

Adam Broomberg & Oliver Chanarin, *The Press Conference*, June 9, 2008, série *The Day Nobody Died*, 2008, c-print, 76x600 cm (détail du photogramme réalisé par les artistes "incorporés" dans l'armée britannique, Province d'Helmand, Afghanistan)

LE DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN – 1

Cours de Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES

PARTIE 1

BIBLIOGRAPHIE	3
REPÈRES CHRONOLOGIQUES	11
NOTIONS-CLÉS, CONCEPTS, SCHÉMA HEURISTIQUE	15
MULTIPLES DÉFINITIONS DU DOCUMENTAIRE	17
PISTES DE RÉFLEXION – QUELQUES CITATIONS	20

PARTIE 2

THÈMES DE RÉFLEXION AUTOUR DU DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN (1990'-2010')

- Renouvellements du documentaire contemporain au 21^{ème} siècle
- Documentaire : définitions, traditions (histoire), genres (portrait, paysage, nature morte, etc.) ...
- Procédures : format, frontalité, neutre, retrait, participation, texte, narration, expérimentation ...
- Formes documentaires : panoramique, série, séquence, livre, archive, collection, projection, installation, inter-, trans- et mass media, images et son, photo, cinéma, vidéo à l'ère d'internet...
- Du reportage au documentaire ; photojournalisme et art contemporain ; antiphotjournalisme
- Photographie de l'après : conflits, ruines, stigmates et conséquences (*trauma*)
- Du document au monument ; histoire, mémoire
- Document, archive et image trouvée dans l'art contemporain
- Anti-art ? art conceptuel (photodocumentation), documentaire conceptuel et post-conceptuel
- Presque documentaire : entre document et tableau, ambiguïté réel / fiction, réalisme critique et mise en scène




PARTIE 3

DOCUMENTAIRE CONTEMPORAIN (1990' – 2010') : PORTFOLIO



BIBLIOGRAPHIE


















QUELQUES OUVRAGES DE RÉFÉRENCE EN FRANÇAIS

- ARDENNE, Paul, DURAND, Régis, *Images-mondes. De l'événement au documentaire*, Blou (Maine et Loire), Monografik, 2007
- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004
- ESSCHE, Éric Van, éd., *Les formes contemporaines de l'art engagé. De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007 (textes de MAYEUR, Catherine et CAILLET, Aline) 
- HERSCHDORFER, Nathalie, *Jours d'après. Quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Paris, Thames & Hudson, 2011 
- *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Le Bal / Images en manœuvres, coll. Les carnets du Bal 01, 2010
- LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001 / 2011
- MOREL, Gaëlle, éd., *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Archives contemporaines, 2008
- POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion / Centre National des Arts Plastiques, coll. La création contemporaine, 2010, en particulier chapitre " Utopie documentaire ", p.164-207 
- ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2005, chapitres I à V en particulier

QUELQUES OUVRAGES DE RÉFÉRENCE EN ANGLAIS

- BAETENS, Jan, GELDER, Hilde van, eds., *Critical Realism, in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, Louvain/Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2006
- CRAMEROTTI, Alfredo, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Bristol, GB / Chicago, US, Intellect, 2009 
[en ligne 1.9.13: <http://thinkingpractices.files.wordpress.com/2010/12/cramerotti-aesthetic-journalism.pdf>]
- DILLON, Brian, *Ruins*, Londres, Whitechapel Gallery / Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, coll. Documents of Contemporary Art, 2011 [anthologie de textes]
- GREEN, David, LOWRY, Joanna, eds., *Theatres of the Real*, cat. expo, Brighton, Photoworks / Amsterdam, Foam FotoMuseum Provincie Antwerpen, 2009
- GELDER, Hilde van, WESTGEEST, Helen, éd., *Photography between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Louvain, Leuven University Press, 2008
- LIND, Maria, STEYERL, Hito, eds., *Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Berlin / New York, Sternberg Press, 2008 [introduction de M.Lind et H.Steyerl en ligne 1.9.13  : <http://www.lespressesdureel.com/PDF/1433.pdf>]
- MEREWETHER, Charles, éd., *The Archive*, Londres, Whitechapel Gallery / Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, coll. Documents of Contemporary Art, 2006 [anthologie de textes]
- ROBERTS, John, *The art of interruption. Realism, photography and the everyday*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998
- STALLABRASS, Julian, éd., *Documentary*, Londres, Whitechapel Gallery / Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, coll. Documents of Contemporary Art, 2013 [anthologie de textes]

ARTICLES ET ESSAIS RÉCENTS

- ALPHEN, Ernst van, " De l'archive visuelle comme histoire à contretemps [*Visual archive as preposterous history*, 2007] ", in *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, CARERI, Giovanni, RÜDIGER, Bernhard, éd., Lyon, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon / Paris, Archibooks + Sautereau, 2008, p.229-254
- ARDENNE, Roy, WALL, Jeff, " La photographie d'art, expression parfaite du reportage ", in " La photographie à l'ère de l'information continue ", dossier, *art press*, n°251, novembre 1999, p.16-25 
- BAJAC, Quentin, " Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye ", in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, Paris, Centre Pompidou, p.28-41 
- BAL, Mieke, " Beautiful Suffering. La douleur des images ", in *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, CARERI, Giovanni, RÜDIGER, Bernhard, éd., Lyon, École Nationale des Beaux-Arts de Lyon / Paris, Archibooks + Sautereau, 2008, p.275-299
- BAQUÉ, Dominique, "L'ère du soupçon", in "Témoignage et voyeurisme", dossier, *art press*, n° 273, novembre 2001, p.38-44 
- BEAUSSE, Pascal, " La photographie, un outil critique ", in " La photographie à l'ère de l'information continue ", dossier, *art press*, n°251, novembre 1999, p.44-46 
- BECKER, Howard S., " Sociologie visuelle, photographie documentaire et photo journalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte ", in " Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle ", *Communications*, n°71, Paris, Seuil, 2001, p.333-351 
- BERTHO, Raphaële, " Retour sur les lieux de l'événement : l'image " en creux " ", in " L'image-événement ", *Images Re-vues*, n°5, 2008 [en ligne 1.9.13 : <http://imagesrevues.revues.org/336>] 
- BESSON, Rémy, LEBLANC, Audrey, " La Part de l'introduction ", *Conserveries mémorielles*, n°6, 2009 [en ligne 1.9.13 : <http://cm.revues.org/336>] 
- CAMPANY, David, " Pour une politique des ruines : quelques réflexions sur la " photographie de l'après " ", in *L'image-document, entre réalité et fiction*, Paris, Le Bal / Images en manœuvres, coll. Les carnets du Bal 01, 2010, p.48-67 ; traduction de : "Safety in Numbness", in *Where Is the Photograph?* David Green éd., Brighton, Photoworks/Photoforum, 2003 [version anglaise en ligne 1.9.13 : <http://nbrokaw.files.wordpress.com/2010/06/safety-in-numbness.doc>] 
- CHEVRIER, Jean-François, " Documents de culture, documents d'expérience. (Quelques indications) ", in "Le parti pris du document 2. Des faits et des gestes", *Communications*, n°79, Paris, Seuil, juin 2006, p.63-89 [voir en particulier, partie 1 : " Documentaire, document, témoignage "] 
- CROSS, Karen, PECK, Julia, " Editorial : Special Issue on Photography, Archive and Memory ", *Photographies*, vol.3, n°2, 2010, p.127-138 [en ligne 1.9.13 : <http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>] 
- DEMOS, J.T., " La photographie au-delà de la photographie ", in *Vitamin Ph. New Perspectives in Photography / Nouvelles Perspectives en Photographie*, Londres / Paris, Phaidon, 2006 / 2007 
- DUGANNE, Erina, " Photography after the Fact ", in *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*, REINHARDT, Mark, EDWARDS, Holly, DUGANNE, Erina, éd., Chicago, University Of Chicago Press / Williams College Museum of Art, 2007, p.57-74
- DURAND, Régis, " Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité", in " La photographie à l'ère de l'information continue ", dossier, *art press*, n°251, novembre 1999, p.33-38 ; article repris in Durand, Régis, *Disparités. Essais sur l'expérience photographique 2*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2002, p.26-36 
- ENWEZOR, Okwui, " Documentary / vérité. Bio-politics, human rights, and the figure of " truth " in contemporary art " [2003], in LIND, Maria, STEYERL, Hito, éd., *Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Berlin / New York, Sternberg Press, 2008, p.84-102  [<http://www.bard.edu/mfa/summer/readings/documents/TheGreenRoom-DocumentaryVeritebyOkwuiEnwezor.pdf>]
- GELDER, Hilde Van, " Photography Today. Between *Tableau* and Document ", *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol.28, n°1-2, 2008, p.69-86  [en ligne 1.9.13 : <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/207201/1/Van+Gelder.pdf>]
- GUSTAFSSON, Henrik, " War stories, crime stories and ghost stories ", in *Imaging History. Photography after the fact*, VANDERMEULEN, Bruno, VEYS, Danny, éd., Bruxelles, ASA Publishers, 2011, p.27-38 

