. Dans ce cas nous les avons induits des commentaires en nous appuyant sur les documents photographiques. Ceux-ci nous ont servi à authentifier et à localiser le discours, à soutenir et à vérifier l'interprétation, mais nous ne les avons jamais substitués au silence des mots.

2 - ANALYSE DES RESULTATS : REPERTOIRE THEMATIQUE DES QUALITES ET DES DEFAUTS PLASTIQUES ATTRIBUES AUX PHOTOGRAPHIES.

Pratiquement nous pensons que le photographe peut travailler au niveau des composants plastiques d'une photographie selon deux processus :

- celui d'une dialectique entre une vision intérieure et la réalité sans que la médiation du système photographique ait été déterminante.

- celui d'une médiation spécifique du système photographique à un moment du processus de réalisation.

Henri CARTIER-BRESSON illustre bien notre point de vue quand il écrit : "Nous modifions les perspectives par un léger fléchissement des genoux, nous amenons des coïncidences de lignes par un simple déplacement de la tête d'une fraction de millimètre..." (1) On le voit, la spécificité de l'outil n'est pas déterminante dans ce type d'approche de la réalité, "l'oeil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail qui est d'imprimer sur la pellicule la décision de l'oeil". (1) Dans cette conception, l'utilisation du médium est limitée au strict nécessaire. La vision du photographe se meut à l'intérieur de règles extra-photographiques, en l'occurrence celles de la composition picturale classique. Le photographe se préoccupe peu des composants plastiques mais de caractères spécifiquement intra-photographiques tels que le flou ou la netteté d'une image, sa surexposition ou sa sous-exposition. CARTIER-BRESSON écrit encore : "Je m'amuse toujours de l'idée que certaines personnes se font de la technique photographique, et qui se traduit par un goût immodéré pour la netteté de l'image : est-ce la passion du figolé, ou espèrent-elles par ce trompe-l'oeil serrer ainsi la réalité de plus près ? Elles sont d'ailleurs tout aussi éloignées du vrai problème que celles de l'autre génération qui enveloppaient de flou artistique toutes leurs anecdotes". (1) Les problèmes techniques ne sont certes pas ignorés mais ils ne constituent pas le fondement de l'oeuvre. Dans une conception contraire l'ordre des préoccupations peut-être radicalement inversé. En réalité la majeure partie de la production photographique dans le monde est fondée sur la manipulation et sur la performance technique du médium.

C'est en nous fondant sur la distinction des catégories extra et intra-photographiques que nous avons pu obtenir une classification et un répertoire thématique des qualités et des défauts plastiques attribués aux photographies.

(1) Henri CARTIER-BRESSON - Images à la sauvette - Ed. Verve. PARIS. 1952
Préface.

2.1 - THEMES RELEVANT DE LA CATEGORIE EXTRA-PHOTOGRAPHIQUE DU CODE PLASTICO-PHOTOGRAPHIQUE.

Les commentaires des stagiaires révèlent une forte importance des thèmes du code plastique le plus extra-photographique qui soit, celui de la composition picturale classique. Certes en mentionnant le terme de composition, la question induisait des thèmes extra-photographiques et a sans doute contribué à accroître les thèmes relatifs à la composition. Elle a sans doute favorisé aussi quelques réponses de prestige.

La composition peut être définie comme l'interaction des éléments plastiques d'une image. C'est d'ailleurs bien dans ce sens que le comprennent les stagiaires. On peut dégager de leurs réponses les thèmes de la mise en valeur du sujet principal, de l'équilibre-harmonie, de l'asymétrie.

2.1.1. THEME DE LA MISE EN VALEUR DU SUJET PRINCIPAL.

D'après les commentaires la mise en valeur d'un sujet principal résulte de différents procédés plastiques :

a) mise en valeur par contraste de valeurs :

exemple positif : *"fond sombre sur lequel se détache la blancheur de la cigarette qui attire le regard"*.

b) mise en valeur par le graphisme :

exemple positif : *"nous voyons tout de suite de quoi il s'agit, le ballon apparaît immédiatement, les lignes et les regards (des joueurs) convergent vers lui"*.

exemple négatif : *"On ne voit rien, le dessin est extrêmement confus."*

c) mise en valeur par l'organisation des plans :

exemple positif : *"Premier plan qui met en valeur la sculpture choisie"*.

