BULLETIN
NUMÉRO
DEUX

1984. LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE DE LA DATAR

supplément
de la revue
PHOTOGRAPHIES

Bulletin

n° 2

Ce bulletin a été réalisé par la revue PHOTOGRAPHIES

MISSION PHOTOGRAPHIQUE de la DATAR :
26, rue François-Bonvin,
75015 Paris

PHOTOGRAPHIES :
18, rue Vivienne
75002 Paris
Tél. : 296.10.34

RÉDACTION :
Jean-François Chevrier
Sylviane de Decker Heftler.

CONCEPTION GRAPHIQUE :
Xavier Barral.

PHOTOGRAVURE ET IMPRESSION :
Blanchard,
6, avenue Descartes,
92350 Le Plessis-Robinson.

PHOTOCOMPOSITION :
Publications Élysées
91, avenue des Champs-Élysées,
75008 Paris.

Supplément de la revue Photographies.
Dépôt légal 2e trimestre 1984.
Commission paritaire n° 65325.

AVANT-PROPOS

« **D**écidément, je me sentirai toujours en recyclage permanent. Comme d'habitude, n'écoutant rien ni personne, j'ai voulu procéder de façon expérimentale, mais jamais une période de tâtonnements ne m'avait fait parcourir un chemin aussi particulièrement sinueux, où l'impérieuse consigne de donner la priorité au décor me privait de ces conversations tonifiantes avec les acteurs.

Passez au large, mes amis, aujourd'hui je suis venu faire l'inventaire ! Il faut entrer dans ce rôle de composition avec une bonne humeur, qui aide grandement pour trouver le point de vue depuis lequel les éléments du fatras paraîtront avoir entre eux les relations nécessaires pour créer de nouveaux paysages. Alors, nous disons donc : un pavillon en meulière et ses géraniums, un échangeur d'autoroute, une friche industrielle, un pylône tête-de-chat, une rue Gagarine, des bains-douches désaffectés, etc.

Je vais vous arranger tout ça, car depuis longtemps j'entretiens avec ce bric-à-brac des rapports passionnels. Mais comme il a changé le terrain de cette banlieue que je croyais connaître ! Les modestes parallélépipèdes, fruits de l'économie familiale, ont été jeux de quilles pour bulldozers. A leurs places, je découvre de nouvelles constructions d'une tout autre échelle, allant du monstre agressif au caprice d'architecte, ces nouvelles réalisations puissamment colorées sont toutes placées sous le parrainage de sociétés proposant bien discrètement le rébus de leurs initiales.
Mais revenons à l'aspect global de notre travail. J'ai l'impression de vivre un moment historique, n'ayons pas peur des mots. Historique, car c'est une proposition exceptionnelle qui nous a été faite. Je ne sais ce que ressentent mes confrères et néanmoins amis, mais personnellement j'ai le trac. Le trac de ne pas être assez discipliné pour un tel travail d'équipe. Il ne s'agit pas de rapporter des virtuosités graphiques, ni de céder à un formalisme si distingué soit-il. Nous avons la responsabilité de laisser aux générations futures des images symboles à partir desquelles nos descendants construiront notre légende. Ainsi, les images de french cancan sont-elles responsables du mythe de la Belle Époque. Pourquoi me vient-elle à l'esprit cette histoire que vous ne connaissez certainement pas ? La scène se passe au temps de la XIVe dynastie. Vous savez, Sésostris, bon ! Un grand prêtre, qui passait par là, surprend un jeune sculpteur tenant entre ses mains une figurine de glaise représentant le corps de sa bien-aimée. « Malheureux, lui dit-il en égyptien, tu t'égares ! », et de sa sacrée sandale, il écrabouilla l'œuvre d'art et d'amour.

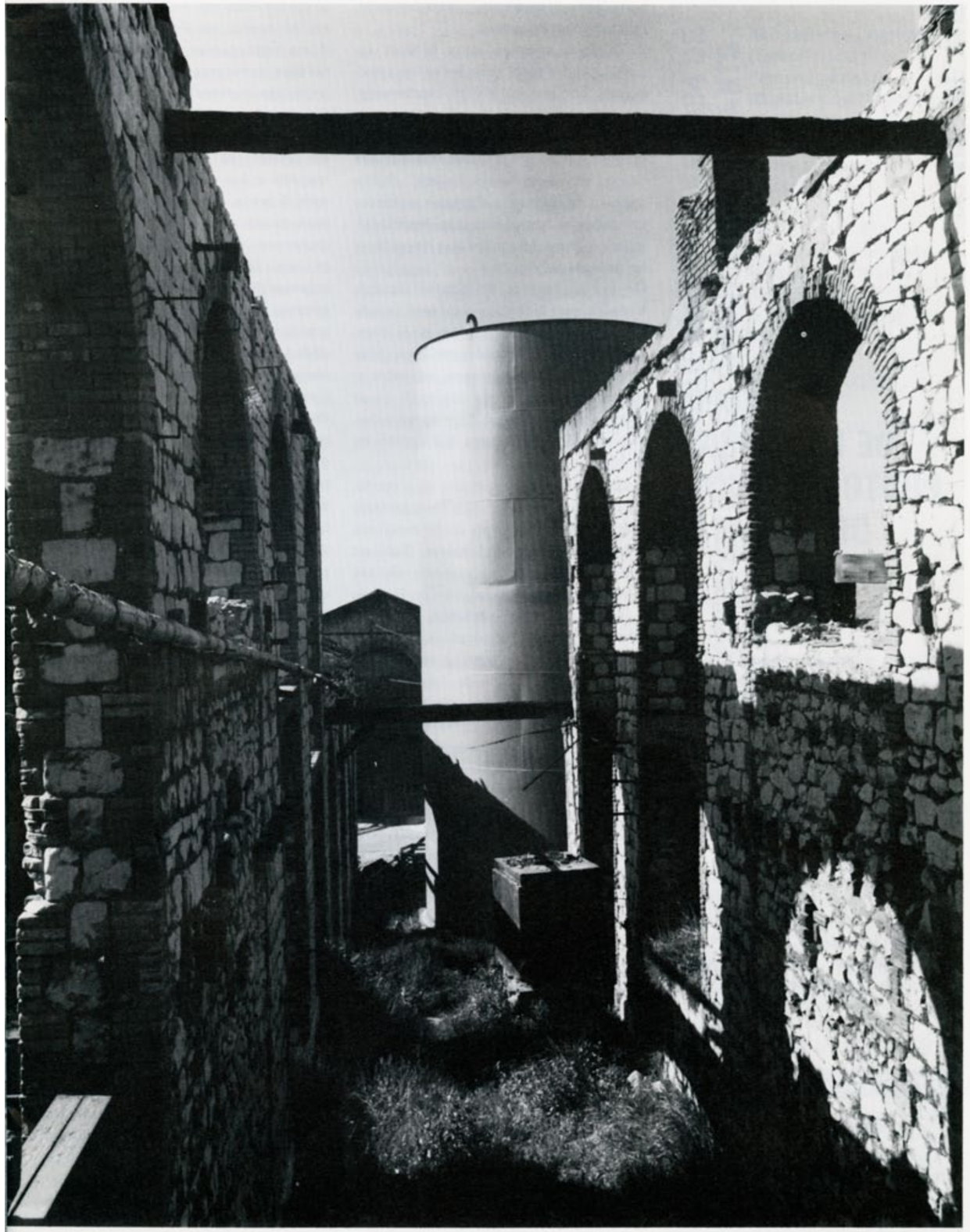
C'est un exemple entre mille de l'impitoyable vigilance à laquelle l'art égyptien doit sa respectabilité. Voilà comment il faut que nous soyons, disciplinés, car la discipline constituant la force principale d'une mission photographique, il importe que tout supérieur obtienne de ses subordonnés une obéissance immédiate et une soumission de tous les instants. Rompez ! »

10 mai 1984

ROBERT DOISNEAU

tion, temps de repérage et de réalisation, montage (préparation des maquettes de livres et des expositions), diffusion. Les coûts s'apparentent d'ailleurs à ceux de courts et moyens métrages.
L'unité de temps (6 mois) que nous avons fixée pour chaque campagne semble minimale et pour certains projets trop réduite. Entre la durée de la réflexion et de l'information, celle des essais nécessaires à la maîtrise d'un sujet complexe et au choix d'une méthode de représentation appropriée, celle des contacts, des autorisations, les photographes, qui dépendent de plus des conditions atmosphériques, entrent seulement, après deux mois, dans la phase active de réalisation. Il est vrai que, pour concevoir leur tâche, ils ne peuvent s'inscrire dans aucune tradition vivante. Ils doivent là aussi inventer. Participant d'une très vieille culture européenne, ils ne peuvent et ne désirent se fonder sur la tradition américaine par exemple, où la photographie de paysage est un genre qui a toujours été en vigueur, alors qu'en France il a disparu depuis la Première Guerre mondiale. Il n'est pas surprenant qu'ils se réfèrent donc plus volontiers à la Mission héliographique, qui, au milieu du XIXe siècle, avait consacré l'importance de la photographie française.
Enfin, nous avons été surpris par la diversité et l'ampleur des échos provoqués par notre initiative. Décidés à concentrer notre attention et nos efforts sur la réalisation des campagnes elles-mêmes, nous n'avons pu répondre à toutes les demandes d'information, dissiper tous les malentendus, accueillir tous ceux qui souhaitaient nous rencontrer, participer aux manifestations qui sollicitaient notre contribution. Si nous avons pu, entre autres, présenter la Mission dans le cadre de la Fondation nationale de la photographie, de l'Ecole nationale de la photographie d'Arles, de l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud, de l'université de Paris VIII, de l'Ecole nationale du génie rural, des Eaux et des Forêts avec qui nous avons mené deux ateliers, nous n'avons pas pu donner suite à toutes les invitations des régions et de l'étranger. Mais cette attente est un encouragement à développer notre action. Elle confirme la réalité d'un mouvement en faveur d'une nouvelle qualité des lieux et du paysage qui associe artistes, pouvoirs publics et grandes entreprises. Si la DATAR s'en est fait le porteur, c'est parce qu'elle a pu réunir autour d'elle et des photographes, les concours de nombreux partenaires de l'Etat et du secteur privé. Nous les en remercions.

nous avons été surpris par la diversité et l'ampleur des échos provoqués par notre initiative



Holger Trülzsch :
Marseille,
avril 1984,
original en noir et blanc.

A PROPOS DE LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE DE LA DATAR

PAR BERTRAND EVENO

Je pourrais expliquer pourquoi j'aime la Mission photographique de la DATAR, cette belle idée devenue un beau projet. Je préfère dire en quoi elle m'apparaît, au moment de prendre son essor, dotée de quatre vertus utiles ou fécondes.

1. Saluons d'abord l'exceptionnel dynamisme administratif de la DATAR, l'exemplaire efficacité de certains services de l'État lorsqu'ils savent vouloir et oser. Moins d'un an a suffi entre les premiers germes de l'idée d'une commande photographique et la réalisation décidée, le budget établi et financé, le parti artistique délibéré, les photographes pressentis, une doctrine juridique et technique arrêtée... on croit rêver ! Cette hâte méticuleuse, cet implacable sérieux professionnel, sont le signe d'une action obéissant à une forte armature intérieure, j'allais dire morale, et rencontrant une réceptivité complice et comblée dans le milieu photographique. L'histoire administrative et organique de la Mission photographique de la DATAR, qui devrait être consignée et un jour publiée, rendra justice à l'exceptionnelle agilité d'une équipe ardente. Le savoir-faire, le savoir agir : première vertu, non tellement fréquente.

2. Quelque agitation dans certains esprits, quelque émoi dans les milieux spécialisés ont pu, au début, clochemerlement accueillir le projet.

Le prétexte était que le choix des photographes n'avait pas cru devoir déférer aux usages et dosages coutumiers, établis depuis une quinzaine d'années, entre les candidatures, les parrainages, les chapelles et les clans, lorsqu'il s'agit de partager les mannes publiques.

On me pardonnera de justifier inconditionnellement la légitimité du parti pris de l'équipe responsable, au nom de la question, centrale, de la cohérence. Tout choix entraîne une part d'arbitraire, inévitable et même souhaitable, dès lors qu'il s'agit d'un authentique projet artistique et culturel, non seulement d'une distribution de droits.

L'action culturelle ne respire et n'est féconde que si des hommes (non parfaits) font librement des choix qu'ils assument devant le jugement de l'histoire. Telle est l'essence, la noblesse profonde, de ces métiers aux noms divers : éditeur, producteur, commissaire d'exposition... ces métiers d'assistanat technique des artistes-auteurs, où s'assument, conjointement avec eux, les risques de l'essai. Cette fonction-là a de telles responsabilités dans l'histoire de l'art vivant qu'elle doit être impérativement libre, souveraine, contre toutes les courtoisies et révérences. Comme les commissionnaires méconnus de la Mission héliographique, comme Albert Kahn programmant ses archives de la planète, comme Roy Stricker l'âme de la F.S.A., les responsables de la Mission ont resssenti des affinités, élu quelques noms, écarté certains autres. Ils assument ce choix. Qui donc, et en quel nom, trouverait à y reprendre ? Tériade ou Pierre Loeb, Gaétan Picon ou Malraux ont toujours agi ainsi. Un faisceau raisonné de choix clairs donnant sa cohérence à un projet artistique est vertu cardinale dans le domaine des arts et des commandes de l'État.

3. En faisant référence explicitement à la Mission héliographique, la Mission photographique de la DATAR opère un *ressourcement salutaire*, qui vient à point nommé. La photographie, art déjà vieux, a une longue histoire esthétique avec ses courants, ses ramifications, ses essoufflements et ses renaissances. Le retournement décisif, ici opéré, est l'assomption officielle d'une rupture avec une esthétique jusqu'alors dominante, disons pour aller vite le photojournalisme à la française.

