

RÉPONSES n°379-mai 2025

PHOTO

MATÉRIEL
Assiste-t-on
au retour des compacts
et des bridges ?

LOGICIEL

35 ans de
Photoshop,
histoire d'une
révolution

PATRIMOINE

Les restaurateurs,
médecins de
nos images

Qui est vraiment

ROBERT

DOISNEAU



EN TEST :

OM SYSTEM OM-3

Un ADN de photo de rue

L 12605 - 379 - F: 8,50 € - RD



D : 9,90€ - BEL : 8,95€ - ESP : 9€ - GR : 9€
DOM S : 9€ - ITA : 9€ - LUX : 8,95€ - PORT CONT : 9€
CAN : 13,95\$CAN - MAR : 98DH - TOM S : 1100CFP
TOM A : 1950CFP - CH : 11FS - TUN : 28DTU

REWORLD
MEDIA

Votre magazine en version numérique

Disponible
dès sa sortie



Confort
de lecture
optimal



Accessible
24h/24 et
7 jours/7



Plus rapide,
flashez-moi !



 **KIOSQUE**
mag.com



ÉDITEUR

REWorld MEDIA MAGAZINES (SAS)

40, rue Aristide-Briand, 92220 Bagneux

Directeur de la publication : Gautier Normand

Actionnaire : Reworld Media France

(RCS Nanterre 477 494 371)

Téléphone accueil : 01 41 33 50 00

www.reponsesphoto.fr

RÉDACTION

Rédacteur en chef : Thibaut Godet

Chef de rubrique : Julien Bolle

Assistante de rédaction : Laëtitia Bonis-Datchy

Premier maquettiste : Jean-Claude Massardo

Secrétariat de rédaction : Vediteam

Ont collaboré à ce numéro : Philippe Bacheller,

Clara Bouveresse, Christine Bréchemier,

Pascale Brites, Yann Garret, Patrick Lévêque,

Ericka Weidmann et tous les photographes dont nous

reproduisons les images.

Pour joindre la rédaction :

(Initiale)prénomnom@reworldmedia.com

DIRECTION ÉDITION

Éditeur : Germain Périnet

Éditrice adjointe : Charlotte Mignerey

PUBLICITÉ

Directrice exécutive régie :

Élodie Breteau Fontelles

Directeur commercial : Thierry Roussin

Directrice de clientèle :

Olivia Moreno (06 69 95 28 77)

MARKETING

Giliane Douls

ABONNEMENTS ET DIFFUSION

Directrice marketing direct : Catherine Grimaud

Cheffe de groupe mkt client : Davina Champaigne

Cheffe de produit marketing : Laure Letellier

Responsable diffusion marché : Siham Daassa

Responsable diffusion : Sylvie Vendruscolo

SERVICE ABONNEMENT RÉPONSES PHOTO
59898 Lille Cedex 9

01 46 48 47 63

Du lundi au vendredi de 9 h à 19 h et le samedi jusqu'à 18 h (prix d'un appel local)

Pour toute réclamation ou modification concernant votre abonnement, formulaire sur

www.serviceabomag.fr

Retrouvez toutes nos offres sur

www.kiosquemag.com

Abonnement mensuel : 6,90 €

Abonnement trimestriel : 17,90 €

FABRICATION

Direction opérations industrielles : Bruno Matillat

Chef de fabrication : Ludovic Charlet (Compos Juliot)

Photogravure/préresse :

Sylvain Boularand

Imprimeur : Imaye, ZI des Touches,

bd Henri-Becquerel, 53022 Laval Cedex 9

Dépôt légal à parution

Prix de vente : 8,50 €

Date de parution : 9 avril 2025

N° ISSN : 1167-864X

Commission paritaire : 1125 K 85746



Derrière les icônes

La dernière fois que nous avons dédié le dossier principal de *Réponses Photo* à Robert Doisneau, c'était dans notre numéro 100. Nous étions en juillet 2000 et le magazine coûtait 30 francs ! Un quart de siècle est passé, et nous abordons à nouveau le parcours d'un photographe dont la célébrité demeure inentamée, et ce, bien au-delà du petit milieu de la photographie. Sortez dans la rue et demandez à n'importe qui le nom d'un photographe, il y aura bien des chances que Robert Doisneau soit cité en exemple, n'en déplaise à son contemporain Henri Cartier-Bresson !

Nous profitons de la grande exposition qui démarre ce mois-ci au musée Maillol à Paris pour revenir sur ce maître incontesté de la photographie française, et tenter de comprendre quelles étaient sa personnalité et sa place dans le milieu. Car au fond, qui est vraiment Robert Doisneau ? Si nous poursuivons notre micro-trottoir, les connaissances du public sur l'illustre photographe seront sans doute très superficielles. On citera à coup sûr "Le Baiser de l'Hôtel de Ville", une icône qui l'a placé au rang de star de la photographie. Mais au-delà ? Cela faisait des années qu'une exposition d'ampleur ne s'était pas installée dans la capitale pour célébrer Doisneau. Pour un public français ou international qui a pu oublier la richesse de l'œuvre, cette piqûre de rappel

*Doisneau
a traversé
les décennies
et reste
inchangé*

sera bien utile. D'autant que les commissaires de cette exposition ont passé au tamis les quelque 450 000 images préservées par ses filles, Annette Doisneau et Francine Deroudille. Celles-ci nous ont aimablement ouvert les portes de l'Atelier Robert Doisneau, alors qu'elles préparaient cette rétrospective exceptionnelle. Environ 400 clichés ont été retenus, dans une sélection mettant l'accent sur des photographies célèbres, mais aussi sur des pans plus méconnus du travail du "petit gars de Montrouge", comme ses reportages dans les usines Renault ou dans les mines de charbon du Nord. En soixante ans de carrière, Robert Doisneau a été un photographe prolifique, inventif, extrêmement bon technicien, mais également politisé, sensible, bienveillant. Contrairement à d'autres figures, celle de Doisneau a traversé les décennies et reste inchangée, peu importe les modes. À revisiter ses images, on constate à quel point il demeure un photographe dans le jeu. Certes, ses clichés humanistes parlent d'un autre temps, de lieux photographiés avant qu'ils ne disparaissent. Mais en découvrant ses images publicitaires, on peut voir à quel point il jouait déjà de montages ou de bricolages pour obtenir des effets qui pressentent les usages que l'on peut tirer de Photoshop aujourd'hui. Il y a aussi son utilisation méconnue de la couleur. Lors d'une commande à Palm Springs en Californie, son regard espiègle sur cette station touristique préfigure ce que sera quelques décennies plus tard l'approche d'un certain Martin Parr. Définitivement classique ? Non. Définitivement moderne.

Thibaut Godet



EN COUVERTURE

Autoportrait de Robert Doisneau à Villejuif en 1949. Crédit : Robert Doisneau/Gamma-Rapho



56

Alessandro Parente



92

La restauration, médecine de nos images

100 OM System OM-3



112

Fujinon XF 500 mm f/5,6 R LM OIS WR

À L'AFFICHE DE CE NUMÉRO

PETER MITCHELL

C'est à Londres, à l'occasion d'une belle exposition rétrospective, que nous avons rencontré ce pionnier de la photographie couleur. Il revient pour nous sur son parcours.



© ALAINBUJA

SIÂN DAVEY

Autre photographe britannique de premier plan, Siân Davey nous présente sa dernière (et ultime ?) série personnelle, *The Garden*, à la fois introspective et ouverte sur les autres.



© PHOTOGRAPHER'S GALLERY

ALESSANDRO PARENTE

C'est à l'aide d'un procédé ancien que le photographe italien a documenté la terrible actualité de la guerre en Ukraine, transcendant la destruction dans ses œuvres fragiles.



YOHANNE LAMOULÈRE

La photographe documentaire dresse un portrait empathique et poétique de sa ville, Marseille, loin des préjugés et des titres choc de l'actualité. Entretien.



© CHRISTOPHE GAY

- **ÉVÈNEMENT** Underwater Photographer of the Year 2025 6
- **L'ESSENTIEL IMAGES** 8
- **L'ESSENTIEL MATÉRIELS** 14
- **GRAND FORMAT** 18
- **QUI EST VRAIMENT ROBERT DOISNEAU ?**
- "Du métier à l'œuvre" 20
- 4 classiques analysés 24
- Quand Frank Horvat interviewe Robert Doisneau 30
- Fidèle au Rolleiflex ? 34
- La fortune américaine "d'un gars de Montrouge" 36
- **LOGICIEL** Photoshop et les photographes 40
- **PORTFOLIOS** Peter Mitchell 48
- Alessandro Parente 56
- Siân Davey 62
- **CONCOURS PERMANENT** 68
- **LES ANALYSES CRITIQUES** 73
- **LECTURES DE PORTFOLIO** Marc Dubois 78
- Florent Tribalat-M. 80
- Michèle Py 82
- **PRATIQUE** Une photo expliquée 84
- **PROCÉDÉS ANCIENS** Le collodion humide 88
- **REPORTAGE** La restauration, médecine de nos images 92
- **MATÉRIEL** Bridges et compacts, le retour ? 96
- **TESTS** OM System OM-3 100
- OM System 17 mm f/1,8 II 106
- OM System 25 mm f/1,8 II 107
- Fujifilm Instax Wide Evo 108
- Canon RF 24 et 50 mm f/1,4L VCM 110
- Fujinon XF 500 mm f/5,6 R LM OIS WR 112
- Lomomatic 110 Bellagio 113
- Fresco Giclee 114
- Datacolor Spyder Print 115
- SanDisk Desk Driver SSD 8 To 115
- **RENDEZ-VOUS** Léopold Fulconis et Clément Lacombe 116
- **EXPOSITIONS** 118
- **FESTIVALS** 122
- **LIVRES** 124
- **INTERVIEW FLASH** Yohanne Lamoulère 128

Vos bulletins d'abonnements se trouvent p. 9 et 13. Pour commander d'anciens numéros, rendez-vous sur www.kiosquemag.com, site sur lequel vous pouvez aussi vous abonner.

20

Une interview
à l'Atelier
Robert
Doisneau



© THIBAUT GODET

Portfolios, concours Comment participer

Depuis sa création, *Réponses Photo* publie les photographies de ses lecteurs. Pour certains, ce fut même le premier pas vers la reconnaissance ! Pour voir un jour vos œuvres imprimées dans nos pages, participez à nos concours ou envoyez-nous un dossier libre. Voici les modalités.

■ Envoyer un dossier WeTransfer, Dropbox, etc. :
concours@reponsesphoto.fr

■ Participer sur Instagram avec la mention :
@reponsesphoto

■ Participer par courrier postal :
Réponses Photo/Reworld Media
40, avenue Aristide-Briand – 92220 Bagneux

Vos photos à l'honneur

Vous pouvez en permanence nous envoyer vos photos préférées (par e-mail ou Instagram), quel que soit le sujet traité. Chaque mois, la rédaction choisit au sein des images reçues cinq photos lauréates, en couleurs ou en noir et blanc. Parmi les cinq lauréats, nous sélectionnons un grand gagnant qui obtiendra un bon d'achat de 100 € à valoir chez notre partenaire WhiteWall et verra son image exposée sur notre stand au Salon de la photo. Les photos qui n'ont pas été retenues pour la sélection du mois peuvent être utilisées dans d'autres rubriques, telles que "D'accord, pas d'accord".

Les concours thématiques

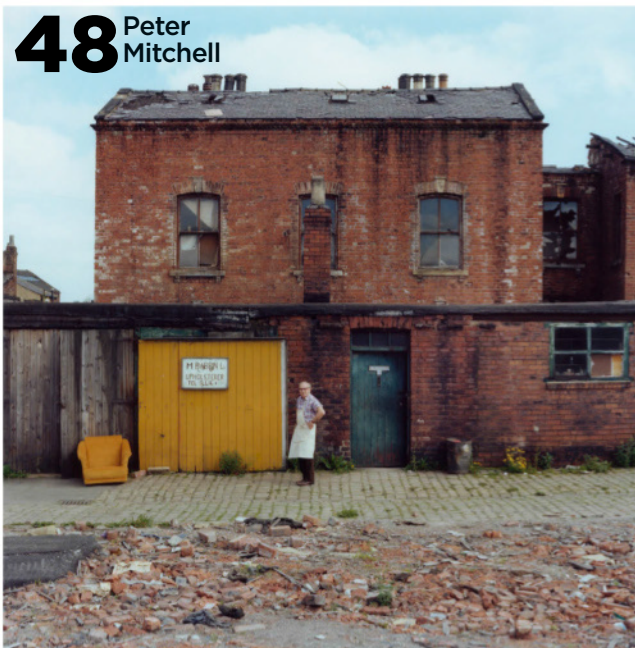
Nous vous proposons régulièrement des compétitions ponctuelles, récompensées par des prix spécifiques : matériel, stages, expositions, livres... Ces concours se déroulent sur une période dont la durée est variable, et avec une date limite d'envoi impérative... qu'il est prudent d'anticiper ! Les modalités de participation sont propres à chaque concours. Les photos envoyées pour un concours thématique et qui n'ont pas gagné l'un des prix proposés peuvent se retrouver publiées, avec l'accord de leur auteur, dans d'autres parties du magazine, par exemple à la rubrique "Lecture de portfolio".

Proposer un portfolio

La section "Découverte" de notre magazine est ouverte à tous. Seul le talent compte, ou plus exactement la qualité du regard et la maturité de la démarche du photographe ! Chaque mois, la rédaction choisit parmi les dossiers envoyés ceux qui sont susceptibles d'être publiés sous la forme d'un portfolio rémunéré. Pour avoir une chance d'être publié, faites-nous parvenir une série d'images homogènes sur un thème précis (10 photos au minimum, 20 au maximum) ainsi qu'un texte expliquant la thématique abordée. Un CV de l'auteur est également apprécié. Si votre dossier n'est pas retenu pour publication d'un portfolio, il peut être sélectionné dans la rubrique "Lecture de portfolio".

48

Peter
Mitchell



ALAIN CORNU
Ce photographe multiscrén fait partie des sept ayant accepté de nous raconter leur relation plus

ou moins sereine avec le célèbre logiciel Photoshop, qui fête ses 35 ans en 2025.



CATHERINE RÉGNIER
C'est autour de chez elle en Seine-Maritime que cette photographe passionnée de

macro a déniché un monde féerique. Photo expliquée du mois.





Underwater Photographer of the Year 2025

Visions sous-marines

Concours de photographie sous-marine, le *Underwater Photographer of the Year (UPY)* a rendu son premier prix en 1965. Six décennies plus tard, la compétition est devenue l'une des plus importantes au monde. Elle a dévoilé ses lauréats 2025 fin février. Nous vous en révélons ici une sélection. **Thibaut Godet**

Cela fait soixante ans que le *Underwater Photographer of the Year (UPY)* nous émerveille avec ses photographies sous-marines. La compétition née en Angleterre en 1965 s'est imposée comme la plus relevée au monde en la matière et permet au grand public de découvrir un univers qui pour beaucoup reste inaccessible. Certes, il existe bien des concours d'envergure en France – même s'ils sont moins connus que ceux concernant la photographie animalière et de nature –, par exemple le Salon de la plongée qui propose une compétition avec des catégories "amateur" et "professionnel".

Mais le *UPY* est l'un des concours les plus attendus. Pour cette édition anniversaire, marquée aussi par l'année des océans, ce sont 6 700 images qui ont été soumises au jury, le tout divisé en 13 catégories. Cela peut paraître peu par rapport à une compétition de photographie comme nous pouvons en organiser, mais les conditions de prise de vue sont telles que le nombre d'adeptes est limité, et cela n'entrave pas la qualité. Car les abysses nous réservent nombre de surprises, comme le cliché lauréat d'une baleine et de son baleineau en train de remonter à la surface pour respirer. Elle est signée Alvaro Herrero, photographe espagnol qui avait déjà été primé

HUSSAIN AGA KHAN / UPI 2025 - CATEGORIE PORTRAIT



ALVARO HERRERO (MEKAN) / UPI 2025 - PHOTOGRAPHIE DE L'ANNEE



ALEX DAWSON / UPI 2025 - CATEGORIE EPAVES



ROBERT MARC LEHMANN / UPI 2025 - SAVE OUR SEAS FOUNDATION



pour des photographies de cénotes, ces caves sous-marines situées au Mexique. “Je pense qu’on a besoin à la fois de montrer la beauté de l’océan et ce qu’il nous faut protéger”, commente-t-il en recevant cette distinction. Une manière de paraphraser un certain commandant Cousteau qui disait : “On aime ce qui nous a émerveillés, et on protège ce que l’on aime.” Et si certaines catégories de la compétition mettent en avant l’esthétique de la photographie sous-marine, telles que “noir et blanc”, “portrait”, “grand-angle” ou “épaves”, cette compétition souligne aussi les besoins de préserver les espaces marins et ses espèces. La Save Our Seas Foundation est d’ailleurs

partenaire et un prix est remis à son nom. Celui de 2025 déroge à la règle d’une photo sous-marine bien que l’image y fasse écho. C’est cette photo de requin capturé que vous pouvez découvrir ci-dessus qui a été primée. Elle a été intitulée “1/200 000 000”, de manière à montrer le nombre de requins pêchés dans le monde chaque année. “Depuis l’âge de 6 ans, j’étudie intensivement les requins, déclare Robert Marc Lehmann, photographe allemand à l’origine de ce

cliché. Pendant toutes ces années, presque rien n’a changé et c’est frustrant. Les requins protègent leur habitat, la mer, grâce à leur fonction écologique de « police sanitaire ». Plus d’un milliard de personnes dépendent de la mer chaque jour et nous respirons tous l’oxygène qui est en grande partie produit à l’intérieur. Si nous continuons d’éradiquer les animaux qui protègent notre habitat le plus vaste et le plus important, nous nous privons de nos propres moyens de subsistance.”

“On aime ce qui nous a émerveillés, et on protège ce que l’on aime.” *Commandant Cousteau*



NOIR ET BLANCHE, 1926 © MAN RAY, 2015. TRUST/ADAGP, PARIS, 2015

Man Ray pour la presse

LE SURREALISTE EST À L'HONNEUR DU DERNIER ALBUM DE RSF

Il a fallu attendre 78 numéros de *100 photos pour la liberté de la presse* avant de voir l'un de ces albums aborder l'un des plus grands artistes photographes du xx^e siècle : Man Ray. Le contexte y est peut-être pour quelque chose. Dans une période où l'actualité n'a jamais semblé aussi irréaliste, présenter un surréaliste tel que Man Ray est presque un pied de nez à nos préoccupations. Né en 1890 aux États-Unis, Man Ray, de son vrai nom Emmanuel Radnitsky, s'installe en France dans les années 1920, se sentant incompris de ses congénères américains. Ami d'Éluard, Breton et Aragon, il développe une œuvre dite "surréaliste", souvent à base d'expérimentations. Beaucoup de ses images sont d'ailleurs reconnaissables à la technique de

la solarisation qu'il emploie, comme ici en couverture. Ses œuvres les plus connues sont celles représentant une de ses muses, Kiki de Montparnasse, comme ci-dessus



avec cette photo titrée "Noire et Blanche" (1926) ou "Le Violon d'Ingres" (1924), photographie la plus chère de l'Histoire.

Clin d'œil des équipes de RSF, c'est une autre photographe qui est affichée en couverture du numéro. Il s'agit de Lee Miller, muse elle aussi de Man Ray à l'époque où elle était modèle, et ce, avant d'emprunter

le chemin de la photographie de mode puis de guerre.

La vente des albums de RSF (12,50 €) participe activement au financement de cette association qui défend les droits de la presse et des journalistes dans le monde.

DISPARITION

Surnommée "la papesse de la photographie", Agnès de Gouvion Saint-Cyr est décédée en mars dernier à l'âge de 80 ans. Fin des années 1960, elle participe aux premières Rencontres d'Arles de la photographie et n'a depuis cessé d'œuvrer pour notre médium. Elle a travaillé pendant plus de trente ans en tant qu'inspectrice générale pour la photographie au ministère de la Culture. Elle était aussi correspondante à partir de 2009 à l'Académie des beaux-arts et a écrit nombre de monographies sur de grands noms de la photo française.

En bref...

NOIR & BLANC



Journaliste chez *Réponses Photo*, Philippe Bachelier réédite pour la cinquième fois son livre *Noir & blanc : de la prise de vue au tirage*, véritable best-seller de technique photographique publié aux éditions Eyrolles. Il revient sur toutes les étapes du noir et blanc argentique, du choix du film aux méthodes de tirage. 16 x 23,5 cm, 224 p., 28 €.

LES VOIX DE LA PHOTO



Le podcast *Les Voix de la photo* animé par Marine Lefort part à la rencontre des professionnels de la photographie. Il vient de célébrer ses 5 ans. Depuis ses débuts, près de 120 épisodes ont été tournés, et le podcast s'est enrichi d'une newsletter.

ROBERT DOISNEAU

En discutant avec Annette Doisneau et Francine Derouille pour notre dossier principal, nous nous sommes rendu compte que nous sommes passés à côté de cet album illustré pour enfants autour du grand photographe français. C'est à découvrir dans la collection "Mes docs art" de l'éditeur Milan. 40 p., 9,50 €.



FORMULE
MENSUELLE

5,99€
le 1^{er} numéro
au lieu de 9,42€*

SANS ENGAGEMENT

+ En cadeau
Le trépied
Manfrotto Pixi

soit
-36%



SOUTENEZ-NOUS
EN VOUS ABONNANT À

RÉPONSES
PHOTO

ET REJOIGNEZ
UNE COMMUNAUTÉ
DE PHOTOGRAPHES
PASSIONNÉS !

ABONNEZ-VOUS VITE !



FLASHEZ
le QR code ci-contre
ou rendez-vous
sur bit.ly/abokm379

*Le prix de référence à l'année se compose du prix kiosque (85€), des frais de port (9,20€). Formule mensuelle sans engagement : je peux résilier à tout moment sur simple appel ou par courrier au service client. Après 1 numéro, je serai prélevé de 6,99€ par numéro. Pour toute autre information, vous pouvez consulter nos CGV sur kiosquemag.com et contacter le service client par mail sur serviceabomag.fr ou encore par courrier à Reworld Media Magazines - Service Client - 40 avenue Aristide Briand - 92227 Bagneux. Offre réservée aux nouveaux abonnés en France Métropolitaine valable jusqu'au 07/05/2025. DOM-TOM et autres pays nous consulter. Vous disposez, conformément à l'article L 221-18 du code de la consommation, d'un droit de rétractation de 14 jours à compter de la réception du magazine en notifiant clairement votre décision à notre service abonnement. Les informations demandées sont destinées à la société REWORLD MEDIA MAGAZINES (KiosqueMag) à des fins de traitement et de gestion de votre commande, de la relation client, des réclamations, de réalisation d'études et de statistiques et, sous réserve de vos choix, de communication marketing par KiosqueMag et/ou ses partenaires par courrier, téléphone et courrier électronique. Vous bénéficiez d'un droit d'accès, rectification, d'effacement de vos données ainsi que d'un droit d'opposition en écrivant à RMM-DPD, c/o service juridique, 40 avenue Aristide Briand - 92220 Bagneux, ou par mail à dpd@reworldmedia.com. Vous pouvez introduire une réclamation auprès de la CNIL - www.cnil.fr. Pour en savoir plus sur la gestion de vos données personnelles, vos droits et nos partenaires, consultez notre politique de Confidentialité sur www.kiosquemag.com.