L'analyse de l'image concernée confirme que ce "premier plan" se confond avec "la sculpture choisie". Ainsi reconnaît-on le sujet principal d'une photographie d'après la place occupée dans la hiérarchie perspective. Cette conception nous paraît participer de la scénographie classique.

Parfois le commentaire est tautologique, témoignant d'un simple manque d'analyse :

"Les quatre objets sont tous mis en valeur".

En effet, ils le sont par un montage qui les ramène à la même échelle de grandeur et les dispose sur un même plan.

"Cette photo est bonne. Les personnages qui sont en premier plan nous montrent bien qu'ils sont le centre d'intérêt".

exemple négatif : *"Le motif en arrière plan détourne le regard".*

2.1.2. THEME DE L'EQUILIBRE-HARMONIE.

La présence de ce thème ne surprend pas lorsque l'on sait que les techniques de la composition classique dont l'équilibre et l'harmonie font partie ont été longtemps élevées au rang de règles quasi exhaustives dans les publications photographiques. Il suffit pour s'en convaincre de songer par exemple au nombre d'articles consacrés à la plus prestigieuse des formules de l'harmonie : la règle d'or, caractéristique de l'esthétique classique en ce sens qu'elle est fondée, comme beaucoup de manifestations plastiques de celle-ci, sur des rapports géométriques et arithmétiques calculables. Notons au passage que le rapport 24 x 36 du format photographique universel se rapproche de la règle d'or. De leur côté un certain nombre de photographes importants influent dans le même sens tant par leurs oeuvres que par leurs écrits. C'est bien une définition d'un aspect de la composition classique que donne Henri CARTIER-BRESSON dans sa préface de "Images à la sauvette" lorsqu'il écrit "le photographe doit saisir intuitivement dans le mouvement, la rigueur géométrique, l'équilibre expressif".

L'histoire des arts plastiques montre que la notion même de composition a tendance sinon à se confondre totalement avec le classicisme du moins à connaître ses apogées durant les périodes classiques. D'où son rejet violent depuis quelques années par certaines tendances de la photographie comme de la peinture en tant que procédé passéiste. C'est ce que remarque BRASSAI : "Aujourd'hui, dans la photo de reportage, on photographie un peu sans se préoccuper de la forme. J'ai toujours voulu saisir mes images en respectant la forme. Il ne s'agit pas d'une question d'esthétique, il s'agit d'une question de nécessité. Si une image n'est pas vraiment composée, qu'elle n'a pas de base géométrique, elle n'a pas la force de pénétrer dans la mémoire et de devenir une photo inoubliable". (1)

La présence de ce thème, bien que légèrement induit par la question, semble témoigner de l'intérêt des stagiaires pour les fonctions et les techniques de composition et, partant, de leur goût classique les situant ainsi à contre-courant d'une certaine évolution de la photographie.

D'un énoncé à l'autre se dégagent les différents aspects de ce thème de l'équilibre-harmonie :

a) équilibre-harmonie des lignes :

exemples positifs : *"Les verticales, les horizontales et les obliques sont dosées avec bonheur"*.

"Disposition harmonieuse des bijoux, les courbes selon lesquelles ils sont disposés rappelant celles du corps".

exemple négatif : *"intitulée harmonie cette photo n'est qu'un fatras de lignes. Elle semble être composée, en fait il n'en est rien. En insistant sur le graphisme je pense que l'on aurait obtenu quelque chose de mieux"*.

b) équilibre-harmonie des volumes :

exemple positif : *"Les différents objets sont bien proportionnés..."*

c) équilibre-harmonie des surfaces :

exemple positif : *"équilibre d'ensemble"*.

(1) Interviewé par Yves BOURDE. "LE MONDE" Août 1974.