Des années 1920 jusqu'aux années 1960, le photojournalisme a connu toutes les phases, de l'essor flamboyant à la maturité et à la décadence, et son histoire reste à écrire dans toute son ampleur et dans toutes ses complexités. Constatons seulement que, depuis près de quinze ans, une bonne part de l'énergie créatrice des jeunes générations de photographes s'investissait en France dans une pratique et une esthétique qui avaient déjà donné le meilleur d'elles-mêmes. Les images à la sauvette, la recherche de l'instant décisif, qui nous ont donné tant de chefs-d'œuvre majeurs, étaient devenus un vaste pont-aux-ânes maniériste et desséchant. Les candidats aux bourses publiques, les revues spécialisées, les stages d'été, illustrent surabondamment ce constat. Qu'on me comprenne bien : la photographie sur le vif et ses ascèses peuvent rester une voie féconde pour telle ou telle personnalité individuelle. Mais en tant que courant collectif *dominant*, il est clair que les derniers avatars du photojournalisme ne peuvent plus répondre aux attentes contemporaines. Dans les années récentes, beaucoup de grandes enquêtes et de commandes avaient procédé de cette esthétique : « Vive la France » et « Le Pays franc » par Cartier-Bresson, « Les Français en vacances » pour la Fondation nationale de la photographie, etc. Déjà, en 1980, la commande sur le patrimoine avait attesté l'usure de cette forme encore dominante, et le retour à certaines voies de la photographie posée (travaux de Dieuzaide, Lattès, Walusinski). Aujourd'hui la Mission photographiqe de la DATAR prend franchement le parti de rompre, et fait un choix clair en faveur de la photographie délibérée, lente, méditée, prétravaillée, avec toutes les conséquences de ce choix sur le matériel et sur les esthétiques potentielles des images. C'est une vertueuse et opportune rupture que de lever les hypothèques devenues pesantes, et de montrer les voies de ressourcements féconds.

4. La quatrième et dernière vertu, me semble-t-il, est d'une autre nature : plus hasardeuse, plus présomptueuse, mais d'autant plus salubre. Je veux parler de cette affaire, assez embrouillée, de renouveau de la culture du paysage. La formule fait mouche. Mais enquêter aujourd'hui sur l'état du paysage est une recherche presque « posthume », tant son objet est en état de dissolution avancée.

Marier la question de l'état actuel du territoire avec la double notion de paysage en soi et de modalités de représentation artistique du paysage, c'est prendre le risque de déboucher sur un échec, mais un échec signifiant et fécond. Je veux dire que la dissolution du paysage en tant qu'objet n'empêchera pas la Mission de rapporter une moisson d'œuvres porteuses de significations, mais ces significations risquent de surprendre les déchiffreurs traditionnels de l'espace et les amateurs de territoires bien aménagés.

Il me semble en effet démontrable que la culture classique du paysage — narrée magistralement par J.-F. Chevrier ci-contre — apparaît précisément dans l'histoire au moment où les signes avant-coureurs de la révolution industrielle et urbaine sonnent le glas de l'ordre ancien des espaces ruraux, de cette admirable construction de mille siècles, la campagne classique déchiffrée par Gaston Roupnel. Aujourd'hui, « paysage est mort », « paysage est en miettes ». Sa réalité (mais non encore ses représentations) a subi, de toutes parts, un éclatement/-implosion sans retour. Le territoire plan et continu des sociétés rurales, si adéquat aux visées panoramiques, a laissé place à une autre organisation de l'espace, discontinue, non plane, décousue, entremêlée. L'agencement des forêts, des champs, des fleuves, permettait à la culture classique du paysage de rendre compte de la société rurale et de ses superstructures humaines. Mais pour rendre compte des espaces modernes, disons les territoires structurés par des entités comme la F.E.N. ou I.B.M., il nous faut une tout autre approche que la visée panoramique. La nouvelle réalité sociotechnique à représenter ouvre une double crise, radicale, de la notion même de culture du paysage. Comment rendre en images la réalité des espaces socio-économiques modernes ? Que restitue aujourd'hui la technique du paysage ? Telle est la dialectique au cœur du projet de la Mission.

De fait, la notion de paysage éclate en tous sens. La rupture d'échelle est générale, vers le haut comme vers le bas. Le paysage se dissout dans l'infiniment grand : le stade ultime du panorama traditionnel, ce sont les vues de la terre prises de l'espace, notamment cette image admirable et poignante du clair de terre vu du sol lunaire. En cette photographie vient se clore toute l'histoire « classique » du paysage. Mais d'autres part, il se fragmente et se disloque, en pièces juxtaposées, non reliées. Le désordre urbain devient objet « paysageable », chez Walter Evans, chez Lee Friedlander.

A l'opposé, la plongée se fait vers le petit, le tout petit. Des lieux très restreints, tels une chambre, un mur, une table, déchiffrés et restitués par l'art du paysagiste, sont susceptibles d'appeler une représentation comme espace signifiant. Au-delà viennent les images au microscope électronique, avec tout le fantastique de l'infiniment petit, inauguré par la célèbre plaque de Man Ray « élevage de poussière ». Plus loin encore s'ouvrira à la culture du paysage un vaste champ inédit, celui des images synthétiques numérisées, capables de donner à voir de pures visions mentales (paysages non vus, comme on dit « inouïs »), voie de recherche où fraye déjà, peut-être, un artiste comme Tom Drahos, membre de la Mission.

Ainsi la tension dialectique entre les paysages réels et leurs représentations est-elle aujourd'hui à son maximum d'ambiguïté et de fécondité. La réalité « paysage » étant devenue totalement multiforme et sans limites, l'ambition de la DATAR est définitivement fascinante, à la fois archaïque et très moderne, et surtout incertaine quant à ses résultats. L'enjeu est complètement ouvert : que va-t-il sortir des alchimies de la boîte noire ?

S'il ne s'agissait que de cadrer l'espace pour y redécouvrir un ordre, on déboucherait sur un constat d'évanescence et d'échec. Mais en appliquant une démarche artistique à la fois ancienne et renouvelée, une tension désirante du regard, à l'énigme du monde contemporain, les images recueillies par la Mission vont être d'un grand intérêt plastique et culturel pour débusquer quelques significations cachées, et nous révéler à nous-mêmes.

Louons maintenant la voyance aiguë et prodigieuse des artistes.

LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE DE LA DATAR BÉNÉFICIE EN 1984 DE CONCOURS FINANCIERS ACCORDÉS PAR LES ORGANISMES SUIVANTS :

Ministère de l'Agriculture (Direction de l'aménagement)
Ministère de l'Urbanisme et du Logement (Direction de l'urbanisme et des paysages) (Direction de l'architecture)
Secrétariat d'État à l'Environnement et à la Qualité de la vie (Délégation à la qualité de la vie)
Secrétariat d'État au Tourisme
Secrétariat d'État à la Mer
Crédit agricole mutuel (Fédération des pays de France)
Caisse des dépôts et consignations
Société nationale des chemins de fer français
Air Inter
Kodak-Pathé
Ilford
Agfa-Gevaert
Wild Leitz
Bip
Brandt Frères (Nikon)
Gitzo

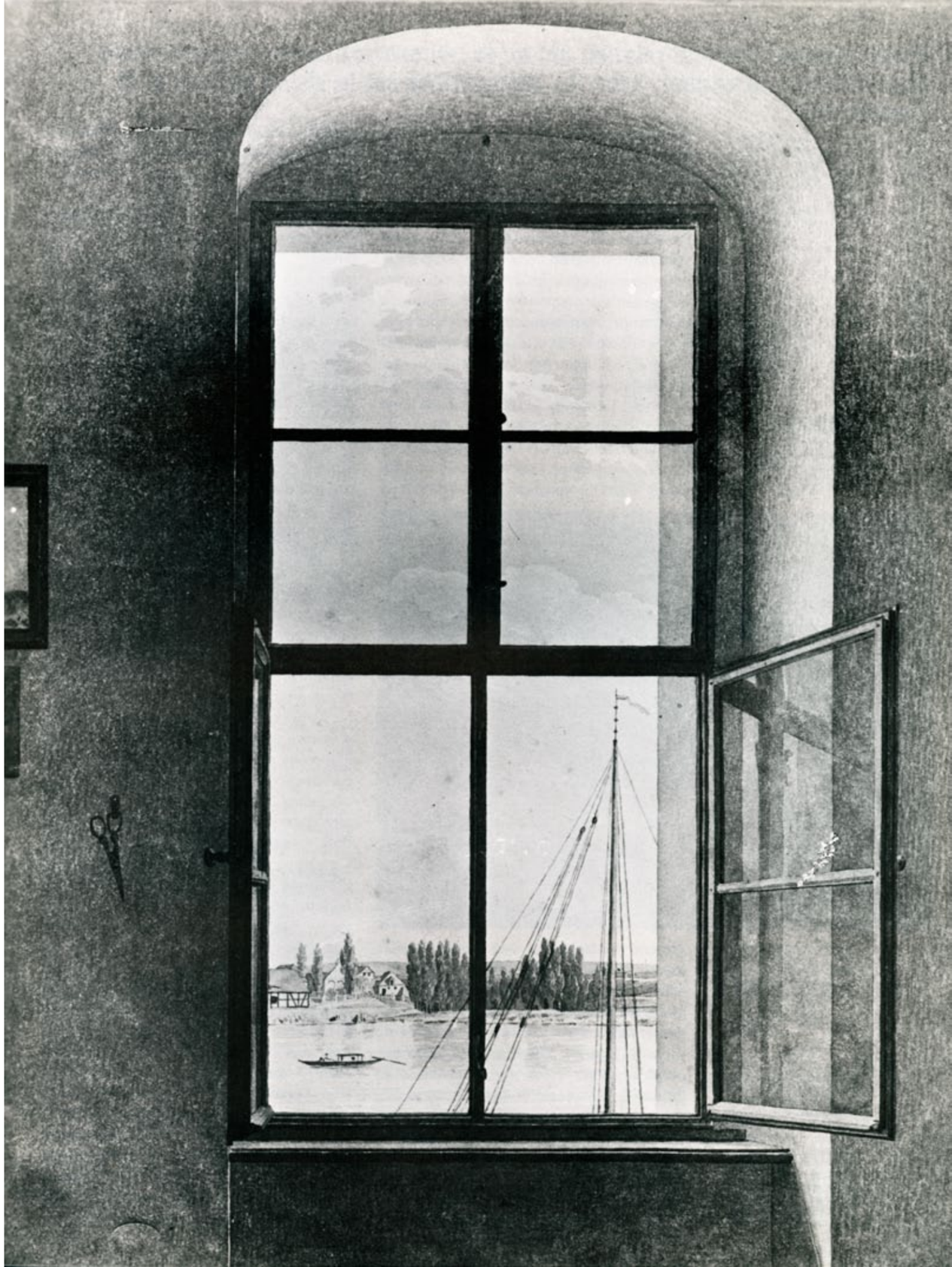
La Mission bénéficie en outre du concours technique du **M**inistère de la Culture (Direction du patrimoine et Délégation aux arts plastiques), du **C**entre national de la photographie et de la **F**ondation nationale de la photographie.

LA PHOTOGRAPHIE DANS LA CULTURE DU PAYSAGE: 1re PARTIE

LE XIXe SIÈCLE ET SES ANTÉCÉDENTS

Le paysage est traditionnellement un art de la description ou de la contemplation ; il peut apporter également des informations précises sur la société et les modes de vie. S'il était, au moment de l'invention de la photographie, un genre pictural bien établi, il ne faut pas oublier que la peinture n'est elle-même qu'un domaine particulier à l'intérieur du champ, plus vaste, des arts de la représentation à deux dimensions. Les arts graphiques, tels le dessin et l'estampe, ont produit d'innombrables représentations de paysages, à des fins documentaires ou d'illustration. La conception de la peinture elle-même comme spéculation pure, comme élaboration d'œuvres qui n'ont d'autre valeur que celle de la peinture, est une notion très récente et trop étroite, qui ne rend pas compte de la variété historique des raisons de peindre. La photographie ou plutôt les photographes héritèrent donc d'une culture riche et multiple.

PAR JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER



Caspar David Friedrich : Vue de la fenêtre de l'atelier (coll. Kunsthistorisches Museum, Vienne).

il faut signaler l'étroite relation qui lie la représentation de l'espace urbain, architectural, ou naturel, avec les spéculations sur la vision optique et la perspective

Dès l'origine, les photographes se livrèrent à l'art du paysage. Nicéphore Niépce vivait à la campagne, et ses lettres sont pleines de remarques sur l'état de la nature, les travaux des champs et les possibilités de la chasse aux différentes saisons. En 1827, il écrit à Daguerre, pour accompagner un envoi qu'il lui fait : « Ce résultat n'est même pas récent, il date du printemps passé ; depuis lors j'ai été détourné de mes recherches par d'autres occupations. Je vais les reprendre aujourd'hui, que la campagne est dans tout l'éclat de sa parure, et me livrer exclusivement à la copie des points de vue d'après nature (1). » Cette expression de « point de vue » est très intéressante. Dans le vocabulaire de Niépce, la « copie des points de vue » distingue les essais de prise de vue d'après un motif naturel des essais de reproduction de gravures auxquels se livrait essentiellement le chercheur. Mais le mot même de « point de vue », bien qu'il puisse nous paraître banal, voire trivial, possède au début du XIXe siècle une signification très riche. Il permet de rattacher l'invention de la photographie, non seulement, comme on se contente généralement de le faire, à l'idéologie progressiste des Lumières et aux recherches sur la communication du savoir et sur la multiplication des images, qui passionnèrent le XVIIIe siècle, mais aussi à l'esthétique qui se développa alors, notamment en matière de paysage.

(1) *Nicéphore Niépce*, lettres et documents choisis par Paul Jay, éd. du Centre national de la photographie, collection « Photo Poche », n° 8, 1983, p. 101.

Canaletto : La cour du maçon (Le Campo San Vidal et l'église Santa Maria Della Carita), 1726-1727 (coll. National Gallery, Londres).

Cette esthétique est double. Elle hérite, d'une part, de la tradition de description précise, et intimiste, qui caractérise la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Dans cette tradition, le traitement du paysage participe de la même recherche illusionniste que la vue d'architecture ou la vue urbaine. Dans de nombreux cas, d'ailleurs, plutôt que de « paysage », au sens moderne du terme, il vaut mieux parler de « vue topographique », tant la volonté de réalisme dans le rendu des formes et de l'espace semble l'emporter sur toute intention d'interprétation subjective. Il n'est pas possible ici de distinguer toutes les nuances qui caractérisent les différentes catégories du paysage, mais il faut signaler l'étroite relation qui lie la représentation de l'espace urbain, architectural, ou naturel, avec les spéculations sur la vision optique et la perspective qui marquent la peinture occidentale depuis la Renaissance, avec son double foyer, en Italie et dans le Nord.