Cinéma

Corbeaux nippons

Il fait partie du panthéon de la photo japonaise, au même titre que Daido Moriyama ou Nobuyoshi Araki. Masahisa Fukase, photographe décédé il y a maintenant treize ans, va avoir droit à un long métrage revenant sur sa vie et sa relation avec sa femme Yoko. Une première bande-annonce est sortie, et l'on sait que ce film devrait durer un peu moins de deux heures, mais aucune date d'arrivée en salles de cinéma n'a été dévoilée.



Exposition

HiP, le retour...



Les prix HiP du livre photo sont mis en pause, mais cela n'empêche pas Gérard Vidamment (rédacteur en chef de *Compétence Photo*) de faire vivre les Histoires photographiques. Ce dernier vient de lancer "Il était temps", une exposition collective à l'espace Andrée Chedid à Issy-les-Moulineaux (92) jusqu'au 19 mai autour de ce qui devrait être une devise du photographe : "Figer le temps afin de mieux contempler le monde."

CULTURE

En 2024, nous vous révélions son étude sur le niveau de vie des photographes dans notre numéro "Où va la photo?". Le CLAP (Comité de liaison et d'action pour la photographie) cherche en ce moment des témoignages de différents photographes dans le cadre d'une nouvelle étude en cours. Toutes les informations sont à retrouver sur son compte LinkedIn.

FESTIVAL

Sortez les chapeaux melon!

Le Festival photo La Gacilly a dévoilé le 25 mars dernier les premiers éléments de la saison estivale. Celle-ci se conjuguera en anglais puisque la thématique de cette édition est "So British!". On comptera donc sur Martin Parr, Tony Ray-Jones, Terry O'Neill ou le reporter de guerre Don McCullin pour représenter la photographie britannique dans ce petit village breton. Fidèle à ses valeurs, le festival, qui se déroulera du 1^{er} juin au 5 octobre, comporte toujours un focus sur les enjeux environnementaux. Axelle de Russé, Frédéric Noy, Laurent Ballesta ou encore un certain Robert Doisneau sont à l'affiche dans cette catégorie.



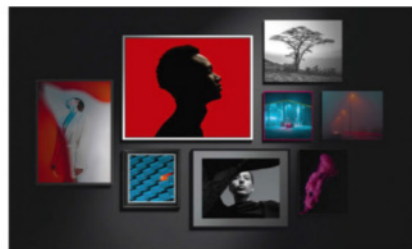
50 ans C'est ce que

célèbre la marque italienne de trépieds et de bagagerie Manfrotto. C'est pourtant dans les années 1960 que Lino Manfrotto, un photojournaliste italien, crée son premier "pied lumière". En 1974, il développe ensuite avec un confrère un premier trépied qui lance l'entreprise. Aujourd'hui, la société est détenue par le groupe anglais Vitec, qui possède aussi la marque Gitzo.



Sur le Net

WhiteWall et Shopify s'associent



Voilà des mois que se préparait ce projet du laboratoire WhiteWall. L'entreprise allemande s'est associée à la plateforme Shopify afin de proposer une manière simple pour les photographes de vendre leurs tirages sur Internet. Le photographe doit se créer une page de vente sur Shopify et un compte WhiteWall pour pouvoir vendre ses tirages tout en fixant ses prix et les finitions choisies. WhiteWall se chargera en cas de vente de réaliser le tirage et l'expédition. Comme le résume Thomas Alscheid, P-DG de WhiteWall, cette coopération vise à "libérer les photographes et artistes des contraintes techniques et logistiques, leur permettant ainsi de se concentrer pleinement sur leur art".

Découvrez nos week-ends jardins en France

Art du jardin • potagers d'exception • visites exclusives • fête des plantes



En présence de
Christian Ledoux*
rédacteur en chef
de l'Ami des jardins

*sauf cas de force majeure

En présence de **Soazig Default***
accompagnatrice



Touraine : du 23 au 25 mai 2025

A partir de **790 €/pers en tout inclus** (hôtel, visite, pension complète) au départ de Tours.

Découvrez le **Domaine de Chaumont sur Loire** pendant le festival des Jardins, la **Pagode de Chanteloup**, le **Château de Valmer**, sans oublier **Chedigny**, le festival des roses. Vous partagerez votre passion avec des experts !



Anjou : du 12 au 14 septembre 2025

A partir de **950 €/pers en tout inclus** (hôtel, visite, pension complète) au départ d'Angers.

Vous pourrez admirer quelques **merveilles** tels que le **Château du Pin** et ses topiaires, le jardin du **Château de Villeneuve d'inspiration médiévale** sans oublier les **Jardins du Puygirault**.



Téléchargez la documentation complète sur notre site

www.voyages-lecteurs.fr/rp

OU

Informations & réservations du lundi au vendredi de 9h à 18h

01 42 60 34 54 en précisant **RÉPONSES PHOTO**



OU demandez votre brochure sans engagement en retournant ce coupon à : Réponses Photo - Week-end Jardins - 59898 Lille Cedex 09

M086 # L1598887

Week-end en Touraine (784595) Week-end en Anjou (784694)

Nom* : Prénom* :

Adresse* :

CP* : _____ Ville* : Tél. : _____

email :
(Utile pour recevoir nos bons plans Croisières et Voyages)

Date de naissance : _____ (pour fêter votre anniversaire)

Avez-vous déjà effectué une croisière ou un voyage OUI NON

Je ne souhaite pas recevoir les offres Voyages Lecteurs et Réponses Photo sur des produits et services similaires à ma commande par la Poste, e-mail ou téléphone. Dommage !

Je ne souhaite pas que mes coordonnées postales et mon téléphone soient communiqués à des partenaires pour recevoir leurs bons plans. Dommage !

* A renseigner obligatoirement pour traiter votre demande. Les informations recueillies à partir de ce formulaire font l'objet d'un traitement informatique fondé sur votre consentement et destiné à Reworld Media France SAS en sa qualité de responsable de traitement. Les finalités poursuivies sont l'envoi de la brochure et les offres relatives aux voyages avec nos partenaires si vous y consentez. L'inscription au voyage implique l'acceptation des conditions générales et particulières de vente de Mondes & Merveilles au dos du bulletin de réservation joint à la brochure. Les informations demandées sont destinées à la société REWORLD MEDIA MAGAZINES (Voyages Lecteurs) à des fins de traitement et de gestion de votre commande, de la relation client, des réclamations, de réalisation d'études et de statistiques et, sous réserve de vos choix, de communication marketing par Voyages Lecteurs et/ou ses partenaires par courrier, téléphone et courrier électronique. Vous bénéficiez d'un droit d'accès, rectification, d'effacement de vos données ainsi que d'un droit d'opposition en écrivant à RMM-DPD, c/o service juridique, 40 avenue Aristide Briand - 92220 Bagneux, ou par mail à dpd@reworldmedia.com. Vous pouvez introduire une réclamation auprès de la CNIL - www.cnil.fr. Pour en savoir plus sur la gestion de vos données personnelles, vos droits et nos partenaires, consultez notre politique de Confidentialité sur www.voyages-lecteurs.fr - Crédits photos : © Shutterstock.com

Enchères

Record en vue ?



Il y a trois ans, Leica avait explosé le record de l'appareil photo le plus cher du monde lors d'une enchère avec un appareil adjudgé à 14,4 millions d'euros. Le boîtier vendu est l'un des 25 exemplaires du Leica 0, un prototype du tout premier Leica commercialisé voici maintenant cent ans. La prochaine Leica Auction va peut-être remettre ce titre en jeu en proposant dans son enchère de juin un autre modèle de Leica 0, numéro 112. Ce modèle avait été confié à Oskar Barnack, ingénieur de chez Leitz, père de nos boîtiers 24×36 modernes.

Culture

Le studio 104



Comme chaque année en parallèle du festival Circulation(s), les organisateurs prévoient la possibilité d'être photographié en studio par des noms tels que Claire Pathé, Chau-Cuong Lê ou le Studio Cui Cui, tous bien connus dans nos pages. Les sessions durent une vingtaine de minutes. Attention, il faut s'inscrire sur le site du festival au préalable, et certaines sessions sont déjà complètes.

FESTIVAL

Les Rencontres de la jeune photographie internationale à Niort poursuivent

leur mue depuis le départ de Patrick Delat, fondateur, qui a été remplacé par Philippe

Guionie (ex-Résidence 1+2). Pour cette première édition sous sa houlette, le nouveau directeur a invité en tête d'affiche la spécialiste de la mise en scène Kourtney Roy. Le festival, qui se déroulera du 5 avril au 25 mai, maintient sa structure avec six artistes en résidence qui, en plein milieu du festival lors de la "folle nuit" (le 28 avril), vont accrocher le fruit de leur travail dans le territoire des Deux-Sèvres. Quatre autres expositions sont au programme : les tirages de PODA, un focus sur la jeune photographie belge, une installation d'Orianne Ciantar Olive et le projet de Jeanne Lucas sur la jeunesse niortaise.



© KOURTNEY ROY, N°34, ENTER AS FICTION, 2015

1500 pièces

C'est ce que contient ce puzzle reprenant une des célèbres photographies de Stephen Wilkes issue de sa série *Day to Night*. Cette image panoramique est un cliché composite qui résume une journée d'un point de vue. Certaines de ses images présentent la nature sauvage, mais ici, il s'est concentré sur une journée à Coney Island sur la côte américaine. Vous faudra-t-il autant de temps pour terminer ce puzzle que le photographe pour réaliser ce cliché ? Son prix : 27,99 \$.



Film

Photo à l'eau de rose

Amazon Prime a sorti début mars sur sa plateforme *L'Amour devant l'objectif*, un film qui, comme on s'en doute, parle d'amour et dont voici

le synopsis : "*Célibataire, Pia dirige un studio de photographie à Londres avec son meilleur ami Jay. Sa sœur Sonal se prépare à se marier, et sa mère Laxmi presse Pia de se mettre en couple. Un gourou présent à la fête de fiançailles de Sonal prédit à Pia qu'elle rencontrera l'amour de sa vie au cours des cinq prochains rendez-vous qu'elle aura.*"



CONCOURS

Les Cewe Photo Awards, orchestrés par l'imprimeur de photos Cewe, se terminent le 31 mai prochain ! Les organisateurs ont programmé plus de 1000 prix avec une dotation de 250 000 €. 10 catégories sont prévues, et pour chaque image envoyée, Cewe reverse 10 cents à SOS Villages d'enfants.

SOUTENEZ-NOUS EN VOUS ABONNANT À **RÉPONSES PHOTO** et rejoignez une communauté de **photographes passionnés !**

Photo non contractuelle. ©Shutterstock.com



10 numéros par an

-36%
5,99€
 le 1^{er} numéro
 au lieu de 9,42€

+ En cadeau
Le trépied Manfrotto Pixi



PROFITEZ-EN
 en flashant le QR code
 ci-dessus ou rendez-vous
 sur bit.ly/abo-rp-379

BULLETIN D'ABONNEMENT Complétez le bulletin et le retourner sous enveloppe affranchie à : Réponses Photo Abonnements 59898 Lille cedex 9

M005 # D1363621

1 Je choisis la formule d'abonnement (je coche la case) :

Formule mensuelle sans engagement :
 10 n° par an + la version numérique offerte sur KiosqueMag.com + **en cadeau le trépied.** (1) **-36%**
5,99€
 le 1^{er} numéro
 au lieu de 9,42€*

Je réillie quand je le souhaite. Je remplis le mandat ci-dessous accompagné de mon RIB. Après 1 numéro, je serai prélevé de 6,99€ par numéro.

Formule annuelle :
 10 numéros + la version numérique offerte sur KiosqueMag.com (2) **-30%**
65€
SEULEMENT
 au lieu de 94,20€*

Mon abonnement se renouvellera automatiquement à date anniversaire sauf résiliation de ma part.

2 Je choisis le mode de paiement :

☑ Par prélèvement automatique :

je complète l'iban ci-dessous à l'aide de **mon Relevé d'Identité Bancaire (R.I.B) à joindre.**

IBAN :

Vous autorisez Reworld Media Magazines à envoyer des instructions à votre banque pour débiter votre compte, et votre banque à débiter votre compte conformément aux instructions de Reworld Media Magazines - 40 avenue Aristide Briand - 92220 Bagneux - France. Identifiant du créancier: FR 05 ZZZ 489479

Date et signature obligatoires

Date :

☑ Par carte bancaire : je me rends

sur KiosqueMag.com : bit.ly/abo-rp-379
 La boutique officielle de Réponses Photo.
Plus simple, plus rapide, 100% sécurisé !

Scannez-moi

☑ Par chèque (formule annuelle uniquement) :

je renvoie le coupon accompagné de mon chèque libellé au nom de Réponses Photo (sans agrafe, ni scotch) à : Réponses Photo Service abonnement 59898 Lille Cedex 9

3 Je complète les coordonnées du bénéficiaire de l'abonnement :

** À remplir obligatoirement.

Nom** : Prénom** :

Adresse** :

CP** : Ville** :

Date de naissance : (pour lui fêter son anniversaire) Tél. (portable de préférence) : (envoi d'un SMS en cas de problème de livraison)

Email :

Je ne souhaite pas recevoir les offres Privilège Réponses Photo et Kiosquemag sur des produits et services similaires à ma commande par la Poste, e-mail et téléphone. Dommage!

Je ne souhaite pas que mes coordonnées postales et mon téléphone soient communiqués à des partenaires pour recevoir leurs bons plans. Dommage!

* Le prix de référence à l'année se compose du prix kiosque (85€), des frais de port (9,20€). (1) Offre sans engagement : je peux résilier à tout moment sur simple appel ou par courrier au service client. Après 1 numéro, je serai prélevé de 6,99€ par numéro. (2) Offre avec engagement : abonnement annuel automatiquement reconduit à date anniversaire. Le règlement s'effectue en une seule fois. Vous serez informé par écrit dans un délai de 3 mois avant le renouvellement de votre abonnement. Vous aurez la possibilité de l'annuler 30 jours avant la date de reconduction auprès du service client. A défaut l'abonnement sera reconduit pour une durée identique à votre abonnement initial. Pour toute autre information, vous pouvez consulter nos CGV sur kiosquemag.com et contacter le service client par mail sur serviceabom@mag.fr ou encore par courrier à Reworld Media Magazines - Service Client - 40 avenue Aristide Briand - 92227 Bagneux. Offre réservée aux nouveaux abonnés en France Métropolitaine valable jusqu'au 07/05/2025. DOM-TOM et autres pays nous consulter. Vous disposez, conformément à l'article L 221-18 du code de la consommation, d'un droit de rétractation de 14 jours à compter de la réception du magazine en notifiant clairement votre décision à notre service abonnement. Les informations demandées sont destinées à la société REWORLD MEDIA MAGAZINES (KiosqueMag) à des fins de traitement et de gestion de votre commande, de la relation client, des réclamations, de réalisation d'études et de statistiques et, sous réserve de vos choix, de communication marketing par KiosqueMag et/ou ses partenaires par courrier, téléphone et courrier électronique. Vous bénéficiez d'un droit d'accès, de rectification, d'effacement de vos données ainsi que d'un droit d'opposition en écrivant à RMM-DPD, c/o service juridique, 40 avenue Aristide Briand - 92220 Bagneux, ou par mail à dpd@reworldmedia.com. Vous pouvez introduire une réclamation auprès de la CNIL - www.cnil.fr. Pour en savoir plus sur la gestion de vos données personnelles, vos droits et nos partenaires, consultez notre politique de Confidentialité sur www.kiosquemag.com.



HYBRIDE 24×36

Sigma se renouvelle

Nouveau logo, boîtier flambant neuf, restylage d'optiques et objectifs ambitieux : le japonais met les petits plats dans les grands en 2025.



Fin mars, Sigma a dévoilé au salon CP+ de Yokohama une nouvelle identité visuelle qui se décline autour d'un élégant logo reprenant la lettre grecque Σ qui donne son nom au fabricant. Le constructeur marque le coup avec son premier véritable nouveau boîtier depuis le fp lancé en 2019. Bâti lui aussi autour d'un capteur 24×36 classique (non Foveon) de 25 MP et de la monture L, le nouveau Sigma BF se veut encore plus épuré, voire radical en matière d'interface. Désirant se rapprocher de "l'essence de la photographie", Sigma a balayé le superflu et doté d'un minimum de protubérances cet appareil monobloc en aluminium de 446 g. La préhension est assurée par une surface rugueuse, et les commandes passent par des molettes et boutons haptiques (sensibles à la pression). Les réglages essentiels s'affichent sur un petit écran secondaire, afin de ne pas perturber le cadrage sur l'écran principal. Le boîtier ne dispose pas de viseur, même optionnel, et c'est la même chose pour le flash. Seule une prise en main dira comment ces idées se traduisent en pratique, mais sa fiche technique paraît robuste et réserve quelques surprises, comme cette plage de sensibilités extrême du côté inférieur (de 6 à

102 400 ISO), une mémoire interne de 230 Go (pas de carte mémoire), un obturateur 100 % électronique descendant à 1/25 600 s ou encore un mode vidéo 6K et L-Log. Pas de stabilisation intégrée, en revanche. Vendu 2 350 €, le Sigma BF se décline en deux coloris, noir et argent. Pour accompagner cette dernière version, les neuf focales fixes 24×36 de la gamme Sigma I sont proposées elles aussi en robe argent.

Deux zooms

Côté optiques, Sigma présente deux nouveaux zooms que tout sépare, même s'ils se rejoignent à leur focale 300 mm. Le 16-300 mm f/3,5-6,7 DC OS | Contemporary est un superzoom d'entrée de gamme (730 €) pour hybrides APS-C (montures L, Sony E, Fujifilm X et Canon RF) offrant une plage de 18,8× dans un gabarit limité (615 g). De son côté, le téléobjectif 24×36 très haut de gamme 300-600 mm f/4 DG OS | Sports devient à 7 000 € (en montures L et Sony E) le nouveau fleuron de la marque, qui adopte une ouverture constante inédite à ces focales et une livrée blanche jusqu'ici réservée à Canon et Sony.



Le 300-600 mm f/4 DG OS | Sports fait de l'œil aux professionnels du sport et de l'animalier.



Le 16-300 mm f/3,5-6,7 DC OS | Contemporary offre un grandissement "macro" de 1:2.

ARGENTIQUE

DÉVELOPPER AU JOUR

Lomography lance le Daylight Developing Tank 35 mm, une cuve de développement pour pellicule 35 mm offrant une innovation de taille : plus besoin de s'enfermer dans l'obscurité totale pour charger fébrilement son film, il suffit d'insérer la cartouche en son centre puis de tourner une manivelle pour le charger en plein jour sur la spire avant de procéder aux étapes de développement habituelles. Seul hic, il ne prend qu'un film à la fois. Prix : 79 €.



Accessoire

Antivol astucieux

Elevation Lab enrichit sa gamme de produits TagVault destinés à cacher un AirTag, la petite puce d'Apple qui permet de localiser un objet perdu ou volé. Après des traqueurs pour clés, vélos ou chiens, voici l'AirTag Camera Plate, qui prend la forme d'un classique plateau de fixation rapide au standard Arca-Swiss. Vissée à demeure sous l'appareil, cette semelle en fibres de carbone offre la possibilité de le monter en un clin d'œil sur un trépied compatible. Elle comporte en sus un compartiment caché pour y loger un AirTag et permet donc de géolocaliser en direct votre boîtier tant qu'elle n'a pas été dévissée. Pas encore disponible en France, elle est sur Amazon UK à 20 £ et sur Amazon USA à 20 \$.





Studio et extérieur

Mesure des couleurs

Datacolor, spécialiste suisse de la gestion de la couleur, lance un outil innovant, le LightColor Meter, une cellule connectée capable de fournir à distance des mesures d'exposition et de température de couleur pour tout type de lumière (naturelle, tungstène, fluorescente, LED, HMI, stroboscopique). Elle transmet ces données en temps réel sur une app qui permet de visualiser précisément les propriétés de diverses sources afin de modifier la couleur, la puissance ou la position de chacune d'entre elles. L'app peut synchroniser plusieurs LightColor Meter pour un contrôle ultra-précis d'un plateau. Son prix : 450 €.

INSTANTANÉ

UN NOUVEL "ANCIEN"

TTArtisan était jusqu'ici connu pour ses optiques compatibles. La marque lance son premier appareil, un instantané à soufflet acceptant du film Instax Mini. Le Folding Instant Camera est résolument rétro puisqu'il fonctionne sans batterie (même la cellule est optionnelle), mais il offre des réglages variés. Son objectif est un 43 mm f/3,5-22 (éq.) conçu en... 1893. Prix à venir.



Focale fixe

Un APS-C lumineux

Viltrox développe sa gamme optique à vive allure, et son dernier-né s'intègre à la gamme Air destinée aux hybrides APS-C et offrant une ouverture très lumineuse de f/1,7. Cet Air AF 25 mm f/1,7 rejoint les 35 et 56 mm existants, avec une focale équivalente à un 37,5 mm en 24x36, soit une focale standard légèrement grand-angle. Décliné lui aussi en montures Sony E, Nikon Z et Fujifilm X, il est équipé de la même motorisation autofocus STM pas-à-pas, qui assure une mise au point rapide et silencieuse. Le tarif demeure contenu (190 €), ce qui est bienvenu sur un format où les focales fixes spécifiques restent rares.

OPTIQUES

ZEISS, LE RETOUR

Le mythique constructeur d'optiques revient sur le marché de la photo, six ans après le lancement de son dernier objectif. Jusqu'ici réservée aux reflex Canon et Nikon, sa prestigieuse série Otus de focales fixes haut de gamme à mise au point manuelle et ouverture f/1,4 s'adapte aux hybrides à montures Canon RF, Nikon Z et Sony E, avec les 50 et 85 mm f/1,4 (2500 et 2800 €), qui inaugurent la nouvelle lignée Otus ML. Zeiss annonce une qualité d'image superlative...



Zeiss Otus ML 50 mm f/1,4



Zeiss Otus ML 85 mm f/1,4

 147 rue du Midi, 1000 Bruxelles
info@pch.be - www.pch.be
+32 (0)2 511 66 08



FUJIFILM
GFX 100RF
DISPONIBLE EN LIGNE ET EN MAGASIN

MOYEN FORMAT

Le pari osé de Fujifilm

Quand la série moyen format GFX adopte le concept des compacts X100, cela donne le GFX100RF, un appareil pas comme les autres.



Ce n'est pas tous les jours que l'on voit apparaître une catégorie inédite d'appareils photo. Fujifilm vient pourtant d'inaugurer une nouvelle lignée, celle des "compacts" moyen format numériques. Il existait déjà des boîtiers moyen format à objectif fixe au temps de l'argentique, notamment chez Fuji, mais en numérique, c'est une première. Le GFX100RF, dernier-né de la série GFX à grand capteur (33 × 44 mm), adopte un objectif non interchangeable développé pour l'occasion, en l'occurrence un 35 mm f/4 à obturateur central, équivalent à un 28 mm en 24×36. L'intérêt est d'abord d'offrir un système relativement compact : à 735 g, le GFX100RF est le modèle le plus léger de la gamme GFX. À titre de comparaison, le GFX100S II, même sans objectif, pèse déjà 883 g. Les dimensions (133 × 90 × 76 mm) du GFX100RF sont semblables à celles d'un X-Pro 3 (boîtier à capteur APS-C) avec son objectif. Malgré cela, la qualité d'image est superlative puisque l'appareil embarque la dernière génération de capteur (102 MP,

CMOS II) et de processeur d'image (X-Processor 5) de la série GFX. Avec sa formule tout-en-un et son design résolument vintage, le GFX100RF s'apparente donc à un "super-X100V" doté d'un capteur quatre fois plus grand, bien que celui-ci ne soit pas stabilisé et n'intègre pas la technologie X-Trans. Couplée à un angle de champ large, une telle définition autorise l'emploi d'un zoom numérique sans perte prononcée, et le boîtier possède une molette crantée sur le devant qui va permettre de recadrer sur des champs équivalents en 24×36 à 36, 63 et 80 mm. Autre commande astucieuse, placée à l'arrière cette fois-ci, une molette assurant la permutation entre neuf ratios d'image, dont le 4:3 natif.