Parfois, on le voit, ce thème est explicitement nommé sans autre développement comme si le mot était doté d'un pouvoir charismatique suffisant à tout expliquer. C'est le recours à l'image qui révèle qu'il s'agit d'un équilibre-harmonie des surfaces au sens le plus strict.

exemple négatif : *"L'utilisation de la surface est mauvaise : tout se concentre d'un même côté de la diagonale..."*.

Précisons que ce thème de l'équilibre-harmonie s'applique presque exclusivement aux photographies à contenu sémantique statique (paysages, présentations publicitaires d'objets).

2.1.3. THEME DE L'ASYMETRIE

Ce thème surgit comme par opposition au goût classique précédent. Il s'applique toujours à des photographies à contenu humain et à la disposition intrafigurale des personnages d'une scène et semble être considéré comme un élément d'animation, de vie.

exemple positif : *"malgré sa symétrie, elle représente (la photo) une réalité"*.

exemple négatif : *"photo trop géométrique ; les personnages sont au centre, tout est symétrique"*.

2.2. THEMES RELEVANT DE LA CATEGORIE INTRAPHOTOGRAPHIQUE DU CODE PLASTICO-PHOTOGRAPHIQUE

Nous avons relevé dans cette catégorie les thèmes du relief-netteté, du contraste, de la perspective.

2.2.1. THEME DU RELIEF-NETTETE

Le système de la photographie est né d'une longue quête des moyens de produire sur une surface à deux dimensions l'illusion de la présence du réel. Cette quête s'est particulièrement développée à la Renaissance lorsque les peintres entreprirent de construire et d'utiliser des machines à dessiner. "Que les peintres s'efforcent continuellement de produire des oeuvres qui ne fassent pas l'effet de peinture, mais qui se montrent vivantes et pleines de relief", écrivait l'historien d'art

Georgio VASARI cité par André VIGNEAU (1). En 1761, soit soixante deux ans avant la première photographie de Nicéphore Niepce, parut un livre de science-fiction dans lequel le héros donnait une définition perceptive du trompe-l'oeil photographique idéal . "La précision du dessin, la vérité de l'expression, les touches plus ou moins fortes, la gradation des nuances, les règles de la perspective, nous abandonnons tout cela à la nature, qui, avec cette marche sûre qui jamais ne se démentit, trace sur nos toiles (revêtues d'un corps gluant interceptant et gardant les rayons lumineux) des images qui en imposent aux yeux et font douter à la raison si ce qu'on appelle réalités ne sont pas d'autres espèces de fantômes qui en imposent aux yeux, à l'ouïe, au toucher et à tous les sens à la fois". (2)

Les commentaires donnent des exemples de ce thème :

exemple positif : *"les formes du cheval sont mises en relief par leur netteté"*.

exemple négatif : *"mauvaise photo du fait du manque de netteté"*.

Ce qui est apprécié ce ne sont plus les qualités et les défauts attribuables à un regard mais ceux attribuables au processus de fabrication de l'image qui, ne l'oublions pas, comprend plusieurs étapes. Au moment de la prise de vue, la netteté-relief, non stéréoscopique en l'occurrence, dépend de la profondeur de champ liée à la qualité de l'optique et bien entendu à petit savoir faire de la part de l'opérateur.

2.2.2. THEME DU CONTRASTE

Au point de vue plastique, il existe différentes sortes de contrastes. Mais celui dont on parle le plus en photographie, sans doute par méconnaissance, concerne le rapport des densités plus claires et plus sombres d'une image. Le contraste, classé ici dans les thèmes intra-photographiques, peut l'être dans la catégorie extra-photographique lorsqu'il provient d'une étude de contrastes de valeurs pris dans la réalité. Il

(1) VIGNEAU (André). Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours - Ed. Robert LAFFONT. 1963.

(2) TIPHAIGNE DE LA ROCHE. "GIPHANTIE"

est intra-photographique lorsqu'il est le résultat d'une manipulation en laboratoire allant généralement selon la mode actuelle dans le sens d'une accentuation.

exemple positif : *"Le contraste est très bon il donne toute sa valeur à la photo"*.

exemple négatif : *"Photo mauvaise, sans contraste"*.