Le XVIIIe siècle s'est passionné pour les « vues » topographiques, ou « vedute », élaborées comme des représentations en perspective de lieux précis, identifiables, découpés autour d'un axe de vision partant d'un point bien déterminé. La « veduta » est, comme on a pu l'écrire, un « paysage historiquement objectif » (2). Pratiquée surtout en Italie — Canaletto et Bellotto en furent les meilleurs spécialistes — elle était destinée essentiellement aux riches voyageurs, et particulièrement aux Anglais qui voulaient rapporter chez eux des souvenirs monumentaux de leur « Grand Tour » dans le pays des vestiges antiques et de la Renaissance. Ces images avaient donc une valeur de document, indissociable de leur qualité artistique. Et cela même suffit à les rapprocher des paysages et vues topographiques réalisés par les photographes au siècle suivant. On sait par exemple que les vues de Rome et des paysages environnants réalisés au XIXe siècle, dans les années 1850-1860, par le photographe anglais Robert Mac Pherson, étaient, elles aussi, achetées essentiellement par des touristes anglais, si bien que peu d'épreuves de cet auteur subsistent dans les collections italiennes.

(2) « La "veduta" n'est pas simplement une peinture de paysage qui peut naître de la fantaisie du peintre et occasionnellement de la vision d'un lieu bien déterminé. La "veduta" est ce paysage décrit avec précision et identifiable, constituant un témoignage "figuré" d'un lieu et d'un milieu déterminés : paysage, par conséquent, historiquement objectif. C'est de là que naît l'attitude constante de tous les vrais peintres de "veduta" ; c'est-à-dire une fidélité absolue à la perception optique de la réalité, à son apparence, dans ses aspects les plus communs comme dans ceux plus exceptionnels. »
A. Martini, 1965, cité dans Giuliano Briganti : *Les Peintres de « vedute »*, Electa France, 1971, p. 7.

Ainsi, plutôt que de regretter, comme certains le font, que la photographie soit aujourd'hui considérée d'un point de vue trop esthétique, faut-il, au contraire, se rappeler que la peinture fut, elle aussi, souvent pratiquée à des fins documentaires et que de nombreux paysages peints furent conçus comme des vues topographiques (à caractère artistique), comme le furent par exemple les images réalisées dans le cadre de la Mission héliographique. On a vu que les « vedutistes » du XVIIIe siècle travaillaient pour une clientèle précise. Ils pouvaient recevoir des commandes privées, et certains même des commandes officielles : c'est le cas, par exemple, du paysagiste français Joseph Vernet à qui le marquis de Marigny commanda pour le roi en 1753 une série de tableaux sur les ports de France. En 1756, le commanditaire précisait d'ailleurs au peintre : « ... Vos tableaux doivent posséder deux qualités : la beauté picturale et la ressemblance. Dans le projet que vous m'avez présenté, une de ces qualités est sans doute présente, mais, je le crains, au détriment de l'autre et je doute que le port de Sète, représenté du côté de la mer, puisse être reconnu par ceux qui l'ont vu de la terre. (...) Pensez-y avant de décider et, surtout, ne perdez pas de vue la volonté du roi qui veut que les ports de son royaume soient représentés d'une façon naturelle sur vos toiles. Je conçois que votre imagination va être freinée, mais, avec votre talent, vous réussirez à créer un équilibre entre réalisme et invention, ce dont vous avez déjà fourni des preuves (3). »

Pour parvenir au meilleur résultat, sinon dans le rendu des détails, du moins dans la traduction de l'espace et de la perspective, les peintres de *vedute* n'hésitaient pas à recourir à des instruments optiques, telle la chambre optique, ou chambre noire portative, et on sait que l'invention de la photographie ne fut jamais que la découverte des moyens permettant de fixer les images ainsi obtenues. Il existe maintenant une énorme littérature sur l'usage de la *camera oscura* par les peintres hollandais du XVIIe siècle, et notamment par Vermeer, l'auteur de la *Vue de Delft* (4). Les *vedutisti* du XVIIIe siècle eurent recours eux aussi à ce procédé. On cite généralement à ce propos le texte du Vénitien Francesco Algarotti, mécène et théoricien de l'art de la seconde moitié du siècle, influent dans toute l'Europe, autant en Angleterre — où ses écrits furent immédiatement traduits — qu'en Italie même. Algarotti recommandait à tous les jeunes peintres l'usage de la chambre noire et l'étude des « tableaux de la chambre optique », peints, dit-il, « par la Nature elle-même ». « Nul objet, écrivait-il encore, ne peut être mieux vu qu'au travers de la chambre optique où la nature peint les choses les plus proches de l'œil avec des pinceaux très fins et très fermes et les plus lointains avec des touches de plus en plus nuancées et molles. Plusieurs peintres de « vedute » se sont servis d'elle, car autrement ils n'auraient jamais pu représenter les choses avec un tel réalisme (5). » Il est d'ailleurs intéressant de noter que c'est à propos du paysage, et non du portrait ou de la scène de genre, que la littérature artistique, surtout

(3) Lettre du marquis de Marigny à Joseph Vernet le 9 octobre 1756, citée par Giuliano Griganti, *op. cit.*

Louis Jacques Mande Daguerre : Vue du boulevard du Temple ; Paris, c.a. 1838 (coll. Bayerisches National Museum, Munich).

(4) Sur ce sujet, voir Svetlana Alpers : *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, éd. John Murray, U.S.A., 1983, chapitre II, « Ut pictura, ita visio ».

(5) Cité par Giuliano Briganti, *op. cit.*, p. 18. Voir également Aaron Scharf : *Art and Photography*, Pelican Books, 1979, pp. 22-23.

«ce n'est pas une maison c'est un matin d'été où il y a une maison»

à partir du XVIIe siècle, décrit les avantages de la chambre noire.

Dans la préhistoire de la photographie, aussi bien que dans ses origines, le paysage occupe donc une place privilégiée, qui accentue les possibilités esthétiques du nouveau médium tout en rattachant sa fonction documentaire à la tradition des vues topographiques à caractère artistique. Daguerre, le continuateur de Niépce et l'inventeur du procédé qui porte son nom, était peintre paysagiste de formation. Il travailla dans l'atelier de Pierre Prévost, spécialisé dans la production de panoramas (l'Irlandais Robert Barker avait exposé à Edimbourg en 1788 une vue de cette ville, qui est la première du genre) et mit au point au début des années 1920, à partir du principe du panorama, un spectacle populaire, le célèbre Diorama, qui enthousiasma le public. En 1922, il ouvrit son spectacle avec une vue des Alpes qui satisfaisait parfaitement le goût de l'époque pour les effets pittoresques et théâtraux. Les contemporains reconnurent que l'illusionnisme pictural y était porté à la perfection. Daguerre travailla aussi, comme des centaines d'autres artistes, à des dessins topographiques destinés à l'édition monumentale du baron Taylor et de Charles Nodier, *Voyages pittoresques et romantiques en l'ancienne France,* qui parut de 1820 à 1878, et que les historiens de la photographie du XIXe siècle ne peuvent pas ignorer car elle donne le contexte culturel dans lequel furent entreprises les campagnes photographiques des années 1850 — et notamment, comme le rappelait ici même Philippe Néagu, la Mission héliographique de 1851.

Eugène Atget :
Saint-Séverin,
vers 1910,
Archives photographiques,
Paris.

Au XVIIIe siècle, la tradition descriptive dont je parlais plus haut s'était enrichie de nouvelles composantes. Les vues topographiques se chargeaient d'effets picturaux et de résonances sentimentales. En France, dans les années 1820, le goût de l'illusionnisme s'accordait très bien à l'esprit romantique, puisqu'il s'agissait dans tous les cas d'impressionner le spectateur et d'éveiller en lui les sentiments provoqués par la contemplation de la nature — sauvage ou pastorale — ou par celle des drames et des ruines de l'histoire. La rigueur descriptive du daguerréotype apparut comme un nouvel enchantement, participant du réalisme magique depuis longtemps expérimenté avec les « tableaux de la chambre optique ». En Angleterre, la photographie fut inventée également par un peintre paysagiste amateur, Fox Talbot. Bien qu'engagé dans une recherche essentiellement technique et expérimentale, celui-ci était conscient des possibilités esthétiques du nouveau médium. L'attention qu'un expérimentateur porte nécessairement aux matériaux en eux-mêmes rencontrait chez lui le souci d'exploiter au mieux leur valeur plastique : les caractères du négatif et de l'épreuve qui en était tirée devaient s'accorder au sentiment plastique, ou même psychologique, ressenti devant l'objet représenté, sa nature physique, sa réaction à la lumière. La pierre, les feuillages, les plus subtiles matières, devaient former, dans une sorte d'alchimie, la matière même de l'épreuve photographique, comme par une sorte de transfert des qualités naturelles en qualités artistiques. Cette attention particulière portée au matériau installe le paysage — et la nature morte — au cœur des recherches de Talbot. C'est à cette époque que le grand paysagiste Constable notait un jour : « Ce n'est pas une maison, c'est un matin d'été où il y a une maison. »

Fox Talbot :
Tree in Winter,
sans date
(coll. Lacock Abbey,
Grande-Bretagne).

Plus tard, au XXe siècle, la romancière Virginia Woolf pouvait écrire : « L'amour de la nature est une maladie congénitale de l'âme anglaise. » Au XVIIIe siècle, une énorme bibliothèque s'était constituée sur l'art du paysage, la contemplation de la nature, l'aménagement des jardins. La notion classique de beauté, qui repose sur l'adaptation de l'art à des normes générales et universelles, fut remise en question. On inventa, ou plutôt on donna une nouvelle signification à d'anciennes catégories, le pittoresque et le sublime, qui permettaient d'interpréter l'art en fonction des suggestions affectives, sentimentales, qu'il provoquait chez le spectateur. Les débats furent acharnés, la bonne société se passionnait. Tout cela ne peut être évoqué ici plus précisément, mais le résultat fut que la nature elle-même, et non plus seulement ce qu'en faisaient les hommes ou leurs créations imaginaires, pût être considérée comme une collection d'œuvres d'art, de tableaux. On considérait un paysage naturel comme une composition picturale,

(suite page 23)

Extrait d'un rapport de mission :
« ...Lorsque j'ai proposé de me consacrer aux paysages vus des voies ferrées, j'avais pensé faire, dans un premier temps, des repérages généraux sur les régions qui m'intéressaient, et passer ensuite aux prises de vue.

Cette méthode s'est très vite révélée mauvaise. En effet, les images « possibles » s'accumulaient de manière vertigineuse sans aucune certitude de les retrouver, pour diverses raisons : changement de saisons et de lumière, difficulté de localisation...

J'ai donc préféré resserrer mes « ambitions territoriales » et me fixer pour un temps dans une région (délimitée en fait par les zones S.N.C.F.) où je pouvais, après repérage, passer très vite à la prise de vue.

Aussi, maintenant, soit je me déplace en voiture en suivant au plus près la ligne de chemin de fer, soit je fais mon repérage depuis le train et je retourne sur les lieux (ouvrages d'art, gares, points de vue particuliers) à pied, ou avec l'aide de la S.N.C.F. en draisine ou locotracteur. »

S. R.

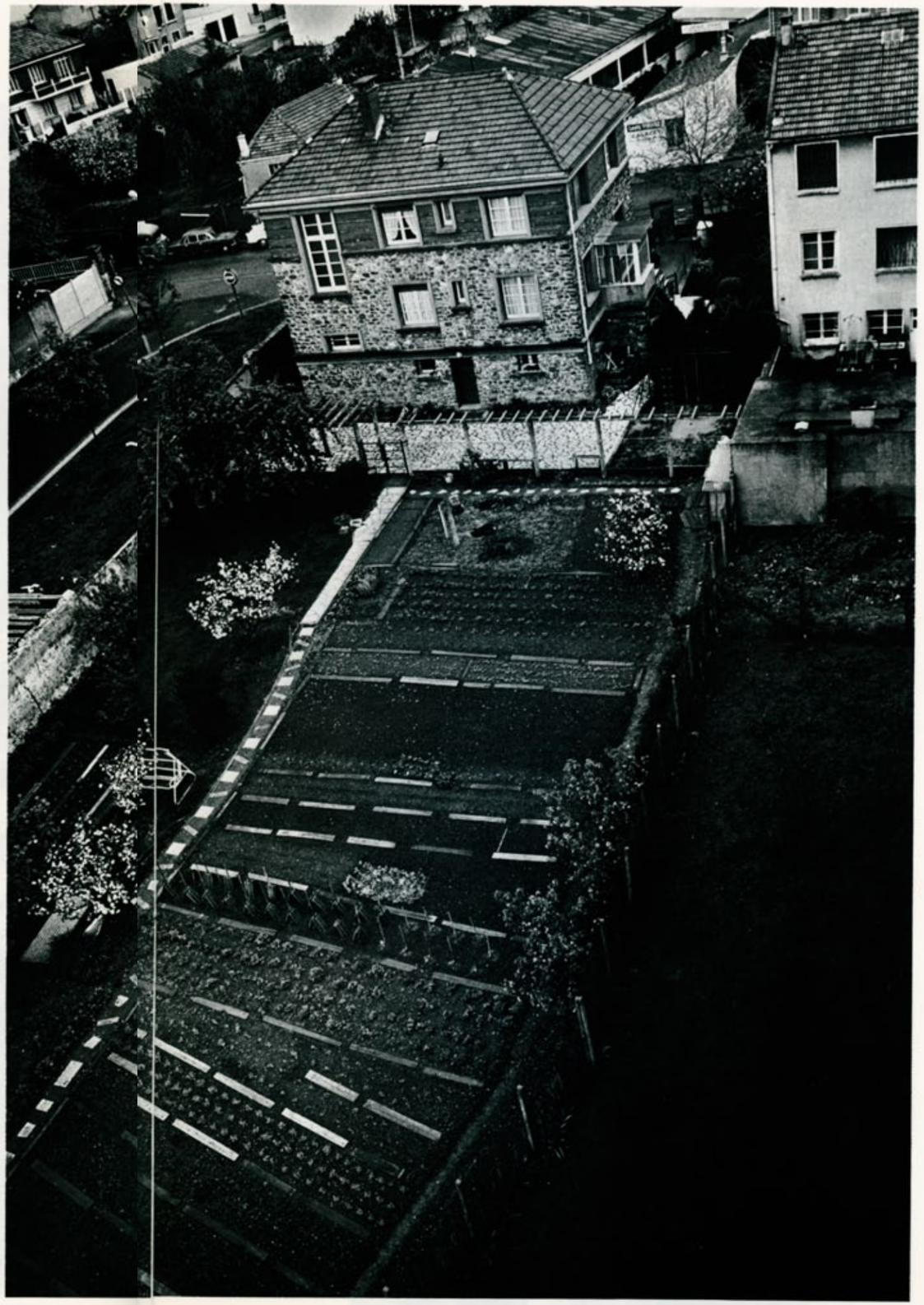
Sophie Ristelhueber :
Aux environs de Mont-Louis
(Pyrénées-Orientales)
mars 1984
original en noir et blanc.