Un tarif ambitieux

On retrouve par ailleurs les commandes propres à Fuji, offrant une expérience proche de l'argentique. L'écran de 8 cm et 2,1 Mpts est articulé sur deux axes, tandis que le viseur EVF de 5,76 Mpts octroie un grossissement confortable de 0,84× (éq. 1,06× en 24×36). L'autofocus à détection de sujet basée sur l'IA procure selon Fuji une réactivité et une précision élevées en photo comme en vidéo. Le boîtier filme en 4K/30 p 4:2:2 10 bits. Il est livré avec un filtre protecteur PRF-49 et sa bague d'adaptation, qui permettent une protection tout-temps de l'appareil. Un pare-soleil est également fourni, et l'objectif est doté d'un filtre ND intégré de 4 IL. Le GFX100RF est proposé en finition noire ou métallique au tarif de 5 500 €. Une belle somme, mais c'est le prix d'un GFX100S II sans objectif. Et le compact Leica Q3, seul réel concurrent du GFX100RF, coûte 750 € de plus et se limite au format 24×36...



On retrouve les commandes vintage propres à Fuji, avec un nouveau sélecteur de ratios.

LOGICIEL

MOINS DE BRUIT, SVP

DxO PureRaw passe en version 5. L'outil de traitement des fichiers Raw se dote de réglages locaux permettant d'affiner par zones la réduction du bruit, l'extraction des détails et l'accentuation de la netteté. DxO inaugure la troisième génération de la technologie de dématricage DeepPrime, basée sur l'IA, pour un traitement encore plus fin et rapide. Enfin, le logiciel adopte une interface plus raffinée et intuitive, avec des pré-réglages personnalisés pour un flux de travail plus fluide. Licence : 120 €.



Argentique

Tirage en Bluetooth

Dépoussiérage de printemps au rayon agrandisseurs. Fondée par un ingénieur et photographe basé en Allemagne, Santiago Ramirez Sonntag, la société SmartLab35 lance les Smart Enlarger, une nouvelle génération d'agrandisseurs connectés. L'application, à l'interface épurée, permet de régler le temps d'exposition et l'intensité de la lumière (LED) émise et même de choisir la gradation pour le contraste. Si le modèle 24×36 (390 €) fonctionne avec des objectifs d'appareil photo, la version moyen format 120 (790 €) est à soufflet.





Monture M

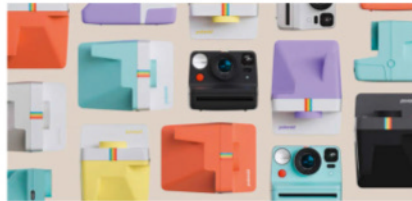
Un classique revisité

Leica offre à ses fidèles une cinquième réédition revue et corrigée d'une de ses focales mythiques. Le dernier-né de cette série Classic prend pour modèle le Summilux-M 50 mm f/1,4 lancé en 1959, qui fut le premier objectif à adopter le nom de "Summilux", désignant une très grande ouverture. Sa formule optique est basée cependant sur le deuxième Summilux-M 50 mm f/1,4, produit de 1962 à 2004. Elle incorpore des technologies récentes afin de s'adapter aux capteurs haute résolution tout en conservant son bokeh caractéristique à pleine ouverture et apporte une mise au point minimale plus rapprochée (70 cm). Cet objectif en laiton massif est fabriqué à la main. Prix : 3930 €.

INSTANTANÉ

POLAROID CONNECTÉ

L'appareil Now+ de Polaroid passe en "Génération 3" avec, outre de nouvelles couleurs, un autofocus infrarouge plus précis, tout comme la mesure de lumière pour l'exposition, automatique elle aussi. En mode connecté, la Polaroid App permet d'accéder à des fonctions telles que la priorité ouverture, le contrôle à distance, le mode manuel, le retardateur ou la double exposition. Vendu 150 €, il fonctionne avec des cartouches i-Type (17 € le pack de 8 vues).



Hybride 24x36

Un Lumix à 44 MP

Panasonic avait lancé en 2019 ses deux premiers hybrides 24x36, les Lumix S1 (24 MP) et S1R (47 MP). Alors que le premier, rapide et polyvalent, a évolué vers les plus compacts et abordables S5 et S5 II, le second se voit enfin remplacé. Le S1R II se distingue toujours par un capteur de définition élevée, quoiqu'un peu en retrait (44 MP), mais qui passe à la technologie BSI, plus performante, et offre un mode boosté à 177 MP. La stabilisation fait des progrès (8 IL), tout comme l'autofocus, mais c'est surtout en vidéo que l'appareil se dote de fonctions très pros, avec une définition 8K fournissant une dynamique de 14 IL. Prix : 3600 €.

MONTURE E

SONY LANCE DEUX BELLES OPTIQUES EN MILIEU DE GAMME



FE 400-800 mm f/6,3-8 G OSS

Lancé à 3000 €, le télézoom FE 400-800 mm f/6,3-8 G OSS n'est certes pas à la portée de toutes les bourses, mais vu sa plage focale destinée aux adeptes de la photographie animalière, il s'agit d'un tarif assez contenu dans une catégorie où les prix atteignent facilement cinq chiffres. Pour limiter les coûts tout en conservant une qualité d'image au top, cet objectif de 2,5 kg (27 lentilles quand même) reste modeste en matière d'ouverture, qu'il faudra compenser par une montée en ISO. Il n'appartient donc pas à la série haut de gamme G Master mais



FE 16 mm f/1,8 G

à la ligne G de Sony, milieu de gamme plus abordable, tout comme l'ultra-grand-angle FE 16 mm f/1,8 G. Lancé 500 € moins cher (à 1000 €) que l'imposant FE 14 mm f/1,8 G Master, il est également bien moins lourd (304 g contre 460), en rognant un peu son angle de champ. Sony promet là aussi une très belle qualité d'image ainsi qu'une grande réactivité grâce aux deux moteurs autofocus linéaires XD (Extreme Dynamic). Offrant la désactivation du clic de la bague d'ouverture, cet objectif FE 16 mm f/1,8 G se veut polyvalent, tant en photo qu'en vidéo.

QUI EST VRAIMENT ROBERT DOISNEAU ?

Alors que s'ouvre au musée Maillol à Paris la grande exposition "Robert Doisneau : instants donnés", nous avons voulu revenir sur le parcours de ce photographe discret, disparu en 1994, dont le visage reste bien moins connu que les clichés. Derrière cette œuvre passée dans l'inconscient collectif se cache un auteur, à la fois artisan et artiste, à la personnalité plus complexe que ne le laissent filtrer ses icônes connues du monde entier. Extraits d'entretien, rencontre avec ses filles, analyses d'images, voici Robert Doisneau tel que vous ne l'aviez jamais vu. Dossier réalisé par Philippe Bachelier, Julien Bolle, Clara Bouveresse et Thibaut Godet

Demandez à n'importe qui de vous citer le nom d'un photographe, et il est fort probable que Robert Doisneau soit le premier qui vient à l'esprit, y compris à l'étranger. L'image iconique du "Baiser de l'Hôtel de Ville" a des chances d'y être associée immédiatement, suivie non loin derrière de ses célèbres clichés d'écoliers, ou peut-être des bals ou des trottoirs du Paris d'après-guerre... Né en 1912 à Gentilly et mort en 1994 à Montrouge, Robert Doisneau est l'archétype du photographe humaniste français. Les instants qu'il capture de son Rolleiflex ont fixé pour l'éternité une époque révolue, un temps à la fois proche et distant où le quartier des Halles était le ventre grouillant de Paris, où les enfants jouaient encore dans les rues, et où l'insouciance masquait tant bien que mal une réalité sociale souvent cruelle. Mais ces photographies emblématiques, déclinées en cartes postales dans le monde entier, ne sont que la face émergée d'un fascinant iceberg, comme le montre l'exposition qui réancore le photographe dans son époque, et permet de comprendre son œuvre au-delà de l'image d'Épinal intemporelle. Loin du cliché du photographe poète déambulant au gré de son inspiration dans les rues sépia d'une capitale romantique, Robert Doisneau a toujours été un artisan assidu à sa tâche, répondant à des commandes bien précises. Il commence sa carrière en 1934, comme photographe industriel dans les usines Renault de Boulogne-Billancourt. Quand éclate la guerre en 1939, il doit

interrompre un reportage d'essai commandité par l'agence Rapho, fondée par Charles Rado. Il la rejoint finalement en 1946 et y restera fidèle toute sa vie. Doisneau est alors un photographe très polyvalent, qui réalise aussi bien des portraits d'artistes que des commandes publicitaires, en couleurs ou en noir et blanc, et de nombreux reportages en France comme à l'étranger (États-Unis, URSS, Yougoslavie...) pour des magazines internationaux tels que *Life*, *Paris Match* ou encore *Point de vue*. Ce faisant, il conserve toujours un regard oblique sur ses sujets et ne manque pas une occasion de faire des images plus personnelles ou un pas de côté pour photographier la vie quotidienne lors de ses déplacements. Professionnel aguerrri, il n'hésite pas non plus à diriger quelquefois ses modèles pour parfaire ses "instantanés", voire à embaucher des comédiens pour le fameux "Baiser de l'Hôtel de Ville". On est loin du purisme d'un Cartier-Bresson par exemple, toujours en retrait par principe. C'est quelque part un aspect très moderne de l'œuvre de Doisneau, cette hybridation entre document et mise en scène, ces "petits mensonges" du quotidien destinés à mettre en lumière une vérité plus globale sur la nature humaine. Cette grande rétrospective, après des années d'absence, contribuera, on l'espère, à transmettre la fougue d'une œuvre incomparable. À voir : "Robert Doisneau : instants donnés", du 17 avril au 12 octobre, musée Maillol, 59-61, rue de Grenelle, Paris 7^e.



RAPHAEL

JUDO

MODERN CINEMA
DANS UN CADRE NOUVEAU
REOUVERTURE
SERGIL
& LE DICTATEUR
LE PEINTRE MALOIT

“DU MÉTIER À L'ŒUVRE”

Toutes deux préservent son héritage. Annette Doisneau et Francine Deroudille, les filles du photographe, gèrent aujourd'hui l'Atelier Robert Doisneau à Montrouge (92). C'est dans cet appartement où elles ont grandi que sont conservées les 450 000 photos de Robert Doisneau. Leur QG quand il a fallu préparer l'exposition au musée Maillol. À cette occasion, elles reviennent sur la figure qu'était leur père. **Thibaut Godet**

Est-ce que Robert Doisneau se considérait comme un humaniste ?

Sabine Weiss disait : “Je ne suis pas une humaniste, je suis une photographe.”

Tout d'abord, ça ne l'intéressait pas beaucoup de s'analyser. Ce qui l'intéressait, c'était de faire des photos. Sabine Weiss aussi. Elle ne cherchait pas à savoir à quelle école elle appartenait. L'expression de “photographie humaniste” a été inventée par les historiens d'art et par les journalistes d'après-guerre pour la France. La photographie humaniste en Amérique existait préalablement. En France, cette expression a rassemblé un certain nombre de photographes qui ne faisaient pas école et qui n'étaient pas des théoriciens. Ils ne souhaitaient pas l'être. C'étaient des indépendants. (Francine) Si vous voulez, pendant toutes mes années de travail dans l'agence Rapho, je n'ai pas arrêté de me bagarrer contre cette appellation de “photographie humaniste”. Mais c'est vrai que malgré tout, il y a quelque chose qui relie tous ces gens-là. En général, ils ont le cœur à gauche. Ils arrivent après la guerre, avec une douleur infinie et ont le souci et la volonté de repartir vers autre chose, et ce quelque chose, c'est de remettre l'homme au centre du sujet. Ils se positionnent loin du pictorialisme d'avant-guerre. Tous ces photographes, que ce soient Boubat, Henri Cartier-Bresson, Sabine Weiss, leur sujet principal, c'est l'homme. Et aujourd'hui, on est en train de s'éloigner de l'idée d'humanisme. Pourtant, je trouve que ça a du sens de présenter une photo qui parle de l'homme, qui prouve qu'on peut se regarder autrement, qu'on n'est pas forcément victorieux de tout et que même les gens les plus minuscules ont des choses à montrer, à dire.

Dans une section de l'exposition qui s'appelle “Gravité”, on présente une partie du travail de notre père qui n'est pas connue. Mais pourquoi n'est-elle pas connue ?

Parce que personne ne l'a demandée. Chez Rapho, ce ne sont pas les photos que les gens venaient chercher. Qu'est-ce qu'on retrouve dans ces images ? Il y a les mines en 1945. Ce sont des photos où l'on n'est pas loin de Zola, mais à des kilomètres du “Baiser de l'Hôtel de Ville”. Il y a aussi le travail qu'il a pu faire chez Renault. Notre père, contrairement à ce qu'on imagine, ne vient pas du prolétariat. Il est issu d'un milieu de petite bourgeoisie de Gentilly. Son oncle était le député-maire de la ville. Il a été élevé dans une période très dure, avec la Première Guerre mondiale. Certes, c'était une époque où il n'y avait vraiment pas grand-chose. Il n'a pas du tout été élevé d'une façon rutilante, mais enfin il y avait de quoi manger chez lui. Et quand il vient travailler chez Renault, en 1934, il se trouve face à un milieu qu'il ne connaît pas. Il parle des “mouilleurs de chemise”. Il se passe une espèce de bascule dans son esprit à ce moment-là. Jusqu'à la fin de sa vie, il va être proche de ces gens qui n'ont rien, ou très peu, qui se bagarrent. Il est de toutes les manifestations. Quand il avait une commande de la vie ouvrière, il interrompait tout ce qu'il faisait alors que ce n'étaient pas les travaux les plus intéressants. Ça passait avant tout.

Comment expliquez-vous qu'il s'intéresse à ce milieu-là alors qu'il vient justement de cette petite famille bourgeoise de Gentilly ?

D'abord, pour des tas de raisons personnelles, il n'était pas très heureux dans cette petite famille bourgeoise de Gentilly. Sa mère est morte très tôt. Le milieu était un peu étouffant. Il n'y avait pas de livres, par exemple. Dès le début, il savait qu'il existait autre chose et mieux. Et il comprenait complètement les aspirations de ceux qui avaient encore moins que lui. Chez André Vigneau où il fait son premier boulot de photographe, il entend parler du Bauhaus, du cinéma russe... Il



L'atelier à Montrouge (92). Francine Deroudille et Annette Doisneau s'occupent au quotidien des archives de Robert Doisneau.

s'aperçoit qu'il y a une autre manière de vivre. Il rencontre les frères Prévert aussi. Il découvre un milieu qu'il trouve beaucoup plus intéressant que le sien.

Et justement, pourquoi la photographie à ce stade-là ? Il aurait très bien pu être dans l'écriture, vu qu'il était proche de grands auteurs.

Il disait toujours qu'il était très mauvais élève. On a tous les carnets de notes, et ce n'est pas vrai. Il était un élève moyen. Il n'aimait pas la discipline ! En revanche, il y avait une matière dans laquelle il était très bon : le dessin. En conséquence, on l'a orienté vers une école de dessin : l'école Estienne. Il la décrit comme une espèce de conservatoire des métiers disparus. Il y apprend la gravure. Son premier travail, ça a été graveur de lettres, chez Ullmann, une officine qui faisait des publicités pour les produits pharmaceutiques. Là-bas, il y avait un type qui s'appelait Lucien Chauffard à qui on avait confié le développement d'un petit labo photo. C'est là que Robert Doisneau découvre la photo. Mais c'est vrai que très tard, et il le dit, d'ailleurs, il était beaucoup inspiré par la littérature. Il a de nombreux amis qui sont écrivains.

de Magnum, les Capa, Bischof, c'étaient des voyageurs, beaucoup d'étrangers aussi, qui parlaient plusieurs langues. Ils étaient très à l'aise dans le reportage international. Robert Doisneau, lui, était sans expérience. Il a toujours été très proche des photographes de Magnum. Mais pour autant, il est resté chez Rapho.

Quand on pense à Doisneau, on pense forcément à la banlieue avec ce regard humaniste. Sauf que c'est un photographe qui est beaucoup plus complet que ça. Comment le définiriez-vous ?

C'est ce qu'on montre aussi beaucoup dans l'exposition. Robert Doisneau travaille en commande tout le temps. Pourquoi ? Parce que c'était la seule manière de vivre et donc il donne la priorité absolue à la commande. Pour Doisneau, elle peut tout à fait être intéressante par moments, mais la plupart du temps, elle ne l'est pas du tout. La publicité est classée au sein de ses archives dans des sous-dossiers "Niaiseries publicitaires". C'est un peu ce qu'il appelait la "photo bifteck". C'est la photographie industrielle, qu'il pratique avec le plus grand soin.

Ce qui veut dire qu'il se considère déjà comme un auteur alors à ce moment-là...

Lui ne dira jamais ça, mais d'après moi, oui. Dans les années 1980, Belfond avait demandé à Jean-François Chevrier, qui était un jeune historien de l'art, de traiter Doisneau pour sa collection "Les grands photographes". Il est venu travailler ici de longues semaines et était assez désarçonné en voyant mon père à l'œuvre. Il a découvert quelqu'un qui travaillait d'une façon très précise, qui avait autant horreur de l'esprit de sérieux que du manque de sérieux, et qui jugeait ses photos avec une sévérité que vous n'imaginez pas. Et Jean-François a pensé à une formule dans son livre que je trouve excellente : "du métier à l'œuvre". D'abord, le métier, il l'apprend, chez André Vigneau puis chez Renault. Il acquiert des compétences solides, qu'il met au service de quoi ? De la commande. Une commande qui peut être ennuyeuse au possible, mais qui va lui permettre de vivre. Cependant, il a toujours le regard oblique, avec un œil sur ce qui se passe ailleurs, sur les choses qui l'intéressent profondément. Une autre formule faisait aussi beaucoup rire notre père. Robert Delpire disait qu'il était un "ethnologue de son propre milieu". On dit que c'est le chantre de ►

L'écriture va occuper beaucoup de place dans ses recherches intellectuelles.

Qu'est-ce qui fait que Robert Doisneau n'intègre pas l'agence Magnum ?

Dans les immeubles, autour de chez nous, il y avait beaucoup d'artistes hongrois, et notamment une femme qui s'appelait Eryg Landau. Elle était devenue amie avec mon père et c'est elle qui lui conseille de montrer ses photos à Charles Rado, qui est à la tête d'une agence. Celui-ci lui dit : "Votre travail est intéressant, mais vous savez, vous gagnez votre vie chez Renault. C'est difficile de gagner sa vie avec la photographie, donc gardez votre emploi !" Quelques mois plus tard, il se fait virer de chez Renault. Il retourne voir le directeur de l'agence qui accepte de le faire travailler et cherche à lui confier un sujet. Il lui demande : "Qu'est-ce que vous faites cet été ?" L'été 1939, il descend justement la Dordogne en canoë, avec des amis. Rado lui dit alors : "Il y a un sujet, si vous vous rendez sur tous les lieux de la pré-histoire." Notre père part un mois et demi. Il s'applique à photographier les grottes. Et une fois qu'il est arrivé à celle de Carlux, la guide sur place déclare au groupe : "Mes enfants, vous allez être obligés de remonter

sur Paris parce que la guerre est déclarée." Il retourne à Paris. Charles Rado, juif, qui dès le début de la guerre se fait spolier de tous ses biens, part aux États-Unis. Il ne reviendra pas. Après la Libération, en 1945, les agences se forment. Robert Doisneau a déjà fait la connaissance d'Henri Cartier-Bresson, avec qui il s'est toujours admirablement entendu. Il aurait pu être tenté par Magnum qui, contrairement à Rapho, est une coopérative de photographes. Mais dans la même semaine que se fonde l'agence, il reçoit un coup de téléphone de Raymond Grosset lui signalant qu'il allait rouvrir l'agence Rapho et qu'il pouvait lui montrer ses photos. Quelques jours après, Raymond Grosset rappelle en lui informant qu'un des sujets était vendu et qu'il allait lui apporter une enveloppe. Payé immédiatement ? Notre père n'avait jamais vu ça. Il s'est dit : "Cet homme-là est complètement honnête. Je reste." Il s'est d'ailleurs développé une amitié indéfectible entre les deux personnages. La même semaine, il reçoit un coup de fil de Maria Eisner disant : "Viens nous rejoindre, on monte Magnum." Peut-être qu'il y a songé une seconde, mais il a tout de suite pensé que c'était avec Raymond Grosset qu'il devait travailler. Toute la première équipe



© THIBAUT GODDET

la banlieue. Mais il est tout sauf le chantre de la banlieue. Il a une vision très sévère de ce lieu, mais cette sévérité ne s'adresse pas aux gens qui sont comme lui, les petits Blancs banlieusards. À travers le décor de banlieue, il dévoile une horreur absolue, mais avec une population qu'il veut toujours montrer, dans sa noblesse, dans sa grâce, dans sa joie quelquefois même. C'est un regard bienveillant.

Ce qui en fait une œuvre politique aussi à ce niveau-là ?

Oui. C'est poétique et politique.

Son travail en banlieue, ce n'est pas une commande, si ?

Alors ce n'est pas vraiment une commande, mais quand même, ça démarre avec Blaise Cendrars. Notre père va le photographe en 1945 pour la sortie de *L'Homme foudroyé*. Quand mon père arrive chez lui, l'écrivain remarque qu'il vient de la banlieue sud et lui raconte des anecdotes liées à son livre. En évoquant des lieux qui l'ont inspiré en banlieue parisienne, il affirme que ce ne sont pas des endroits qu'un photographe peut capturer. Notre père lui rétorque qu'il a justement réalisé beaucoup de clichés du lieu dont il parlait, à Villejuif (94). Cendrars, étonné, lui demande qu'à son retour il lui envoie un petit paquet de photos. Et lorsqu'il les reçoit, il est absolument emballé. "*Vous avez du génie*", lui écrit-il. Cendrars lui propose de poursuivre et de faire un livre. Ce n'est pas une commande, mais quand même. . .

À la fin de sa vie, quand il s'est mis à avoir du succès, notre père était toujours très surpris de l'accueil réservé à certaines de ses photos qui avaient été méprisées. Ce qu'il appelait "son œuvre", il s'amusait à dire que c'était du temps volé à ses employeurs. Lorsqu'il avait une commande, il y avait systématiquement un petit truc en dehors qui l'intéressait. Il y a beaucoup de commandes de portraits, d'écrivains, d'artistes, etc. Il travaillait exactement avec

Prévert. Il y a toujours cette espèce d'aller-retour difficile à démêler entre la vie personnelle, l'amitié, l'empathie réelle et la commande qui est omniprésente jusqu'à la fin de ses jours.

On imagine aujourd'hui la célébrité autour de Doisneau, mais ça ne signifie en rien qu'il gagne des millions de son travail...