- JAMES, Sarah, " Making an Ugly World Beautiful? Morality and Aesthetics in the Aftermath", in STALLABRASS, Julian, éd., *Memory of Fire. Images of War and The War of Images*, Brighton, Photoworks, 2013, p.114-129 / 1^{ère} parution dans la brochure de Brighton Photo Biennial 2008  [en ligne 1.9.13 : http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/sarah_james/making-an-ugly]
- IMHOFF, Aliocha, QUIRÓS, Kantuta, " Images documentaires : comment disloquer l'autorité ? ", in *Cahiers du post-diplôme 1*, Poitiers, École européenne supérieure de l'image - Document et art contemporain / Bourges, ENSA, 2010  [en ligne 1.9.13 : <http://issuu.com/lepeuplequimanque/docs/images-documentaires>]
- KIHM, Christophe, " Ce que l'art fait à l'archive ", *Critique*, 2010 / 8-9, vol. 66, n°759-760, p.707-718  [en ligne 1.9.13 : <http://www.artpress.com/uploads/pdf/3664.pdf>]
- LUGON, Olivier, " L'anonymat d'auteur ", in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, revue *Document*, n°3, Paris, Jeu de Paume, 2006, p.6-14 
- LUGON, Olivier, " Esthétique du document : le réel sous toutes ses formes (1890-2000) ", in Gunthert, André et Poivert, Michel, éd., *L'Art de la photographie*, Citadelles & Mazenod, 2007, p.357-421 
- MARTINEZ, Léo, " La mémoire et la photographie confrontées à l'absence de traces historiques ", in *Images de guerre, guerre des images, paix en images. La guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, CADÉ, Michel, GALINIER, Martin, éd., Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. Études, 2012, p.233-249 
- MERZEAU, Louise, " Du monument au document ", *Cahiers de médiologie*, n°7, 1999, p.47-57  http://halshs.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php?&halsid=eorod7jcrh572fbm6n6mjjob03&label=SHS&langue=fr&action_todo=view&id=halshs-00487328&version=1
- MILES, Melissa, " The Drive to Archive. Conceptual Documentary Photobook Design ", *Photographies*, vol.3, n°1, mars 2010, p.49-68  [en ligne 1.9.13 : <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17540760903561108>]
- PATAUT, Marc, " Procédures et forme documentaire, sculpture et langue ", in " Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle ", *Communications*, n°71, Paris, Seuil, 2001, p.283-306 
- ROBERTS, John, "Photography After the Photograph : Event, Archive and the Non-Symbolic", *Oxford Journal of Art*, volume 32, n° 2, juin 2009, p. 281-298 
- SAUSSIER, Gilles, " Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire ", in " Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle ", *Communications*, n°71, Paris, Seuil, 2001, p.307-331 
- SAUSSIER, Gilles, CHÉREL, Emmanuelle, " La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire ", in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, revue *Document*, n°3, Paris, Jeu de Paume, 2006, p.15-24 
- SAUSSIER, Gilles, CHÉREL, Emmanuelle, " Retourner l'actualité, une lecture du Tableau de chasse ", in MOREL, Gaëlle, éd., *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Archives contemporaines, 2008, p.25-44 [en ligne 1.5.2014 : <http://www.gilles-saussier.fr/textes/retourner-l-actualite.html?lang=fr>]
- SCHRÖTER, Jens, " Archive. Post/photographic, in " Photo/Byte ", *Media Art Net* (en DE et EN)  http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/archive_post_photographic/
- STEYERL, Hito, " Le documentarisme en tant que politique de la vérité ", eipcp - institut européen pour des politiques culturelles en devenir, 05.2003  [en ligne 1.9.13 : <http://eipcp.net/transversal/1003/steyer12/fr>]
- STREITBERGER, Alexandre, " Un état de second degré. Le document photographique à l'épreuve de l'art contemporain ", *Recherches en communication*, Université catholique de Louvain, n°27, 2007  [en ligne 1.9.13 : <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/5871/5591>]
- VETROCCQ, Marcia E., " Rules of Engagement ", in " Art & Politics ", *Art in America*, juin-juillet 2008, p.168-209  [en ligne 1.9.13 : http://jules-spinatsch.ch/wp_live/wp-content/uploads/2012/12/artinamerica.pdf]
- WALL, Jeff, " Le presque documentaire ", in " Le parti pris du document 2. Des faits et des gestes ", *Communications*, n°79, Paris, Seuil, juin 2006, p.187-204 [dialogue avec Jean-François Chevrier tenu le 10.10.2001 à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris] 
- WARD, Ossian, " Between Photojournalism and Contemporary Art ", *The Art Newspaper*, 13.10.2011, p.8 [en ligne 1.9.13 : <http://alcramer.net/library/file/arts%20newspaper.pdf>] 

ARTICLES ET ESSAIS DE RÉFÉRENCE



- BUCHLOH, Benjamin, " Allan Sekula : la photographie entre discours et document " [1995], in *L'Écrit et l'Art II*, BUCHLOH, Benjamin, éd., Villeurbanne, Le Nouveau Musée / Institut d'art contemporain, 1996, p.201-222 [PDF](#)
- ROSLER, Martha, " Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire " [1981] [trad. Solène Daoudal], in *Martha Rosler. Sur / sous le pavé*, ZABUNYAN, Elvan, MAVRIDORAKIS, Valérie, PERREAU, David, éd., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Métiers de l'exposition, 2006, p.163-205 / " In, around, and afterthoughts (on documentary photography) ", in *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, BOLTON, Richard, éd., Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press, 1992 / 1989, p.303-340 [📖](#)
- ROSLER, Martha, " Post-documentary, Post-photography? " [1999], in ROSLER, Martha, *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press, 2004, p.207-244 [PDF](#) [en ligne 1.9.13: <http://fr.scribd.com/doc/82296424/Rosler-Post-Documentary-Post-Photography>]
- SEKULA, Allan, " Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation " [1976-1978], in SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie. 1974-1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p.143-174 / " Dismantling Modernism. Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) ", *The Massachusetts Review*, vol. 19, n°4, déc. 1978, p.859-83
- SEKULA, Allan, " Le corps et l'archive " [1986], in SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie. 1974-1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p.227-297 / " The Body and the Archive ", in *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, BOLTON, Richard, éd., Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press, 1992 / 1989, p.342-389
- Sekula, Allan, " Reading an Archive. Photography between Labour and Capital " [1986], in WELLS, Liz, éd., *Photography Reader*, Londres / New York, Routledge, 2003, p.443-452 [PDF](#) [en ligne 1.9.13: <http://living-archives.com/telechargements/SEKULA-ReadingAnArchive.pdf>]
- Sekula, Allan, " Trafics dans la photographie " [1981], in SEKULA, Allan, *Écrits sur la photographie. 1974-1986*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p.181-220 / " Traffic in photographs ", in *Only Skin Deep. Changing visions of the American Self*, cat. expo. 12.12.03-29.02.04, New York, ICP International Center of Photography / Harry N. Abrams, 2003, p.78-109
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, " Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography " [1986], in *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, coll. Media & Society, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003/1991, p.169-183
- WALKER, Ian, " Desert stories or faith in facts ? ", in LISTER, Martin, éd., *The Photographic Image in Digital Culture*, Londres, Routledge, 1995, p.236-253

ENTRETIENS (écrits ou vidéos)

- GUERRA, Carlos, " Entretien ", *Le Magazine*, Paris, Jeu de Paume, 01.09.2011 [PDF](#) (à propos de l'exposition *Antiphotjournalisme*) [<http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/09/carles-guerra/>]
- GUERRA, Carlos, " On *Antiphotjournalisme* ", Amsterdam, Foam Fotografiemuseum, 2011, 2'11" <http://youtu.be/qKng7T-zfy4>
- GUERRA, Carlos, " On *Antiphotjournalisme* and antipsychiatry ", Paul Lowe, 2009, 3'16" <http://youtu.be/4E7sx8B5ubtl>
- RIBALTA, Jorge, " On Documentary and Democracy ", entretien par Guy Lane, Foto8, 2.7.2009 [PDF](#) <http://www.foto8.com/live/jorge-ribalta-on-documentary-and-democracy/>
- RIBALTA, Jorge, " Documentary's Future Past ", entretien avec Stephanie Schwarz, *Photoworks*, n°18, mai - oct. 2012, p.50-57 [📖](#)

CATALOGUES

- *Bild gegen Bild / Image Counter Image*, cat.expo. 10.06.-16.09.2012, Munich, Haus der Kunst / Cologne, Walter König, 2012
- *Click Doubleclick. The Documentary Factor*, WESKI, Thomas, éd., cat. expo. 8.2.-23.4.2006, Munich, Haus der Kunst / Bruxelles, BOZAR Palais des beaux-arts / Cologne, Walther König, 2006

- *Covering the Real. Art and Press Picture, from Warhol to Tillmans / Kunst und Pressebild, von Warhol bis Tillmans*, cat. expo. 01.05.-21.08.05, Bâle, Kunstmuseum Basel / Cologne, DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2005
- *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-Century Photograph*, cat.expo. 5.06-7.09.03, Londres, Tate Modern, 2003
- *Double bound economies. Reading an East German photo archive, 1967-1990*, MENDE, Doreen, BLASCHKE, Estelle, LINKE, Armin, Leipzig, Spector Books, 2013
- ENWEZOR, Okwui, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography / Göttingen, Steidl, 2008, p.11-51 
http://wiki.daviddarts.com/images/5/59/Archive_Fever.pdf
- *The Need To Document*, HAVRÁNEK, Vít, SCHASCHL-COOPER, Sabine, STEINBRÜGGE, Bettina, éd.s., cat.expo. 19.03-1.5.2005, Muttentz/Basel, Kunsthhaus Baselland / Lüneburg, Halle für Kunst eV, 2005
- *Public photographic space. Exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man" 1928 - 1955*, RIBALTA, Jorge, éd., Barcelone, MACBA, 2008 [en lien avec l'exposition *Universal archive*]
- RIBALTA, Jorge, *Universal archive. The condition of the document and the modern photographic utopia*, MACBA, 23.10.-06.01.2008, guide de l'exposition et images réalisées pour Barcelona 2007  [en ligne 1.9.13 : http://www.macba.cat/PDFs/guia_arxiu_eng.pdf
http://www.macba.cat/uploads/publicacions/Imatges_metropolitanes/Imatges_metropolitanes.pdf]