Palaiseau,
Résidence de la Fosse-aux-Prêtres,
mai 1984,
original
en couleurs.

St-Denis,
quai du canal,
mai 1984,
original
en couleurs.

Noisy-le-Grand,
place du Pavé-Neuf,
mai 1984,
original
en noir et blanc.

Montreuil, depuis
la Terrasse Mozinor,
4 mai 1984.
Original
en noir et blanc.

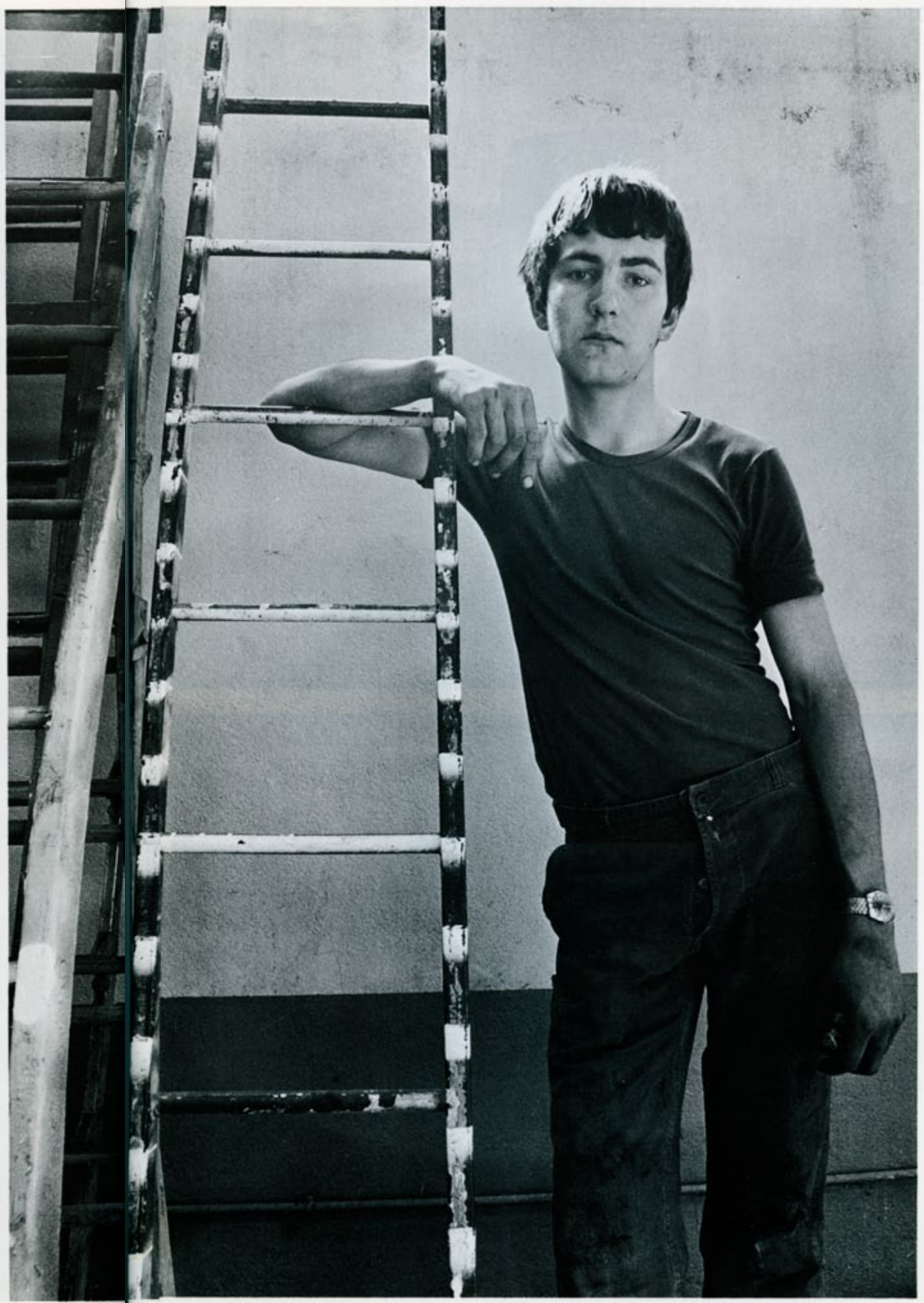


« Les choses se passent toujours de la même façon.
Quand les grues se pointent à l'horizon, le pavillon Mimile n'en mène pas large. Le jardinier, résistant bien à l'abri de ses quatre murs, aligne au cordeau les derniers haricots mange-tout pour ne pas voir le défilé des casques jaunes. Avec le déferlement des résidences, la métamorphose de la banlieue est telle que le banlieusard d'appellation contrôlée que je suis ne s'y retrouve plus. Vexé comme un dindon, j'ai voulu que mon rôle de glouton optique montre les résultats involontaires de cette frénésie. Dans le grondement des engins de chantier, j'ai ramassé pour vous les fruits biscornus du hasard. En toute bonne foi, j'ai cru voir un alignement d'harmonicas géants sous le ciel d'Issy-les-Moulineaux, et, par manque de culture, je n'ai pas trouvé le sens de l'indéchiffrable anamorphose décorant le sol d'une place de Noisy-le-Grand. La transition est brutale, les ruines gréco-romaines en béton voisinent avec le mâchefer féodal. Mais ce n'est pas cela le plus étonnant, pas plus que ne l'est la disparition du piéton, jadis roi de la chaussée. La grande nouveauté est l'apparition de la couleur. Aux pieds des grands parallélépipèdes maquillés de couleurs vives, les automobiles forment un collier de perles multicolores. Eh oui ! la couleur est venue atterrir dans la périphérie un peu comme un Caddie de supermarché abandonné au fond d'un terrain vague. Il me semble que, sous les intempéries et dans l'indifférence d'un monde qui se lève tôt, elle va perdre jour après jour son insolente agressivité. » R. D.

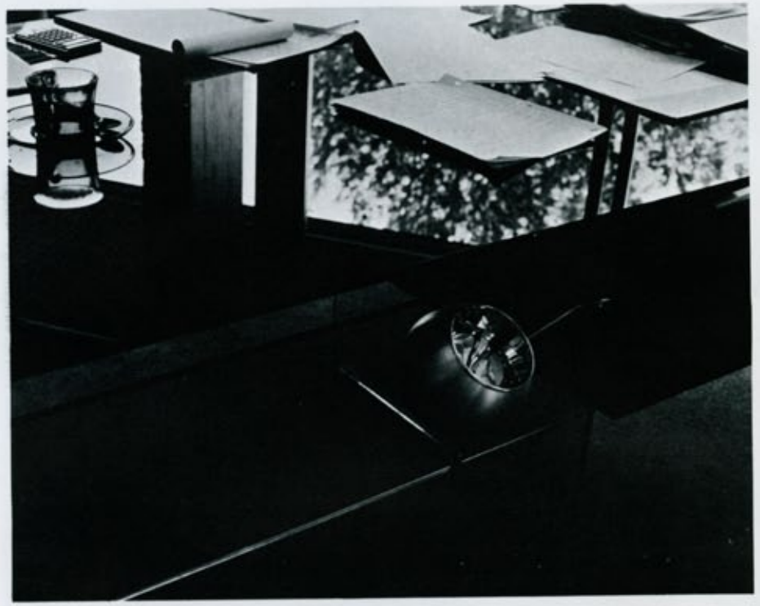
Jardiniers des marais de Bourges, mars 1984, original en noir et blanc.

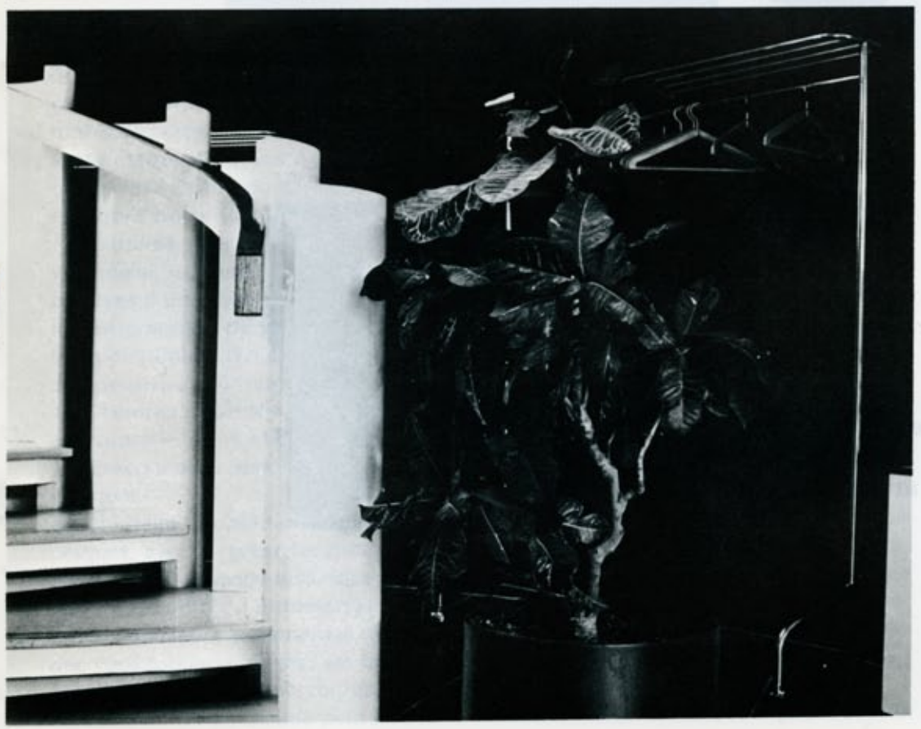
Coiffeur, Bourges, mars 1984, original en noir et blanc.

Tôlier, garage Berthot, Bourges, mars 1984, original en noir et blanc.



Despatin et Gobeli essayent de définir leur fonction de portraitiste, ils disent par exemple : « A la différence de l'historien qui se contente de secouer des cendres et à l'instar de l'anthropologue, nous fonçons tête baissée dans les rapports sociaux vivants. Tout individu qui répond à notre demande prend un risque. Il se met devant l'objectif au vu et au su des autres, il se démarque, se singularise, collabore avec " l'ennemi ". (...) Ici, nous donnons le pouvoir à certains, nous l'enlevons à d'autres. » Ils précisent : « Chez les " photographiables ", il y a les dignitaires, les marginaux, et les autres. Les dignitaires, disons, sont ceux qui, de par leur statut, peuvent se permettre sans risque, de côtoyer, de parler, de suggérer, de " perdre leur image " en se faisant photographier. Les marginaux, ce sont ceux qui, comme leur nom l'indique, sont sans statut et qui, donc, n'ont rien à perdre, ne détenant rien. Mais – et c'est important –, ils peuvent, par ce biais, accéder au pouvoir et passer dans la caste des dignitaires.
Les autres calquent leur attitude sur l'un ou l'autre, ou refusent tout simplement. »





Christian Milovanoff :
Agence française
pour la maîtrise
de l'énergie,
mars 1984,
original en noir et blanc.

Sophia Antipolis,
Compagnie française
pour la prospection sismique,
mars 1984,
original en noir et blanc.

Trois de ces quatre images ont été prises au même endroit, dans un parc de bureaux qui s'étend sur deux mille trois cents hectares, au-dessus de Cannes : ce parc regroupe des sociétés de haute technologie. Christian Milovanoff croyait que, dans un lieu pareil, il retrouverait la grandeur des industries et des utopies du XIXe siècle. Mais le rêve technique de notre époque est peu photogénique, les ordinateurs sont des cubes de métal avec des fils. La chance de ce photographe est qu'il n'est pas rebuté par l'abstraction. Bien au contraire, elle participe étroitement de sa vision. « Ainsi, dit-il, j'avais voulu voir dans les bureaux des plans faits de surfaces, des objets disposés en ligne, minces et sans profondeur, nombreux. Je m'aperçois aujourd'hui que les objets sont en nombre restreint, qu'ils se dessinent en volumes, mais que l'espace qui les englobe, lui, est traité en surface. » Milovanoff est devenu l'explorateur de ces nouveaux espaces. « L'appareil, dit-il, n'est pas braqué sur des objets, mais entre les objets. Que se passe-t-il entre deux fauteuils, ou bien entre un portemanteau, une machine à écrire, et un bouquet de fleurs ? »

Les photographes de la DATAR utilisent le 6x7 BRONICA

(suite de la page 13)

sans chercher à le transposer dans une recréation imaginaire mais en y retrouvant seulement des effets bien connus de la peinture. Le paysagiste français du XVIIe siècle, Claude Le Lorrain, était collectionné avec passion par les riches amateurs ; ses œuvres, reproduites par l'estampe, étaient connues dans de larges cercles, et elles fournissaient l'essentiel des références utiles à tous ceux qui voulaient jouir artistiquement de la nature.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, une habitude singulière fut adoptée : on se mit à utiliser en promenade le « miroir de Claude », du nom du peintre français qui en avait fait un grand usage. Cet instrument est un simple miroir convexe teinté en gris, ce qui permettait de réduire l'intensité des couleurs et de mieux faire ressortir les valeurs, comme le fait la photographie noir et blanc. Un poète, Thomas Gray, en mentionne l'usage dans un journal de voyage au Pays des Lacs — cette province était en effet devenue un véritable lieu de pèlerinage pour les touristes épris de pittoresque paysager — et un annotateur note en 1775 : « M. Gray emportait généralement pour ces excursions un miroir-plan convexe d'environ quatre pouces (10 cm) de diamètre avec un fond noir, maintenu dans un étui en forme de portefeuille. Un miroir de cette sorte est peut-être ce qui remplace le mieux et le plus commodément une chambre noire (6)... » Ce miroir était donc utilisé pour cadrer, d'un point de vue choisi, les zones particulièrement attractives d'un paysage et constituer ainsi instantanément de véritables compositions picturales. Il n'était pas utilisé par des peintres pour copier des points de vue, comme disait Niépce, mais par des amateurs — d'art et de nature — pour voir, reconnaître, des œuvres d'art dans la nature.