Dans le premier exemple il s'agit d'un contraste accusé et en quelque sorte immotivé sur le plan de la signification. Il est le fruit d'une vision intra-photographique. Dans les deux cas les stagiaires ont eu une lecture se référant à la catégorie intra-photographique.

2.2.3. THEME DE LA PERSPECTIVE.

La doctrine de la perspective linéaire issue de la géométrie euclidienne est le fondement même du code photographique en ce sens que ce sont ses règles, établies et appliquées en peinture à la Renaissance, qui régissent la fabrication de l'appareil photographique. La photographie appartient, comme le montre Pierre FRANCASTEL (1) à un système de représentation spatiale qui lui est antérieur de près de quatre siècles et qui, lié à une conjoncture historique globale déjà ancienne, est actuellement dépassé. Le paradoxe de la photographie est qu'elle apparaît au XIX^e siècle au moment où une nouvelle représentation de l'espace va se substituer progressivement à l'ancienne. Depuis le temps où la logique euclidienne présidait à la représentation plastique de l'univers l'homme a connu de nouvelles "expériences techniques et psychiques" (1) qui l'ont amené à renouveler sa vision comme en témoigne par exemple le cubisme au début du XX^e siècle. Cela signifie-t-il qu'en regard de notre fin de XX^e siècle la photographie constitue une survivance d'un système de représentation de l'espace devenu caduc ? En un certain sens, oui. Il suffirait de fréquenter les salons de photographie pour se rendre-compte que bien des auteurs continuent de composer en fonction du code plastique de la Renaissance. Nous sommes au coeur du problème de la représentation photographique

(1) FRANCASTEL (Pierre). Peinture et Société.

de la réalité qui, dans les limites du système d'ailleurs en constante évolution, est celui de notre propre vision. Aujourd'hui les progrès techniques, particulièrement dans le domaine des objectifs, permettent de sortir de la représentation perspective linéaire classique pour aborder, par exemple avec l'objectif baptisé "oeil de poisson" la représentation perspective circulaire, mais notre représentation mentale de l'univers, elle, ne s'y est pas encore habituée. C'est de la perspective classique que parlent les commentaires :

exemple positif : *"bonne perspective" "effet de perspective"*

exemple négatif : *"Décor manquant de perspective"*.

Dans l'exemple positif la présence de la perspective toujours manifestée sur les images par des horizons éloignés et de grandes profondeurs de champ semble justifier le choix de celles-ci par les stagiaires. Prises au grand-angulaire elles ne paraissent exister que pour le seul plaisir de montrer la vocation perspective de la photographie. Dans l'exemple négatif, prise au télé-objectif, la photographie est écrite en un à-plat parfaitement justifié. Le regret du lecteur est alors peut-être dû au fait de ne pas voir fonctionner le fondement du code photographique. Depuis quelques années l'image tant photographique que picturale (les hyper-réalistes) se creuse, prolongeant sa troisième dimension aux limites du possible. Démarche grisante comme toutes celles qui tendent à renouveler notre vision mais en photographie, comme cela se passe souvent, on peut craindre un simple phénomène de snobisme.

3 - CONCLUSION

Les commentaires des stagiaires sont parfois apparus comme un discours tautologique. Mais à partir de là, tout se passe comme si le discours s'organisait en 3 niveaux :

- le niveau d'une simple perception globale de la qualité (ou du manque de qualité) de la photographie : Je choisis cette photo parce qu'elle est bonne.

- le niveau d'une perception des éléments constituant sa qualité : Je choisis cette photo parce que le contraste est bon.

- le niveau d'une analyse interne des éléments constituant sa qualité : Je choisis cette photo parce que les volumes sont repartis de manière à créer un équilibre.

A propos des commentaires qui demeurent aux deux premiers niveaux, nous nous posons les questions suivantes :

Il y a-t-il perception au seul niveau global sans perception différenciée des composants plastiques ?

Il y a-t-il perception analytique mais difficulté de verbalisation du perçu plastique ? Cette difficulté traduit-elle un manque de notions plastiques permettant l'analyse ?