Toute sa vie, il a dû vraiment travailler. Par rapport aux photographes qu'on spécialise tellement qu'ils ne peuvent plus jamais sortir de leur sujet, lui, on lui demandait de faire de la mode, de l'industrie automobile, les vendanges, de l'architecture. Ça en fait une sorte de tête chercheuse incroyable de la société de l'époque. Le nombre de prises de vues qu'il a faites est absolument exceptionnel. Pourquoi ? Parce que les commandes étaient payées trois francs six sous. En regardant ses agendas que nous conservons, on constate que quelquefois, trois prises de vues étaient programmées sur une même journée. De plus, après une séance, il développait, il y avait l'étape du laboratoire. On l'a toujours vu beaucoup travailler. Dans les années 1950, lorsqu'il commence à photographier en couleurs, c'est quand il y a des commandes de revues américaines par exemple, qui lui paient bien et lui permettent d'acheter du matériel couleur. Mais pourquoi travaille-t-il principalement en noir et blanc ? D'une part, pour la pérennité de l'image, mais d'autre part, parce que la couleur coûte cher. En revanche, s'il y a une commande en couleurs, il est heureux de la pratiquer.

Outre l'aspect humaniste, Robert Doisneau est un excellent technicien qu'on connaît moins pour sa photo publicitaire...

Effectivement, bien au-delà du type qui se balade dans la rue en photographiant des petits gosses et des amoureux, il y avait ce côté chercheur, mais amusé. Je veux dire que c'était toujours au service d'un

de cette exposition à Maillol, remarquait cependant à quel point il était intéressant de voir le nombre de trucs qu'il a inventés. Rapho après-guerre, ça démarre très fort, c'est l'agence des photographes humanistes, c'est l'agence qui fournit à toute la presse de gauche, qui est ronflante quand même dans ces années-là. Les années 1960 arrivent et là, la chanson déraile un peu. Tout à coup, la photo qui va fonctionner, ça va plutôt être celle de *GEO*, par exemple. Et dans ce monde-là, il y a beaucoup moins de commandes pour mon père. Qu'est-ce qu'il va faire ? Il ne va pas du tout se morfondre ni faire de pause comme ont pu le faire beaucoup de photographes. Les vacances, ce n'était pas son truc. Il va se mettre à inventer des bricolages, ce qu'il appelle des "*bricolages photographiques*".

Ce qui est marrant, c'est qu'on est un petit peu avant Photoshop...

Il n'a pratiquement jamais connu Photoshop. Mais je pense qu'il se serait amusé comme un fou avec.

À partir de quel moment commence-t-il à être un peu célèbre ?

(Francine) En 1957, quand on faisait l'appel au lycée et qu'on m'appelait Doisneau, je me souviens de professeurs qui demandaient : "*Comme le photographe ?*" Il était déjà connu. Mais il faut quand même penser aussi qu'en France, l'émergence de la photographie, c'est 1970. Il n'y a pratiquement pas d'expositions de photo avant. Notre père a eu une première exposition en 1968 à la Bibliothèque nationale dans un recoin. Mais j'ai ce souvenir et je sais que, malgré tout, les gens qui s'intéressaient à la photographie le connaissaient. Il avait une notoriété dans le milieu, ça, c'est certain. La célébrité, c'est arrivé très tard, dans les années 1980.

On a le "Baiser de l'Hôtel de Ville", cette photo iconique que tout le monde connaît. Comment la considérait-il ? Est-ce que c'était une image qu'il a regrettée, parce qu'elle a été un peu trop résumée ?

Raymond Grosset, directeur de l'agence Rapho, reçoit la visite du directeur artistique de *Lifé* en 1950. Il lui montre alors le travail de certains de ses photographes. Et cet homme flashe sur des photos d'amoureux que mon père a prises dans la rue. C'est quand même drôle maintenant, mais à l'époque, s'embrasser dans la rue, pour des Américains, c'était une espèce

Il travaille comme on met en scène au cinéma. Il part toujours du réel

l'esprit des photographes de la dernière de *Libé*. Ce sont des photos qu'il faut réaliser très vite. Il essayait le plus rapidement possible de comprendre comment il allait pouvoir raconter des choses autour de la personne dont il allait faire le portrait, simplement avec son décor. On était très souvent avec ses amis, d'ailleurs, comme

certain humour. C'est un aspect qu'on connaît beaucoup moins sur sa photographie. Quand je dis "beaucoup moins", c'est même pas du tout. Nous mettons systématiquement la pédale de frein, en nous disant qu'il y avait beaucoup de photos médiocres en publicité. Isabelle Benoît de Tempora, qui a eu en charge la direction



Les archives de Robert Doisneau comprennent près de 450 000 photos. À l'atelier, Annette (ici) et Francine conservent les négatifs, des planches-contacts, des tirages, mais aussi des malles pour transporter des expositions.

de révolution. C'était très sulfureux. Ce directeur artistique dit ainsi à Raymond Grosset que si ce photographe refait une série de photos d'amoureux dans la rue, le magazine réalisera un article de quatre pages. Raymond et notre père décident ensemble de faire cette série. Ça l'amusa beaucoup. Chose dont les gens n'ont absolument pas conscience aujourd'hui, mais le droit à l'image existait déjà en 1950. Il était hors de question de prendre des inconnus à la volée dans la rue. Mon père en parle à Jacques Carreaux, élève comédien au cours Simon. Il l'aimait beaucoup. Il lui a demandé : *"Est-ce que tu as une amoureuse?"* Il répondit oui. *"Eh bien, est-ce que vous voulez gagner un peu d'argent? Parce que Life paie et vous n'aurez qu'à vous promener dans Paris, à vous embrasser toute la journée et, moi, je vous suis."* Ils recréent alors les conditions d'un reportage à la volée. Des photos sont faites à plusieurs endroits, à la Concorde, à la Madeleine. Et il y a cette photo du baiser de l'Hôtel de Ville. Elle est choisie, recadrée et publiée dans un quart de page dans le magazine. Et puis plus personne ne parle de ce cliché, à de rares exceptions près. En 1980, arrive à l'agence un jeune éditeur de posters, qui vient de racheter une boîte qui s'appelle Les Éditions du désastre. Il présente une affiche qu'il avait faite avec un formidable photographe de mode. C'était très, très original pour l'époque. Notre père estimait que c'était joliment fait, mais s'en moquait un peu. À l'agence, on trouvait le produit très élégant. Et là a démarré une espèce de folie. Dès que le poster du "Baiser de l'Hôtel de Ville" s'est retrouvé en vente,

il a été un best-seller. Il fallait le tirer sans arrêt. Rançon de la gloire, on a commencé à recevoir à l'agence des courriers de gens qui se reconnaissent. Il y en avait beaucoup. Des dizaines. Arrivent les procès, dont celui contre M^{me} Bornet, celle qui était justement sur l'image. Ce procès a été perdu, mais ça, notre père ne l'a pas su, il est décédé avant.

L'histoire de la photo a continué. Tous les adolescents de l'époque ont eu ce poster dans leur chambre. Après le drame du Bataclan, elle a été collée à la statue de la République, avec une fausse tache de sang et où il était marqué *"même pas mal"*. Là, je me suis dit que ce cliché avait dépassé le statut de photo. Il est devenu le symbole de notre société, de la liberté. On ne le voulait pas dans l'exposition, mais il y sera bien sous une forme originale. Notre boulot, c'est justement de travailler sur le reste. On ne s'oppose pas du tout à cette image, d'ailleurs. Il n'y aurait pas d'exposition telle que celle du musée Maillol s'il n'avait pas pris cette photo. Mais il faut la traiter en tant qu'objet social exceptionnel, pas comme la grande œuvre de Robert Doisneau. Donc on essaie de s'en tirer avec cette pirouette-là.

Mais ça reste une photo que vous avez moins envie de montrer aujourd'hui.

On l'interdit beaucoup, par exemple, pour les produits dérivés, à l'exception des cartes postales. On l'interdit aussi pour les affiches d'exposition lorsqu'elles sont en France. À l'étranger, on veut bien. On tente de réduire sa diffusion sans en faire

une photo ennemie, ce serait grotesque. Elle a quelque chose à raconter de notre époque, il n'y a pas de doute là-dessus. Mais il reste 449 999 autres photos à découvrir dans ce fonds.

Quel est son cadre éthique par rapport à ses images?

Avec Henri Cartier-Bresson, notre père avait beaucoup de complicité. Mais leur manière de procéder était très différente. Henri voulait toujours tout contrôler. On lui a attribué l'instant décisif, un peu abusivement d'ailleurs, mais dans ses images, on retrouve le moment où lui considère que la photo s'arrête. Notre père, c'est un peu le contraire, c'est-à-dire qu'il pense qu'il faut sans cesse laisser sa place au hasard. Vous avez vu le film où on voit Henri Cartier-Bresson en train de faire des photos? Il danse! Notre père, c'est l'inverse. Il est vraiment les pieds au sol. Il choisit son cadre. Et il reste longtemps. Il attend que le hasard lui apporte quelque chose. Si on a une patience de pêcheur à la ligne et un peu de chance, quelque chose vient se mettre dans le cadre. Mais il y a des jours où pas du tout. (Francine) Moi, je crois qu'il travaille comme un cinéaste, en séquence. Et donc, si une séquence ne marche pas bien, il ne va pas se gêner pour la faire refaire, si c'est possible. Demander par exemple à des enfants s'ils ne veulent pas reprendre une pose. Il travaille comme on met en scène au cinéma, quitte à être très proche du documentaire quelquefois, parce qu'il part toujours du réel. Sa photographie commence toujours par quelque chose qu'il a vu. C'est vrai que c'est un mode de prise de vue qui est très particulier.

Est-ce qu'il avait quelque chose à prouver?

Je crois que personne n'a réussi à lui faire dire. Ce n'était en tout cas pas un théoricien, ce n'était pas un redresseur de torts. C'était quelqu'un qui était en réalité très politisé. Il est un compagnon de route, toujours en dehors du militantisme et de l'activisme, mais tout le temps aux côtés de ceux qui combattent. De même, les Halles de Paris, il trouvait ça dégueulasse, la façon dont on a liquidé les marchands. Mais sa manière de militer, c'est d'aller photographier ces gens-là tous les jours. *"Il faut que j'aie vu avant que tout ça ne disparaisse."* Il avait le même mantra pour la banlieue! Il est par là même conscient qu'il documente quelque chose. Il ne se considère pas comme un artiste. Il essaie de comprendre sa société, de montrer comment elle évolue.

LE REGARD D'UN MAÎTRE

4 CLASSIQUES ANALYSÉS

Doisneau n'a pas photographié que les amoureux et les titis parisiens. Des mines de charbon aux piscines de Californie en passant par les mains de Picasso ou encore les effets spéciaux, les classiques que nous analysons ici montrent toute l'étendue de son inspiration. **Par Julien Bolle**



1 "Tour Eiffel, distorsion optique", 1965

Symbole de la France dans le monde, la Dame de fer fut un sujet de prédilection pour Doisneau, qu'il traita souvent avec l'irrévérence qu'on lui connaît. Sur cette étonnante image de 1965, elle semble s'adonner à la frénésie du twist alors en vogue sur les pistes de danse. L'effet n'a pas été produit par un miroir déformant, mais grâce à une technique astucieuse : l'obturation par balayage. La déformation de l'édifice a été obtenue à l'aide d'un appareil Speed Graphic 4x5 modifié, et pivoté en va-et-vient sur son axe pendant la prise de vue. Le négatif a ensuite été combiné avec une photo de nuages. Doisneau utilisa la même technique lors d'une commande de mode, à la différence que c'est ici le sujet qui pivote pendant la pose, rendant ces danseurs particulièrement élastiques ("Couple tire-bouchon", *Vogue*, 1965). Le photographe aimait bricoler et expérimenter, et il adapta de façon similaire un Pentax 24x36, dont le moteur d'entraînement du film était synchronisé avec celui d'un plateau tournant (ci-dessous dans son atelier en 1972). Il obtenait ainsi des "vues périphériques" à 360° d'objets comme cette céramique.



© ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHO

© ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHO



© ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHO

RÉPONSES GRAND FORMAT

2 **“Les Pains de Picasso”, Vallauris, 1952**
À la fois drôle et étrange, et pourtant très simple, cette photo fait partie d'une série commandée par le magazine *Point de vue* pour montrer Picasso chez lui et dans son atelier à Vallauris. Les pâtisseries du village avaient nommé “Picasso” ces pains en forme de main, profitant ainsi

de la notoriété de l'artiste. Celui-ci s'en était amusé en posant pour ce portrait aux accents surréalistes. Onze ans plus tard, Doisneau le photographiera en couleurs à Mougins. *“Dites-moi quelle autre profession m'aurait permis d'entrer dans la cage aux lions du zoo de Vincennes et dans l'atelier de Picasso”,* dira par la suite Doisneau.



© ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHO



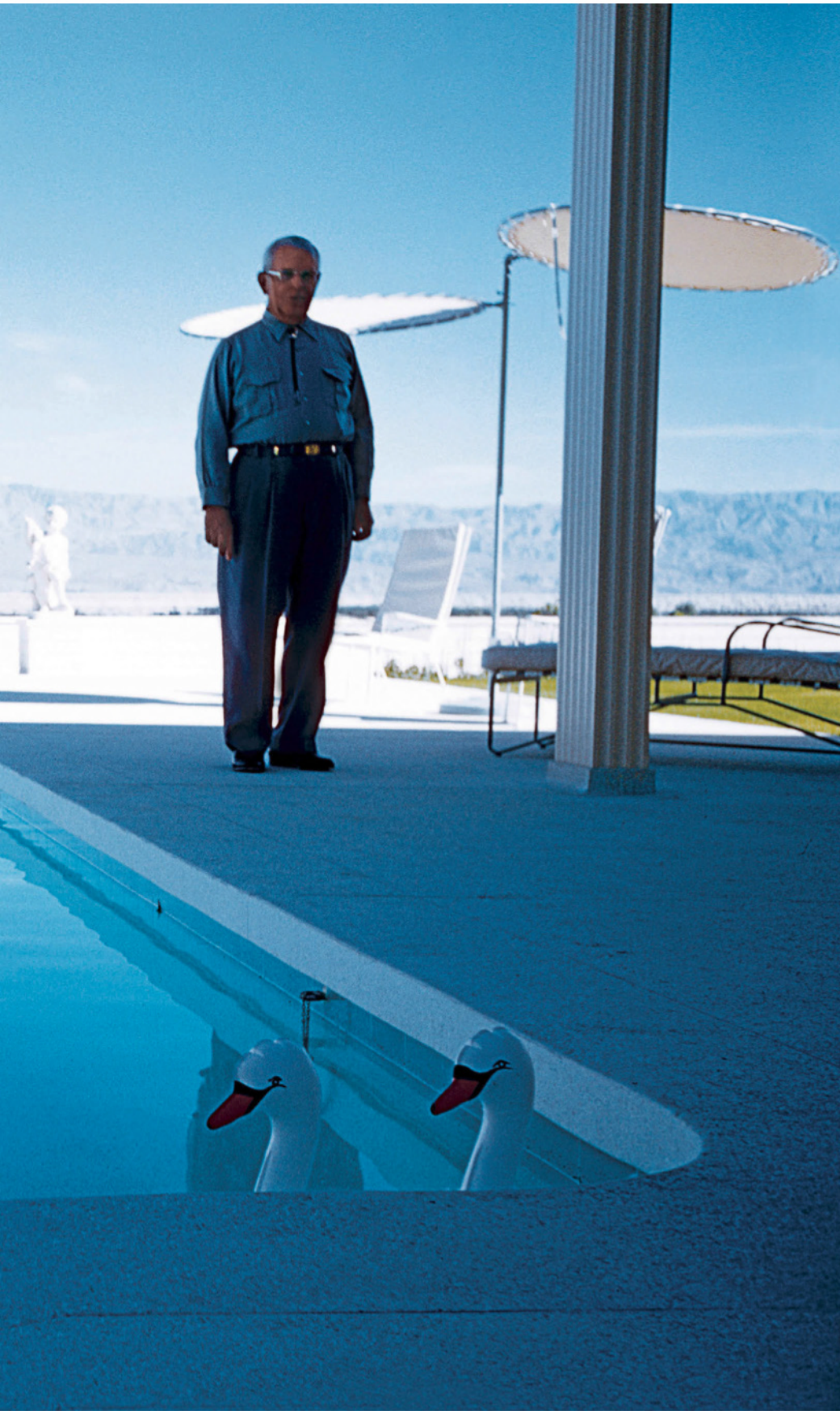
© ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHO

3 “Le Terril”, Lens, 1945

En 1945, Doisneau se rend au cœur du bassin minier, à Lens, afin de réaliser un reportage pour le magazine *J* destiné à la jeunesse communiste. Malgré les conditions de travail drastiques des ouvriers au fond de la mine et en surface, Doisneau sublime la fierté, la dignité

et même la beauté de ces femmes et hommes qui travaillent dur pour survivre. Ici, la lumière rasante et le point de vue en contre-plongée donnent aux gueules noires une majesté qui renvoie à celle de l'immense terril en arrière-plan dont ils semblent s'extraire. Sans minimiser la pénibilité du labeur, sa photographie reste résolument optimiste.





4 “Les Cygnes”, Palm Springs, 1960

Cette image devenue iconique est pourtant restée inédite pendant un demi-siècle, jusqu'à sa publication en 2010 dans *Palm Springs 1960* chez Flammarion. En montrant des clichés réalisés dans le cadre d'une commande pour le magazine *Fortune* (lire page 36), mais non retenus dans l'article de l'époque, l'ouvrage dévoilait un pan méconnu de l'œuvre de Doisneau, dont les couleurs éclatantes et le regard narquois sur la société de consommation semblaient inventer le style de Martin Parr avec vingt-cinq ans d'avance. Il s'agissait pour Doisneau de vanter les mérites de cette ville résidentielle surgie du désert de Sonora au sud de la Californie, offrant aux millionnaires une oasis de piscines et de terrains de golf. Se sentant en total décalage avec ce décor factice (*“Je me fais l'effet d'être d'un autre âge, comme un fauteuil Louis XV sur un aérodrome”*, écrira-t-il à son ami Maurice Baquet) et peu à l'aise avec l'obligation de travailler en couleurs, il renâcle d'abord avant de se prêter au jeu. Si les photos livrées au magazine restent anecdotiques, ses archives révéleront non seulement que son œil avait percé à jour de façon éloquente les faux-semblants de ce mirage de bonheur préfabriqué, mais qu'il avait également senti tout l'intérêt de la pellicule couleur pour traiter ce sujet. Sur cette image au bleu étouffant, l'homme est aussi raide que les cygnes en plastique flottant sur sa piscine immaculée, et l'aridité de l'Ouest sauvage en arrière-plan semble refléter cet ennui profond. Dans ses notes, Doisneau écrira d'ailleurs non sans ironie : *“Piscines sans plongeurs ni écaboussures (...). Les rhumatismes étaient venus le jour de la mise en eau.”*

QUAND FRANK HORVAT INTERVIEWE ROBERT DOISNEAU

Grand photographe français, Frank Horvat s'est passionné pour le travail de ses semblables au point de constituer une collection de tirages conservée à son atelier à Boulogne-Billancourt. Il a aussi interviewé nombre de ses pairs et compilé ces entretiens dans un livre nommé *Entre vues*, sorti en 1990. On y retrouve Sarah Moon, Josef Koudelka, Helmut Newton ou encore Don McCullin. Les héritiers de Frank Horvat travaillent en ce moment à une nouvelle édition de cet ouvrage, enrichie d'interviews inédites. Mais d'ici là, place à celle de Robert Doisneau, qui en novembre 1987, à l'âge de 75 ans, se livre à son comparse sur sa pratique photo.

Frank Horvat : Je voudrais commencer par des sujets terre à terre, les profondeurs suivront, on n'y échappe pas. Par exemple par le fait que tu as eu à gagner ta vie. Il y a des photographes qui travaillent sans se préoccuper s'ils vendront leurs photos, soit parce qu'ils ont d'autres ressources, soit parce qu'ils ont le courage de se priver de tout, comme Koudelka. Cela n'a pas été ton cas, ni le mien, d'ailleurs. Il y a des photos que tu as faites simplement parce qu'il fallait vivre. Pourtant, dans ce qui se dégage de ces cinquante ans de travail, on ne sent pas la commande, on ne voit que Robert Doisneau. Comment cela s'est-il fait? Je n'imaginais pas que chaque fois tu te sois dit : "Là, c'est pour m'exprimer." Ou au contraire : "Là, c'est pour gagner ma vie."

Robert Doisneau : Je ne crois pas que la liberté totale soit tellement souhaitable. Quand on ne peut compter que sur soi-même pour le quotidien, on accepte des propositions de travail de toute sorte. Mais on garde toujours un regard oblique, une part de jeu. C'est comme une espèce de vol sur les heures payées par l'employeur – et ce sont ces photos faites en trichant qui demeurent.

F.H. : Tu faisais donc une distinction : "Cette photo est pour moi, celle-là est pour le client." Je le relève parce que ce n'est pas toujours mon cas. Quand je fais certaines photos de mode, par exemple, il m'arrive d'y croire, comme si je les faisais pour moi-même.

R.D. : C'est ton habileté, ton côté métier. Quand je pratiquais la photo de mode sur fond blanc, pour *Vogue*, j'interprétais un rôle de composition. Je n'éprouvais rien

quand je voyais passer une collection, je ne me disais pas : "Il faut absolument que je photographie cette femme, dans cette robe." D'ailleurs, les mannequins étaient moins gentilles que maintenant, elles avaient l'air de mépriser le petit bonhomme de l'autre côté, qui essayait de faire sa photo.

F.H. : Je pense pourtant que tu es arrivé à te convaincre de l'intérêt de certaines recherches, dont aujourd'hui tu te dis : "C'était une erreur, je me suis laissé prendre au jeu."

R.D. : J'ai fait toutes les erreurs. Parce que je suis désobéissant et que je n'accepte jamais ce qu'on me dit. Il faut que j'essaie moi-même, et cela m'a fait prendre beaucoup de fausses routes. Pendant un an, j'ai fabriqué un appareil

Brassaï, mais j'ignorais l'existence de Kertész ou Atget. Il se trouve que j'ai travaillé dans les mêmes endroits que ce dernier, à la porte d'Italie ou dans la vallée de la Bièvre, avec une chambre en bois sur trépied, un peu comme la sienne. Mais je n'ai connu son travail que bien plus tard.

[...]

F.H. : Tu dis que tes anciennes photos étaient plus anecdotiques. C'est effectivement ce que je leur reprochais à l'époque. Il faut dire que j'étais un inconditionnel de Cartier-Bresson. J'avais eu le culot de lui montrer mes premiers reportages, faits avec un Rolleiflex. Il s'est exclamé que si le Bon Dieu avait voulu que l'on photographie avec un 6×6, il nous aurait mis les yeux sur le ventre. Je me suis donc acheté un Leica

"Notre avantage, par rapport aux peintres et aux écrivains, est ce contact avec le côté rugueux de la vie"

pour dérouler les cylindres. Je voulais photographier des pots faits par un paysan, les mettre à plat pour qu'on puisse lire les bas-reliefs d'un seul coup d'œil. Il fallait un bel entêtement pour s'acharner à ça. Je voulais imiter les recherches de Marey, sur lesquelles j'avais de vagues informations. Mais au fond, je n'avais pas lu grand-chose, j'arrivais là-dedans comme une vraie brute.

F.H. : C'était vrai pour moi aussi. On ne connaissait le travail des autres que par quelques photos dans les magazines.