A côté de la tradition des vues topographiques, avec la recherche chez les vedutistes d'un « paysage historiquement objectif », le goût du pittoresque, qui imprégna d'ailleurs largement le traitement des vues topographiques, est donc l'origine esthétique de la photographie, et le modeste miroir de Claude peut être tenu pour l'ancêtre véritable de l'appareil photographique, du moins si l'on veut bien considérer que celui-ci est un outil de vision autant qu'un appareil d'enregistrement. Découper une image, telle qu'en produit la chambre noire, dans la réalité, n'est-il pas en effet le propre de l'intervention du photographe et de son étude du paysage ?

La théorie du pittoresque et le miroir de Claude ont introduit dans la culture européenne du paysage une dimension autre que la description objective d'une vue topographique, ou même que la composition lente et réfléchie d'une scène de nature. Ils ont introduit la dimension de la saisie immédiate, de la jouissance privée, qu'on retrouve dans le croquis, dans l'esquisse. La photographie comme jeu avec les codes artistiques qui conditionnent notre perception de la nature. On parle souvent d'une démocratisation — relative — du portrait par la photographie ; il faudrait souligner un processus semblable dans la représentation du paysage. Entre l'art et le métier, dont j'ai souligné le profond accord dans la production des vedutistes, il faut maintenant faire la part du jeu, de la fantaisie, de l'exercice d'amateur, qui rejoignent d'ailleurs aisément la recherche expérimentale. Fox Talbot, peintre amateur et expérimentateur, démontre déjà, à lui seul, cette convergence ; au XXe siècle, le lien entre le plaisir de la recherche et celui du jeu devient une des clés de l'invention plastique.

L'art du paysage peut sembler attaché à une attitude descriptive, et donc favoriser moins la fantaisie que le genre du portrait, par exemple, qui a donné lieu à toutes sortes de recherches de déformation et de caricature. Mais il ne faut pas se laisser trop impressionner par les effets les plus spectaculaires. Dans l'art du paysage, les jeux optiques, les manipulations de l'espace perspectif, les variations sur les principes de composition reconnus, ont été de tout temps pratiqués, et les photographes en ont hérité. Je l'illustrerai plus longuement dans la deuxième partie de cet article (à paraître dans le prochain numéro de ce bulletin).

Il faut pour le moment souligner l'accord

la photographie comme jeu avec les codes artistiques qui conditionnent notre perception de la nature

(6) William Mason, 1775, cité par Marie-Madeleine Martinet : *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle*, Aubier-Montaigne, 1980, p. 24.

et la tension qui se sont établis dès l'origine de la photographie, et dans ses premières applications, entre des préoccupations scientifiques, ou documentaires, d'une part, et esthétiques de l'autre. La description et la recherche du pittoresque partagent l'art du paysage au XIXe siècle, mais ils se mêlent et se confondent aussi étroitement. Dans l'indistinction des premières expériences, telles celles de Niépce et le fameux paysage pris d'une fenêtre à Saint-Loup-de-Varennes, le partage est impossible à établir, mais on peut noter, toutefois, que Niépce n'était certainement pas indifférent aux valeurs esthétiques sur lesquelles se fonde la conception du paysage pittoresque, puisqu'il entreprit un jour de reproduire une estampe de Claude Le Lorrain. Plus tard dans le siècle, Charles Nègre établit clairement la distinction qui nous intéresse, quand, en 1854, il énonce les principes qu'il a suivis dans sa campagne photographique de 1852 sur le Midi de la France (entreprise, à titre personnel, après la Mission héliographique). Il note : « Dans la reproduction des monuments anciens et du Moyen Age que j'offre au public, j'ai tâché de joindre l'aspect pittoresque à l'étude sérieuse des détails si recherchés par les archéologues et par les artistes architectes, sculpteurs et peintres. (...) Ainsi, j'ai fait pour l'architecte une vue générale de chaque monument en plaçant la ligne d'horizon au milieu de la hauteur de l'édifice et le point de vue au centre. J'ai cherché à éviter les déformations perspectives et à donner aux dessins l'aspect et la précision d'une élévation géométrale. (...) Après avoir fait la part de l'architecte, j'ai cru devoir faire la part du statuaire en reproduisant sur la plus grande échelle possible les détails de sculpture les plus intéressants. » Ainsi, Charles Nègre a-t-il travaillé pour toutes les « catégories d'artistes », comme il l'écrit, auxquels il destine ses épreuves. Il a donc aussi travaillé pour les peintres. Et il précise à ce sujet : « Peintre moi-même, j'ai travaillé pour les peintres en suivant mes goûts personnels. Partout où j'ai pu me dispenser de faire de la précision architecturale, j'ai fait du

Charles Nègre : Arles, Saint-Honorat-des-Alyscamps, 1852 (coll. André Jammes, Paris).

pittoresque ; je sacrifiais alors, s'il le fallait, quelques détails en faveur d'un effet imposant propre à donner au monument son vrai caractère et à lui conserver le charme poétique qui l'entoure (7). »

On ne peut mieux dire comment s'effectue le passage d'une vue d'architecture à un paysage artistique, « pittoresque », contenant une représentation d'architecture. Les images de la Mission héliographique montrent elles aussi souvent ce glissement. Mais nous devons aussi nous rappeler que les jardins pittoresques, savamment composés, du XVIIIe siècle, tels, en France, le parc d'Ermenonville ou le Désert de Retz, contenaient tous les « fabriques » édifiées dans un esprit de reconstitution historique ou de fantaisie exotique. Nègre distingue bien le pittoresque de la recherche de la « précision », dont il a décrit soigneusement la méthode. On comprend comment les objectifs poursuivis pendant son enquête (fournir des documents à des artistes) ne pouvaient que l'encourager à se « dispenser » de la précision, et comment le besoin de traduire l'imaginaire (le paysage) vient transformer l'enquête documentaire, descriptive et topographique ; comment, enfin, l'art prend le relais de la science, sans qu'il y ait de véritable rupture. L'histoire de la photographie de

(7) Charles Nègre, 1854, cité par Françoise Heilbrun : *Charles Nègre photographe*, cat., Réunion des musées nationaux, 1980, pp. 352-354. Sur « l'effet pittoresque » chez Nègre, voir également James Borcoman : *Charles Nègre 1820-1880*, cat., Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1976, « Peinture et photographie : l'effet », pp. 17-21.

le lien entre le plaisir de la recherche et celui du jeu devient une des clés de l'invention plastique

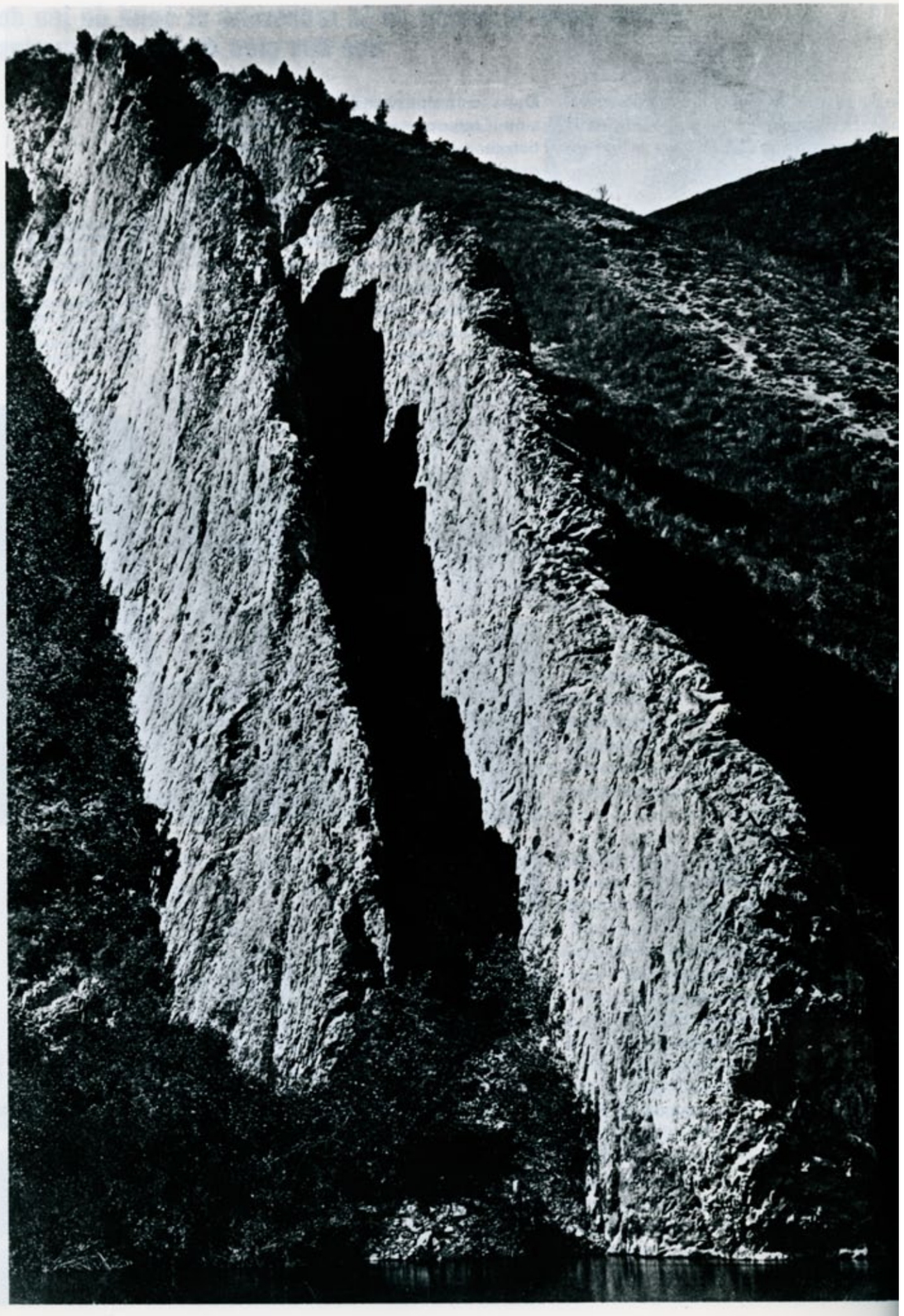
paysage au XIXe siècle illustre constamment ce balancement ou ce glissement. Cela s'explique d'abord par la nature même des commandes passées aux photographes, ou, quand il n'y avait pas de commande, par le caractère composite de leur engagement, du moins pour les meilleurs d'entre eux, dans la culture de l'époque. Au XIXe siècle, l'action économique ou sociale, l'art et la science ne sont pas des registres imperméables les uns aux autres. Les missions confiées à des photographes participaient souvent des trois. Bernard Latarjet s'inscrit dans cette logique quand, au nom d'un organisme chargé de l'aménagement du territoire, il écrit : « Redonner aux paysages les qualités qu'ils ont perdues, c'est d'abord recréer une culture du paysage. C'est pour contribuer à la renaissance de cette culture que la DATAR s'adresse à l'art. » Aux Etats-Unis, dans les années 1860-1870, les grandes missions de relevés topographiques confiées à des photographes par le gouvernement, et qui permirent à Timothy O'Sullivan ou Carleton Watkins de produire leurs célèbres paysages de l'Ouest, participaient d'une étroite convergence d'intérêts scientifiques et pratiques, mais elles furent aussi conditionnées largement par des considérations esthétiques et théologiques.

La plus fameuse de ces missions, les « Geological Explorations of the Fortieth Parallel », fut supportée par le secrétariat de la Guerre, auquel Clarence King l'avait présentée comme une « exploration géologique et topographique du territoire compris entre les montagnes Rocheuses et la Sierra Nevada ». O'Sullivan participa à plusieurs campagnes entre 1867 et 1872 ; Watkins y collabora en 1870. En 1871, 1873 et 1874, O'Sullivan travailla également pour une mission d'exploration du Centième Méridien, dirigée par le lieutenant George Wheeler. Pour sa part, William Henry Jackson travailla, entre 1870 et 1878, pour un rival de Clarence King, F.V. Hayden, qui dirigea lui aussi une importante campagne d'exploration scientifique des territoires de l'Ouest.

Dans le compte rendu final de sa mission, Clarence King notait : « L'exploration du quarantième parallèle promettait, premièrement une étude des ressources naturelles du territoire montagneux situé près de l'Union and Central Pacific Railroad, deuxièmement la réalisation d'une coupe géologique continue à travers la zone où le système montagneux de la Cordillère est le plus large. » L'enquête devait donc servir la connaissance scientifique de la région ainsi que son dévelop-

Carleton Watkins : Cape Horn near Celilo, 1867, tiré de l'album « Photographs of the Columbia River and Oregon »

Edouard-Denis Baldus : L'approche de Robinet, tiré de l'album « Paris, Lyon, Méditerranée », 1855 (coll. Wagstaff).



William Henry Jackson : Beaver's Work, 1870 (coll. Academy of Natural Sciences, Philadelphie).

pement industriel (chemins de fer, exploitations minières). Mais Clarence King avait aussi, comme tous les géologues, une théorie sur la formation de la terre, imprégnée de valeurs esthétiques et théologiques : il croyait que la création du monde avait été une suite de catastrophes témoignant de la destruction par Dieu de civilisations successives ; il considérait les reliefs accidentés des montagnes comme les ruines de ces civilisations. Cette théorie a bien sûr une faible valeur scientifique, du moins à nos yeux, mais elle relève de cet imaginaire qui est nécessaire à toute grande entreprise collective ; elle a fourni aux photographes engagés un cadre culturel complet, scientifique — selon les critères du temps —, esthétique et religieux, qui fut particulièrement efficace ; elle rattachait notamment la représentation des paysages sauvages de l'Ouest à la conception de la grandeur sublime élaborée au siècle précédent (8).