REVUES

- " Agents of Change. Photography and the Politics of Space ", *Photoworks*, n°19, oct.2012-avr.2013
- " Contested Evidence ", *Photoworks*, n°17, nov.2011-avr.2012
- *Croiser des mondes*, revue *Document*, n°2, Paris, Jeu de Paume, 2005 (en lien avec l'exposition éponyme, Jeu de Paume, 4.10.2005 - 8.1.2006)
- " Futures Past. History, Memory, Nostalgia ", *Photoworks*, n°18, mai - oct. 2012
- " Duplicated ", *Foam*, n°18, printemps 2009 [extraits en ligne 1.9.13: http://issuu.com/foam-magazine/docs/fm_18]
- " Éxodo / Exodus ", *EXIT*, n°32, nov.2008 – janvier 2009
[extrait en ligne 1.9.13 : <http://exitmedia.net/prueba/eng/sumario.php?id=38>]
- " New Documentalism / Nuevo documentalismo ", *EXIT*, n°45, février – avril 2012
[extrait en ligne 1.9.13 : <http://exitmedia.net/prueba/eng/sumario.php?id=51>]
- " Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle ", CHEVRIER, Jean-François, ROUSSIN, Philippe, éd.s., revue *Communications*, Ecole des hautes études en sciences sociales, Centre d'études transdisciplinaires, n°71, Paris, Seuil, octobre 2001 
[en ligne 1.9.13 : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_2001_num_71_1]
- " Le parti pris du document 2. Des faits et des gestes ", CHEVRIER, Jean-François, ROUSSIN, Philippe, éd.s., *Communications*, n°79, Paris, Seuil, juin 2006 
[en ligne 1.9.13 : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_2006_num_79_1]
- " Report ", *Foam*, n°27, été 2011 [extraits en ligne : http://issuu.com/foam-magazine/docs/issuu_27report-short]
- " Ruines, Photo & Histoire ", *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n°105-108, Paris, janvier-juin 2010
- " Ruins / Ruinas ", *EXIT*, n°24, novembre-décembre 2006 - janvier 2007
[extraits en ligne 1.9.13 : <http://exitmedia.net/prueba/eng/sumario.php?id=30>]
- *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, revue *Document*, n°3, Paris, Jeu de Paume, 2006

MÉMOIRES ET THÈSES (disponibles en ligne)

- ABADIE, Nadège, *De l'ordinaire dans le documentaire sériel photographique contemporain*, mémoire sous la direction de Samuel Bollendorff, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2012 [PDF](http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/2012-Abadie-photo.pdf) [en ligne : <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/2012-Abadie-photo.pdf>]
- BARRIGA, Valentina, *Le documentaire photographique à l'épreuve du son et de l'image animée : nouveaux enjeux, nouvelles temporalités*, mémoire sous la direction de Samuel Bollendorff, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2011 [PDF](http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Barriga-photo2011-mem.pdf) [en ligne : <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Barriga-photo2011-mem.pdf>]
- BESTEBREURTJE, Miriam, *Antiphotjournalism and its claim in the context of the museum*, thèse d'histoire de l'art dirigée par Sophie Berrebi, MA Photography, Breda, AKV | St.Joost, 2011 [PDF](http://miriambestebreurtje.blogspot.ch/2011/08/antiphotjournalism-and-its-claim-in.html) [en ligne : <http://miriambestebreurtje.blogspot.ch/2011/08/antiphotjournalism-and-its-claim-in.html>]
- BOUCHEZ, Renaud, *Le recours à l'image animée chez les photographes du réel. Quels enjeux pour la narration ?*, mémoire sous la direction de Samuel Bollendorff, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2011 [PDF](http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Bouchez-photo2011-mem.pdf) [en ligne : <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Bouchez-photo2011-mem.pdf>]
- COLTELLONI, Anne, *Le documentaire comme forme symbolique*, thèse en Etudes cinématographiques et audiovisuelles sous la direction de Philippe Dubois, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009 [PDF](http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/81/23/50/PDF/2009PA030095.pdf) [en ligne : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/81/23/50/PDF/2009PA030095.pdf>]
- FERRARI, Sebastian, *Imagining the Inoperative Community. Documentary Aesthetic in Roberto Bolaño & Alfredo Jaar*, préparation de thèse en philosophie, University of Michigan, 2012 [PDF](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/93868/ferraris_1.pdf) [en ligne : http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/93868/ferraris_1.pdf]
- GAYE, William, *Procédures documentaires. Créer du sens dès la capture ou lors de la restitution des images ?*, mémoire sous la direction de Chrisitan Caujolle et Mat Jacob, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2008 [PDF](http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Gaye-photo-2008-mem1.pdf) [en ligne : <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Gaye-photo-2008-mem1.pdf>
<http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/Gaye-photo-2008-mem2.pdf>]
- FLORIDDIA, Enrico, *La ruine de guerre dans la photographie documentaire*, mémoire sous la direction de Françoise Denoyelle, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2012 [PDF](http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/2012-Floriddia-photo.pdf) [en ligne : <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/2012-Floriddia-photo.pdf>]
- LUQUET, Laure, *La fonction critique de l'art contemporain israélien : de l'image documentaire à l'image métaphorique*, mémoire sous la direction de Jean-Philippe Uzel, Montréal, Université du Québec, 2009 [PDF](http://www.archipel.uqam.ca/2703/1/M11044.pdf) [en ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/2703/1/M11044.pdf>]
- MATHIE, Ivan, *Une photographie relationnelle comme fait social total. Proposition documentaire et artistique*, mémoire sous la direction de Christian Caujolle, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2009 [PDF](http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/pmem09mathie.pdf) [en ligne : <http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/pmem09mathie.pdf>]

En savoir plus...

Pour plus de références bibliographiques, prière de consulter la bibliographie générale, section " Représenter le réel ?", disponible en pdf sur Photo Theoria : <http://near.li/html/phototheoria.html> ainsi que les supports de cours intitulés " Photographier le réel ? "

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

DOCUMENT – 19^e SIÈCLE

- 1839 - 1890 La photographie comme **document** ; image-preuve pour les sciences modernes
- 1840' **Document et art** : commande photographique et références picturales
David Octavius Hill (1802-1870, GB) et Robert Adamson (1821-1848, GB), *New-Haven*
- 1851 **Mission héliographique** (document et art) : monuments du patrimoine français par Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq
- 1870' Précurseurs du documentaire social en Europe : **Thomas Annan** (1830?-1880?, GB), *The Old Closets and Streets of Glasgow*, 1868-1871/1877 ; **August Kotzsch** (1836-1910, DE), *Studienblätter*, vie quotidienne (contextes rural et urbain)
- 1880' Précurseur du documentaire social aux USA : **Jacob Riis** (1849, DK-1914, US), *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York*, 1890

ARCHIVE – 1890-1940

- 1890 Termes "document, documentaire" opposés à "photographie d'art" (Pictorialisme)
- 1906 1^{er} Congrès international de la documentation photographique, Marseille
- 1890'-1930' **Inventaire à visée encyclopédique et pédagogique** : banques d'images archivées, Léon Vidal, Musée de photographies documentaires ; Albert Kahn, Archives de la planète ; Paul Otlet, Répertoire iconographique universel
- 1890'-1914 **Préservation du patrimoine, conservation** : le nombre de musées double ; E. Atget ; Edward S. Curtis (US), Amérindiens : env. 40'000 photos publiées entre 1907-1930 ; Robert Flaherti (US), Inuits au Canada : photos 1910-1916 et film sorti en 1922
- 1890'-1927 "Documents pour artistes", archives du vieux Paris au 18x24 cm : **Eugène Atget** (1857-1927, FR) ; il influence les surréalistes, Bérénice Abbott, Walker Evans, August Sander
- 1920'-1945 Art de l'archive, **typologie** de la société : **August Sander** (1876-1964, DE), portraits et paysages au 13x18 cm, *Antlitz der Zeit*, 1929 ; *Hommes du 20^e siècle*, posthume
- 1929-1939 **Bérénice Abbott** (1898-1992, US), *Changing New York*, 1939, à la chambre 8x10 inch sur le modèle d'Atget ; elle enseigne à la New School for Social Research (1935-1958)

DOCUMENTAIRE SOCIAL ET POLITIQUE – 20^e SIÈCLE

- 1904-1931 **Réforme sociale** : documentaire pour le changement : **Lewis W. Hine** (1874-1940, US), immigrants à Ellis Island ; National Child Labour Committee, 1908-1924, photos avec textes, publications, expositions, projections lors de conférences ; *Men at Work*, 1931
- 1920'-1930' **Documentaire collectif** lié aux **mouvements ouvriers révolutionnaires** qui émergent de l'Internationale communiste (1919-1943) : Alexander Rodchenko (productivisme), Sergei Tretiakov (théorise la "factographie"), Boris Ignatovich, Elizar Langman, Arkady Shaikhet, Max Alpert en URSS ; *Arbeiter Illustrierte Zeitung - AIZ* en DE ; Photo League, USA (plus modéré ; cf p. suivante)

- 1935-1943 **Du documentaire social au reportage humaniste : Farm Security Administration FSA**, mission dirigée par Roy Stryker, dans le cadre du New Deal, environ 270'000 photos : **Walker Evans** (1903-1975, US), *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941 (réalisé en 1936 au 8x10 inch avec l'écrivain James Agee) ; **Dorothea Lange** (1895-1965, US), *An American Exodus. A Record of Human Erosion*, 1939 (avec Paul Taylor ; Rollei 6x6 cm et Graflex 4 x 5 inch) ; Russell Lee ; Arthur Rothstein ; Ben Shahn (35 mm) ; John Vachon...
- 1936-1945 **Margaret Bourke-White** (1904-1971, US), *You Have Seen Their Faces*, 1937 (avec Erskine Caldwell) ; 1^{ère} femme photojournaliste de *Life*, 1936 ; reporter de guerre, 1941
- 1936-1951 **Photo League** : issu de la scission du Workers Film and Photo League créé en 1930, pour la réforme sociale, inspiré par Lewis Hine, le groupe témoigne en particulier de la situation des ghettos à New York dans une œuvre collective ; **Aaron Siskind** (1903-1991, US), *Harlem Document. Photographs 1932-1940*, 1981 ; Sid Grossman ; Morris Engle ; Arthur Leipzig ; Rebecca Lepkoff, Walter Rosenblum...
- 1930-1960 **Documentaire d'auteur, la photographie humaniste (ou candid photography)** : néo-réalisme poétique et sentimental en FR : Henri-Cartier Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis, Izis, Edouard Boubat ; *Street Photography* aux USA : Lisette Model, Helen Levitt ; reportage et photojournalisme sont les modèles dominants
- 1955 Exposition *The Family of Man*, MoMA, curateur : Edward Steichen
- 1950' **Reportage subjectif**, photo et film : Robert Frank (1924), *Les Américains*, 1958 ; William Klein (1928), *Life is good and good for you in New-York. Trance Witness Revels*, 1958 ; Johan van der Keuken (1938-2001), *Wij zijn 17 / Nous avons dix-sept ans*, 1955
- 1960' **Droits civiques** : Danny Lyon, *The Movement*, 1964 ; Bruce Davidson, *Time of Change. Civil Rights Photographs 1961-1965*, 2002 ; Leonard Freed, *Black in White America*, 1967
- 1967 Exposition *New Documents*, MoMA, curateur : John Szarkowski, avec Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand
- 1970'-2010' **Nouveau documentaire social et politique** : Martha Rosler, Allan Sekula, Brian Connell (vidéo) et les critiques Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Christopher Phillips, Sally Stein
- 1978-1984 Chauncey Hare (1934, US), *Interior America*, 1978 ; *This was corporate America*, 1984
- 1980-2010 **Documentaire radical : Martha Rosler** (1943, US) enseigna à la Mason Gross School of the Arts, Rutgers University, New Brunswick, NJ et à la Städelschule, Francfort ; *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*, 1966-72 ; *House Beautiful. Bringing the War Home*, 1967-72 ; *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1975 ; *Global Taste. A Meal in Three Courses*, 1985 ; *In the Place of Public. Airport Series*, 1983-94 ; essai célèbre : " In, around, and afterthoughts (on documentary photography) ", 1981
- 1985-2013 **Réalisme critique : Allan Sekula** (1951-2013, US) enseigna au California Institute of the Arts (CalArts), Los Angeles ; *Fish Story*, 1995 ; *Dead Letter Office*, 1997 ; *Titanic's Wake*, 2003 ; *Performance under Working Conditions*, 2003 ; essais importants avec ses images : *Photography Against the Grain. Essay and Photo Works, 1973-1983*, 1984,
- 1990'-2010' **Documentaire dialogique** : Olivier Pasquier, Marc Pataut, Nick Waplington...
- 1997 Documenta X, Cassel, DE, directrice artistique : Catherine David ; Jeff Wall, images n/b : *Cyclist, Citizen, Housekeeper, Passerby*
- 1990'-2010' **Presque documentaire : Jeff Wall** (1946, CA), "near documentary" et photo-tableau
- 2002 Documenta 11, Cassel, DE, dir. art. : Okwui Enwezor ; Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-95