R.D. : J'avais vu certaines photos de

et j'ai essayé de suivre ses conseils, dans la petite mesure où je les comprenais. Mais cela me rendait intolérant, je trouvais que dans tes photos, par exemple, il y avait trop d'anecdotes et trop peu de composition, je leur reprochais les défauts du 6×6, la construction par rapport au centre de l'image, l'imprécision de ce qui se passe sur les bords. C'est beaucoup plus tard que j'ai mieux compris, et ça a été une évidence instantanée, comme certaines illuminations sous l'effet d'un choc. À partir de ce moment-là, tes personnages se sont mis à exister pour moi, je savais ce qu'ils pensaient ou ce qu'ils allaient faire. De

chacun d'eux émanait une ligne de force, et la composition était dans le jeu de ces lignes. J'aurais dû m'en rendre compte bien plus tôt.

R.D. : C'est un peu de ma faute. J'avais le sentiment que les gens ne savaient pas lire les photos, et je me disais : *"Je serai aimable, exagérément, comme il convient de l'être avec les infirmes."* D'où toute cette petite farce, les séquences, les anecdotes, le style "dessin humoristique". Maintenant, c'est différent, les gens comprennent vite, ce n'est pas la peine de charger l'image avec des symboles lourds comme des coups de massue.

F.H. : D'ailleurs, ce ne sont pas seulement les personnages humains de tes photos que je sens exister de cette manière, mais aussi le lapin, le singe... [...] et les statues, les personnages sur les affiches. Tous ont l'air d'avoir des idées, des intentions, leurs lignes de force se croisent entre elles et avec celles des humains.

R.D. : Notre avantage, par rapport aux peintres et aux écrivains, est ce contact avec le côté rugueux de la vie. Ça donne une leçon d'humilité et nous évite certains travers. Mais surtout, ça nous nourrit. La vitalité des autres nous nourrit, à leur insu. Ça a été bon pour moi d'entreprendre ce travail à Saint-Denis, de me retrouver encore une fois dans la rue, face aux gens. Il faut dire qu'ils m'ont paru moins aimables qu'il y a vingt ans, peut-être à cause des photographes de maintenant, qui tiennent leurs appareils comme des armes – alors le lapin, de l'autre côté, n'est pas content. Je n'ose pas travailler comme ces photographes, je n'ai pas le culot de William Klein. Il m'arrive de me laisser entraîner par l'appareil, mais quand j'ai eu mon image, je me demande : *"Comment vais-je m'en sortir maintenant, comment expliquer à ces gens?"*

F.H. : J'imagine que quand Klein regarde dans son viseur, il voit surtout des formes. Tandis que toi, tu n'oublies jamais les personnages. Sauf peut-être dans le cas des amoureux, où le rôle devient plus important que la personne. Tes amoureux jouent un peu, comme des comédiens, tandis que les personnages dans le fond restent vrais, de ceux-là je sais ce qui se passe dans leur tête.

R.D. : J'ai eu deux ou trois ennuis avec la



"Le Baiser de l'Hôtel de Ville", Paris, 1950.

justice, l'invention du "droit des personnes sur leurs images" empêche souvent de saisir la spontanéité. Donc j'arrête les gens et je leur dis : *"Je vous ai vus passer là, est-ce que vous voulez bien recommencer à vous embrasser?"* C'est arrivé avec les amoureux de l'Hôtel de Ville, ils ont refait la scène. Ceux avec le marchand des quatre saisons étaient des amoureux engagés par moi.

F.H. : Ça se sent un peu.

R.D. : Pour rester dans un registre aimable, je montrais des petites scènes "parisiennes", comme dans une de ces revues de cabaret, "Paris sera toujours Paris". C'est peut-être un peu mièvre, mais à l'époque ça se vendait. La photo des amoureux de l'Hôtel de Ville faisait partie d'une série sur laquelle j'avais déjà passé une semaine, il fallait aboutir et la compléter avec deux ou trois photos de ce type. Mais je ne les trouve pas gênantes. Au fond, il n'y a rien de plus subjectif que l'objectif, nous ne montrons pas le monde tel qu'il existe vraiment. Le monde que j'essayais de montrer était un

monde où je me serais senti bien, où les gens seraient aimables, où je trouverais la tendresse que je souhaite recevoir. Mes photos étaient comme une preuve que ce monde peut exister.

F.H. : Barthes appelait ça *"le studium"*. C'est ce que le photographe a l'intention de dire quand il fait une photo. Mais au-delà de cette intention, il y a le miracle que nous attendons et que parfois nous arrivons à saisir. C'est quand même ça qui nous fait courir.

R.D. : L'attente du miracle, c'est vrai. C'est très enfantin, et en même temps c'est presque un acte de foi. On trouve un décor et on attend le miracle. Je connais un décor qui n'a jamais marché, peut-être parce que je ne suis pas resté le temps qu'il fallait, ou que je n'y suis pas revenu assez souvent. À l'avant-plan, il y a les marches de l'église Saint-Paul, ce qu'on voit dans le fond est le faubourg parfait, tel que la littérature et le cinéma nous ont appris à l'imaginer. Je le cadre dans le viseur, de la rue Turenne jusqu'au ►



Robert Doisneau en prise de vue (photo non datée).

magasin du *Gant d'Or*, et je me plante là, pendant une heure, deux heures, puis je me dis : *"Nom de Dieu, il va bien arriver quelque chose."* J'imagine des choses que j'aimerais voir, plus folles les unes que les autres. Et puis rien, rien. Ou alors il se passe un truc – boum – mais ce n'est pas du tout ce que j'avais imaginé et je le rate. Le miracle s'est produit, mais à cause de mon inattention, de ma fatigue physique, je l'ai manqué. Au bout de deux heures, les réflexes se lassent, l'émotion n'est plus disponible.

F.H. : J'ai eu la même expérience dans les rues de New York. Je me disais : *"C'est un bon cadre, j'attendrai ici."* Mais comme toi je ne suis pas un pêcheur. Si le miracle n'est pas au rendez-vous, je perds patience et je m'en vais. Cependant, je me demande si les attentes placées dans ces lieux ne portent pas leurs fruits ailleurs, à d'autres moments. Comme un moule qui se constituerait dans l'esprit, et qui serait

prêt pour le miracle, quand il arrive.

[...]

F.H. : Je pensais à ce que tu disais de la contrainte. Finalement, la photographie est une alternance d'ouverture et de fermeture. Comme l'obturateur. Quand tu dis : *"Je ne parle pas de langues étrangères, je n'aime pas les grands voyages"*, c'est une fermeture, mais qui t'est nécessaire, qui te permet d'autres ouvertures.

R.D. : Ce sont des règles que nous nous imposons, d'un jeu très compliqué, avec des jardins secrets qu'il ne faut pas piétiner. Comme les gosses qui font des dessins par terre et qui sautent, en croisant les pieds, hop le ciel! hop l'enfer! C'est la marelle. Je m'impose des limites, je m'interdis de montrer certaines choses, la violence par exemple. Je sais que ça existe, il y a des gens qui la montrent très bien, je ne dis pas qu'ils ont tort, mais ce n'est pas pour moi, le créneau est trop encombré. L'émerveillement,

en revanche, est une mission que peu de photographes se sont donnée. On peut s'émerveiller devant un objet, un immeuble, un arbre. Un personnage peut nous paraître aussi mystérieux qu'un objet parce que nous ne savons pas ce qui se passe en lui.

F.H. : À propos de la marelle : tu m'as dit que cela ne te gêne pas que tes photos soient sélectionnées par d'autres – et même recadrées. Peu de photographes diraient la même chose. Est-ce encore la marelle, une chance supplémentaire laissée au hasard? Pourtant, tu es très lucide à propos de ton travail, tu sais très bien quels sont les choix et les cadrages que tu préfères.

R.D. : Il y a une apparence de mon personnage, qui fait que l'on attend de moi un certain type de photos. Et pour moi c'est très bien, tant pis si les photos qu'ils choisissent ne sont pas mes préférées. Les photos qu'on préfère soi-même sont comme les enfants qu'on a eu du mal à élever, on s'y attache parce qu'on s'est donné plus de peine. Mais ce ne sont pas forcément les meilleures. Quelqu'un d'extérieur juge mieux, il dit : *"Ce photographe est comme ça, ce sont donc ces photos-là qui le représentent."* Il faut le laisser faire.

F.H. : Et même le laisser recadrer?

R.D. : Tant pis. J'ai été habitué à être rogné sur les bords quand je travaillais avec des formats carrés, qui ne correspondaient jamais au format des magazines. Tu as remarqué, à juste raison, que sur les bords de ces photos se passaient des choses que je n'avais pas contrôlées. Mais c'est une imperfection que j'accepte, ça donne à la photo un peu plus de... vérité? Non, ce n'est pas tout à fait ça...

[...]

F.H. : Tu n'es pas de ceux qui photographient leur femme en train d'accoucher ou leur mère mourante ou qui font leur autoportrait pendant qu'ils se masturbent devant le miroir.

R.D. : Ce qui m'entoure me semble plus intéressant que ma petite personne. Je me considère un observateur... Non, pas un observateur, je ne regarde pas les autres à la loupe comme des insectes... Un contemporain, je vis au même rythme qu'eux, je subis les

mêmes contraintes. Mais je n'irais pas photographier ma femme à l'hôpital, ce ne serait pas bien. Et je ne me photographierais pas tout nu devant la glace, je n'en ai pas la moindre envie.

F.H. : Encore un créneau où il y a trop de monde!

R.D. : Je me demande ce qu'iront chercher les jeunes. Dans les pays à grande densité humaine, ils sont à l'affût d'un système qui leur permet de se distinguer de la masse. Il leur faut quelque chose d'ingénieux, de strident, qui secoue les nerfs du public saturé d'images. Comme ces Japonais qui dessinent des figures sur les seins et les croupes. Chez eux, on naît avec un appareil photo à la main, alors si on veut être publié, il faut faire des images scandaleuses.

F.H. : Que faire d'autre? C'est à ta génération – et un peu à la mienne – qu'il a été donné de découvrir le monde par la photographie. Cela ne se répétera pas, on ne refait pas le voyage de Christophe Colomb. À quoi bon rephotographier ta banlieue?

R.D. : Celle que j'ai photographiée a disparu.

F.H. : Même si elle était encore là, il n'y aurait plus d'intérêt à la photographier. Ce qui a été mis dans la boîte n'a plus besoin d'être chassé ou pêché. [...] Comment regarder la banlieue sans penser "Doisneau"? C'est vrai qu'une nouvelle banlieue s'est superposée à l'ancienne, mais en même temps, la faculté d'émerveillement s'est usée. Quand tu as apporté tes tirages à Cendrars, il devait être étonné, il t'a certainement dit : *"Je n'ai jamais vu ça en photo."* Que peux-tu montrer aujourd'hui sans qu'on te réponde *"oui, je connais"*?

R.D. : C'est vrai que notre sensibilité est endurcie. Mais il y a des façons nouvelles de voir les choses. Par exemple, les couleurs de tes personnages, qui rappellent les couleurs de la peinture. La couleur peut amener du nouveau.

F.H. : Alors si le diable te proposait, comme à Faust, de recommencer à zéro, que ferais-tu?

R.D. : Je ne sais pas. Il y a ce mot : *"déjà"*. C'est passé vite quand même,

malgré toutes les misères, tous les moments que l'on ne voudrait absolument pas revivre. C'est quand même passé – déjà. Il y a un moment où l'on accepte de fondre. Ce n'est pas à moi d'imaginer, c'est à eux, qu'ils se démerdent, bon sang! Il y a peut-être moyen de faire encore d'autres images, autrement. Mes photos actuelles de Saint-Denis sont bien un peu différentes de celles faites pour Cendrars, j'ai voulu suggérer plus que décrire. Plus tard, ça pourrait être encore plus suggéré, pour des gens encore plus évolués, sans tomber

dans la pollution publicitaire, qui est le grand danger, ni dans la stridence de la télévision. Avant l'agriculture, il y avait la cueillette, ce que j'ai fait en photographie était de la cueillette. Après la cueillette, il y a eu l'élevage, le studio est un élevage. On va faire de l'image bien conditionnée, avec toute une science de la sensibilité des spectateurs, on pourra calculer des coûts, un ordinateur donnera un peu plus de lumière par ci, un peu moins par là, et on aura un produit digestible immédiatement. Mais ce n'est pas mon truc. J'ai donné.



"14 juillet aux Tuileries", Paris, 1978.

FIDÈLE AU ROLLEIFLEX?

Si la photographie humaniste de Doisneau colle à l'esthétique du Rolleiflex, il a utilisé de multiples appareils dans sa carrière, au point qu'il est difficile de lui associer un matériel de prédilection. Il serait plus juste de parler de "périodes". **Philippe Bachelier**

En 1976, Chenz et Jeanloup Sieff publient *La Photo* chez Denoël. Un livre fameux devenu collector. Jeanloup Sieff propose à une trentaine de photographes, dont Robert Doisneau, un questionnaire inspiré de celui de Proust. À la question "Quelle importance a pour vous la technique?", Robert Doisneau répond : "La recherche de la perfection technique me paraît être une gymnastique très saine, mais ne me semble pas devoir porter une fin en soi. La technique, il est bon de la fréquenter pour la connaître intimement et attirer ses bonnes grâces, après quoi elle doit vous ficheroyalement la paix. Il est bien possible qu'une sorte de création démarre au niveau de la technique. Je ne veux pas parler de la culture hasardeuse d'accidents techniques, ceux-ci sont à ranger dans le tiroir taches-d'encre-dans-papiers-pliés."

Tout au long de sa carrière, entre photos personnelles et œuvres de commande, Robert Doisneau a employé toutes sortes d'appareils. À la fin des années 1920, il s'exerce dans les terrains vagues de Gentilly avec un folding à soufflet. À l'école Estienne, où il suit une formation de graveur-lithographe, il pratique le tirage par contact à l'aide de papiers à noircissement direct avec des plaques de verre 9×12 cm. Dans les années 1930, quand il entre à l'atelier Ullmann, la prise de vue à la chambre grand format est incontournable, de même que la connaissance du développement des plaques ou des films ainsi que le tirage sur papier.

L'usage du Rolleiflex, associé à nombre d'images iconiques de Robert Doisneau, correspond à cette période. Pour une commande de la mairie de Gentilly, il emprunte un Rolleiflex. Conquis par l'appareil, le photographe en acquiert un exemplaire en 1932, avec lequel il réalisera en 1947 son plus fameux autoportrait. Le 6×6 lui permet d'arpenter les rues sans s'encombrer d'une lourde chambre, de son trépied ni de ses châssis. Il offre aussi une approche plus spontanée pour les commandes professionnelles, même si la sensibilité des films de l'époque, entre 25 et 50 ISO, bridait les conditions de prises de vues. Jusque dans les années 1950, il fut son outil préféré. L'évolution des modèles l'amena à employer par la suite la version Automat qui conjugue avancement de la pellicule et réarmement de l'obturateur. Il confie ainsi à Peter Hamilton, l'auteur de sa biographie parue en 1995 chez Hoëbeke, *Robert Doisneau : la vie d'un photographe*, qu'il utilise le 6×6 "souvent à l'œil, souvent en vision directe". "Le Rollei est bien pratique, parce qu'il n'est pas agressif du tout. Quand tu photographiais les gens dans la rue, tu ne visais pas en plein poil comme avec le 24×36. Le 24×36 avec téléobjectif ou longue focale a un côté arme. Le Rollei, je l'aimais beaucoup, parce qu'il donne un geste de politesse en inclinant la tête."

Les nécessités du reportage le conduisent au 24×36. C'est d'abord l'acquisition d'un IIIIF en 1953 puis d'un Leica M3 en 1956, utilisés conjointement avec le Rolleiflex. Par rapport au 6×6 bi-objectif, leurs objectifs interchangeables permettent de varier les angles de champ. L'agence Rapho lui offrit également la possibilité d'expérimenter les effets des très longues focales, à l'instar d'un Carl Zeiss Jena 500 mm monté sur un Praktiflex FX 35, afin de créer des images de Paris avec de nouvelles perspectives.

L'arrivée des reflex 24×36 dans les années 1960 révolutionne le reportage. De nombreux professionnels les adoptent, en raison du large choix d'objectifs à disposition et d'une visée précise. Ainsi, Robert Doisneau s'équipe d'abord avec des Asahi Pentax Spotmatic, avec des objectifs de 28, 50 et 105 mm. Puis ce furent des Nikon F. Dans le livre *La Loire*, publié en 1978 chez Filipacchi-Denoël dans la collection "Journal d'un voyage" lancée par Jeanloup Sieff, Robert Doisneau signe un texte savoureux. Cette dernière demandait au photographe d'écrire quelques lignes sur le matériel employé pour la réalisation des clichés. Intitulé "Chimie photographique", il fait surtout l'éloge des vins de Loire et des rencontres au gré des pérégrinations de l'auteur. Mais

Rolleiflex

Ce modèle des années 1930 est conservé par l'Atelier Robert Doisneau dans la petite collection de matériel.



© THEBAUT GODET



© ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHIC

il ne refuse pas d'aborder les "renseignements techniques". Car "affecter à l'égard des choses techniques une désinvolture méprisante, c'est dévoiler une charmante ingénuité". Il conclut donc son texte en nous révélant le contenu de son sac. "Deux boîtiers Nikon rodés, un pour le noir, l'autre pour la couleur. Quatre objectifs : 105, 50, 35 et un 28 à décentrement. Des films Tri-X, quelques Kodachromes 25, deux Ekta H.S. et Ekta X 64. Quatre filtres montés : K, 1A, 81 A, 85 B, une demi-douzaine de filtres gélatine. C'est peu et suffisamment pesant, surtout dans la soirée. Les films noir et blanc ont été développés dans du Microdol-X, quatorze minutes à 20 °C ou encore dans du D76, neuf minutes à 200. Les tirages sur papier Kodabrom, révélateur Dektol, l'agrandisseur, un Omega en bon état. Vous savez tout!"

Mais on ne peut cantonner Robert Doisneau au Rolleiflex et au 24×36. Les commandes pour des entreprises ou des institutions l'amènèrent au Hasselblad à objectifs interchangeables, tout comme au Hasselblad

SWC avec un objectif Biogon à grand angle de 38 mm. Pour la DATAR en 1984-1985, il adopte le 6×7 avec le Zenza Bronica GS-1 et des objectifs 50, 80 et 150 mm. "Il fallait une très grande précision", dira-t-il. Mais il dira aussi à Peter Hamilton : "Si j'avais pu faire du 18×24 ou du 8×10, ç'aurait été plus froid et encore mieux. Mais ce sont des appareils déjà assez lourds à promener." C'est que Robert Doisneau a l'expérience de la chambre depuis ses débuts. En fait, tout au long de sa carrière, qu'il s'agisse de réaliser des reproductions d'œuvres d'art ou pour toutes sortes de travaux, personnels, commerciaux ou institutionnels, où la précision du grand format est requise, il a régulièrement cadré sur le dépoli d'une chambre 13×18 cm en bois ou sur une Linhof Technika 4×5. Ses archives comptent pas moins de 10 000 plans-films 4×5. Cela dit, à partir de 1985, grâce aux fruits de sa notoriété, il s'équipe de deux Leica R5 dotés d'objectifs de 24, 35, 90 et 180 mm. Ce seront ses boîtiers de prédilection.

"Autoportrait au téléobjectif", 1956.

L'appareil est un Praktiflex FX35 monté d'un Zeiss Jena 500 mm.

LA FORTUNE AMÉRICAINE D'UN "GARS DE MONTROUGE"

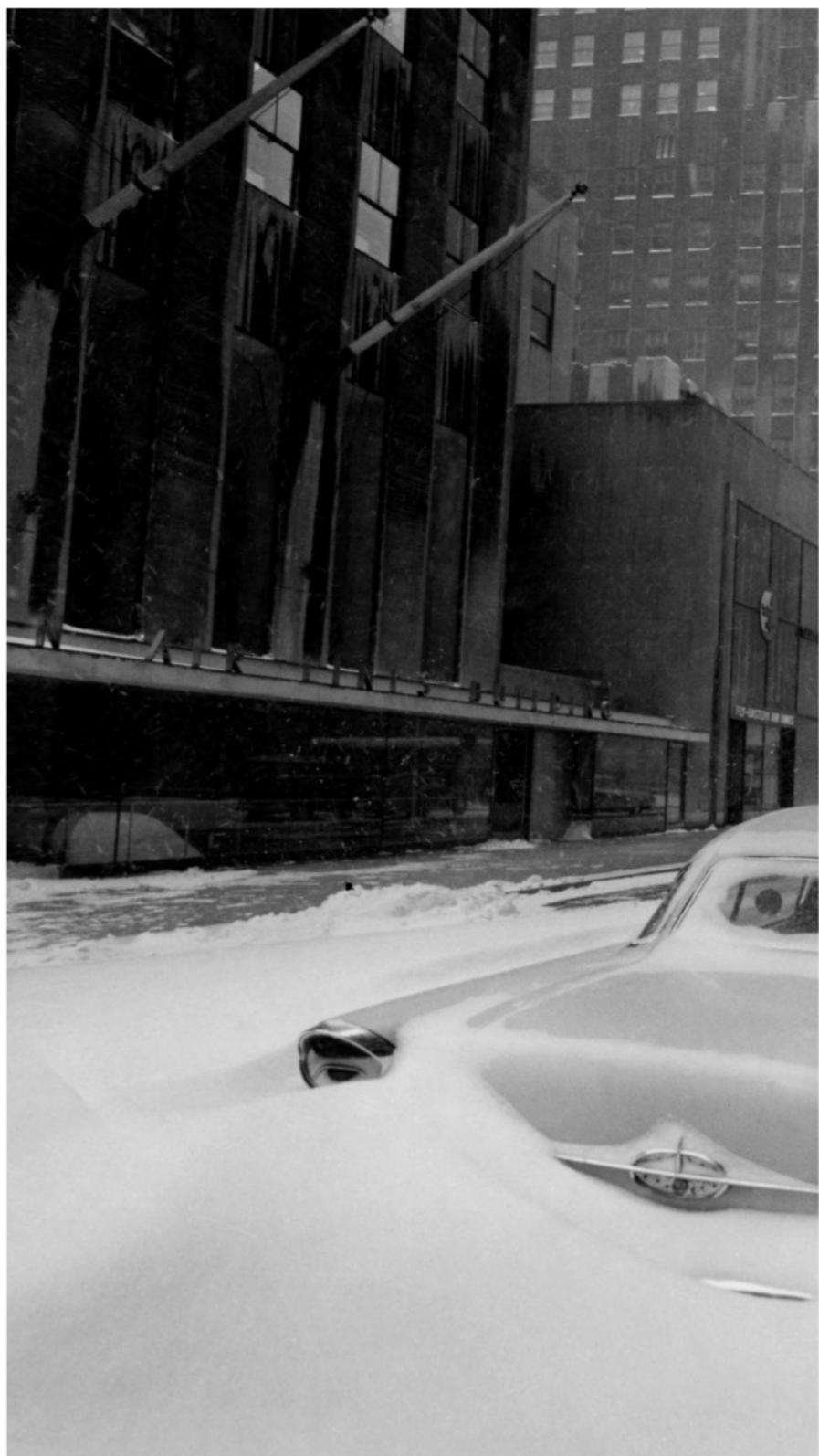
Si Robert Doisneau demeure une figure incontournable de la photographie française, sa notoriété a-t-elle traversé les frontières, en particulier jusqu'aux États-Unis ? L'historienne Clara Bouveresse lève pour nous le voile sur cette question.