La théorie du sublime fut en effet essentielle pour la création d'un art du paysage. Elle avait été formulée par le philosophe anglais Edmund Burke dans un ouvrage paru en 1757. Elle caractérisait une esthétique fondée sur l'appel aux réactions les plus troubles de la sensibilité : inquiétude, terreur, etc. Elle en dégageait les principes : l'infini, l'obscur... La nature était ainsi chargée de tous les caractères d'une force divine ; la disproportion, le déséquilibre entre l'homme et la nature, l'incertitude, devenaient les facteurs puissants d'une nouvelle esthétique fondée sur la subjectivité. Cette conception fut constamment retravaillée dans les générations successives. Aux Etats-Unis, un siècle plus tard, Emerson, Thoreau, les « transcendantalistes » de la Nouvelle-Angleterre posaient les principes d'un nouveau sublime opposé à celui de Burke : « luministe », il était accordé à la découverte exaltée des grands paysages sauvages et édéniques de l'Ouest ; géologues, pétris de théologie, Clarence King ou F.V. Hayden y trouvèrent des arguments supplémentaires pour leurs projets d'exploration. L'art rejoignait encore plus sûrement la science et la religion, magnifiant l'esprit d'entreprise et le souci d'utilité.

En Europe, les romantiques n'ignorèrent pas cette nouvelle sensibilité. Théophile Gautier, dans le compte rendu de son voyage en Espagne de 1840, note précisément ses impressions devant les paysages qu'il traverse ; il écrit par exemple : « Devant nous se déployait comme dans un immense panorama le beau royaume d'Andalousie. Cette vue avait la grandeur et l'aspect de la mer. (...) Tout cela était inondé d'un jour étincelant, splendide, comme devait être celui qui éclairait le paradis terrestre. La lumière ruisselait dans cet océan de montagnes comme de l'or et de l'argent liquides. (...) L'infini dans le clair est bien autrement sublime et prodigieux que l'infini dans l'obscur. »

Mais c'est en Allemagne que fut écrit l'ouvrage fondamental sur le paysage : les *Neuf Lettres sur la peinture de paysage* de Carl Gustav Carus. Médecin, homme de science, peintre amateur, celui-ci était lié au naturaliste Alexander von Humboldt, à Goethe, comme lui passionné d'art et d'histoire naturelle ; il était aussi l'ami du grand paysagiste Caspar David Friedrich. Son ouvrage publié en 1831 donne la synthèse des intérêts convergents de ses contemporains : il transporte dans l'art du paysage les principes d'une « philosophie de la nature » qui se situe elle-même à la rencontre de la science et de la réflexion théologique. Pour lui, le paysage doit être « l'imagerie de la vie de la terre ». De manière très significative, sa passion dominante était la géologie. Il rédigea une *Esquisse d'une physiognomonie des montagnes*. Je ne sais pas si ce texte fut connu aux Etats-Unis dans les années 1860, mais les écrits d'Humboldt dont il s'inspirait y avaient été traduits en 1850.

Dans cette *Esquisse,* Carus énonce clairement la relation nécessaire entre l'étude scientifique de la nature et sa reproduction artistique. Il écrit notamment : « De même que la reproduction des diverses formes de l'organisme animal m'a aidé à merveille dans mes études anatomiques et physiologiques, de même cette alliance de l'art et de la science en vue de connaî-

l'art rejoignait encore plus sûrement la science et la religion, magnifiant l'esprit d'entreprise et le souci d'utilité

(8) Sur tout ceci, voir Weston Naef : *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West 1860-1885,* cat., The Metropolitan Museum of Art, 1975 ; Joel Snyder : *American Frontiers : The Photographs of Timothy O'Sullivan, 1867-1874,* éd. Aperture, Millerton, New York, 1981.

tre était à son tour utile à l'art de la peinture de paysage. » Dans les *Lettres,* il note, à propos de Claude (Claude Le Lorrain) et Ruysdael, les deux « fondateurs de l'art des paysages » : « Ils ont pu nous parler le langage de la nature et nous refléter comme dans un miroir clair et limpide la beauté primitive de ses formations (9). » Ce thème du miroir, du pur reflet, affecté d'une valeur spirituelle, religieuse, se retrouve dans les écrits de Henry David Thoreau, et particulièrement dans la fameuse description des étangs de la contrée de Walden : « Rien de si beau, de si pur, et en même temps de si vaste qu'un lac, peut-être, ne repose à la surface de la terre. Eau céleste. (...) C'est un miroir qu'aucune pierre ne peut briser, dont le vif-argent ne s'usera jamais, dont l'or est sans cesse ravivé par la nature. (...) L'Etang blanc et Walden sont de grands cristaux sur la surface de la terre, des Lacs Lumière (10). » De nombreux paysages photographiés par Carleton Watkins et Muybridge exploitent cette image. Mais c'est surtout l'analogie entre la photographie et le reflet d'un miroir qui prend dans ce contexte une signification nouvelle : l'appareil photographique ancien, avec sa visée à l'horizontale, n'est plus seulement un outil de description et un auxiliaire de la science, mais aussi un instrument de contemplation.

La reproduction fidèle d'un paysage devient une œuvre de dévotion. Dans les termes de Carus, c'est « la restitution pure et *innocente* de la nature, tout à fait dans l'esprit où elle se présente à nous comme révélation divine ». A travers cette conception inspirée du paysage, le XIXe siècle a inventé l'objectivité photographique, comme l'accord d'une subjectivité patiente et attentive avec une nature rendue à sa grandeur primitive mais traduite dans ses moindres détails. Un peintre allemand du début du siècle, Ferdinand Olivier, a résumé cette attitude, dans ses *Souvenirs sur les Nazaréens romains* : « Nous amourachant de chaque brin d'herbe, de chaque branche, nous ne voulions nous priver d'aucun trait intéressant. Les effets aériens et lumineux étaient évités plutôt que recherchés. Bref, chacun s'efforçait de rendre le sujet le plus objectivement possible, fidèlement, comme dans un miroir (11). » « La peinture de paysage, disait pour sa part le peintre anglais Constable, doit être scientifique autant que poétique. »

A vrai dire, cette dernière formulation pouvait conduire à des effets strictement contraires à la précision linéaire recherchée par Ferdinand Olivier, puisqu'elle encourageait notamment des études atmosphériques où les formes tendent à se dissoudre dans la matière lumineuse. Mais, quelle que soit la variété des registres abordés, depuis la description méticuleuse du dessinateur nazaréen jusqu'à l'effet pittoresque du peintre préimpressionniste, l'art du paysage au XIXe siècle se présente comme l'inventaire complet du monde agissant ou immobile de la nature, dans un esprit de curiosité et de dévotion, qui n'excluait pas le sens de l'utilité et de l'entreprise. Au point que, chez les photographes américains de la « Frontière », une sorte d'accord définitif a pu s'établir entre la contemplation et le regard scientifique, entre l'art et l'industrie, entre la piété et la conquête. Mais cet accord fut sans doute aussi une réussite ultime. L'art devait se séparer de la science et de l'industrie, et la science se séparer de la religion. La politique introduisit d'inévitables ruptures. Rodtchenko montra qu'un arbre ressemblait à une cheminée d'usine. On s'aperçut plus tard que le paysage avait été bouleversé par les utopies, industrielles et urbaines notamment. Le temps de l'écologie était arrivé. Mais tout ceci est une autre histoire, sur laquelle je reviendrai dans la deuxième partie de cet essai.

Tandis que Freud, dans son *Introduction à la psychanalyse,* (1920) note l'analogie entre la « fantaisie » (comme résistance de l'esprit aux contraintes du « principe de réalité ») et la constitution des réserves ou parcs naturels, le poète allemand Rilke, au début de ce siècle, s'interrogeant sur les origines de l'art du paysage, écrivait : « Et il fallait regarder le paysage comme une chose lointaine et étrangère, comme une chose perdue et sans amour, qui s'accomplit tout entière en elle-même, afin qu'il pût servir un jour de moyen et de point de départ à un art autonome. Il fallait qu'il fût loin et très différent de nous afin de pouvoir devenir une parabole libératrice pour notre destin. Il fallait que dans son indifférence sublime il se montrât presque hostile pour pouvoir offrir à notre existence une nouvelle interprétation grâce à ses objets (12). » Rilke avait bien compris, comme les commanditaires des missions photographiques dans l'Ouest américain, que l'art du paysage est une manière de contempler l'origine (ou le travail de la création), que cette contemplation précède tout intérêt étroitement matériel ou psychologique, et qu'elle est, enfin, le seul fondement d'une véritable « culture du paysage ».

(9) C.G. Carus, « Neuf lettres sur la peinture de paysage », dans *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique,* textes de C.G. Carus et C.D. Friedrich, rassemblés par Marcel Brion, éd. Klincksieck, Paris, 1983, p. 94. Sur Carus, voir également *La Peinture allemande à l'époque du Romantisme,* cat., Réunion des musées nationaux, 1976.

(10) Henry David Thoreau : *Walden ou la vie dans les bois,* édition bilingue établie par G. André-Augier, Aubier-Montaigne, Paris, 1967, pp. 339-341 et 855.

(11) *La Peinture allemande à l'époque du Romantisme, op. cit.,* p. 135.

(12) Rainer Maria Rilke : « Sur le paysage », dans *Œuvres, Prose,* édition établie par Paul de Man, éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 372.

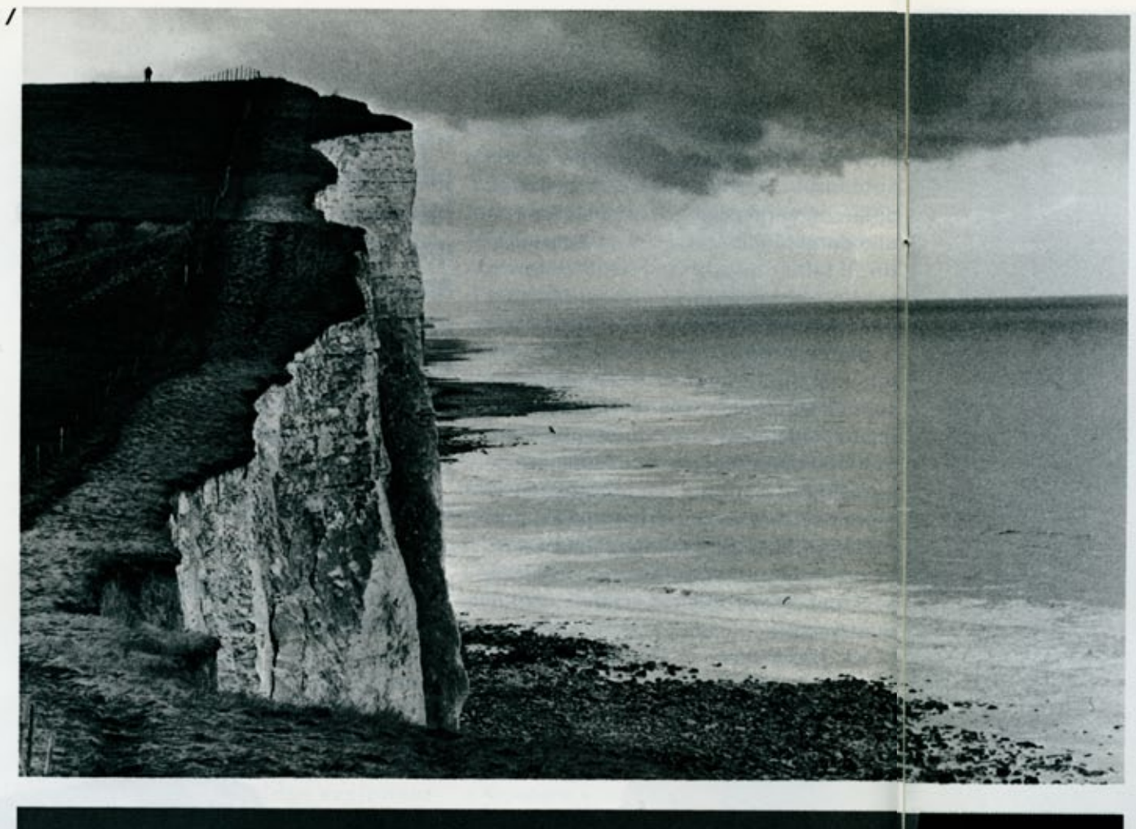
« et il fallait regarder le paysage comme une chose lointaine et étrangère, comme une chose perdue et sans amour, qui s'accomplit tout entière en elle-même, afin qu'il pût servir un jour de moyen et de point de départ à un art autonome. Il fallait qu'il fût loin et très différent de nous afin de pouvoir devenir une parabole libératrice pour notre destin. »

Muybridge : Mirror Lake, Valley of the Yosemite, 1872 (coll. Metropolitan Museum of Art, New York).