FORME DOCUMENTAIRE, ENTRE DOCUMENT ET ART : 1920'-2010'

- 1926 La notion de "**genre documentaire**" s'impose pour le "film documentaire" (1915, FR) puis pour la photographie (1928, FR, DE puis US) (LUGON 2001)
- 1915-1955 **Straight Photography** (US) : photographie directe, pure, sans manipulation (opposé au Pictorialisme), qui prône la spécificité du médium ; **Paul Strand** (1890-1976, US)
- 1920'-1930' **Neue Sachlichkeit** (DE) : la Nouvelle Objectivité prône une image pure et neutre : netteté de l'enregistrement, précision du détail, structuration par la lumière, nuances en demi-teinte ; **Albert Renger-Patzsch** (1897-1966, DE), *Die Welt ist schön*, 1928 ; il se tourne vers la publicité et la photo industrielle dans les 1930'
- 1920'-1940' **Neues Sehen / New Vision** (DE, US) : la Nouvelle Vision vise l'expérimentation, les signes plastiques inédits ; Bauhaus (Weimar, Dessau), New Bauhaus et School of Design (Chicago) : **László Moholy-Nagy** (1895, HU-1946, US), *Malerei, Photographie, Film*, 1925 ; *Film und Foto* (Fifo), Stuttgart, 1929, curateurs : Gustav Stotz et Moholy-Nagy
- 1928 *Die Presse* (exposition internationale de la presse et de l'édition), Cologne, 1928, salle soviétique : El Lissitzky, photomontage dans photo-fresque ou frise de propagande
- 1935 - 1938 L'expression "**style documentaire**" est employée par **Walker Evans**, exposition et livre *American Photographs*, MoMa, New York, 1938 ; *Subway Portraits / Passengers*, 1938-1941, devient *Many are called*, 1966 (avec James Agee) ; article fondamental de Beaumont Newhall, " L'approche documentaire de la photographie ", *Parnassus*, vol.10, n°3, mars 1938
- 1959-2007 **Typologie** : inventaire du patrimoine architectural industriel par **Bernd et Hilla Becher** (1931-2007 et 1934, DE), *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, 1970 ; objectivité ; modèle de l'archive ; protocole conceptuel ; grille minimaliste ; série (forme-fonction)
- 1963-1972 **Livres d'artistes**, photo "anti-art" : **Ed Ruscha** (1937, US), *Twentysix Gasoline Stations*, 1963 ; *Every Building on the Sunset Strip*, 1966 ; Ruscha publie alors 15 livres au total
- 1970' **Vernaculaire en couleurs** : William Christenberry (1936, US) ; **William Eggleston** (1939, US) avec 35 mm, exposition *Color Photography* et livre *William Eggleston's Guide*, 1976, MoMA, New York, curateur et auteur de l'introduction : John Szarkowski ; **Stephen Shore** (1947, US), *American Surfaces*, 1972 ; *Uncommon Places*, 1982, photos prise entre 1973 et 1981 au 8x10 inch ; Martin Parr (1952, GB), *The Last Resort*, 1983-1985 ; Paul Graham (1956, GB), *Beyond Caring*, 1984-1985
- 1975 Exposition *The Extended Document. An Investigation of Information and Evidence in Photographs*, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, NY, curateur : William Jenkins, avec John Baldessari, Thomas Barrow, Michael Bishop, Marcia Resnick, Richard W. Schaeffer, William Wegman
- 1975 **Paysage** : Exposition *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, NY, curateur : William Jenkins, avec Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr.
- 1983-1989 **Mission photographique de la DATAR** (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale), dirigée par Bernard Latarjet, avec notamment Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Raymond Depardon, Jean-Louis Garnell, Sophie Ristelhueber...
- 1991-... Observatoire photographique du paysage

IMAGE TROUVÉE, CONTRE-ARCHIVE – 1910' - 2010'

- 1913 Avec le *ready-made*, Marcel Duchamp (1887-1968, FR) confronte le modèle de la découverte (scientifique) à celui de la création (artistique) ; image "trouvée" (appropriation) dans *L.H.O.O.Q.*, 1919
- 1916-1940' Avant-gardes (Dada, Surréalisme, Constructivisme, Nouvelle Vision) : photomontage, photogramme, objet trouvé ; Georges Bataille, Carl Einstein, Georges-Henri Rivière, revue *Documents*, 1929-30 (mêle ethnographie et avant-garde) ; Walker Evans et le vernaculaire.
- 1960'-1970' Art conceptuel et Appropriationnisme
- 1970' Mike Mandel (1950, US) & Larry Sultan (1946-2009, US), *Evidence*, 1977, la preuve photographique est décontextualisée ; 50 images sans légende choisies parmi les fonds d'une centaine d'entreprises et d'institutions américaines spécialisées en aéronautique, construction, médecine, agroalimentaire, police, recherche...

à suivre...



D.O.Hill & R.Adamson, *Fishwife*,
Newhaven, vers 1845



Gustave Le Gray, *Carcassonne*,
Mission héliographique, 1851



Thomas Annan, *The Old Closes
and Streets of Glasgow*, 1868



Carl Friedrich August Kotzsch,
Domaine de l'étang, non daté



Jacob Riis, *Five cents a Spot*, Bayard Str,
1889, in *How the Other Half Lives*, 1890



Edward S. Curtis, *Oasis in the Bad Lands*,
1905, photogravure, 36x44 cm



Eugène Atget, album *Zoniers*, Porte d'Italie,
1899-1913



Lewis W. Hine, *John Dempsey*, 1909



August Sander, *Ancien livreur
handicapé*, vers 1928



Berenice Abbott, *Vue de nuit*,
New York, 1932, 90x72 cm



Dorothea Lange, *Daughter of Migrant
Tennessee Coal Miner*, California, 1936

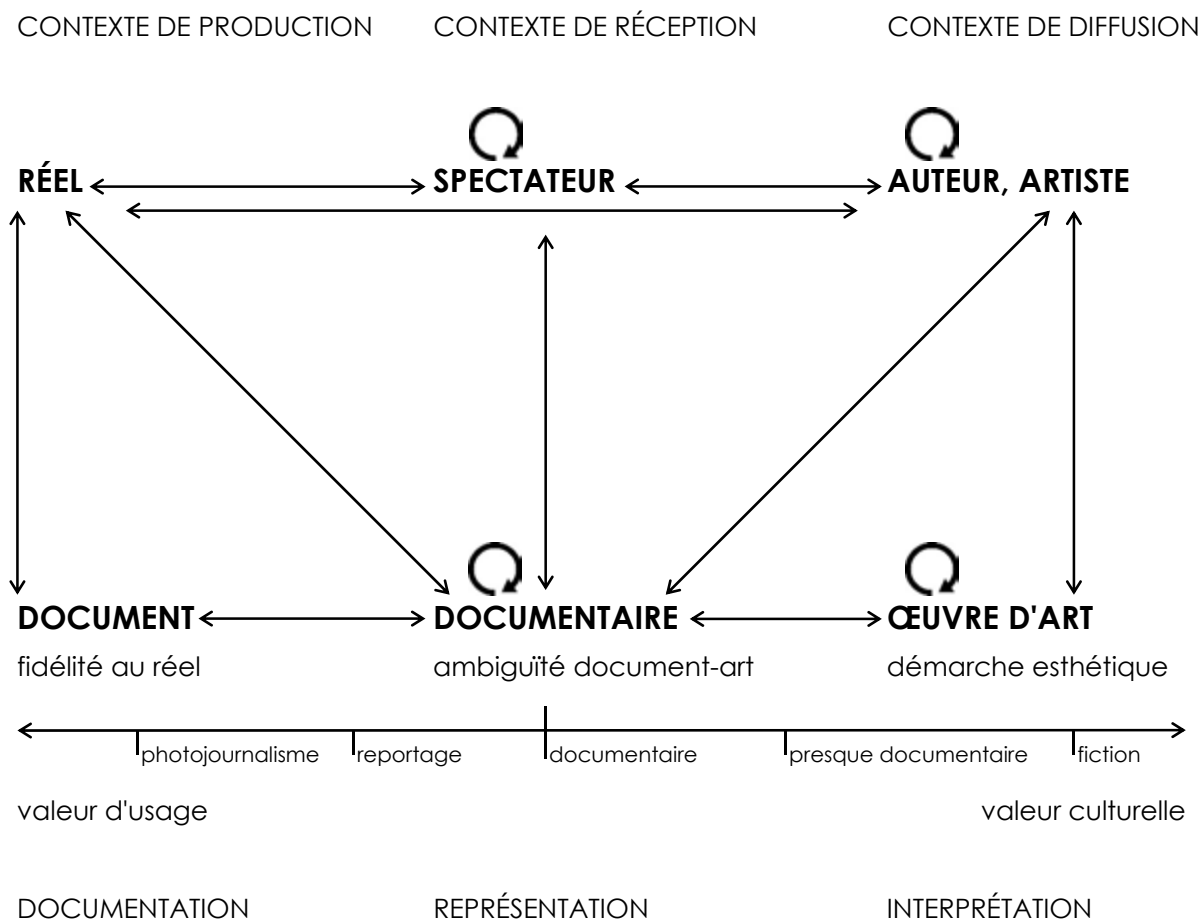


Russell Lee, *Harlingen*, 1939



Ben Shahn, *Colored mother and child*, Little
Rock, Arkansas, 1935

NOTIONS-CLÉS & CONCEPTS, SCHEMA HEURISTIQUE



LA THÉMATIQUE DU DOCUMENTAIRE – SCHEMA HEURISTIQUE

Le schéma ci-dessus met en évidence six notions de base (termes en gras) à partir desquelles se développeront les réflexions autour du documentaire. On remarque que les termes de "document" et de "documentaire" sont spécifiques à la thématique alors que les quatre autres notions peuvent être valables pour toute photographie ou œuvre d'art.