Cette carence nuit-elle à la perception ?

Reprenant notre hypothèse de départ selon laquelle le monde visible ne serait intelligible que par son investissement partiel par la langue, nous pensons pour notre part que la difficulté de verbalisation traduit une carence dans les notions et finit par appauvrir la perception. Si, dans une démarche pédagogique, on fait "percevoir" visuellement les composants plastiques, on renforce, ou enrichit et on affine la perception par sa verbalisation.

La lecture de l'ensemble des réponses semble montrer que les stagiaires ont une conception de la photographie autant plastique que technique. Autrement dit, ils se situent entre la conception "plasticienne" de CARTIER-BRESSON, pour qui le "dialogue avec le visible" (1) prime sur la manipulation du médium, et celle "fétichiste" (2) de la pratique du médium en soi répandue dans les clubs de jeunes.

Tous les thèmes sont issus d'énoncés concernant des images à contenus sémantiques différents : publicitaire, esthétique, événementiel. Seuls les documents à contenu nettement social ou politique, au demeurant peu nombreux, (3 sur 100 documents), font exception. Ils ne sont jamais appréciés à travers le code plastico-photographique mais toujours à travers le code moral. Cela tient peut-être au refus actuellement constaté chez un certain nombre de personnes aux intérêts politiques marqués de "sacrifier le message à l'esthétique". Cette attitude résulte peut-être d'une confusion entre un fait plastique et un fait esthétique.

Cinq des six thèmes mis au jour sont énoncés à travers de fortes références esthétiques. Ce sont les thèmes de l'équilibre-harmonieux, de l'asymétrie, du relief-netteté, du contraste, de la perspective.

(1) Titre d'un ouvrage de René HUYGHE.

(2) CARTIER-BRESSON (Henri) "Images à la Sauvette". Préface.

L'Institut National d'Éducation Populaire est un établissement

Le thème de l'équilibre-harmonie est par définition un thème d'esthétique classique, mais les thèmes de l'asymétrie, du relief-netteté, du contraste, de la perspective auraient pu demeurer des thèmes purement plastiques s'ils n'avaient pas été connotés esthétiquement dans les énoncés : ils ont quitté le niveau du "comment cela est dit" pour passer au niveau du "ce qui est dit". C'est ce qui est arrivé par exemple au thème de la perspective. Celle-ci l'avons vu, fonde le système photographique. En photographie elle est omniprésente mais n'a aucune signification en soi dans la vie courante de l'image. Elle en est un composant plastique. Sur cette photographie ce n'est pas la perspective que je regarde c'est la vie de la rue. Dépourvue de signifié elle représente la condition perceptive nécessaire à ma vision de la rue. Or, l'énoncé dit "bonne photo parce que bonne perspective" ou bien encore "mauvaise photo : décor manquant de perspective". Dans ces cas, "ce qui est dit" c'est la perspective. Elle est devenue "signifié". Nous sommes en présence d'une esthétique de la perspective. De même nous sommes en présence d'une esthétique du relief-netteté, du contraste, de l'asymétrie. Tout ceci indique que le public des stages a des références implicites assez nettement "esthétisantes".

D'autre part trois des cinq thèmes connotés esthétiquement appartiennent à notre catégorie intra-photographique ce qui semble indiquer que la conception des stagiaires se nourrit de préférence aux canons de l'esthétique spécifiquement photographique bien que la présence du thème équilibre-harmonie qui relève de l'esthétique picturale classique pondère cette constatation.

Le thème de la mise en valeur du sujet principal n'apparaît jamais esthétiquement connoté, le contraste de valeurs, le graphisme, l'organisation des plans, dépourvus de signifié représentent les conditions de perception des contenus sémantiques les plus divers. Le public des stages confère ici à la photographie une fonction sémantique dans laquelle les unités plastiques "disent" le monde.

