

QUESTIONNER L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LA COLLECTION DU FRAC GRAND LARGE AVEC LES PROGRAMMES D'ARTS PLASTIQUES CYCLE 4 (5^e, 4^e, 3^e)

La représentation, images, réalité et fiction



La ressemblance

Interroger le rapport au réel

La photographie entretient un lien direct avec le réel et interroge la notion de ressemblance. Elle est souvent perçue comme une trace fidèle du monde, capable de témoigner d'un événement ou d'une présence. Cette idée de vérité de l'image est cependant construite et peut être questionnée. Bernd et Hilla Becher, avec la série « 12 Winding Towers », 1971-1979, montrent par exemple que le réel peut être organisé et classé en typologies d'images, transformant la photographie en système de représentation plutôt qu'en simple reproduction. Ainsi, la photographie oscille entre témoignage du réel et construction d'un regard, invitant à interroger sa prétendue objectivité.

Interroger la valeur expressive de l'écart avec le réel

Le photographe enregistre le réel de manière subjective : le cadrage, le point de vue, la profondeur de champ, la mise au point ... sont autant de choix qui vont transformer la réalité en image signifiante. Et cela peut parfois avoir une portée poétique, symbolique, politique... Ainsi, l'image photographique ressemble à la réalité, mais s'en écarte car elle en est un double, une représentation. En cela, le photographe peut choisir de s'approcher au plus près du référent réel (Miriam Backstrom, « Apartments », 2000-2001), au contraire de s'en écarter (Hiroshi Sugimoto, « Celtic Sea, Boscastle », 1994), ou de s'en affranchir (Evariste Richier, « Démocrite/Aristarque », 2009).

Interroger les images artistiques et leur rapport à la fiction

Tout en montrant le réel, l'image photographique convoque aussi l'imaginaire. Elle peut raconter des histoires inventer une nouvelle réalité ou rejouer des événements en les transformant, comme dans les démarches de Jean-Michel André avec « Chambre 207 », 1980, où l'image devient le support d'un récit suggéré. Parfois, elle se construit autour de mises en scène ou d'instantanés apparemment saisis sur le vif, à la manière d'Henri Cartier-Bresson, laissant au spectateur le soin d'imaginer la suite et de projeter sa propre histoire. Un simple lit vide ou un espace déserté peut ainsi évoquer une présence absente et ouvrir un récit implicite, souvent chargé d'une dimension universelle. (Miriam Bäckström, « Apartments », 2000)

Interroger la différence entre ressemblance et vraisemblance

La notion de ressemblance interroge le degré de similitude entre l'image photographique et le sujet représenté. Celle de vraisemblance va plus loin en questionnant la valeur de vérité de l'image : une photographie donne l'impression de montrer un événement ou un sujet ayant réellement existé, sans pour autant en apporter la preuve. Cette apparence de vérité interroge ainsi la nature même de l'image, qui oscille entre enregistrement du réel et illusion, faisant écho notamment au mythe de la caverne de Platon. En effet, la photographie capte un fragment de réalité qui se présente au spectateur comme un « cela a été », selon la célèbre formule développée par Roland Barthes dans « La Chambre claire » (1979). Ainsi, Robert Doisneau propose des images qui semblent authentiques mais qui sont parfois construites de toutes pièces (« La stricte intimité, rue Marcelin Berthelot, Montrouge », 1945)



Le dispositif de représentation

L'espace en deux dimensions : interroger les relations entre espace littéral et espace suggéré

Etudier l'image photographique est l'occasion de comprendre la différence entre l'espace suggéré (celui représenté sur la photographie), et l'espace littéral (celui délimité par les bords de la photographie) et d'interroger la nature des liens possibles entre ces deux espaces. Ainsi, certaines photographies peuvent être comme une fenêtre ouverte sur le monde (Lee Friedland, « Albuquerque, New Mexico », 1972) ou se présenter comme un espace en soi (Walead Beshty, « 3 Sided Picture (Magenta/Red/Blue) », 2007).