GABRIELE BASILICO /

LES PAYSAGES DES BORDS DE MER

A propos de la photographie du phare, Basilico nous a écrit : « Le phare est un thème qui, dans le souvenir d'un précédent voyage dans le nord de la France, et grâce à la fascination qu'il exerce, m'a porté à choisir "le bord de mer". Par conséquent, je photographierai immanquablement tous les phares que je rencontrerai dans mon voyage. Dans cette photographie, comme dans toutes les autres qui représentent des sujets architectoniques, ces derniers ne sont pas isolés comme "détails", mais insérés dans leur contexte spécifique, urbain ou naturel. Pour moi, ce qui importe, c'est de représenter l'atmosphère dans laquelle le sujet se trouve. A la limite, j'élimine les premiers plans horizontaux, en laissant seulement une légère ligne de terrain, je décentre l'objectif vers le haut et je choisis, si je le peux (je "me suis attaqué" à cette photographie, à différentes heures du jour), comme premiers plans, les côtés des édifices dans l'ombre. Je donne ainsi plus d'importance au sujet central éclairé, au fond. » Les mêmes procédés se retrouvent dans la vue du navire amarré au quai. Dans cette image, le photographe a souligné, selon son habitude, les rapports entre l'architecture du bateau et celle du port. « C'est un jeu, dit-il, qui me fascine et m'émeut jusqu'à l'incroyable. Je pourrais passer des semaines entières à observer sur le verre dépoli comment les architectures dynamiques (les bateaux) entrent dans un jeu réciproque avec les architectures statiques (les ports). »



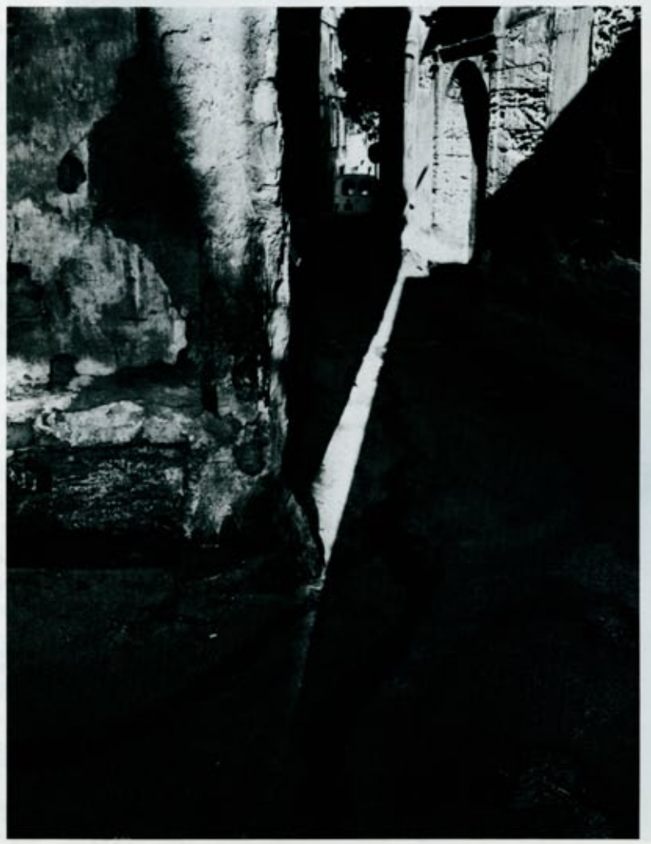
Gabriele Basilico :
Ault,
avril 1984,
original en noir et blanc.

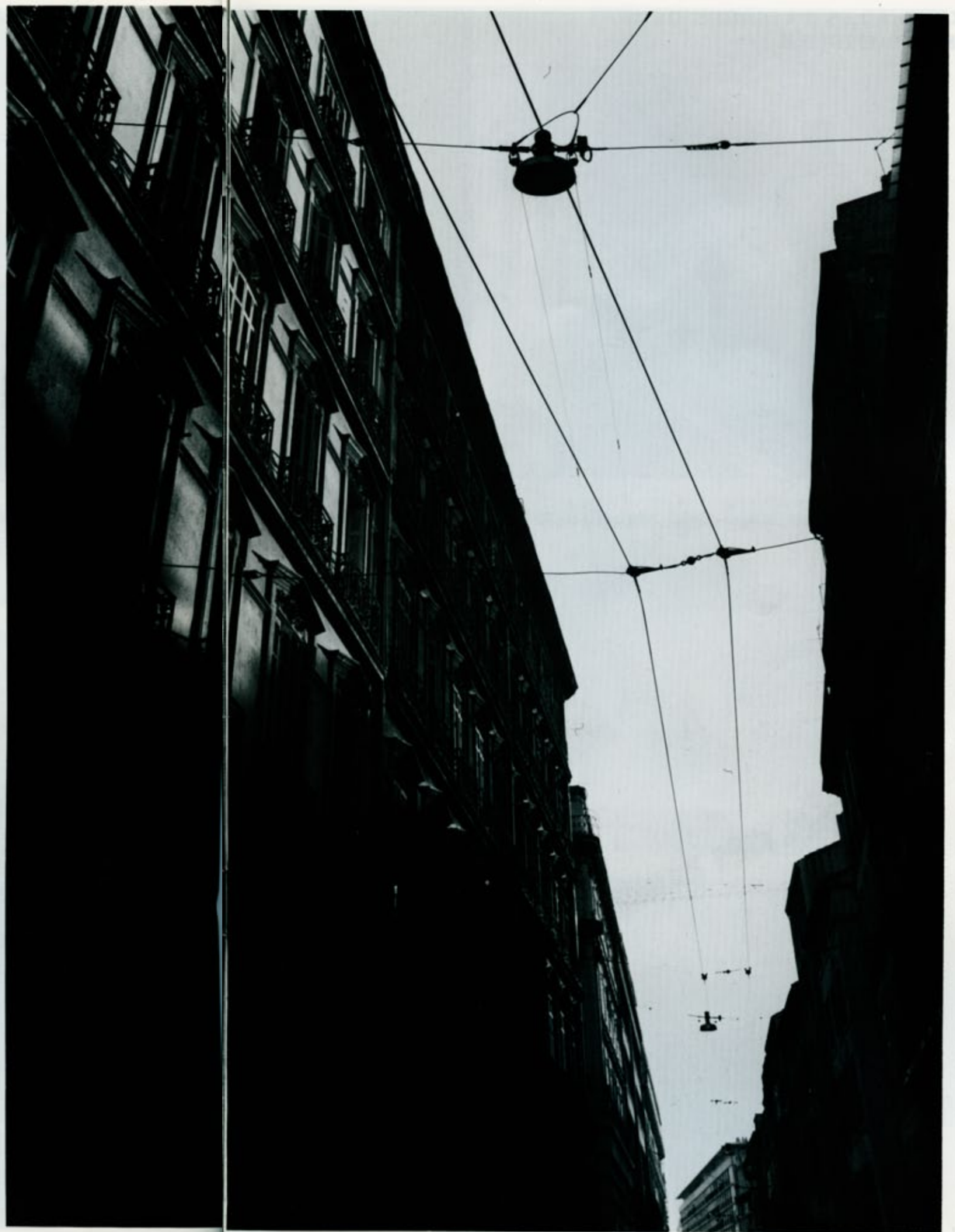
Calais,
mai 1984,
original en noir et blanc.

Ault,
avril 1984,
original en noir et blanc.

Dieppe,
mai 1984,
original en noir et blanc.

HOLGER TRÜLZSCH / LES PAYSAGES DE LA VILLE : UNE MÉTROPOLE RÉGIONALE





Holger Trülzsch :
Marseille,
avril 1984,
original en noir et blanc.

« Je marche dix à douze heures par jour. Comme la structure urbaine de Marseille est anarchique, caractérisée par un conglomérat de villages au style varié qui, avec le temps, se sont regroupés pour former une sorte de centre ville, j'ai dû procéder dans mon travail d'une manière systématique : quartiers par quartiers, en suivant un plan de la ville et en tenant compte des heures d'ensoleillement. Je me dirige donc le matin vers l'est, je tire parti des lumières crues de midi, et, le soir, je rebrousse chemin vers l'ouest, photographiant l'autre côté des rues. Il m'a semblé que c'était la meilleure méthode pour concrétiser ma vision d'une grande ville et de son architecture, compte tenu du fait que l'intérêt esthétique de Marseille n'est pas de prime abord évident. Marseille est l'exemple même de la cité moderne en contradiction avec son histoire de ville européenne. » H. T.

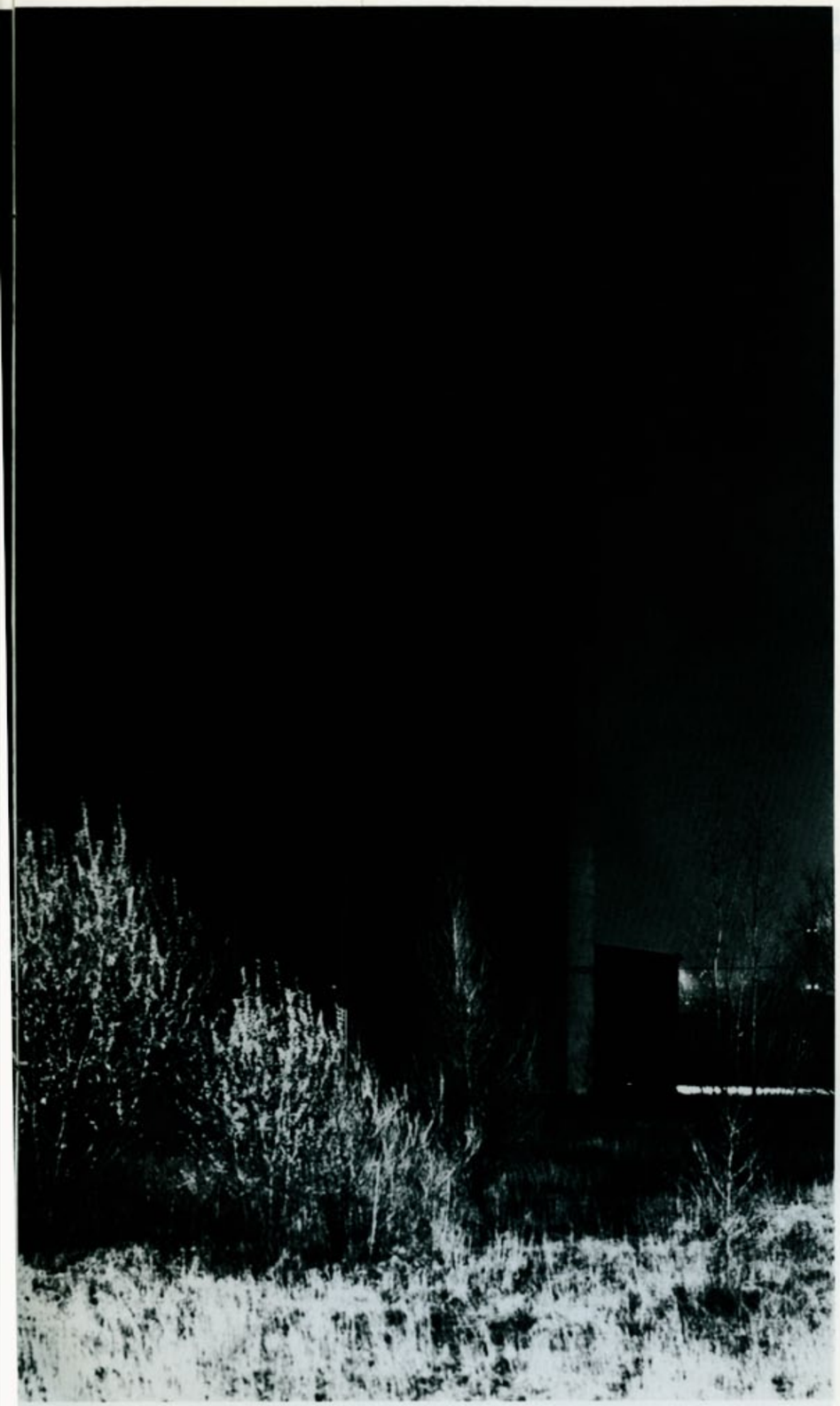
GILBERT FASTENAEKENS / LES PAYSAGES DE NUIT ET LIEUX DE TRAVAIL INDUSTRIELS

Gilbert Fastenaekens :
Le carreau de la mine,
Freyneng,
avril 1984, original
en noir et blanc.

Rombas,
mars 1984,
original en noir et blanc.

Centrale nucléaire,
Carling,
avril 1984,
original en noir et blanc.

Silo, Metz nouveau
port, mai 1984,
original en noir et blanc.



Spécialiste des paysages nocturnes, Gilbert Fastenaekens exploite aussi de jour les contrastes de lumière ; il accentue la découpe des formes obscures et cherche à rendre la paix irréelle des lieux inanimés, vides de personnage, rendus à la beauté pure des formes, des structures, de l'espace. « La nuit, disait-il dans le numéro précédent du bulletin, donne la parole aux ombres, aux lumières, à leur magie. » Il montre maintenant qu'on peut aussi retrouver en plein jour les décors de la nuit.

TOM DRAHOS / LES PAYSAGES DE LA VILLE : LES ESPACES INTERMÉDIAIRES ET LES NOUVEAUX ESPACES URBAINS

« **C**'est en mai, il était 7 heures du matin, à Nanterre. A cette heure-ci, il y a peu de monde dans les rues, les gens commencent juste à sortir du métro pour se rendre à leur bureau. » A vrai dire, cette description ne correspond à peu près en rien à ce que nous montre effectivement Tom Drahos. De même, le lecteur doit savoir que la pièce que nous reproduisons ci-contre est une interprétation très libre de l'enregistrement et du document photographiques : c'est un montage très coloré, entièrement bleu, qui constitue un panneau de six mètres par quatre mètres cinquante. Pourquoi cette monumentalité, si opposée au petit format traditionnel de l'image documentaire ? La banlieue est un sujet déjà mille fois traité, il n'y a désormais rien de plus ennuyeux, aux yeux de Tom Drahos, que l'alignement des petits tirages noir et blanc, qui en rendent généralement compte dans les expositions, dans les livres. Il veut, par la couleur et le grand format, attirer de nouveau l'attention sur la profusion cahotique et provisoire de ces paysages anarchiques, en perpétuel changement. « Cet antiphotographe est en train d'édifier un monument au chaos.

Tom Drahos :
Cergy-Pontoise,
mai 1984,
original en couleurs.

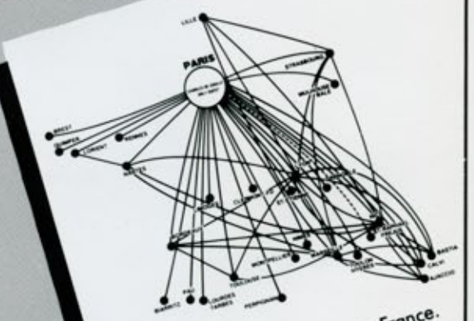
PRIX
DU JURY
NOIR & BLANC
ILFORD

LAURÉATS
1983

MICHEL ALBER
ALAIN PELLET
SILOÉ

AIR INTER

le raccourci pour tous les Français.