L'Institut National d'Education Populaire est un établissement public qui dépend de la Direction de la Jeunesse et des Activités Socio-Educatives du Secrétariat d'Etat auprès du Ministre de la Qualité de la Vie chargé de la Jeunesse et des Sports. Il contribue au perfectionnement de ceux qui, à titre bénévole ou professionnel, exercent des fonctions importantes dans l'Animation. Au titre de la formation professionnelle continue, l'Institut National d'Education Populaire est habilité à recevoir les versements des employeurs assujettis à l'obligation de participation au financement de la formation professionnelle continue dans la limite de 10 % du montant de cette participation. Il organise des stages de formation et de perfectionnement, des journées d'études, des colloques nationaux et internationaux sur les problèmes de Jeunesse, d'Education Continue, de Loisirs et d'Animation (s'adresser pour le calendrier des activités à M. le Directeur de l'Institut National d'Education Populaire - Département de la Formation et des Stages.)

Il édite 3 séries de "Documents de l'I.N.E.P." :

Série I : Documentation
Série II : Etudes et Recherches
Série III : Documents iconographiques.

Le Département des Etudes, de la Recherche et de la Documentation de l'Institut National d'Education Populaire a été créé en 1971 pour contribuer à la qualification des activités socio-éducatives par la diffusion d'études et de recherches théoriques et appliquées sur la formation à l'animation et sur l'animation. Il édite une revue : "Les Cahiers de l'Animation" qui entend être l'instrument d'échanges et de liaisons entre chercheurs, experts, formateurs et créateurs socio-culturels.

Pour l'achat des "Documents de l'I.N.E.P." et l'abonnement aux "Cahiers de l'Animation" (4 fois par an - 80 pages) s'adresser à l'Institut National d'Education Populaire - Service des publications.

Le service de documentation de l'I.N.E.P. est ouvert aux chercheurs, formateurs, experts et animateurs du Lundi au Vendredi, de 9 h à 18 h et le Samedi de 9 h à 12 h.

INSTITUT NATIONAL D'EDUCATION POPULAIRE
11, rue Willy Blumenthal

78160 MARLY-LE-ROI

L'Institut National d'Éducation Populaire est un établissement public qui dépend de la Direction de la Jeunesse et des Activités Socio-éducatives du Secrétariat d'État auprès du Ministre de la Qualité de la Vie chargé de la Jeunesse et des Sports. Il contribue au perfectionnement de ceux qui, à titre professionnel ou professionnel, exercent des fonctions importantes dans l'animation. Au titre de la formation professionnelle continue, l'Institut National d'Éducation Populaire est habilité à recevoir les versements des employeurs assujettis à l'obligation de participation au financement de la formation professionnelle continue dans la limite de 10 % du montant de cette participation. Il organise des stages de formation et de perfectionnement, des journées d'études, des colloques nationaux et internationaux sur les problèmes de jeunesse, d'éducation continue, de loisirs et d'animation (à adresser pour le calendrier des activités à M. le Directeur de l'Institut National d'Éducation Populaire - Département de la Formation et des Stages).

Il édit 3 séries de "Documents de l'I.N.E.P.":

Série I : Documentation
Série II : Recherches
Série III : Connaissances
Imprimeur : I.N.E.P.
78160 MARLY-LE-ROI

Le Département des Études, de la Recherche et de la Documentation de l'Institut National d'Éducation Populaire a été créé en 1971 pour contribuer à la diffusion des activités et des connaissances sur la formation à l'animation et sur l'animation. Il édit une revue : "Les Cahiers de l'Animation" qui entend être l'instrument d'échanges et de relations entre chercheurs, experts, formateurs et créateurs socio-culturels.

Pour l'achat des "Documents de l'I.N.E.P." et l'abonnement aux "Cahiers de l'Animation" (4 fois par an - 80 pages) s'adresser à l'Institut National d'Éducation Populaire - service des publications.

Le service de documentation de l'I.N.E.P. est ouvert aux chercheurs, formateurs, experts et animateurs du lundi au vendredi, de 9 h à 18 h et le samedi de 9 h à 12 h.

INSTITUT NATIONAL D'ÉDUCATION POPULAIRE
11, rue Willy Brandt

78160 MARLY-LE-ROI