Certaines jouent de la superposition de ces deux espaces (Georges Rousse, « Sans titre, Bercy », 1984), ou de leur juxtaposition (Kiwani Kiwanga, « Subduction Study #7 », 2017 ou Joachim Schmid, « photgenetic Drafts », 1991).

Interroger l'espace en trois dimensions (les différences entre structure, construction et installation)

En observant le monde qui l'entoure, le photographe révèle les paysages, les architectures et les structures qui composent notre environnement. Par le choix du cadrage, du point de vue ou de la perspective, il construit un regard sur l'espace et en propose une interprétation (Peter Downsbrough, « Sans titre », 1994).

La photographie peut également investir l'espace d'exposition en dialoguant avec le lieu de présentation, (Christian Boltanski, « Les 62 membres du Club Mickey en 1955 », 1972). Elle peut aussi s'affranchir de la surface plane pour devenir un objet ou une installation en trois dimensions (Marc Antoine Garnier « L'Ombre des jours, 2022).

Enfin, la photographie permet de conserver la trace de phénomènes éphémères et de rendre durable ce qui est voué à disparaître (Anne-Marie Filaire, « Paysages temporaires », 2021).

Interroger la différence entre organisation et composition

Le photographe organise les éléments présents à l'intérieur du cadre afin de construire une image porteuse de sens. Lorsque ces différents éléments s'articulent de manière cohérente, on parle de composition.

Pour y parvenir, il peut s'appuyer sur des règles de composition (Frédéric Lefever, « Civitavecchia », 1997), ou au contraire choisir de s'en affranchir (Alex Haniman, « Trapped (AHA-17-16) », 2017). La composition peut également résulter d'une mise en scène minutieusement élaborée par le photographe (Agnès Denes, « Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan – The Harvest », 1982, ou naître de la saisie d'un instant fortuit grâce à son regard et à son sens de l'observation, Lee Friedlander, « New Orleans, Louisiana », 1968.

L'intervention sur le lieu, l'installation

La photographie permet de conserver la trace d'actions artistiques souvent éphémères, en donnant à voir ce à quoi le spectateur n'a pas pu assister ou ce qui a disparu (Boris Achour, « Somme », 1999 ou Per Barclay, « The Gynecological Ward », 1991).

Elle peut également être pensée comme un dispositif intégré à l'espace d'exposition, entrant en dialogue avec le lieu lui-même et ses caractéristiques. C'est le cas chez Nicolas Floc'h dans « La couleur de l'eau, colonnes d'eau, Baie de Somme – Manche » (2021), où l'image s'inscrit dans une réflexion sur le territoire, la perception et l'expérience spatiale de l'œuvre.



La narration visuelle

Mouvement et temporalité suggérés ou réels

L'image photographique enregistre le temps : le temps de pose est la durée d'exposition pendant laquelle l'obturateur de l'appareil photographique laisse passer la lumière. L'enregistrement de cette durée peut être variable et avoir du sens dans l'image produite (Lisa Oppenheim, « Lunagram », 2010).

A travers certains procédé visuels, comme le flou de bougé, le spectateur se rend compte de manière tangible des mouvements suggérés. (Henri Cartier-Bresson, « Derrière la gare Saint-Lazare, Paris », 1932)

Dispositifs séquentiels et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse...

Le dispositif séquentiel désigne une série d'images ou d'éléments organisés selon une suite ordonnée, dont le sens naît autant de leur succession que de chacun d'eux pris isolément. Chaque image entretient ainsi une relation avec celles qui la précèdent ou la suivent, permettant de construire une continuité, une rupture ou une transformation.