Clara Bouveresse

“**S**orti de Montrouge, je suis perdu”, aurait répondu Robert Doisneau à son confrère Henri Cartier-Bresson lorsque celui-ci lui proposa de rejoindre l'agence Magnum. À l'inverse des reporters habitués à sillonner le globe, Doisneau préférait arpenter ses terrains de prédilection, au point de se forger la réputation d'un photographe franco-français. Appréciables comme un témoignage sincère et nostalgique, ses images appartiennent à la mémoire des années d'après-guerre. S'il n'a pas eu la carrière de globe-trotteur de certains de ses confrères, son histoire est plus internationale qu'il n'y paraît. D'abord, sa production n'a jamais été destinée au seul public hexagonal : certains clichés voyagent en particulier outre-Atlantique et contribuent à façonner l'image du pays aux yeux des citoyens américains. Cette France vue depuis les États-Unis semble passée à un prisme déformant, à rebours de l'authenticité habituellement attribuée au regard humaniste. Les photos sélectionnées pour être publiées dans la presse ou exposées témoignent de son succès à l'étranger et lui ouvrent la voie pour voyager enfin en personne aux États-Unis, à l'occasion d'un reportage en Californie en 1960.

La France vue par les magazines, patrie des amoureux de carte postale

De 1949 à 1951, Doisneau est sous contrat avec le magazine *Vogue* : il couvre les défilés de mode, les fêtes mondaines et fait le portrait des figures de la vie artistique et intellectuelle. Ses photos paraissent dans le *Vogue* français, mais elles peuvent être reprises à Londres ou à New York dans les autres éditions de la revue. Il publie aussi dans l'incontournable magazine américain *Life*. Le 23 mai 1949 sort ainsi une série de photographies



montrant des passants arrêtés devant la vitrine d'une galerie d'art, jetant un regard tantôt étonné, tantôt gourmand ou réprobateur au nu féminin exposé dans l'angle. L'hebdomadaire titre avec malice : “*La peinture provoque de vives réactions sur la rive gauche parisienne*”. La scène incarne le

Maurice Baquet

Fin 1960, après ses reportages à Palm Springs puis Hollywood, Doisneau complète sous la neige de New-York son projet de livre de portraits de son ami violoncelliste Maurice Baquet.



© ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHO

fantasme d'une France où règne une licence grivoise inconcevable aux États-Unis. Ces images témoignent du regard amusé du photographe sur l'acte même d'observer : placé à l'intérieur du magasin, il tient un appât qui lui permet de saisir à loisir les passants curieux.

Un an plus tard, *Life* publie la célèbre photographie du "Baiser de l'Hôtel de Ville", accompagnée d'un texte qui raconte comment "à Paris, les jeunes amants s'embrassent où ils veulent et personne ne semble y prêter attention", sous-entendant qu'une telle latitude serait inimaginable aux États-Unis. ►

La capitale est présentée comme la patrie “des vins et des parfums raffinés – et de l’amour”. *Life* est alors un titre prescripteur à grand tirage, qui définit l’image que les Américains ont d’eux-mêmes et du monde. Au fil des numéros se dessine une vision stéréotypée de la France : le pays de la romance, des femmes élégantes, de la mode et du glamour. Pour Doisneau, des commandes pareilles sont rémunératrices et prestigieuses. Les photographes humanistes bénéficient de l’intérêt du public américain pour leur pays et alimentent en retour la fascination qui sous-tend l’industrie du tourisme, en plein essor. La controverse accompagnant le fameux “Baiser” et la révélation de sa mise en scène – deux acteurs avaient posé pour l’occasion – montrent combien cette vision romanesque est créée de toutes pièces pour correspondre à des projections factices. En 2002, le livre *The Best Places to Kiss in Paris* (“les meilleurs endroits où s’embrasser à Paris”) donne d’ailleurs des instructions aux touristes pour leur permettre de rejouer la scène mythique. L’écho de la polémique entourant cette image tient à la réputation de Doisneau côté français, où il est vu comme le passeur authentique du souvenir d’une époque révolue. Dans *La Banlieue de Paris*, le texte de Blaise Cendrars qui accompagne ses photos insiste ainsi sur les transformations des marges de la capitale, bientôt méconnaissables, saisies juste avant leur disparition par l’œil affûté de son comparse. Exportée aux États-Unis, cette vision passe au tamis d’une perspective idéalisée, centrée sur quelques thèmes récurrents, qui dessinent une tout autre représentation du pays : une authenticité de carte postale.

Consécration artistique

La fortune américaine de Doisneau ne repose pas sur la seule presse magazine. Ses images se fraient aussi le chemin des galeries et des musées. Dès 1948, Louis Stettner, aidé par Willy Ronis, fait une tournée des “meilleurs photographes français du moment” pour présenter leurs œuvres à la coopérative de la Photo League, à New York. Doisneau figure parmi les douze personnalités retenues. La sélection, fait notable, omet Henri Cartier-Bresson. Ce dernier avait pourtant été exposé un an auparavant au musée d’art moderne de la même ville par Beaumont Newhall. Celui-ci exprime d’ailleurs ses réserves à l’égard de l’exposition de la Photo League dont il signe la préface. Il note avec un brin d’ironie que les “chasseurs d’images” français saisissent “une fraîcheur et une spontanéité qui raviront les spectateurs” et leur feront pousser “des soupirs de nostalgie”, mais déplore le “manque d’innovation” de ces photographies “déjà démodées” et la qualité médiocre des tirages.

En décembre 1951, Doisneau fait partie de cinq personnalités choisies pour représenter la photographie française au musée d’Art moderne de New York, cette fois-ci aux côtés d’Henri Cartier-Bresson, ainsi que de Brassai, Willy Ronis et Izis. Le communiqué de presse



souligne que son travail a été publié dans *Vogue* et *Life*, par opposition à celui d’Izis et de Willy Ronis, qui sont “quasi inconnus dans ce pays”. Le conservateur du musée, Edward Steichen, définit pour l’occasion quelques-uns des traits caractéristiques de la photographie humaniste : “Une simplicité tendre, un humour espiègle, un prosaïsme chaleureux, la familiarité de la “vie de tous les jours” et la vitalité convaincante que l’on ne trouve que dans le meilleur art populaire.”

La vitrine de Romi

“En parlant d’images, des peintures provoquent des réactions aiguës des passants de la rive gauche de Paris”, pouvait-on lire dans le magazine *Life* du 23 mai 1949 accompagné de ces photos.



du public sur les petites choses amusantes de la vie de tous les jours qui passent habituellement inaperçues". À la fin des années 1970 et au début des années 1980, les tirages de ses photographies les plus connues apparaissent avec des estimations oscillant entre 300 et 500 \$ dans les ventes new-yorkaises des maisons Sotheby's, Christie's et Phillips. Plusieurs livres du milieu du xx^e siècle figurant son travail passent également en vente chez Swann Galleries à New York. En 1986, le journaliste Joseph Fitchett note dans l'*International Herald Tribune* : "Alors que d'autres photographes renommés de sa génération ont largement voyagé pour rapporter des scènes exotiques, Doisneau a trouvé toutes ses images mémorables dans les rues de Paris." Il souligne que "ses images, néanmoins, voyagent largement" : il bénéficie ainsi de plus de tirages que n'importe quel photographe vivant dans une exposition du Victoria and Albert Museum de Londres présentant les choix réalisés par des artistes et des photographes en 1983. Dans les pages des beaux livres autant que sur les cimaises des galeries, Doisneau est à l'honneur dans l'espace anglophone, où il est décrit comme une figure phare du courant humaniste, alors bien repéré et intégré au canon de l'histoire de l'art.



PHOTOS © ROBERT DOISNEAU/GAMMA RAPHO

Un Français en Californie

Cette reconnaissance laisse longtemps de côté une part méconnue de son travail qui ne cadre pas avec l'image romantique d'une France en noir et blanc si appréciée à l'étranger. En 1960, en effet, Doisneau a réalisé une série couleur sur la ville californienne de Palm Springs, où les golfs fleurissent dans un climat aride. Son commanditaire, le magazine *Fortune*, le fait travailler à contre-emploi. Ce n'est sans doute pas par méconnaissance de son style habituel, mais plutôt par le fruit du hasard. Cette année-là, Doisneau s'apprête à traverser pour la première fois l'Atlantique afin de rejoindre son ami Maurice Baquet, acteur et musicien en tournée à New York. Averti de ce projet de voyage, l'agent Charles Rado, installé depuis la guerre aux États-Unis, lui obtient quelques commandes dont celle de Palm Springs, où il doit documenter l'essor du tourisme. Dans une lettre à Maurice Baquet, Doisneau ne cache pas son désarroi et se décrit comme un "sonné" face à tant de richesse : "Assez de luxe pour le gars de Montrouge, c'est moi, l'exotique, je m'en rends bien compte." Redécouverte en 2010, cette série dément une dernière fois l'image du photographe "franchouillard" : non seulement la production de Doisneau s'est exportée avec succès aux États-Unis, mais lui-même s'est aventuré sur ce terrain inédit pour créer des clichés à l'opposé de ses vues les plus iconiques. De ce microcosme de richesse et d'artificialité, il tire des images aux couleurs éclatantes, qui ne sont pas sans annoncer celles d'un Martin Parr ou d'autres photographes qui feront bientôt de l'opulence leur terrain de jeu.

Cette consécration se confirme avec des expositions à l'Art Institute de Chicago (1954), à la George Eastman House de Rochester (1972) et à la Witkin Gallery de New York (1975, 1978, 1981). En 1975, Doisneau est présenté dans un livre-somme publié par les Britanniques Cecil Beaton et Gail Buckland comme "l'un des meilleurs photographes de reportage en France", "un homme d'une extrême modestie capable d'attirer l'attention

PHOTOSHOP ET LES PHOTOGRAPHES

35 ans d'amour et de circonspection

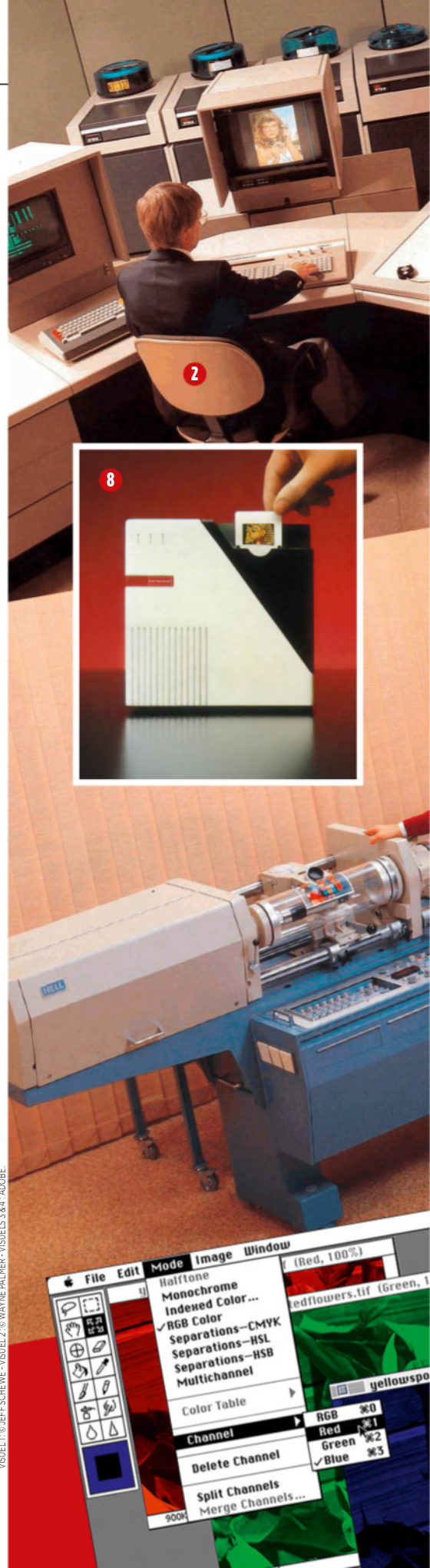
Plonger dans l'histoire du plus fameux des logiciels destinés aux photographes permet de mesurer la somme des innovations et des bouleversements qu'il a apportés depuis 1990. Mais la révolution ne s'est pas faite sans heurts, et les relations entre Adobe et les professionnels de l'image n'ont pas toujours été paisibles et harmonieuses. Nous retraçons ici cette épopée technico-artistique, et sept grands témoins, photographes et éditeurs, racontent leur propre histoire avec Photoshop. **Yann Garret**

Chez les photographes, c'est une question récurrente : comment se passer de Photoshop ? Certaines évolutions plus ou moins récentes ont eu le don d'agacer : le cloud, les microstocks, l'intelligence artificielle, sans parler des évolutions tarifaires et de l'abonnement obligatoire. Et pourtant, Photoshop ne perd rien de sa superbe et continue de dominer – commercialement comme fonctionnellement – le secteur de l'image numérique. Et cela fait trente-cinq ans que cela dure, une sorte de record dans le monde bouillonnant du logiciel. Comment l'expliquer ? Peut-être en premier lieu par les conditions de sa naissance, fruit d'un miraculeux concours de circonstances, d'un improbable alignement de planètes.

Si la version 1 d'Adobe Photoshop est officiellement sortie dans le commerce en février 1990, c'est en 1987 que l'aventure commence. Un doctorant en traitement numérique de l'image de l'université du Michigan s'agace de ne pas pouvoir afficher les niveaux de gris d'une photo sur l'écran noir et blanc 1 bit du Macintosh Plus sur lequel il est censé rédiger sa thèse. Thomas Knoll a 27 ans, il est le fils d'un professeur d'ingénierie nucléaire

de la même université, et il a un frère de deux ans plus jeune, John, qui a déménagé quelques mois plus tôt en Californie pour rejoindre Industrial Light & Magic (ILM), la société d'effets spéciaux de George Lucas. Celle-ci expérimente alors le traitement numérique : elle dispose d'un scanner capable de numériser les images d'une pellicule de cinéma, de les traiter, puis de les transposer de nouveau sur film. Elle a aussi sous la main un ordinateur spécialisé dans le traitement d'image, le Pixar Image Computer, ►

- (1) Un scanner Hell Chromagraph, typique des années 1970-1980, 3 m de large, 1 tonne, et (2) le poste de retouche qui lui est associé. (3) Thomas Knoll et (4) John Knoll, les deux frères qui ont créé Photoshop.
- (5) Le "splash screen" et (6) la palette d'outils de Photoshop version 1.0 en 1990. (7) La visualisation des couches RVB et la séparation quadri étaient au programme de la toute première mouture de Photoshop, livrée avec (8) le scanner Barneyscan dès 1989.
- (9) Photoshop a d'abord été créé sur un Macintosh Plus, doté d'un écran bitmap noir et blanc. (10) Mais dès la version 1, les contrôles de la couleur et les filtres sont là.



VISUEL 1 : © JEFF SCHEME - VISUEL 2 : © WAYNE PALMER - VISUELS 3 & 4 : ADOBE



Adobe Photoshop™

Macintosh version 1.0.7

Thomas Knoll, John Knoll, Steve Guttman and Russell Brown

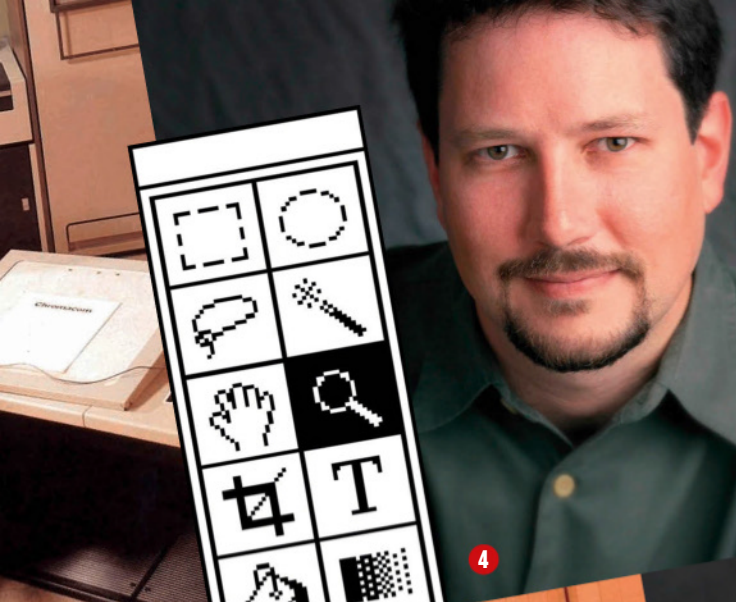
Copyright ©1989-90 Adobe Systems Incorporated. All rights reserved. Adobe Photoshop and the Adobe Photoshop logo are trademarks of Adobe Systems Incorporated.

MacApp™ ©1985, 1986, 1987 Apple Computer, Inc.

Personalized for:
Ref & Pres Library
Apple Computer, Inc.
PCA107000073-629

5

About Plug-ins...



4



1

3

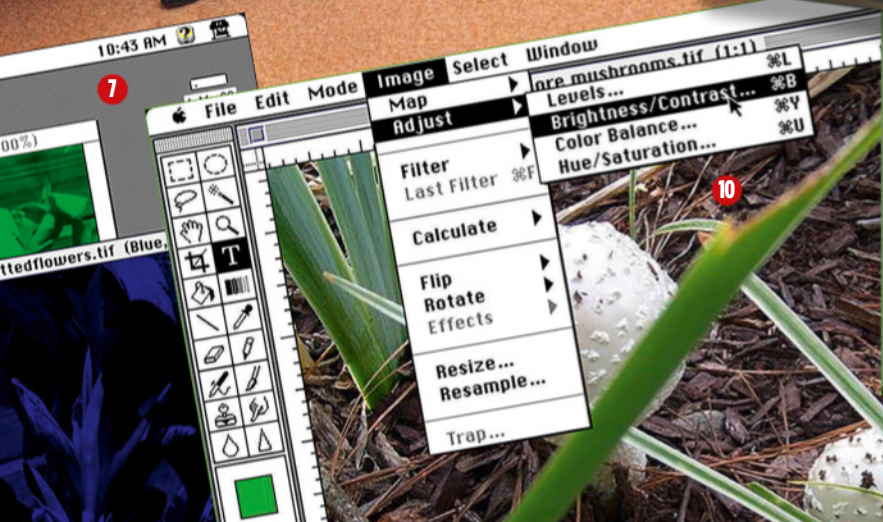


File Edit Mode Image Select Window

Desk Mac.PICT (1:1)



9



7

10



conçu par une autre société de George Lucas qui deviendra plus tard, sous le nom de "Pixar", le géant du cinéma d'animation que l'on sait. John Knoll s'enthousiasme pour ces innovations et acquiert très vite la conviction que le traitement numérique de l'image dessine un brillant avenir aux effets spéciaux cinématographiques. Il utilise donc tout son temps libre pour se perfectionner dans ces nouvelles techniques.

Un labo photo dans le sous-sol

Il faut dire que chez les Knoll, image et informatique font depuis longtemps bon ménage. Glenn, le père, a installé un labo photo dans le sous-sol de la maison familiale d'Ann Arbor, ville étudiante à 70 km à l'ouest de Détroit. Là, ses fils se passionnent pour le travail de tirage, en noir et blanc d'abord, puis en couleurs, un processus beaucoup plus élaboré qui leur apprend à équilibrer les valeurs et le contraste. Thomas, à qui son père a offert un appareil télémétrique de marque Argus à l'occasion de ses 11 ans, a participé activement au club photo de son école. C'est au lycée qu'il a découvert la programmation informatique, par un terminal connecté à un ordinateur en temps

dans celui de la robotique industrielle. L'un des principaux algorithmes sur lesquels il travaille alors consiste à détecter les contours d'un objet dans une photo. Mais les limites de l'écran noir et blanc de son Mac ne l'aident guère à visualiser et représenter ce qu'il souhaite obtenir. Il imagine donc un outil logiciel capable de simuler les niveaux de gris d'une photographie grâce à des effets de trame. Il puise pour cela dans les trames géométriques déjà codées dans le système du Macintosh et utilisées notamment par le logiciel MacPaint d'Apple, ancêtre des programmes de dessin numérique. Mais il s'inspire également des trames d'imprimerie, où les variations de taille des points permettent de figurer différentes valeurs de gris. Il ajoute d'autres outils pour modifier le contraste ou la tonalité et un panneau de représentation des niveaux sous forme d'histogramme.

Quand il revient en vacances à Ann Arbor à l'automne de la même année, John s'enthousiasme pour les travaux de son frère, qui ressemblent aux outils de traitement d'image de l'ordinateur Pixar, alors que celui-ci coûte 50 fois plus cher qu'un Mac Plus. De retour chez ILM, il teste de façon approfondie les modules, pour le

Chez les Knoll, image et informatique font bon ménage : un labo photo et un Apple II sont à la disposition des deux frères

partagé où il exécute des programmes en Basic. En 1978, Glenn Knoll achète un Apple II, et les deux frères en deviennent évidemment les principaux utilisateurs. En 1984, John convainc son père de se procurer un Macintosh, ce micro-ordinateur révolutionnaire qu'Apple vient de mettre sur le marché, qui a toutefois le défaut de ne gérer ni couleurs ni niveaux de gris contrairement aux ordinateurs familiaux de l'époque. En autodidacte, Thomas se passionne de plus en plus pour la programmation. C'est plus qu'un hobby : durant son premier cycle universitaire, il travaille à mi-temps – et à plein temps l'été – pour diverses sociétés de développement informatique.

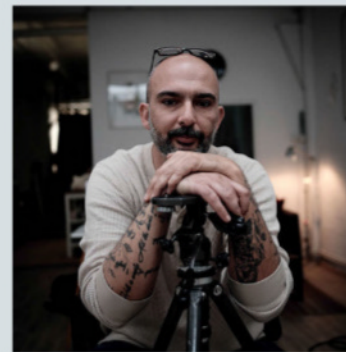
En 1987, cependant, il n'a plus guère de temps à consacrer à autre chose qu'à la rédaction de sa thèse de "vision computing". Celle-ci porte sur la reconnaissance de formes et ses applications, aussi bien dans le domaine des images satellite que

moment dénués d'interface graphique et réduits à des appels depuis une ligne de commande. Il suggère à Thomas d'autres idées de traitement et de rassembler le tout dans un programme unique et ergonomique qui s'appellerait "Display". Les idées fusent entre les deux frères, l'un avec sa sensibilité plus artistique, l'autre avec son profil d'ingénieur. Thomas est plutôt heureux d'être ainsi distrait de son laborieux travail universitaire. Fin 1987, John investit 10 000 dollars dans un Macintosh II, premier ordinateur "grand public" équipé d'une carte 24 bits et pouvant gérer 16 millions de couleurs, ce qui lui ouvre la voie au traitement photographique. Thomas réécrit le code de Display pour tirer parti de la couleur, ajoute à la demande de John un outil de correction gamma pour adapter le logiciel aux caractéristiques d'écrans différents, invente un outil de sélection aux bords adoucis pour appliquer des ►

GUILLAUME MUSSAU

Photographe professionnel à partir de 1994 et après plusieurs années de carrière militaire, il travaille principalement dans les domaines de la communication et de la publicité. Il est président du Club Photoshop (club-photoshop-et-cie.fr).