Les doubles flèches indiquent des relations réciproques, des interactions, alors que les flèches circulaires mettent en évidence un processus d'autocritique (par le spectateur, le photographe ou l'artiste) ou d'autoréflexivité (propre au documentaire, à la photographie ou à l'art en général). Pour des raisons de clarté du schéma, les relations entre œuvre d'art et réel ou entre auteur et document ne sont pas indiquées.

Le contenu détaillé du schéma est développé à la page suivante dans une perspective à la fois thématique et historique (les notions-clés numérotées correspondent, dans la mesure du possible, à des périodes de la chronologie qui sont indiquées également dans le schéma).

Ce schéma heuristique et herméneutique (qui permet de découvrir la thématique, de mieux la comprendre et d'en développer une interprétation), ainsi que son contenu détaillé, sont des propositions ouvertes, ils évoluent et se modifient au fil du temps lors d'acquisition de nouvelles connaissances ou pratiques et de développements de la réflexion critique sur le documentaire.

Les différentes pratiques actuelles du documentaire ne nous permettent pas de figer les termes les concernant, le but de ce cours étant d'explorer les multiples pistes ouvertes depuis 1990 et d'avoir, si possible, une vue d'ensemble de la situation du documentaire contemporain au 21^e siècle.

LA THÉMATIQUE DU DOCUMENTAIRE – NOTIONS-CLÉS & CONCEPTS

CONTEXTE DE PRODUCTION

RÉEL

monde de référence (réfèrent)
complexe (réel/réalité)
sujets traités :
humains, animaux, objets,
ethnies, sociétés,
événements, histoire,
monument, paysage,
images

valeur d'usage

photojournalisme

DOCUMENT

information
anonymat
amateur
→ fidélité au réel

DOCUMENTATION

AUTORITÉ DU DOCUMENT

↓

1. ENREGISTREMENT

DOCUMENT 1840'-...

empreinte (index)
preuve, vérité, authenticité,
objectivité
→ usages scientifiques

2. DESCRIPTION

ARCHIVE 1890'-1940'

inventaire encyclopédique :
- but éducatif (illustrer)
- conservation du patrimoine
procédures systématiques :
classification, taxonomie,
typologie → ordonner le réel

3. QUOTIDIEN ORDINAIRE

VERNACULAIRE 1890'-1930'

propre à une région et
à une époque données

naturalisme

→ réalisme

CONTEXTE DE RÉCEPTION

SPECTATEUR

actif
effectue une interprétation
divers usages de l'image :
intime, professionnel, scientifique,
anthropologie, réforme sociale,
témoignage, mémoire
patrimoine, territoire
cultural & visual studies

dialectique document-art

reportage

DOCUMENTAIRE

définitions du documentaire
traditions documentaires
genres documentaires
→ ambiguïté (document-art)

REPRÉSENTATION

PARADOXES DU DOCUMENTAIRE

↓

4. FORME DOCUMENTAIRE

STYLE DOCUMENTAIRE 1930'-...

procédures, démarches → forme
grand format, frontalité, netteté
"pureté", spécificité du médium
→ neutre, distant, en retrait

5. ÉTHIQUE, ESTHÉTIQUE, POLITIQUE

DOCUMENTAIRE SOCIAL 1900'-...

implication de l'auteur et du
spectateur, engagement socio-
politique, réalisme critique

collaboration avec les modèles
images en séquence, narration
→ rapports image-texte

6. MÉDIAS

PLURIDISCIPLINARITÉ 1980'-...

mass media : document,
photo journalisme, reportage
inter-/trans- media : photo, film,
vidéo, installation, webdoc...

→ rapports image-son, fixe-mvt

→ au-delà de la photographie

CONTEXTE DE DIFFUSION

AUTEUR

photographe, artiste
prend une position critique
produit et diffuse un message :
presse, livre, exposition,
projection, installation, internet
remet en question sa démarche
interroge passé, présent, futur
réflexion sur la représentation

valeur culturelle

presque documentaire

ŒUVRE D'ART

art
artiste
style
→ originalité de la démarche

INTERPRÉTATION

DISCOURS CRITIQUE

↓

7. PHOTOGRAPHIE & ART

HISTOIRE DE L'ART 20^e-21^e s.

représentation (icone)
démarche, style → esthétique
autoréflexivité du médium
→ subjectivité, implication

8. IMAGE TROUVÉE

CONTRE-ARCHIVE 1990'-...

→ appropriation dès Duchamp

9. ANTI-ART

PHOTOCONCEPTUALISME 1960'-70'

POST-CONCEPTUALISME 1980'-...

10. PRESQUE DOCUMENTAIRE

PHOTO-TABLEAU 1980'-...

→ ambiguïté réel / fiction

11. APRÈS, AUTREMENT...

ANTIPHOTOJOURNALISME 1980'-

→ concept, expérimentation

PREMIÈRES DÉFINITIONS DU DOCUMENTAIRE

" Personne ne sait exactement ce que recouvre le terme " documentaire " en photographie, et l'étendue de sa propagation a été fonction de cette acception diffuse. Le seul élément commun à ses innombrables définitions est la revendication très générale d'un respect de l'objet montré, le désir de donner à voir " les choses comme elles sont ", de fournir sur elles des informations fiables et authentiques, en évitant tout enjolivement qui altérerait l'intégrité du réel. À partir de là, les positions ont beaucoup divergé, aussi bien quant aux stratégies descriptives permettant de coller ainsi à la réalité qu'aux sujets méritant d'être enregistrés et aux usages des documents récoltés. Trois grandes options peuvent néanmoins être dégagées : la tendance encyclopédique et pédagogique, la ligne patrimoniale, la veine sociale. Rassemblées sous un même vocable et portées par une foi commune en la capacité des images à transmettre un savoir utile à la communauté, elles n'en reposent pas moins sur des déterminations très éloignées, voire antagoniques, les deux premières étant fondées sur un geste d'adhésion – photographe pour conserver (la ligne Eugène Atget) –, la dernière sur un geste de rejet – photographe pour faire changer (la ligne Lewis Hine). "

[...]

" Le documentaire signifierait en cela moins le rejet de l'art photographique tel que connu jusque-là que sa *relève*, c'est-à-dire tout à la fois son dépassement et l'agent de sa perpétuation : une façon de toujours repartir de zéro ou, pour paraphraser Dziga Vertov évoquant le cinéma documentaire, de toujours " remettre la photographie à neuf ". Un tel projet de ressourcement n'est, par définition, jamais achevé et chaque génération va le remettre en jeu. C'est ainsi que ce qui pouvait apparaître comme la faiblesse fondamentale de la catégorie " documentaire " – le flottement de son acception, l'hétérogénéité de ses approches – va se révéler sa principale force : une propension à constamment rediscuter ses méthodes et ses buts, à réinventer les moyens d'une description appropriée de la réalité. Même si les frontières entre genres sont ténues, c'est là ce qui distingue le projet documentaire du photojournalisme : alors que les codes de celui-ci se sont figés pendant des décennies, que le crédit d'authenticité de ses images et la pertinence de ses procédures (l'instantané comme figure d'immédiateté) n'ont guère été soumis à un travail d'autocritique, le projet documentaire s'est avéré en déplacement, en crise permanents. À peine d'aucuns ont-ils cru trouver une formule descriptive garante de vérité que d'autres l'ont mise en doute et ont cherché la voie à un rapport plus adéquat et plus serré au réel. C'est là le paradoxe infiniment productif du genre : alors que son principe de base – " montrer les choses comme elles sont " – semblait *a priori* le confiner à une répétitive duplication du réel et le soustraire à toute possibilité d'évolution, ce projet si simple dans sa formulation a précisément suscité une exploration constante de procédures et de formes nouvelles. Pour citer le titre d'un article célèbre d'Allan Sekula, pendant un siècle, il s'est agi de perpétuellement " réinventer le documentaire ". "

Olivier Lugon, " L'esthétique du document. 1890-2000 Le réel sous toutes ses formes ", in *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, GUNTHER, André Gunthert, POIVERT, Michel, eds., Paris, Citadelles & Mazenod, coll. L'art et les grandes civilisations, 2007, p.35 et 361, 361-362

" Face à une notion aussi volatile que " documentaire ", dans laquelle chacun entend autre chose que son voisin et dont il peut croire seul avoir une compréhension adéquate, peut-être convient-il de rappeler d'abord que vouloir cerner ce qu'est le documentaire est perdu d'avance, qu'il faut accepter un flottement du sens qui est constitutif du champ. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de définition unique et stable de ce mot, il a toujours été une coquille vide emplie de significations changeantes et contradictoires. C'est son handicap, mais c'est aussi sa force, la raison de sa vitalité – le déplacement constant, la remise en cause permanente – et la source de sa formidable efficacité théorique depuis bientôt un siècle."