La séquence peut être chronologique, narrative, spatiale ou conceptuelle et introduit une dimension temporelle dans l'œuvre en jouant sur la durée, la vitesse, le rythme, le découpage, le montage ou encore l'ellipse. Ces dispositifs peuvent également s'étendre à l'espace de l'exposition, comme dans « Ghost », 1990 de Rachel Whiteread, où le parcours du spectateur participe à l'expérience de l'œuvre. Ils permettent enfin de raconter un événement ou d'inventer un récit (« Chance Meeting », 1970 de Duane Michals)



L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation

L'autonomie de l'œuvre vis-à-vis du monde visible ; inclusion ou mise en abîme de ses propres constituants ; art abstrait, informel, concret

Dans la photographie contemporaine, certaines œuvres interrogent l'autonomie de l'image vis-à-vis du monde visible en s'éloignant de toute représentation directe du réel. Chez Walead Beshty, James Welling ou Dirk Braeckman, le processus de fabrication, les effets de matière et les interventions techniques deviennent le véritable sujet de l'œuvre, rapprochant la photographie de l'abstraction ou de l'informel. D'autres artistes, comme Hiroshi Sugimoto, poussent cette logique jusqu'à effacer presque totalement le référent, transformant l'image en expérience de lumière, de temps et de perception. Ces démarches invitent à comprendre que la photographie peut se libérer de sa fonction documentaire pour devenir un espace d'expérimentation plastique autonome, où l'image se réfléchit elle-même et révèle ses propres constituants.



La création, la matérialité, le statut, la signification des images

L'appréhension et la compréhension de la diversité des images

Par sa capacité à enregistrer le réel tout en le transformant par des choix de cadrage, de point de vue, de lumière ou de retouche, la photographie invite à comprendre qu'une image photographique n'est jamais une simple reproduction objective du monde.

Ce questionnement permet d'appréhender la diversité des images contemporaines, qu'elles soient documentaires, artistiques, publicitaires ou numériques, et d'en distinguer les intentions, les usages et les modes de diffusion. Le spectateur développe ainsi un regard critique sur les images qu'ils rencontrent quotidiennement, en prenant conscience que leur sens dépend autant de leur processus de création que de leur contexte de présentation et de réception.

Les procédés plastiques, iconiques, sémantiques, symboliques

Les choix de cadrage, de point de vue, de lumière, de composition ou de mise en scène modifient la perception du sujet et orientent son interprétation (Henri Cartier-Bresson, « Derrière la gare Saint-Lazare », 1932). La photographie peut ainsi dépasser sa fonction descriptive pour évoquer des idées, des émotions ou des récits, en mobilisant des procédés plastiques, iconiques, sémantiques et symboliques.

Elle s'appuie sur des codes visuels et des références culturelles qui participent à la construction du sens et transforment l'image en espace d'expression. Une photographie n'est jamais neutre, elle résulte de choix techniques et plastiques qui influencent sa signification et sa réception.

Les différences d'intention entre expression artistique et communication visuelle, entre œuvre et image de l'œuvre

La photographie permet d'interroger les différences d'intention entre expression artistique et communication visuelle, ainsi que le statut de l'image selon son contexte de création et de diffusion. Dans la collection du FRAC Grand Large, certaines œuvres montrent que la photographie peut être l'œuvre elle-même (Robert Doisneau, « la cheminée de Madame Lucienne », 1953), tandis que d'autres l'utilisent comme trace ou document d'une création éphémère (Nils Udo, « Armerie de Haller Forêt de Marchiennes », 1994). Cette diversité conduit les élèves à distinguer l'image artistique de l'image documentaire, tout en comprenant que cette frontière peut être volontairement brouillée par les artistes (Bertrand Gadenne, « L'infini », 2003). Ils développent ainsi un regard critique sur les multiples fonctions de la photographie et prennent conscience que le sens d'une image dépend autant de l'intention de son auteur que des conditions dans lesquelles elle est présentée et reçue.



La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique

Les incidences du numérique sur la création des images fixes et animées, sur les pratiques plastiques en deux et trois dimensions

La photographie contemporaine témoigne des profondes transformations liées au numérique dans la conception, la production et la diffusion des images. Les artistes exploitent les outils numériques pour modifier, assembler ou mettre en circulation leurs photographies, brouillant les frontières entre image documentaire, fiction et création plastique. La photographie numérique ne se limite plus à enregistrer le réel, mais devient un espace d'expérimentation où les technologies participent au processus de création et à la construction du sens (Isabelle Le Minh, « Placard », 2015).