J'ai découvert Photoshop version 5 en 1999 quand j'étais militaire, affecté à la cellule de numérisation de l'ECPA (l'Établissement cinématographique et photographique des armées). Mon expérience était à l'époque limitée à la prise de vue argentique, en reportage, et j'ai donc dû découvrir à la fois l'ordinateur, le scan, Photoshop et la prise de vue numérique, ce qui n'a pas été des plus simples. Dans la bulle que constituait l'armée, je n'ai pas tout de suite compris l'importance que le logiciel allait prendre dans le monde de la photo. C'est au retour à la vie civile que je me suis aperçu que le métier avait vraiment changé. Getty



rachetai des agences à tour de bras, la photo de presse était en chute libre, je me suis ainsi orienté vers la photographie corporative et l'assistantat numérique puisque j'avais, grâce à l'ECPA, pas mal d'avance sur nombre de mes confrères. Une avance que j'ai longtemps conservée par une pratique assidue de Photoshop, en côtoyant les membres du Club Photoshop à la MEP et en potassant les ouvrages de référence comme ceux de Scott Kelby. Mais l'apparition de Lightroom et de Capture One a fortement diminué sa part dans le flux de travail au fil des années.

Aujourd'hui, je traite mes images principalement dans Capture One, sauf pour les commandes publicitaires où les photos sont ensuite prises en charge par des retoucheurs professionnels. Je l'utilise donc relativement peu et de façon assez spécifique, soit pour des retouches de nettoyage, soit pour le tirage avec les outils voués au traitement chromatique.

Ses évolutions grâce à l'IA sont certes intéressantes en tant qu'outil. Le remplissage génératif pour nettoyer une photo, effacer ou enlever les reflets est très performant et offre un gros gain de temps. Mais cela contribue aussi à remettre en cause le métier dans sa globalité, par l'usage incontrôlable de photos d'autrui pour créer certains visuels et même en remplaçant carrément le photographe pour certaines productions.

TINA MERANDON

Artiste photographe, chargée de cours à la Sorbonne, elle est actuellement en résidence photographique à la Villa Saigon avec l'Institut français du Vietnam, où elle travaille sur le thème "l'homme et l'animal".

C'est vers 1995 que j'ai commencé à entendre parler de Photoshop, et ça m'a tout de suite beaucoup intéressée. J'ai donc recherché les formations possibles et j'ai posé ma candidature pour un stage aux Arts décoratifs. Pendant les vacances, des professeurs des Arts déco donnaient des cours de Photoshop durant une ou deux semaines dans les locaux de l'école. Cela m'a énormément plu, et j'ai pu ensuite, grâce à l'équipe d'un magazine avec lequel je collaborais, accéder à des ordinateurs sur lesquels était installé le logiciel. On m'autorisait à venir même en dehors des heures de travail et j'y passais tous mes week-ends. J'en étais folle ! Je trouvais ça fantastique. Je travaillais à partir de mes images que je scannais au préalable. Comme je n'avais pas encore tout compris après mon stage aux Arts déco, je venais aussi dans la semaine pour profiter des conseils des informaticiens du magazine.

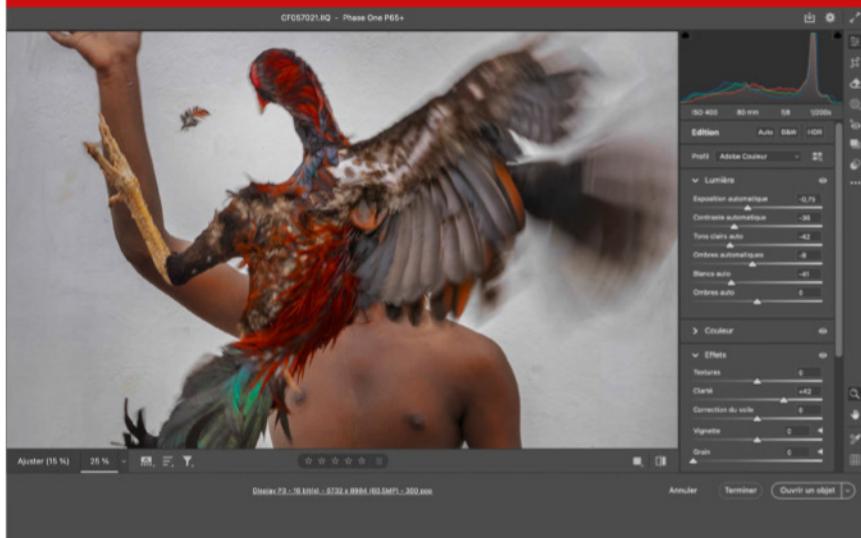
À l'époque, c'est vraiment la dimension créative du logiciel qui me passionnait. J'avais d'ailleurs avec Photoshop une relation très physique et intuitive : il m'arrivait de plaquer des objets sur la vitre du scanner, et je me lâchais dans des délires graphiques, pour produire des photographies picturales, avec des taches de couleur, des formes qui traversaient la photo. C'est



quelque chose que je ne fais plus du tout. Aujourd'hui, je préfère que tout se passe à la prise de vue. Mais dans ces années-là, je travaillais souvent pour *Libération* et d'autres magazines, et c'étaient des formes esthétiques qui me plaisaient bien. J'ai ainsi beaucoup joué avec l'outil Photoshop, et puis, petit à petit, j'ai pris de la distance. Maintenant, j'emploie Photoshop exclusivement pour optimiser mes prises de vues. Je n'utilise pas les fonctions qui mettent en œuvre l'intelligence artificielle. C'est la même chose pour la 3D pour laquelle j'ai pourtant suivi une formation. Mais j'ai besoin dans mon travail de partir de mes propres images.

À présent, Photoshop reste mon outil de base, mais je me limite au traitement des fichiers Raw pour obtenir le rendu que je veux. J'ai mis longtemps à acheter un boîtier numérique, j'avais donc l'habitude de retravailler les scans haute définition de mes photos – c'était d'ailleurs un travail délirant ! Et puis j'ai fini par m'équiper, d'abord d'un Canon 5D, ensuite et surtout d'un Phase One, un moyen format numérique dont je rêvais depuis un bout de temps, qui a beaucoup de défauts mais aussi une qualité de rendu que j'apprécie.

"J'en étais folle ! Je trouvais ça fantastique. J'avais avec Photoshop une relation très physique et intuitive."



PATRICK LE BESCONT

Photographe et éditeur, il dirige les éditions Filigranes où il a publié plus de 850 ouvrages avec environ 350 photographes.

J'ai découvert Photoshop dans les années 1996-1997, alors que j'enseignais le tirage noir et blanc dans une école privée à Rennes. L'établissement venait de s'équiper d'ordinateurs Mac, et c'est ainsi que j'ai eu accès au logiciel pour la première fois. À cette époque, chez Filigranes, que j'ai fondé en 1988, je réalisais encore les maquettes de manière entièrement analogique : j'utilisais un photocopieur pour agrandir ou réduire les tirages et effectuer les mises en pages. En 1997, j'ai investi dans un Mac et commencé à explorer et employer Photoshop. J'ai vite pris conscience de l'immense potentiel de ce logiciel. Venant du tirage en laboratoire, j'ai été enthousiasmé par la facilité avec laquelle on pouvait corriger et ajuster une image, tandis qu'en laboratoire, ces manipulations demandaient un travail fastidieux de masquage et de retouche manuelle. Photoshop m'a offert une nouvelle approche du tirage, plus souple et plus rapide, tout en conservant une grande précision dans les ajustements.

En tant qu'éditeur, en lien étroit avec des photographeurs et des imprimeurs, l'arrivée de Photoshop a profondément transformé la façon de préparer les photos pour l'impression. Le logiciel a permis d'optimiser la qualité des fichiers et d'obtenir un rendu exceptionnel sur papier, en réglant minutieusement les détails, les nuances et les contrastes selon les exigences des photographes. Les calibrages en profil Fogra sont devenus une référence universelle, garantissant une fidélité absolue des rendus imprimés, aussi bien en bichromie qu'en quadrichromie. L'impression d'un livre repose avant tout sur la qualité du traitement de l'image. Or, un fichier mal préparé ne pourra jamais donner un bon résultat, quel que soit le savoir-faire de l'imprimeur. Les photographeurs jouent un rôle essentiel dans la mise en valeur des clichés. Avec Photoshop, ils peuvent révéler toute la richesse d'une photographie.

Nous ne pourrions plus nous passer de ce logiciel aujourd'hui. Mais nous ne devons pas oublier que ce n'est qu'un outil. Derrière chaque ajustement, il faut une véritable sensibilité pour comprendre l'intention du photographe et traduire son regard avec justesse.



PHOTO RIMA SAMMAN

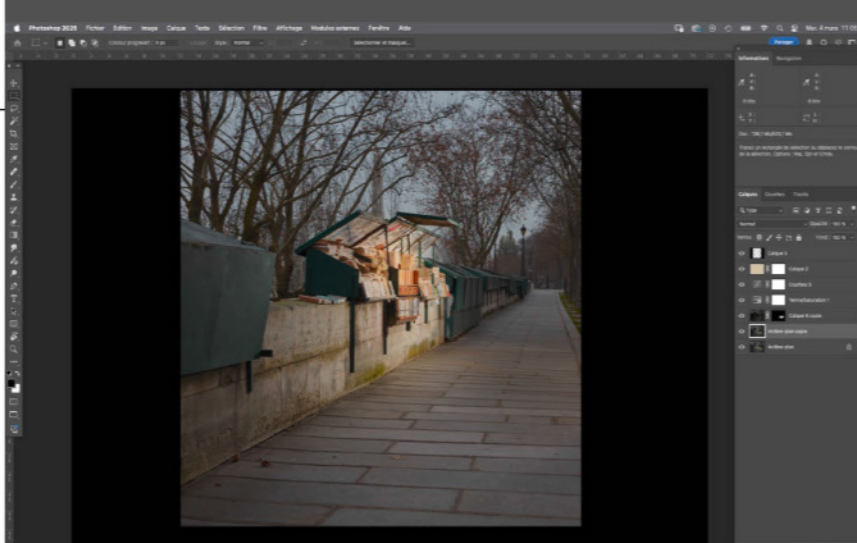
corrections locales, imagine des fonctions d'ajustement de teinte, de saturation, etc.

Recherche d'un acquéreur

Début 1988, il doit prendre une décision cruciale. Sa bourse universitaire s'épuise, sa femme porte leur premier enfant, on attend de lui qu'il valide son diplôme et trouve un "vrai" métier... John lui propose de rechercher un acquéreur pour le logiciel dans la Silicon Valley, et Thomas choisit de se donner six mois de congé – à 80 heures de travail par semaine, avouera-t-il – pour finaliser une version bêta de Display, que les frères décident de rebaptiser "Image Pro" afin de mieux refléter la puissance de ses fonctions. Mais le nom étant utilisé par un éditeur de logiciels pour stations de travail Apollo, ils optent astucieusement pour Photolab. En rendez-vous chez l'éditeur Electronic Arts (qui ne manifesterait au passage aucun intérêt), John Knoll s'aperçoit que ce dernier a déjà à son catalogue un produit appelé "Deluxe Photolab". Lors d'une autre rencontre, un interlocuteur lui suggère le nom "Photoshop", que les deux frères choisissent finalement d'adopter.

Personne ne comprend vraiment à quoi Photoshop va servir

Globalement, l'accueil du logiciel reste très tiède, principalement parce que personne ne comprend vraiment à quoi il peut servir, hormis des applications spécifiques. C'est qu'à l'époque, il n'y a pas d'appareil photo numérique, mais il n'y a pas non plus de moyen d'impression couleur numérique : pour obtenir un tirage en couleurs, il n'y a à ce moment-là pas d'autre moyen que de créer une séparation de celles-ci en quatre films quadrichromiques destinés à des presses d'imprimerie. On imagine aisément le coût exorbitant que cela représente alors. Paradoxalement, c'est par ce biais que Photoshop va trouver ses premiers débouchés. Les années 1987-1988 sont celles de l'essor de la PAO (publication assistée par ordinateur), une révolution technique qui bouleverse les métiers de la presse et de l'édition. Nombre d'entreprises se lancent dans l'aventure, et ►

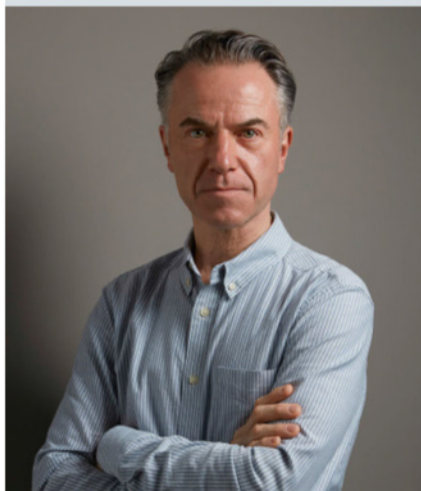


"Pour moi, Photoshop est d'abord un outil d'harmonisation. C'est ainsi qu'une série d'images prend du corps."

ALAIN CORNU

Photographe de studio et de paysage à la chambre grand format, professionnel à partir de 1991, il poursuit depuis 2010 un travail documentaire sur Paris. Sa dernière série en date : Bouquinistes en Seine (voir RP n° 378).

À la fin des années 1990, il m'a fallu tout faire en une fois : je n'avais pas d'ordinateur, pas Photoshop bien sûr, et j'ai donc dû à la fois m'équiper et faire une formation à l'école des Gobelins pour enfin savoir de quoi il retournait. Je sentais qu'il fallait suivre le mouvement : je travaillais beaucoup pour la publicité, et l'idée générale était que la prise de vue ne s'arrêtait pas à une photographie figée mais qu'il s'agissait plutôt d'une image en évolution. Pour quelqu'un qui comme moi venait du dessin, les possibilités paraissaient vraiment immenses. J'avais l'impression de retrouver une sorte de flexibilité de la photo. Je me souviens que plus jeune, quand je regardais la télévision, je trouvais formidable



de pouvoir régler l'image en tournant un bouton : on pouvait saturer plus ou moins les couleurs, intervenir sur la luminosité, etc. Et je pensais à ce moment-là que ce serait génial de pouvoir agir de cette façon sur les clichés. Lorsque c'est devenu possible, j'ai ressenti de l'enthousiasme, et en même temps une forme d'obligation de suivre le mouvement. Mais ce contrôle accru de l'image ouvrait la porte à quelque chose d'infini, et c'était un sentiment assez incroyable. Même en publicité, alors qu'on travaille avec des retoucheurs spécialisés, connaître ces techniques est très important pour un photographe parce que cela permet d'anticiper ce qui doit être fait à la prise de vue et ce qui sera fait en postprod.

En ce qui concerne mes travaux personnels, je reste fidèle à l'idée qu'une bonne retouche est une retouche qui ne se voit pas. Au début de Photoshop, on a vu des choses délirantes qui ont vite lassé. Ce dont on ne se lasse pas, c'est de l'image bien composée, qui raconte une histoire et qui survit au temps qui passe. Parce que je travaille sur des séries, Photoshop est d'abord pour moi un outil d'harmonisation, d'étalonnage au sens cinématographique. C'est ainsi qu'une série d'images prend du corps, dans le cadre d'un livre ou d'une exposition. La retouche invisible, selon moi, c'est aussi ce qui permet d'aller plus loin que la réalité mais sans pour autant travestir celle-ci.

J'ai réalisé une série sur les toits de Paris de nuit, et même si j'ai utilisé une chambre, on ne peut pas toujours redresser parfaitement la perspective. Avec Photoshop, on récupère plus facilement les verticales. De même, sur ces photos de nuit, j'ai atténué les dominantes jaunes et rouges qui sont données par la lumière artificielle, pour retrouver la vision de l'œil.

JEAN LUC BOETSCH

Photographe de paysage spécialiste d'un noir et blanc spectaculaire, il a longuement arpenté les hautes terres d'Islande et les espaces arides de l'Ouest américain.

Au début des années 1990, je fréquentais des confrères qui étaient en relation avec des photographeurs, et Photoshop était un sujet qui revenait beaucoup dans les conversations. J'ai finalement découvert le logiciel avec la version 2.5, en 1992, à travers une formation de la SEPR à Lyon, l'une des rares dispensées à l'époque. Je pratiquais la prise de vue en noir et blanc au moyen format, et au retour de mon premier voyage en Islande, je me suis rendu compte que j'allais pouvoir scanner mes planches de lecture et retravailler mes images. J'ai acheté un Mac et un scanner à plat Epson et j'ai commencé à explorer les capacités du logiciel, pour la postproduction mais aussi pour la mise en pages, l'agencement des marges, etc. Et l'outil est devenu progressivement fabuleux. Avec la version CS4, j'ai ressenti un aboutissement, notamment en matière d'impression avec la possibilité de créer mes propres profils. Photoshop a apporté une grande autonomie aux photographes. Auparavant, nous étions très dépendants d'autres intervenants et devions gérer de multiples contraintes à diverses étapes du processus de développement et de tirage, en particulier quand on travaillait en couleurs. En numérique, je pouvais enfin mener de bout en bout mon travail personnel.

Photoshop est resté mon logiciel de prédilection. J'utilise également Lightroom, mais plutôt



pour le catalogage, l'indexation automatique étant quand même un grand atout. Je ne vois vraiment pas aujourd'hui qui pourrait m'offrir une alternative. Et puis, il ne faut pas oublier qu'avec les autres photographes, les éditeurs, les photographeurs, les imprimeurs, Photoshop nous permet de parler le même langage, d'avoir les mêmes repères.

En ce qui concerne l'IA, je n'ai pas les contraintes d'un photographe de presse, mais je pense que les fabricants d'appareils photo doivent arriver à un système qui certifiera qu'un Raw n'a pas été manipulé ou retouché. Et en même temps, l'IA apporte en postproduction un réel gain de rapidité. Or, quand on est photographe, on a plutôt envie d'être sur le terrain. Si je peux gagner du temps parce que le logiciel m'offre des outils qui permettent d'aller là où je veux aller avec un ou deux calques alors qu'il m'en fallait 10 ou 20 auparavant, si je peux reconstituer un coin d'image ou enlever un élément gênant en deux coups de cuillère à pot, pourquoi pas ? Est-ce que la photographie va disparaître à cause de ça ? Je ne crois pas. Je crois surtout que le photographe restera créatif, inventif, et que ce qui compte est ce qu'il a à dire, ce qu'il a à montrer, le discours qu'il a à tenir.

VALÉRIE HUE

Tireuse pendant plus de vingt ans à l'agence Magnum Photos, elle a rejoint l'équipe de Sebastião Salgado lors du projet "Genesis", de 2006 à 2013. Elle est aujourd'hui photographe spécialisée en éthique des soins et de la santé.

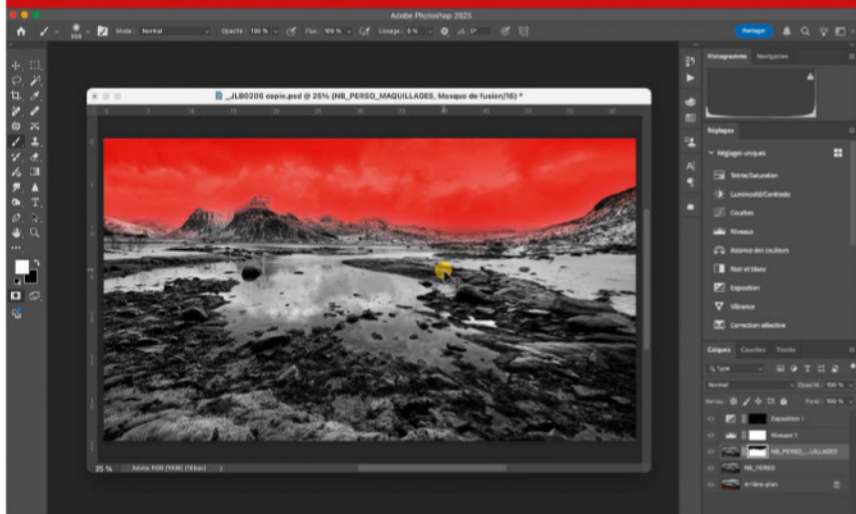
Photoshop est arrivé chez Magnum Photos en 1994, alors que j'étais en congé parental d'éducation ! L'un des informaticiens de l'agence m'avait imprimé le mode d'emploi complet du logiciel et j'avais eu très peur... Ce n'était pas du tout mon truc. Mon travail de tireuse noir et blanc, c'était de jouer avec la lumière debout devant un agrandisseur, et là il fallait rester assise, concentrée derrière un écran. C'était un changement de paradigme effrayant. Mais y avait-il vraiment le choix ? Progressivement, j'ai réussi à transposer presque exactement les méthodes de travail de l'argentique, et j'en ai découvert avec plaisir les multiples avantages, entre autres l'automatisation de certaines tâches ou le traitement de la couleur, ce qui était nouveau pour moi et m'a beaucoup plu. Cela m'a aussi permis de travailler avec de nouveaux photographes.



Ensuite, auprès de Sebastião Salgado, à l'époque où celui-ci passait au numérique, ce fut un retour au noir et blanc, et en même temps, le constat que Photoshop peut rendre fou ! On faisait des planches-contacts, Sebastião les examinait au compte-fils et trouvait les matières superbes, et puis Photoshop faisait une mise à jour, et on observait que les paramètres avaient complètement changé et que tout était à refaire. Nous avons de la sorte vécu à plusieurs reprises de petites catastrophes...

Mais aujourd'hui, je continue d'utiliser Photoshop, en employant les mêmes méthodes que celles que j'avais chez Salgado. Pour chacune de mes images, je conserve un fichier source retouché au format Tiff, auquel j'applique des scripts pour le décliner dans différents formats, en fonction de son usage. Quel que soit l'imprimeur, il suffit de suivre un protocole et tout se fait de la sorte rapidement, ce qui serait bien sûr impossible en argentique.