" Le documentaire signifierait en cela moins la négation de l'art photographique ou cinématographique – tel que connu jusque-là – que sa *relève*, c'est-à-dire tout à la fois son dépassement et l'agent de sa perpétuation. C'est là une tension qui persiste jusqu'à aujourd'hui : compris souvent comme l'antonyme d' " artistique ", le discours documentaire reste essentiellement une émanation de ce champ – un au-delà de l'art n'existant guère que dans l'art. "

" [...] dans les années 1930 déjà, John Grierson, l'un des pionniers de la théorie documentaire au cinéma, caractérisait ce champ aussi bien par rapport à la fiction et par le refus des mensonges hollywoodiens que par contraste avec la platitude des reportages d'actualités, instaurant une hiérarchie statutaire entre une " catégorie basse " de la non-fiction, l'information – méprisable objet de consommation rapide – et une " catégorie haute ", le documentaire, fait, comme l'art, pour la longue durée et une connaissance approfondie des sujets traités. Cet aspect semble à nouveau très prégnant en photographie depuis quelques années, notamment avec l'arrivée sur le terrain proclamé " documentaire " de praticiens eux-mêmes issus de la presse.

[...] on se retrouve en 2005 avec un mot qui sous la catégorie " documenter " désigne une activité extrêmement sophistiquée, inimaginable il y a cent ans : une activité qui, dans un même mouvement, entend rendre compte de façon juste de la réalité du monde, donner à voir le geste même que l'on a choisi pour coller à elle, produire un discours sur l'état de l'art, opérer une critique des médias, et à travers – ou malgré – tout cela, agir sur la société. "

" La question n'est ni dans la qualité du regard ni dans les intentions, mais elle peut être dans le lieu où se déploie le projet documentaire : le fait que l'espace de l'art est son espace privilégié mais dans le même temps l'agent d'une tension structurelle, selon laquelle l'ambition de confrontation au réel, d'ouverture vers les autres qui en est au cœur, porterait en elle, dans cet espace-là, son contraire : une forme de renvoi inévitable de l'attention sur soi. Face à cela, l'historien n'a pas de réponse – et je pense qu'il n'a aucune réponse à avoir, il est le dernier à devoir produire un discours normatif ou prescriptif –, il ne peut que rappeler, peut-être, qu'il y avait dans la définition ancienne et restreinte du document, celle du début du XX^e siècle comme celle de l'élan collectif des années 1920, quelque chose qui en faisait à la fois l'image la plus sèche et la plus généreuse : généreuse non seulement vis-à-vis de son objet, mais aussi – et les deux choses sont liées – vis-à-vis de son destinataire, " l'auteur " de l'image acceptant le fait qu'en photographie, image si ductile et si polysémique, *l'intention documentaire* ne lui appartient pas en propre, mais qu'elle est également du côté de celui qui regarde, et que documenter, c'est aussi lui reconnaître cette place. "

LUGON, Olivier, " L'anonymat d'auteur ", in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, revue *Document*, n°3, Paris, Jeu de Paume, 2006, p.6, 7, 8 et 13

PISTES DE RÉFLEXION – QUELQUES CITATIONS

Réel et réalité

"Je trouve commode, dans le cadre de cette réflexion, de dire d'une part : réel, ou réel de premier ordre [au niveau de la compréhension], pour désigner le monde dont les propriétés objectivement connaissables peuvent donner lieu à un consensus, d'autre part : réalité(s), réalité(s) du deuxième ordre [au niveau de l'interprétation], pour désigner le(s) monde(s) affecté(s) de sens et de valeurs que (re-)construisent les représentations du réel. "

[...]

" La relation au monde de référence, telle qu'effectuée par le spectateur de documentaire, est précisément le résultat d'une mise en rapport de la réalité de deuxième ordre qui lui est proposée avec un réel de premier ordre qui est, par définition, absent, mais *qui ne cesse pour autant d'être objet de tous les enjeux*. Le travail du spectateur consiste en l'exploitation de multiples signaux, qui lui permettent d'inférer l'existence du réel visé et de lui conférer à son tour un sens, mais qui eux-mêmes attribuent déjà signification et valeur au monde sensible. "

LIOULT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Hors champ, 2004, p.37 et 39

Du document à l'archive

" Destiné à « instruire », le document constitue aussi bien une preuve qu'un renseignement. Information, témoignage, pièce d'identité ou justificatif, le document est conservé pour sa valeur d'usage. C'est aussi pour cette valeur qu'il peut être détruit. Le sauver de la destruction ou de la perte consiste généralement à le classer, à le cataloguer, à l'*archiver* : préserver sa valeur d'usage, c'est lui assigner une origine institutionnelle en le plaçant dans un lieu de conservation. Les archives sont ce " pays d'accueil " des documents. "

BESNIER, Augustin, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2005, p.78

Mémoire et archives

" Dès le début, la photographie s'est prêtée à la logique de l'archivage. Les systèmes et les modèles de classement des données, d'acquisition du savoir et de collecte historique du 19^e siècle trouvèrent en elle un support d'information très malléable. D'ailleurs, les pistes suivies au fil de son évolution et de son exploitation technique ont été dictées en grande partie par des préoccupations d'archivage. La photographie est le médium du particulier, mais aussi de la comparaison, de la répétition et de la diffusion. Son rôle est primordial pour l'archivage dans les domaines scientifique, juridique, éducatif, médical, commercial, industriel, mais aussi dans ceux de l'histoire de l'art, du spectacle, de l'actualité et de la famille.

Malgré cela, la photographie reste, selon Allan Sekula, un " mode d'énonciation fragmentaire et incomplet " ²³. Peu explicite en elle-même, elle nécessite un appareil textuel et discursif large. Étant une image très mobile, elle peut être soustraite à son contexte d'origine, survivre au projet initial ou exister en plusieurs endroits à la fois. La photographie est une image immuable, mais sa signification est très fluctuante.

Les grands musées ont conféré aux images d'archives un statut d'œuvre d'art à partir des années 1920. [...] Le cas Eugène Atget l'illustre parfaitement. "

CAMPANY, David, " Essai ", in *Art et photographie*, Paris, Phaidon, coll. Thèmes et Mouvements, 2005, p.20

Documentum

" Quelque chose, avec le document, est " dit ". Mais quoi, exactement ? Par un renversement au demeurant logique, le document, qui devrait informer sur le monde, en vient d'abord à informer sur lui-même (le terme générique *documentum*, peut-être s'en souvient-on, signifie chez les Latins " ce qui sert à instruire "»). Mais alors, au bilan, pour dire la propre crise de sa définition, la polysémie, l'ouverture extrême de la signification, signification que vient " éclater " une pratique protéiforme du " documentaire ", entre archivage, témoignage, capture de l'air du temps, démonstration sociologique, enregistrement ou pur et simple voyeurisme. Et ce, tandis que la réception, aujourd'hui – avide comme jamais de sensationnalisme, de surcroît hautement marchandisée – semble diriger la demande et, de concert, orienter la production des images. "

ARDENNE, Paul, in ARDENNE, Paul, DURAND, Régis, *Images-mondes. De l'événement au documentaire*, Blou (Maine et Loire), Monografik, 2007, p.10

Le parti pris du document

Le parti pris du document déborde les genres documentaires et les fonctions de documentation. Un " document " – artefact ou, depuis le surréalisme, objet trouvé – ne résulte pas nécessairement d'un travail documentaire, et toute personne, artiste ou historien, qui " produit " des documents sait, par expérience, qu'il ne s'agit pas simplement de documentation. Un même document peut changer de fonction selon le champ d'usage et d'interprétation dans lequel il est placé. Le document ne sert pas une fonction et n'est pas univoque. "

CHEVRIER, Jean-François, ROUSSIN, Philippe, "Présentation", in "Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^e siècle", *Communications*, n°71, Paris, Seuil, 2001, p.7

Le documentaire, machine à penser

" Donc, il y a peut-être une confusion sur les mots dans la mesure où on a tendance à penser que le documentaire restituerait simplement la réalité visible des choses, alors que, pour moi, le documentaire envisage l'ensemble des questions humaines, qu'il s'agisse de la vie actuelle ou des productions du passé, ou de la capacité de l'homme à réfléchir sur son humanité. Cela peut vouloir dire que tout documentaire est un essai. Il s'oppose au direct de la télévision, à l'évidence du plateau, à l'évidence de pouvoir énoncer le monde... "

[...]

" C'est peut-être le passage du visible au pensé. Le documentaire ne serait pas une machine à voir mais une machine à penser : une restitution synthétique, dans une durée donnée, d'une expérience de connaissances complexes que l'auteur restitue à travers son langage. Machine à penser aussi pour le spectateur qui fait une expérience du monde qui n'est pas littérale, qui n'est pas liée au direct ou à la transparence du monde, mais au temps de la pensée. C'est pourquoi l'expérience du documentaire définie de cette façon est pour le spectateur une expérience forte et mémorable qui s'inscrit dans sa vie à l'égal d'autres expériences. Saut ontologique, apparition d'un espace nouveau, dans les moyens d'expression ou dans le champ esthétique, qui n'en est encore qu'à ses débuts. "

[...]

Le spectateur du documentaire est conscient qu'il s'agit d'une construction et pas seulement d'une impression qui absorberait complètement le regard et créerait une vision instantanée, hypnotique et jouissive. Le spectateur du documentaire a conscience du statut d'image des compositions qui se déroulent devant lui et donc il entretient avec ces images une relation de dialogue. Le temps de vision du documentaire est un temps actif pour le spectateur. En même temps, à tout instant, il sait que ce qui est en jeu dans les récits organisés par l'auteur, ce sont des êtres humains réels, qui apparaissent physiquement à l'image, ou dont on présente les productions matérielles, artistiques ou intellectuelles. "

GARREL, Thierry, " Le documentaire, machine à penser. Interview par Dominique Païni ", in *art press*, n°264, janvier 2001, p.48, 49 et 50

Description et expérience

" La photographie ne peut pas trouver d'alternative à la description comme les autres arts ont pu le faire. Il est de la nature matérielle de ce médium de décrire les choses. Pour participer à la forme de réflexivité devenue impérative pour l'art moderniste, la photographie ne peut mettre en jeu que sa propre condition nécessaire d'être une description-qui-constitue-un-objet.