Air Inter : 30 escales en France.
Une heure de vol en moyenne.
Un décollage toutes les quatre minutes.
Renseignements, réservation :
Agences Air Inter en ville
ou à l'aéroport
et toutes Agences de voyages.

bélier

LABORATOIRE

Une des originalités de notre laboratoire est d'appliquer systématiquement les termes de conservation et de recherche aux impératifs de qualité que nous nous sommes fixés au départ. L'autre est de favoriser l'interpénétration des différentes techniques que nous utilisons, afin que tous les membres de notre laboratoire puisse acquérir une certaine polyvalence et avoir une vue d'ensemble des possibilités qu'offre ce métier que nous avons tous choisi.

Conservation

Nous avons pris conscience que l'archivage des phototypes originaux est devenu un problème que l'on ne peut plus différer. C'est pourquoi, pour assurer aussi une continuité à notre travail de laboratoire, nous avons décidé de construire une chambre de conservation de 4 m × 6 m dont les conditions de température et d'hygrométrie ont été établies avec le Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques. Ces conditions permettent une longue conservation pour le noir et blanc et une de moyenne durée pour la couleur. Elles offrent l'avantage d'atténuer facilement les chocs thermiques et hygrométriques que subissent les films durant les premières années après la prise de vue pendant lesquelles le plus grand nombre de tirages est effectué. De plus, nous comptons placer dans cette chambre des armoires résistant au feu, à l'eau et à l'éboulement. Les phototypes seront classés dans des pochettes en matériaux stables. Plus tard et en fonction de la demande qui nous sera faite, nous construirons pour la couleur une chambre de très longue conservation.

Développement des films noir et blanc

Pour le développement, nous pouvons utiliser quatre révélateurs différents et il se fait par inspection en cours de traitement. Il est suivi d'un double fixage, le deuxième subissant des contrôles réguliers afin de garantir sa stabilité. Les films passent ensuite dans un train de finition où ils subissent un lavage en cascade de six séquences, de telle sorte que les taux de thiosulfate, polythionate ou sulfure deviennent pratiquement nuls, permettant ainsi une longue conservation des films.

Nous effectuons aussi des développements en petites cuves et bains perdus pour des traitements particuliers comme celui nécessaire au Technical Pan par exemple.

Tirages d'auteur noir et blanc

Pour ce type de tirage, nous utilisons une technique analogue à celle appliquée aux films noir et blanc. Comme moyen de contrôle sur épreuves, nous utilisons soit la méthode photométrique au bleu de méthylène, soit la méthode densitométrique au sulfure d'argent. Les supports sensibles et modernes utilisés sont l'Agfa, l'Ilford, et le Polyfiber Kodak USA.

Un soin tout particulier est apporté à la finition des épreuves. Les techniques de virage qui, indépendamment des modifications des valeurs qu'elles permettent, favorisent la conservation, sont également appliquées à la demande. Celle au sélénium en particulier.

Développement Ektachrome E6

En ce qui concerne ce type de développement, nous avons choisi un équipement qui nous permet, en cas de panne mécanique ou électrique, de le poursuivre manuellement tout en respectant les normes strictes que nous nous sommes fixées. Les dimensions intérieures des cuves de traitement de notre équipement permettent un bullage d'azote parfaitement régulier sur toute sa hauteur. Le résultat sur les plans films est excellent et procure une très grande uniformité des développements. Nous le constatons sur des fonds aussi exigeants que celui en gris neutre d'environ 0,30 de densité.

La chimie, les débits et les renouvellements des lavages sont rigoureusement contrôlés afin d'assurer là aussi les meilleures conservations possibles à ce type de film.

Tirages d'auteur en couleurs

Nous avons une longue expérience des différents procédés couleur dont le Cibachrome P 3. Nous avons fixé notre choix sur ce dernier procédé, qui se caractérise par sa stabilité et son rendu des volumes, pour effectuer la majorité des tirages qui nous seront demandés. Ceci du 18 × 24 au format géant de 6 m × 12 m. Nous avons choisi l'Ektaprint 2 pour obtenir certains rendus et effectuer des tirages à partir des négatifs C 41.

Comme troisième procédé, nous utiliserons bientôt le dye transfert Kodak en pratiquant une sélection particulière qui ne « défait » pas l'image. Bien souvent, en effet, cette anomalie se produit avec le travail de séparation des trois couleurs fondamentales.

Reproduction et procédés anciens

La reproduction des phototypes correspond elle aussi à une nécessité actuelle. Si celle-ci est évidente pour les phototypes anciens que l'on n'autorise plus à sortir que dans des conditions précises, il en devient de même pour la diffusion de phototypes modernes. En effet, nous assistons en particulier à un nouveau mouvement. Les artistes-auteurs contemporains ne désirent plus confondre la photographie avec sa reproduction, ce qui a pour conséquence logique le retour en force du tirage comme seule véritable forme d'une œuvre achevée. La réalisation d'un tirage répondant à une telle exigence demande des investissements financiers et un temps de recherche très important. Ce tirage ne pourra donc être réalisé qu'en peu d'exemplaires et même en exemplaire unique. Cela amènera donc, pour assurer la diffusion du travail en dehors de quelques musées ou galeries offrant toutes les garanties de protection, à ne plus pouvoir communiquer que des reproductions. Pour répondre à ces nécessités, l'utilisation d'un banc optique avec dos de repérage est indispensable. Il nous permet d'effectuer le masking en caméra sur des films de format 1/1, et de cette façon nous sommes à même de réaliser des intertypes positifs ou négatifs qui serviront soit d'original pour certaines recherches ou montages, soit de duplicata pour effectuer des tirages au bromure, au chlorobromure, au platine ou même sur papier salé et autre procédé ancien auquel nous attachons beaucoup d'importance pour les qualités de rendu remarquable qu'il possède. Nous nous attacherons dans un deuxième temps à les réactualiser.

Avec pratiquement tous les procédés que nous utilisons tant en noir et blanc qu'en couleurs, nous pratiquons les techniques de masking argentiques ou chromatiques pour contrôler les contrastes ou les déviations couleur que l'on retrouve souvent sur des originaux relativement anciens.

Enfin, nous avons dans notre laboratoire un espace de travail pour les photographes. Ils y trouveront entre autres un mur aimanté de 20 m² avec trois types d'éclai-

FICHE TECHNIQUE

rage différents (spots tungstène, tube T.L., lumière du jour) permettant de juger du travail et particulièrement des grands formats sous différentes conditions.

CHARLES GOOSSENS

CONSERVATION

Nous avons demandé au Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques (1), laboratoire dépendant du C.N.R.S., comment nous devions traiter, ranger et entreposer les films et les tirages réalisés par la Mission pour en assurer une conservation sérieuse.

Bertrand Lavedrine, plus particulièrement chargé du service consacré à la photographie contemporaine, nous a donné les réponses qui suivent. Nous l'en remercions ainsi que madame Flieder, directrice de ce centre.

1. « Pour qu'un film ou un papier noir et blanc développé se conserve sans altération, il est nécessaire qu'il soit exempt de tout produit chimique résiduel provenant des bains de développement. Lorsque le traitement a été bien effectué, la teneur en produits chimiques résiduels est pratiquement nulle. Le lavage est donc une phase très importante pour la conservation. En effet, le thiosulfate de sodium ou d'ammonium, utilisé pour le fixage et restant sur l'image, se décompose très rapidement pour donner des sulfures, des polythionates et de l'acide sulfurique. Ces produits de décomposition occasionnent un jaunissement et un pâlissement de l'image. L'action du thiosulfate se manifeste principalement dans les demi-teintes et les noirs de l'image, tandis que celle de ses dérivés est surtout visible dans les blancs, où elle apporte une densité colorée supplémentaire. Plusieurs normes concernant la conservation d'archives de phototypes (2) fixent le taux de thiosulfate résiduel à 0,7 $\mu g/cm^2$ (normes iso 417 1977). Pour un archivage de longue durée, il est donc nécessaire de vérifier que les films ou papier photographique sont conformes aux normes du point de vue de la teneur en produits chimiques résiduels.

Certains laboratoires spécialisés comme le nôtre peuvent réaliser ces dosages ; il existe cependant des méthodes plus à la portée de l'amateur. Elles sont plus simples mais moins précises. Les traitements couleur comprenant un fixage nécessitent les mêmes soins et les mêmes contrôles lors des opérations de lavage. Les expériences ont montré qu'un accroissement du taux de thiosulfate dans les épreuves couleur accélère le pâlissement des colorants. Un contrôle régulier est donc là aussi indispensable. »

2. « Pour ranger les films et les tirages, les matériaux généralement conseillés pour les pochettes sont les suivants : polyéthylène, aluminium-polyéthylène, polypropylène, polyester (Terphane, Mylar, Estar), acétate de cellulose. Ces matériaux se différencient par leur résistance mécanique et leur durée de vie (le polyester étant le plus stable chimiquement). Même dégradés, il semblerait que ces matériaux ne provoquent pas de dommages aux films et papiers.

Le papier neutre est recommandé pour les phototypes noir et blanc, mais son utilisation est contestée pour la couleur. En effet, les colorants des épreuves photographiques sont stabilisés à un ph faible (aux environs de 4). Toute augmentation du ph peut être un facteur de détérioration. Les pochettes en papier cristal ou en polychlorure de vinyl (PVC), le bois, et certains adhésifs et colles sont à proscrire en raison des produits oxydants qu'ils contiennent (norme ANSI PH 4 - 20 - 1970).

Pour les meubles de rangement, il est donc conseillé qu'ils soient en métal émaillé à chaud ou recouverts d'une peinture cuite au four, en verre, en porcelaine ou en aluminium anodisé. »

3. « Pour garantir une longue conservation, les phototypes doivent être placés dans des locaux climatisés suivant des spécifications bien déterminées. Cependant, ces conditions sont incompatibles avec les fréquentes manipulations que subissent les films dans les années qui suivent leur réalisation. Aussi nous pouvons proposer un compromis qui évite des variations trop importantes, très nocives aux films (en particulier pour la couleur) et qui limitent les investissements tout en restant satisfaisantes. Une chambre de conservation à 35 % d'humidité relative et 12° de température nous semble adaptée pour une conservation à long terme pour les phototypes noir et blanc, mais seulement à court terme pour la couleur.

Avant utilisation, il est quand même conseillé de ramener progressivement les phototypes à température ambiante par l'intermédiaire d'un sas par exemple.

Les conditions requises pour une conservation longue durée de la couleur sont, quant à elles, beaucoup plus strictes. La température et l'humidité doivent être aussi basses et aussi stables que possible.

A titre indicatif pour la couleur, un passage de 24° à 12° accroît d'un facteur 5 la stabilité, un passage de 24° à − 10° de 100, et à − 26° de 1 000. L'humidité relative étant impérativement fixée en dessous de 40 %.

La Fédération internationale des archives du film préconise − 5°, ce qui semble être le compromis le plus sage entre les problèmes de coût et de manipulation qui se posent pour une conservation à − 20° ou même − 50° et le risque de dégradation qui subsiste toujours à 0°. L'humidité relative étant toujours entre 30 et 40 %.

A de telles températures, les phototypes sont placés dans des pochettes ou containers étanches et scellés à bonne humidité relative. Ceux-ci ne sont à nouveau ouverts qu'après être passés dans une antichambre de mise à température ambiante par paliers réguliers où règne une humidité relative de 10 %. »

Nous tiendrons donc compte de ces recommandations. Nous avons aussi étudié, avec une société lyonnaise qui s'est spécialisée dans la fabrication de pochettes et mobilier de rangement pour la conservation, comment traduire ces enseignements en termes de production à des prix raisonnables pour répondre non seulement à nos besoins mais à ceux du marché français. Nous sommes en effet encore trop souvent obligés d'aller acheter en Angleterre, en Allemagne ou aux USA des fournitures répondant aux normes actuelles de conservation. Enfin, nous vous ferons part plus tard d'une autre communication du Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques sur la durée de conservation que l'on peut attendre en fonction des types de films et de papiers couleur disponibles sur le marché.

FRANÇOIS HERS

(1) 36, rue Geoffroy-Saint-Hilaire 75005 Paris.
(2) Phototype : image photographique (positif-négatif) visible et stable obtenue après exposition et traitement d'une couche sensible.

LA TECHNOLOGIE AU SERVICE DE LA PHOTO.

AGFA-GEVAERT

274 Avenue Napoléon-Bonaparte – 92506 Rueil-Malmaison.

Event/Univas

BIP : un centre de vente, de réparation, et de location pour les professionnels

Spécialisé dans les chambres **(Sinar)** et leurs objectifs **(Schneider, Nikon, Fuji...)**.
Pour le studio (pieds et accessoires d'éclairage **Manfrotto,** flashes **Unilight, Broncolor, tables de prises de vues...)**.
Pour le laboratoire (agrandisseurs **Durst, Fujimoto, Kindermann...)**.
Le matériel de prise de vue moyen format **(Bronica, Mamiya, Hasseblad)** ou le 24x36 **Nikon.**

bip

127 Av. du Maine 75014 PARIS Tél. 327.14.14

PRIX KODAK DE LA CRITIQUE PHOTOGRAPHIQUE

Cette année encore
de jeunes photographes professionnels
travaillant en couleurs seront découverts, aidés et lancés
grâce à ce prix et à l'exposition
organisée par la Fondation KODAK-PATHÉ.

Les photographes désireux de concourir
peuvent demander un dossier de candidature au
Département des Relations Publiques de KODAK-PATHÉ,
8/26, rue Villiot - 75594 Paris Cedex 12.

La date limite de dépôt des dossiers
est le 30 octobre 1984.

PRIX DU PREMIER LIVRE-PHOTO

La Ville de Paris (PARIS AUDIOVISUEL)
et la Fondation KODAK-PATHÉ décernent chaque année
le Prix du Premier Livre-Photo
à un jeune photographe professionnel.

Ce Prix, décerné sur maquette, offre à un jeune auteur
la possibilité d'éditer et de diffuser
son premier livre.

Les photographes désireux de concourir
doivent envoyer leur maquette
avant le 15 décembre 1984 à PARIS AUDIOVISUEL
Prix du Premier Livre-Photo,
44, rue du Colisée - 75008 Paris
qui leur adressera le règlement
sur simple demande.

Kodak

FONDATION KODAK-PATHE