[...]

" Il est possible que le choc fondamental que la photographie a provoqué ait été de fournir une description dont on pouvait faire l'expérience comme on fait l'expérience du monde visible, et ce comme jamais auparavant. Une photographie montre donc son sujet en montrant ce qu'est l'expérience ; dans ce sens, elle propose « une expérience de l'expérience » et définit ceci comme la signification de la description.

[... la photographie] a révolutionné notre concept de l'Image [*Picture*] et créé les conditions pour une restauration de ce concept comme catégorie fondamentale de l'art contemporain, aux alentours de 1974. "

WALL, Jeff, " « Marques d'indifférence » : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel ", in *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.273 et 310

Mutation des économies de l'information

" Si ces remarques ont quelque justesse, il faudrait donc rattacher la photographie à une pure conscience spectatorielle, et non à la conscience fictionnelle, plus projective, plus " magique ", dont dépendrait en gros le cinéma ; on serait ainsi autorisé à voir entre le cinéma et la photographie non plus une simple différence de degré mais une opposition radicale : le cinéma ne serait pas de la photographie animée ; en lui l'*avoir-été-là* disparaîtrait au profit d'un *être-là* de la chose ; ceci expliquerait qu'il puisse y avoir une histoire du cinéma, sans rupture véritable avec les arts antérieurs de la fiction, alors que la photographie échapperait d'une certaine manière à l'histoire (en dépit de l'évolution des techniques et des ambitions de l'art photographique) et représenterait un fait anthropologique " mat ", à la fois absolument nouveau et définitivement indépassable ; pour la première fois dans son histoire, l'humanité connaîtrait des *messages sans code* ; la photographie ne serait donc pas le dernier terme (amélioré) de la grande famille des images, mais correspondrait à une mutation capitale des économies d'information. "

BARTHES, Roland, " Rhétorique de l'image ", in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p.47

Modernité : dialectique document-art

" La photographie nous renseigne-t-elle sur la réalité ou bien, au contraire, est-elle un lieu privilégié de l'expression subjective ? Une création photographique peut-elle prétendre à l'autonomie d'une œuvre d'art ? Ces questions, qui ont pris au cours de l'histoire la forme de débats à jamais recommencés, témoignent de la fluctuation de la valeur de la photographie – non seulement sa valeur marchande, on l'a d'emblée compris, mais bel et bien l'ensemble des critères de jugement qui lui sont associés : valeur intellectuelle, éthique, artistique, etc. Cette fluctuation de la valeur a pris le visage d'une histoire par les tentatives répétées et contradictoires de neutraliser l'ambiguïté de l'image, afin de lui attribuer tantôt un statut d'œuvre d'art, tantôt celui d'un simple document. Tantôt l'apparence de la vérité toute-puissante, tantôt la malice d'une fiction manipulatrice. Rien ne sert de vouloir trancher, car ces permanentes contradictions forment précisément l'identité historique de la photographie. Ce que l'on nommera la *condition moderne* de la photographie : une définition à jamais remise de sa valeur. "

POIVERT, Michel, " La condition moderne de la photographie au XX^e siècle ", in *L'ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p.15

Modernisme

" Photography is the most transparent of the art mediums devised or discovered by man. It is probably for this reason that it proves so difficult to make the photograph transcend its almost inevitable function as document, and act as a work of art as well. "

GREENBERG, Clement, " The Camera's Glass Eye. Review of an Exhibition of Edward Weston ", in O'BRIAN, John, éd., *Clement Greenberg, Collected Essays and Criticism*, vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p.60.

Nouveau documentaire social et politique – Réalisme critique

" En fait, "réalisme critique" est une expression qui a déjà été utilisée dans le passé et je ne suis pas sûr que je l'utiliserais aussi spontanément aujourd'hui. Le problème du réalisme critique est qu'il a une signification très particulière dans l'histoire de la critique littéraire. Par exemple, c'est une notion qui a été utilisée par Georg Lukács. Dans le contexte de Lukács, où se fondent modernisme et marxisme, on observe justement une certaine tension entre, d'un côté les différentes idées du modernisme qui, dans une certaine mesure, renoncent déjà au réalisme, et de l'autre, l'idée de Lukács d'un paradigme réaliste plus ancien, qui pourrait l'aider à décrire la société dans sa globalité. [...]

Je m'efforce, quant à moi, de représenter la société de manière globale; les détails, les moments, les instants sont insérés dans un cadre plus large de relations économiques et sociales. Je ne me fais aucune illusion quant à la capacité du photographe à rendre une vérité universelle. Ce qui m'intéresse c'est, d'une part, la tension entre les spécificités de la photographie et son caractère aléatoire et, d'autre part, l'illusion d'une représentation dans un contexte plus large. Je pense que l'on peut parler d'aspect poétique dans l'image, mais il faut également exprimer sa résistance aux différentes stratégies manifestes " d'esthétisation ". Il faut faire respecter l'objectivité de la photographie, et c'est là que pour moi se trouve le point culminant de rencontre, en photographie, entre une sensibilité moderniste et une sensibilité réaliste. La photographie étant un médium modeste parce que descriptif, elle sous-entend les conditions esthétiques déjà présentes dans un monde qu'elle ne fait que décrire. Cela caractérise le travail d'Eugène Atget et de Walker Evans dans lesquels l'objet jouit d'un certain respect de par ses propriétés esthétiques intrinsèques, ces dernières étant liées à la politique et à une certaine économie générée par les goûts de l'époque.

La portée poétique du documentaire suppose d'une certaine manière la question de l'utopie. Cette question peut-elle apparaître comme un instrument de circulation entre la pensée et la forme dans votre travail ?

Je ne sais pas si la poésie dans le documentaire est utopique dans le sens où elle est toujours présente mais rarement reconnue. C'est davantage comme le u-topos, un endroit non existant. Je pense que l'expression la plus adaptée pour le documentaire serait une fonction hétérotopique cachée et non reconnue. Si l'on reprend les idées de Foucault à propos de l'hétérotopie, c'est bien cet espace qui remet en question les autres espaces. Et dans mon travail, c'est le genre documentaire qui remet en question les autres genres, en partie parce qu'il semble transparent, et cependant il ne l'est pas : il est constitué d'une structure articulée sans fin et j'aime à penser que le documentaire remet l'art en question.

Pensez-vous que la photo peut être un point de rencontre entre différentes sciences sociales ?

Je crois que la photographie peut s'adresser à un public très large qui peut inclure autant des néophytes que des spécialistes venant de milieux très divers. En ce qui me concerne, se sont intéressés à mon travail des géographes, des urbanistes, des spécialistes des théories littéraires ou des arts visuels. Mon sentiment profond est que mon travail est perçu comme se trouvant au croisement de toutes ces disciplines. Ainsi j'ai produit un discours très varié dans lequel on retrouve la combinaison de l'image et du texte, des éléments de fiction, des éléments historiques, d'histoire de l'art, du reportage, etc.

Observez-vous certaines règles dans la réalisation de votre travail ?

Pour moi, la fonction descriptive est un modèle très important. Le principe qui consiste à respecter l'objet et à ne pas le soumettre à un traitement trop esthétisant est la base de la construction d'une relation entre les différents éléments photographiques qui tendent en grande partie à favoriser une séquence par rapport à une série, une sorte de flot d'images. Au cours de ma carrière, j'ai effectué des travaux dont je dirais qu'ils avaient un style photographique vraiment affirmé et je les ai diversifiés pour différentes raisons.

J'aime qu'un travail fasse référence à des éléments de tradition photographique et cependant diversifier ces références au cours de son développement comme un roman pourrait le faire : en se référant à un style d'écriture et, quelques chapitres plus loin, à d'autres. Je pense que dans certains de mes travaux, et en particulier dans *Fish Story*, on peut trouver certaines affinités parfaitement délibérées avec d'autres styles. Je ne le fais pas pour rien, il s'agit parfois d'éléments rencontrés de par le monde et qui me font penser à des photographies plus anciennes. J'essaye ainsi d'établir un dialogue avec ces photographies et parfois même avec la peinture. "

SEKULA, Allan, entretien avec Camille Wainrop, *Bulletin de la SFP*, 7^e série, n°14, juillet 2002 (extraits)

Documentaire radical

" Le documentaire progressiste, par lequel on implore les membres de la classe dominante de s'apitoyer et de secourir ceux de la classe opprimée appartient désormais au passé. Le documentaire actuel, qui évalue d'une manière effrayante la force de vie d'autrui et qui présente une vision partielle de l'aliénation psychologique dans la ville, coexiste avec les prémisses d'un autre documentaire – en plein développement bien qu'il soit financièrement mal-aimé. Celui-ci vise à dénoncer les abus causés par le monde du travail, par l'hégémonie grandissante des financiers sur la ville, par le racisme, le sexisme et l'oppression de classe. Ses œuvres traitent de militantisme et d'autogestion ou se destinent à les soutenir. Un documentaire radical peut, peut-être, voir le jour. Mais l'acceptation générale de l'idée que le documentaire précède, supplante, transcende ou guérit un activisme social substantiel nous indique que nous n'avons pas encore de documentaire véritable. "

ROSLER, Martha, " In, around, and afterthoughts (on documentary photography) " [1981] / " Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire " [trad. Solène Daoudal], in *Martha Rosler. Sur / sous le pavé*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Métiers de l'exposition, 2006, p.197 [partie VI, conclusion du texte]

Antiphotojournalisme

" The working idea was to move with the flow of protest, from dawn to 3 AM if need be, taking in the lulls, the waiting and the margins of events. The rule of thumb for this sort of anti-photojournalism: no flash, no telephoto zoom lens, no gas mask, no auto-focus, no press pass and no pressure to grab at all costs the one defining image of dramatic violence.

SEKULA, Allan, "Waiting for Tear Gas [white globe to black]", in COCKBURN, Alexander, ST. CLAIR, Jeffrey, *Five days that shook the world. Seattle and Beyond*, photos : SEKULA, Allan, Londres / New York, Verso, 2000, p.122

Art et politique

[... Jacqueline] Salmon s'essaye à une nouvelle posture visuelle et politique, mais elle invite aussi, avec ce radicalisme pudique qui la caractérise, à une lecture des images qui soit indissociablement une pensée et un acte.

Stratégies du retrait, du silence, voire de l'invisibilité : une part non négligeable des productions artistiques contemporaines choisissent ainsi de donner à penser plus qu'à voir, et, loin des assertions néo-avant-gardistes comme de l'illusion rationnelle, s'essayent au plus risqué, au plus fragile – au plus riche aussi, peut-être.

Respect, retrait, ellipse : Willie Doherty et la représentation oblique du conflit irlandais ; Sophie Ristelhueber et l'esthétique de la cicatrice dans son énigmatique figuration de la guerre du Golfe, ou, plus exactement, de ce qui, de cette guerre, demeure comme trace en creux ; Alfredo Jaar, enfin, et l'absolu radicalisme de ses tombeaux d'images. "

BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p.188-189

Photo-tableau et néo-réalisme

" *Mimic*, en 1982, est une des images dans lesquelles j'ai investi le plus d'énergie, et dont j'ai été le plus satisfait : j'avais cherché à reprendre et à transformer la photographie de rue. Je pouvais désormais rendre compte de l'expérience qui est le propre de la *street photography* : la confrontation avec un inconnu, dans la rue, mais à une autre échelle, en dirigeant des acteurs et en inventant une composition. Cela supposait évidemment un certain dispositif technique très différent et plus lourd que l'instantané. Cette image fut une expérience fondamentale : j'ai compris comment porter à grande échelle le mouvement de la rue, en utilisant des contraintes techniques dont le photographe qui se sert d'un Leica n'a pas à s'embarrasser. D'une certaine manière, je monumentalais la photographie de rue. Cela signifiait que je pouvais travailler avec les genres de la photographie documentaire classique, sans y renoncer ni la critiquer, mais en lui ouvrant de nouvelles voies : par exemple, en figurant le corps humain à l'échelle où il apparaît dans la peinture d'histoire. L'image photographique pouvait être agrandie et satisfaire des exigences artistiques issues de la peinture, tout en reprenant des aspects de la tradition documentaire qui semblaient lui être réservés du seul fait de la technique d'enregistrement. La composante « néoréaliste », même si j'ai utilisé le mot plus tard, a toujours existé dans mon travail ; cette référence m'a toujours intéressé. *No, Milk* ou *Bad Goods*, et plus tard *Eviction Struggle*, font partie des images qui intègrent le genre documentaire. Dans le cinéma néoréaliste, on trouve ce même mélange d'un travail de la caméra de type documentaire, de décors naturels, d'acteurs non-professionnels et de mise en scène, qui aboutit à une expression qu'on pourrait dire néodocumentaire. La composante maniériste, en référence à la peinture, est passée légèrement au deuxième plan. En réalité, j'ai essayé de trouver un équilibre entre les images arrêtées, figées et artificielles, qui relèvent de la figuration des XIX^e et XX^e siècles, et un traitement plus fluide, néoréaliste, de l'image, qui s'inscrit plutôt dans une histoire de la photographie. Ces dix dernières années [1990-2000], j'ai tenté de laisser vivre ces deux veines, sans en privilégier aucune, puisqu'elles m'intéressent également. Finalement, j'ai compris que la photographie est un médium ouvert, dont on méconnaît encore à quel point il permet d'associer des méthodologies contradictoires, presque à part égale. "

WALL, Jeff, " Entretien entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier ", in *Essais et entretiens 1984-2001*, Jean-François Chevrier, éd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Écrits d'artistes, 2001, p.16-17

Presque documentaire

Croiser des mondes

" Mais on pourrait dire aussi : quand on fait une image du monde réel, on reconstruit un certain état des choses, on isole, on cadre, on produit une sorte de simulacre partiel et discontinu, dont les éléments seront ensuite agencés d'une certaine manière (par le montage, la séquence) pour être présentés à autrui.

Ce faisant, c'est un passage complexe qui est effectué, une transposition des valeurs qui vient s'ajouter, se superposer aux translations initiales (l'acte de déterminer un champ et un protocole de travail). Cette transposition produit, pour peu qu'on y prête attention, un espace de nulle part (une utopie, comme on a pu le dire, ou peut-être plutôt une *atopie*) dont les contradictions et les replis ne cessent de se creuser sous nos yeux. Des mondes différents y sont entrecroisés : le monde réel, que ces images sont censées évoquer ; le monde des formes de l'art, à l'histoire desquelles nul n'échappe ; une histoire et un discours subjectifs enfin, aussi bien du côté de celui qui a fait ces images que celui qui les regarde.

Cet espace complexe est celui du document contemporain, dans lequel certains ont pu voir un lieu de renouveau pour la photographie (une « refondation de l'originalité de la photographie sur une exigence éthique »). Michel Poivert : « Le document est une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle*. » [...] Comme le rappelle Guy Debord, « la réalité objective est présente des deux côtés », aussi bien dans la réalité vécue que dans l'ordre spectaculaire**.

C'est pour cela que je ne vois pas le document comme une utopie, « la dernière image ». Je le vois plutôt comme un champ de conflits et de réglages incessants, là où s'affrontent différentes hypothèses sur le monde, et différentes modalités de l'expérience humaine. "

DURAND, Régis, " Aspects du document contemporain ", in *Croiser des mondes*, cat. expo., 4.10.05-8.1.06, Paris, Jeu de Paume, Document 2, 2005, p.4-5

* POIVERT, Michel, La photographie contemporaine, Paris, Flammarion, 2003, p.140

**DEBORD, Guy, La Société du spectacle [1967], Paris, Gérard Lebovici, 1989, p.11

La photographie au-delà de la photographie

" Il n'existe pas aujourd'hui de principe organisateur ou de technique dominante qui donne à la « photographie » un sens spécifique clair¹. Assisterait-on à la fin de la photographie, au profit de différentes formes de « postphotographie », installations multimédia et autres techniques mixtes vidéo-numériques ? On peut cependant en tirer la conclusion inverse. Loin d'être obsolète, la photographie reviendrait au premier plan en tant que discipline autonome, avec des artistes faisant renaître l'une de ses formes très traditionnelles : l'image documentaire. Prenons David Goldblatt et ses illustrations de la disparité économique et sociale dans l'Afrique du Sud post-apartheid, qui exprime souvent des points de vue critiques absents dans les médias traditionnels ; Liu Zheng et sa typologie non officielle de citoyens chinois, comprenant des photographies à la fois de véritables Chinois et de mannequins de cire très réalistes ; ou Simryn Gill et son étude anthropologique de la Malaisie, avec des vues d'intérieurs de maisons. En faisant revivre et en prolongeant de façon créative les tendances documentaires remontant à Walker Evans, August Sander et Diane Arbus, ces artistes exploitent la capacité de la photographie à capter le monde extérieur, à témoigner de conditions sociales et politiques réelles et authentiques. Cet aspect documentaire semble tout aussi présent dans la photographie artistique contemporaine héritière des pratiques postmodernistes, qui tendaient à privilégier *l'image* par rapport au *sujet*, proposant des représentations artificielles, des mises en scène, ou utilisant la série, comme chez Cindy Sherman ou Barbara Kruger. Lorsque des photographes actuels se lancent dans la fiction, ils conservent un lien avec le documentaire : quand le groupe Atlas/Walid Raad donne à ses photographies un ton d'archives imaginaires et de narrations fictives, c'est pour souligner plus efficacement le traumatisme de la guerre du Liban. Gregory Crewdson crée des photographies artificielles et cinématographiques qui illustrent l'aspect irréel de Hollywood, mais qui reflètent néanmoins l'ambiance psychologique sombre de la banlieue américaine.

Ce qu'il convient de remarquer, dans la photographie d'art contemporaine, c'est le rapport apparemment paradoxal entre deux types d'évolution : la diffusion de la photographie, grâce à un ensemble varié de conventions, de matériaux et de techniques, qui semble nuire à la clarté du sens, et le renouvellement de la forme documentaire, qui permet d'accéder plus directement au sujet. "

[...]

" Toutefois, les postmodernistes les plus avancés, sensibles à la complexité de la représentation, forgent désormais des méthodes documentaires beaucoup plus élaborées. Il est évident, par exemple, que les artistes ne donnent plus naïvement à l'image le statut de preuve au sens non équivoque, encore moins de preuve d'une vérité objective. Les photographes ont appris que la réalité n'est saisissable qu'à travers les pratiques qui la représentent. On assiste donc à une réinvention de la photographie documentaire, que l'on a longtemps crue historiquement épuisée dans l'art contemporain.

Ces deux évolutions récentes – la réinvention de la pratique documentaire dans la photographie contemporaine et la transformation fragmentaire de la photographie en une forme hybride – ont été favorisées par les circonstances historiques actuelles, où la « schizophrénie » culturelle du postmodernisme, qui donnait du monde, constitué de vide et de signes parcellaires, une vision déstabilisante, s'est transformée avec la tendance de la mondialisation à l'unification et à la standardisation. [...]

Ces pratiques servent d'allégories à des implications sociales, politiques et éthiques plus profondes, proposent de nouvelles expressions du rapport entre identité et différence et révèlent des modes expérimentaux d'existence et d'appartenance dans le monde global. Plus qu'à la fin de la photographie, c'est à ses aboutissements divers que nous assistons, à une époque où la mondialisation est en marche.

[...]

Ainsi, les orientations actuelles de la pratique photographique ont en commun un engagement éthique envers le monde : les artistes exposent de façon critique des situations intolérables, tout en suggérant des solutions originales. [...] Le nouvel engagement éthique de la photographie passe aussi par le mélange des disciplines, le recours à des matériaux et à des procédés non photographiques. [...] La photographie est alors amenée au-delà de son propre domaine – le texte, la sculpture et la vidéo notamment –, ce qui crée de nouvelles voies expérimentales concernant la perception et la réaction à autrui. De même, la représentation documentaire incite le spectateur à s'intéresser à des sujets, des cultures et des normes divers avec une ouverture d'esprit différente. "

DEMOS, J.T., " The Ends of Photography " / " La photographie au-delà de la photographie " in *Vitamin Ph. New Perspectives in Photography / Vitamine Ph. Nouvelles Perspectives en Photographie*, Londres / Paris, Phaidon, 2006 / 2007, p.6, 7, 10