"Photoshop a apporté une grande autonomie aux photographes. Il permet de mener un projet de bout en bout."



parmi elles Barney, une start-up de Berkeley, en Californie, qui vient de commercialiser un scanner de diapositives 24 bits voué au Macintosh II. Le produit suscite peu d'intérêt, essentiellement parce qu'il n'existe alors aucun logiciel pour traiter les images haute définition. Quand John Knoll fait la démonstration de Photoshop aux dirigeants de Barney, ceux-ci ont les cheveux qui se dressent sur la tête : le logiciel est capable de convertir une photo RVB dans un mode CMJN et de générer les fichiers nécessaires à l'impression quadrichromique. Ils prennent conscience que leur scanner associé à un Mac II et à Photoshop peut ainsi concurrencer les systèmes à plusieurs millions de dollars auxquels les professionnels de la presse et de l'édition ont recours pour traiter leurs documents en couleurs. Ces scanners géants (comme le Chromagraph de Hell que l'on voit en pages 40-41) sont utilisés par des entreprises dont la photogravure est le métier. Ils sont énormes, opèrent dans des conditions industrielles très strictes

et sont pilotés par des scannéristes-chromistes hautement spécialisés. Barney propose aux frères Knoll une redevance de 250 dollars par copie de Photoshop (rebaptisé "Barney XP") vendue avec leur scanner Barney Scan, qui ne s'avérera pas une très grande réussite commerciale.

de publicité et les services de communication des entreprises s'équipent à tour de bras. Et très vite, les puissants outils de retouche photographique génèrent leurs premières polémiques : la retouche d'image n'est certes pas un phénomène nouveau, mais elle semble simple tout à coup et se retrouve entre les mains d'un

Pour les photographes, tout s'accélère quand apparaissent les imageurs numériques comme le Durst Lambda

Les frères sont ravis de cette première touche, mais John Knoll continue ses prospections pendant que Thomas peaufine le logiciel. Une démonstration effectuée dans les locaux d'Apple est déterminante. Les ingénieurs présents sont conquis et commencent à faire circuler de multiples copies du logiciel. Ce premier épisode de piratage permet à Photoshop de se tailler rapidement une jolie

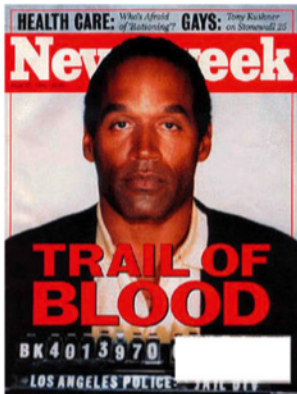
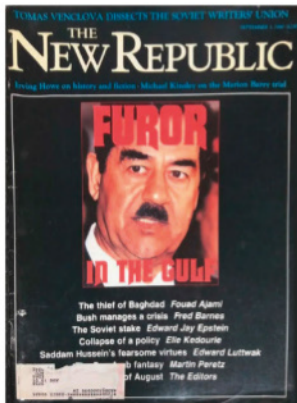
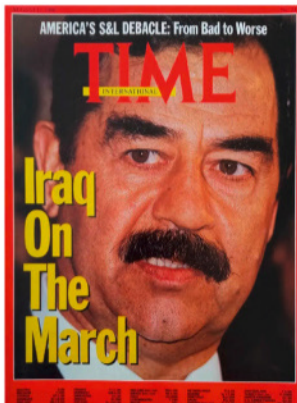
réputation parmi les pionniers des applications graphiques. Mieux, il ouvre à John Knoll les portes d'Adobe, société en pointe dans la révolution de la PAO, qui voit tout de suite dans Photoshop une brique essentielle de la chaîne de production graphique. En septembre 1988, les frères Knoll acceptent un accord de licence assorti d'une avance qui permet à Thomas de nourrir sa famille! L'accord est scellé en avril 1989, et après quelques mois de finalisation, Photoshop est lancé sur le marché. En France, le tarif affiché est de 10500 F TTC, l'équivalent de 2800 € d'aujourd'hui environ. Pourtant, le succès est immédiat et gigantesque : c'est l'époque où les journaux, les maisons d'édition, les agences

nombre considérable d'utilisateurs. D'autant plus considérable que Photoshop devient rapidement l'un des logiciels les plus piratés de l'Histoire!

Dans les années 1990, les photographes qui travaillent avec la presse découvrent Photoshop avec les maquettistes qui mettent en pages leurs images. D'autres s'y frottent à travers leur laboratoire préféré : les labos s'y mettent à leur tour et se dotent de scanners numériques. Les tireurs apprennent de nouvelles méthodes de travail. Mais tous reconnaissent dans Photoshop une transposition informatique des outils qui leur sont familiers, ce qui contribue au large succès du logiciel dans ces métiers. D'autant que chaque année ou presque apporte son lot d'évolutions : en 1992 apparaît la version Windows, en 1994 les calques, en 1996 les scripts et les calques de réglage, etc. Pour les photographes, tout s'accélère quand surgissent les imageurs numériques (Lambda chez Durst en 1994, LightJet chez Océ en 1995), qui permettent d'effectuer des tirages numériques de toutes tailles sur du papier photographique. L'Epson Stylus Color sortie en 1994 marque une autre étape importante : la révolution du jet d'encre est en marche, et les photographes ont désormais à leur disposition des outils personnels d'épreuve et de tirage. Ils parlent à présent de flux de travail.

Une marche triomphale

L'arrivée massive des boîtiers numériques dans les années 2000 transforme ensuite la vague en tsunami. Les multiples logiciels concurrents n'entravent en rien la marche triomphale de Photoshop, qu'Adobe décline en une version allégée et plus accessible (LE en 1998, puis Elements à partir de 2001), mais dénuée de fonctions professionnelles



Un Saddam Hussein à la moustache hitlérienne en couverture du magazine *The New Republic* en 1990 et un O.J. Simpson ténébreux en couverture de *Time* en 1994 : deux célèbres exemples de manipulation avec Photoshop qui ont contribué à donner une connotation péjorative au verbe "photoshoper".

PASCAL MAITRE

Photoreporter depuis 1979, membre des agences Gamma, Cosmos et aujourd'hui Myop, il collabore avec les plus grands magazines français et internationaux : National Geographic, Paris Match, GEO, Stern, Le Figaro Magazine, etc.

La première fois que j'ai été exposé à Photoshop, c'était en 2008 dans les bureaux de *National Geographic*, au moment où j'ai commencé à travailler en numérique après l'arrêt de la diapo Kodachrome par Kodak. À l'époque, à l'étape de la mise en pages d'un reportage, on invitait le photographe à donner son avis au moment de la préparation des fichiers. Dans mon cas, il s'agissait d'un sujet sur la Somalie, et je me suis donc retrouvé assis à côté d'un des trois techniciens chargés de traiter les Raw et de réaliser ce qu'ils appelaient des "golden files", c'est-à-dire les fichiers prêts pour l'impression. Après m'être prêté à cet exercice de nombreuses fois, je me suis rendu compte que chacun de ces trois techniciens avait sa propre méthode de travail, l'un privilégiant les courbes, l'autre les niveaux, etc. Et c'est ainsi, en les observant, que j'ai appris progressivement l'utilisation de Photoshop, le seul logiciel que j'emploie d'ailleurs, hormis Photo Mechanic, avec lequel j'indexe toutes mes photos. Pour un sujet qui représente au départ plusieurs milliers de prises de vues, je fais un premier tri de 100 ou 110 images, que je resserre encore à une soixantaine. Et c'est dans la dernière ligne droite que j'ouvre les fichiers restants dans Photoshop par Camera Raw : cela n'aurait pas de sens et

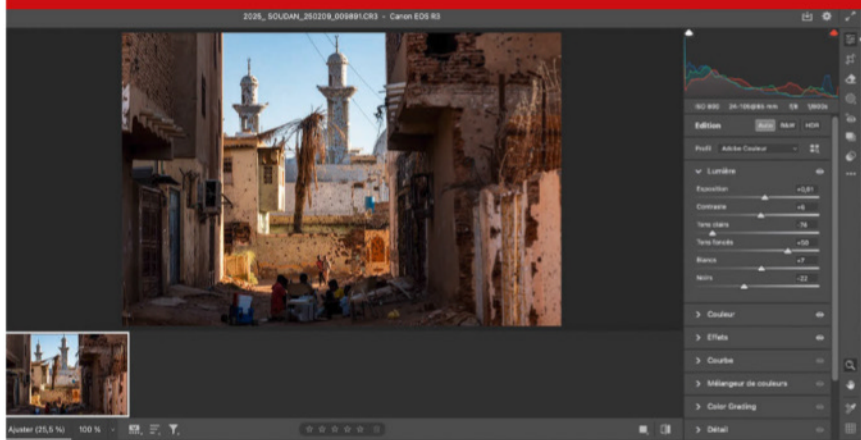
PHOTO MARK THESSON



prendrait beaucoup trop de temps d'en traiter davantage. Je suis d'une génération qui n'est pas née avec Photoshop, et c'est donc un peu laborieux. Autrefois, les magazines avec lesquels je travaillais nous donnaient la possibilité de confier nos Raw à des laboratoires extérieurs comme Dupon. Mais peu à peu, les moyens se sont réduits et on nous a demandé de le faire. Avec l'expérience, j'y passe toutefois de moins en moins de temps. Et venant de la diapo, notamment la Kodachrome, mes Raw sont en général nickel et je sais rapidement où je veux aller. Je corrige le contraste, quelques ombres, je remets tout cela d'aplomb. Avec une nouvelle version ou un nouveau boîtier, il y a parfois d'étranges changements sur certains tons, ce qui peut être gênant. Mais pour le moment, je travaille avec un Canon R3 et je trouve les fichiers très beaux, très équilibrés.

Parmi les nouvelles fonctions IA, la seule qui me semble intéressante est liée à la réduction du bruit. Venant de la presse, jamais je n'aurais l'idée d'enlever ou d'ajouter un quelconque élément. C'est d'ailleurs l'une des difficultés de Photoshop pour un photographe : savoir ne pas aller trop loin, rester dans ce qui constitue son ADN photographique.

"Parmi les nouvelles fonctions IA, la seule que je trouve intéressante est liée à la réduction du bruit."



comme la séparation quadri. Thomas Knoll dirige le développement de Photoshop jusqu'à la CS4. Il crée Camera Raw et le format de fichier DNG en 2003, puis le module de gestion des profils couleur ACE (Adobe Color Engine), qui sera adopté par tous les logiciels graphiques d'Adobe. John, lui, après avoir notamment mis au point l'architecture de plug-in de Photoshop, a arrêté en 1995 sa collaboration pour se consacrer à ses travaux chez ILM, qui lui ont d'ailleurs valu un Oscar des meilleurs effets visuels en 2007, pour le deuxième volet de *Pirates des Caraïbes*. Les deux frères ont en outre définitivement vendu Photoshop à Adobe en 2003, pour la bagatelle de 65 millions de dollars !

Au début des années 2010, le piratage de Photoshop atteint son acmé, dans un climat d'impunité tel que l'on se demande si Adobe n'a pas fait de cette tolérance une stratégie commerciale... Mais la société siffle en 2013 la fin de la récréation en imposant un modèle d'abonnement associé à une méthode d'identification par Internet. Le téléchargement instantané et sans risque d'un fichier de "crack" n'est plus possible. Face à la levée de boucliers, Adobe consent finalement à caresser dans le sens du poil les photographes, amateurs et professionnels, qui bénéficient dès lors d'une offre d'abonnement spécifique moins chère. Le refus de cette formule ainsi que les inquiétudes liées au stockage des images dans le cloud constituent alors une bouffée d'oxygène pour les concurrents de Photoshop : DxO PhotoLab, Luminar Neo et Capture One proposent des licences traditionnelles, dites "perpétuelles" (Capture One offre aussi en option un abonnement).

D'autres motifs de brouille couvent depuis quelques années entre Photoshop et les photographes : l'intégration d'Adobe Stock à la suite du rachat de Fotolia en 2014, par exemple, avec toutes les craintes de dévalorisation du travail photographique que cela peut induire ; et bien sûr les fonctions, notamment génératives, qui sont en lien avec l'intelligence artificielle et dont on a encore un peu de mal à saisir toutes les implications. Qu'il s'agisse du respect des droits des photographes dont les images servent à l'entraînement des modèles d'IA ou des risques de prolifération des deepfakes, on est en tout cas très loin aujourd'hui des préoccupations liées à la moustache de Saddam Hussein...



M BABBIN L.
UPHOLSTERER
TEL 3LLIG

Peter Mitchell

Chroniques urbaines

Depuis le début des années 1970, ce pionnier britannique de la photographie couleur n'a cessé de documenter, dans un style faussement détaché, les bouleversements architecturaux et sociaux de sa ville d'adoption, Leeds. C'est là qu'a enfin été présentée l'année dernière sa première grande rétrospective, qui arrive ce printemps à la Photographer's Gallery de Londres. À l'occasion de l'accrochage, il nous a accordé une longue interview en tête à tête, au milieu de ses images. **Propos recueillis par Julien Bolle**



À gauche
Max Babbitt, Vulcan
Street, Leeds, 1979.

Ci-dessus
The Kitson House
Telephone, Quarry Hill
Flats, Leeds, 1978.



En haut à gauche

Francis Gavan, Ghost Train Ride, Woodhouse Moor, Leeds, 1986. Peter Mitchell nous raconte : *"J'ai photographié cet homme à plusieurs reprises pendant trois décennies, jusqu'à sa mort, aux côtés de son train fantôme bricolé qui datait des années 1940 et tombait peu à peu en ruine. Il n'a jamais vraiment su qui j'étais."*

En bas à gauche

Moynihan House, Quarry Hill Flats, Leeds, 1978.

À droite

Deux femmes anonymes, cinéma Tivoli, Acre Road depuis Sisson's Lane, Leeds, 1976. *"Je prenais des photos de cet ancien cinéma quand ces deux femmes se sont plantées là et ont commencé à rouspéter. L'une d'elles m'a dit que c'était sa maison car des habitations avaient été construites dans le bâtiment. Je leur ai expliqué ce que je faisais et j'ai pris la photo. Je pensais qu'elle serait ratée, mais leur présence apporte tout son intérêt à cette image. Quelques semaines plus tard, l'une d'entre elles est venue se plaindre que sa photo figurait dans mon nouveau livre, alors que je ne l'avais pas encore développée ! En réalité, elles apparaissaient déjà sur un autre de mes clichés, pris cinq ans auparavant..."*







En haut à gauche

Priestly House, Quarry Hill Flats, Leeds, 1978.

Au centre à gauche

Scarecrow 28, de la série *Scarecrows*, Yorkshire.

En bas à gauche

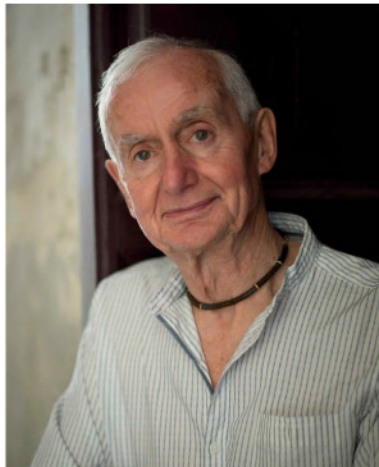
Ready Mixed Concrete Ltd, Elland Road, Leeds, 1977. Peter Mitchell nous raconte : *“La bétonneuse était fraîchement décorée pour le jubilé de la Reine. J’ai demandé si je pouvais prendre une photo. Les gars m’ont dit : « Oui, du moment qu’on peut l’avoir. » Je suis donc retourné leur donner et ils me disent : « Elle n’est pas bonne, votre photo. Il n’y a pas de cadre avec nos noms écrits dessus ! »”*

À droite

Mrs. McArthy et sa fille, Sangley Road, Catford, Londres, 1975.



PETER MITCHELL



En 11 dates

- **1943** : naît à Eccles, près de Manchester. Sa famille s'installe à Londres peu après.
- **1959** : arrête l'école pour étudier le dessin cartographique à Londres.
- **1967** : étudie la typographie et la photographie au Hornsey College of Art de Londres.
- **1972** : s'installe à Leeds.
- **1975** : première exposition personnelle à la City Art Gallery, Leeds.
- **1979** : son exposition à York "A New Refutation of the Viking 4 Space Mission" marque les esprits : c'est la première exposition de photographie couleur dans une galerie d'art en Grande-Bretagne.
- **1990** : *Memento Mori*, premier livre autoédité.
- **2013** : *Strangely Familiar*, première monographie (Nazraeli Press).
- **2015** : *Some Thing Means Everything to Somebody*, premier ouvrage chez RRB Photobooks, qui en publiera quatre autres par la suite.
- **2016** : exposition "A New Refutation of the Viking 4 Space Mission" aux Rencontres d'Arles.
- **2024** : son exposition rétrospective "Nothing Lasts Forever" est inaugurée à la Leeds Art Gallery. Le livre du même nom paraît chez RRB Photobooks.

C'est votre première grande rétrospective, l'année dernière à Leeds, et cette année à Londres. Certaines photos ont été prises il y a plus de cinquante ans. Que ressentez-vous au milieu de ces images ?

Cette exposition n'est pas ma première, loin de là. On a appelé celle-ci ma "rétrospective", mais je n'aime pas trop ce terme. Cela s'adresse plutôt aux artistes disparus, et moi je travaille toujours. Je n'ai que 42 ans !

Que signifie Leeds pour vous ?

La plupart des photos ont été prises à Leeds, mais il y a d'autres endroits aussi. Certaines ont été faites ailleurs dans le Yorkshire, et même jusqu'en Écosse, ainsi qu'à Londres où j'ai grandi. Mais ensuite, je me suis installé à Leeds. Je ne sais pas exactement pourquoi, mais quand j'étais jeune, j'ai toujours aimé venir de Londres jusqu'ici. On peut traverser les landes jusqu'au bord de mer. Et cela m'a plu. À mes débuts, j'ai également fait quelques photos de la nature au nord de l'Angleterre, notamment sur la rivière Derwent, qu'on m'avait demandé de photographier. Mais je rechignais, je préférais déjà faire de l'architecture, photographier les lieux qui sont démolis puis remplacés.

Parlez-nous de votre première exposition en 1975. C'est là que vous avez rencontré Sheila Ross, qui partage votre vie depuis.

Lorsque j'étais à l'université, j'avais l'intention de devenir typographe. Mais cela ne s'est jamais produit parce que la photographie s'est avérée plus intéressante. Ce qui me plaisait aussi, c'est la sérigraphie. C'était très en vogue quand je suis arrivé à Leeds. Étant donné que j'avais pris quelques photos, un peu par hasard, je pouvais les utiliser comme matériau pour mes créations, en les agrandissant ou en les passant en noir et blanc, avant d'ajouter de la typographie. Un jour, je suis allé à la Leeds City Art Gallery, c'était un endroit vieillot et étouffant. Là, quelqu'un me dit : "On est en train d'ouvrir une nouvelle salle à l'arrière, la Gallery of Education." Cette personne, c'était Sheila. Elle était venue d'Édimbourg après avoir répondu à une annonce pour s'occuper de ce projet. J'ai été l'un des premiers à venir la voir avec mon travail. Elle m'a dit :

"En fait, j'aime bien les photos telles quelles plutôt qu'en sérigraphie." J'ai donc continué sur ma lancée pour étoffer mon portfolio, puis je suis revenu lui montrer. Elle m'a proposé d'accrocher mes images dans la galerie en marge d'une grande exposition pour célébrer l'année de l'architecture en Europe, qui présentait le patrimoine victorien de Leeds. Cela me semblait un peu rigide parce que cela occultait toute l'histoire industrielle de la ville : les usines, les machines fournissant des matériaux comme le cuir, tout ce qui avait commencé à être produit pour la Première Guerre mondiale. C'est cela que j'avais voulu photographier. Mon exposition a été un grand succès, elle a même été prolongée d'un mois. Mais par la suite, et c'est étrange de dire cela maintenant, ce travail n'a intéressé personne pendant des années. Pour beaucoup, ce n'était pas de l'art.

Est-ce le fait que vous ayez toujours travaillé en couleurs qui vous a tenu à distance du monde de l'art pendant toutes ces années ?

Oui, c'était un crime vis-à-vis de l'art de la photographie. C'était une époque où faire de la bonne photographie consistait à travailler uniquement en noir et blanc. Mais j'avais une idée différente de ce que l'on pouvait faire avec la photo, je ne me sentais pas comme un photographe en tant que tel. Puis, au fil des années, j'ai commencé à rencontrer des gens qui sont à présent de grands noms et qui aimaient ce que je faisais, comme Martin Parr, avec qui j'échangeais souvent. C'était un temps où il travaillait encore en noir et blanc, il a fallu attendre plusieurs années avant qu'il n'utilise à son tour la couleur. Ma compagne est aussi l'une des personnes qui m'ont toujours soutenu. Et surtout, elle était une bonne critique parce qu'elle connaissait bien l'histoire de l'art.

Dès le début, vous avez trouvé votre style : frontal, carré, couleur. Quels ont été vos appareils et objectifs préférés au fil des ans ?

Tout cela a été pris avec le même appareil Hasselblad, c'était mon porte-bonheur. Je l'ai payé 450 livres, ce qui était une somme à l'époque. Sur le moment, je m'étais dit : "Tu es fou, tu n'as pas besoin de ce genre de choses, il est trop lourd et tu ne sais même pas t'en servir !" J'ai presque toujours travaillé au 60 mm. On s'approche ou on s'éloigne un peu pour cadrer, c'est tout. C'est exactement ce que je cherchais, que tout soit bien net, bien ordonné dans le cadre, que les bords de l'image aient un sens.

"Faire de la bonne photographie consistait à travailler uniquement en noir et blanc"

Est-ce que vous utilisez un trépied ? Parce que j'ai lu que vous étiez parfois perché en haut d'une échelle pour avoir le meilleur point de vue.

Oui, je me déplaçais souvent avec mon échelle, et j'ai toujours photographié à main levée. Certains clichés, comme ceux du train fantôme, sont d'ailleurs un brin flous car ils ont été pris de nuit.

On peut voir comment votre formation de cartographe influence votre approche photographique : il s'agit de poser l'appareil photo et de laisser les choses s'exprimer, avec une certaine forme de distance. Ce que vous recherchez en matière de cadrage, de lumière, c'est cette neutralité ?

Comme vous pouvez le voir dans cette exposition, toutes mes photos sont les mêmes ! Je privilégiais les jours ternes, je m'assurais qu'il n'y avait pas de circulation ou d'autres distractions. Mais quand je tire mes photos, je remarque toujours de nouveaux détails amusants.

Est-ce qu'il arrive que des gens viennent vous voir et vous disent qu'ils se reconnaissent sur vos photos des années plus tard ?

C'est le cas, comme à l'exposition de Leeds l'année dernière. Par exemple, cette photo des motos avec les deux filles, dont une appuyée sur cette vieille Porsche (voir ci-dessus). À l'exposition, une femme a surgi et m'a dit : "Cette fille, c'est moi ! Et elle, c'est Janet. Nous sommes toutes les deux parties en Australie il y a trente ans." Elles étaient revenues visiter leurs proches, et lorsqu'elles ont vu l'affiche dehors avec cette photo, elles sont entrées. D'autres me disent des choses comme : "Oh, c'est génial, vous avez pris une photo du numéro 72 ! J'habitais juste à côté. Vous n'avez pas fait toute la rue ?" Quand je dis que non, les gens sont déçus.

Lorsque vous preniez ces photos avec des gens, vous les dirigiez ?

Je leur disais juste ce que je faisais, parfois je leur demandais de se lever ou de s'asseoir, mais la plupart du temps, ils faisaient ce qu'ils avaient à faire. C'est l'arrière-plan qui m'attirait en premier, et ensuite il se passait des choses ou pas dans le cadre.

Dans votre série de 1979, *A New Refutation of the Viking 4 Space Mission*, on découvre Leeds à travers les yeux des Martiens. Mais pour moi, ces photos sont définitivement



Ci-dessus Les membres de Kingston Racing Motors, Olinda Terrace, Leeds, 1975.

prises par un Anglais. Il y a une forme d'absurde, de pince-sans-rire dans votre travail. Comment décririez-vous cela ?

Oui, c'était une blague. J'aime bien déstabiliser un peu les gens. Toutes les photos de la série, y compris celles de Leeds, sont montées sous cache avec leurs données techniques, comme celles de la Nasa. Prenez cette photo, par exemple, eh bien, elle a vraiment été prise sur Mars. Vous pouvez lire ici qu'il s'agit du *Viking Lander 4*. Ils n'en étaient en fait qu'au numéro deux. J'ai légèrement extrapolé. Tout cela est inventé et précis en même temps. Quand j'ai présenté l'exposition en 1979, les gens ont été contrariés par ce petit jeu, qui gâchait selon eux la nature de la photographie. Ils disaient : "À quoi ça sert ? Nous n'avons pas besoin de tout ça, nous voulons juste voir vos photos !"

Votre travail prend Leeds pour sujet. Votre motivation était-elle seulement d'être témoin de ce qui se passait autour de vous ou vouliez-vous transmettre un message plus universel ?

Pas à ce point-là, même si l'idée était aussi d'aller au-delà de l'image documentaire. Je voulais d'abord montrer les changements qui avaient lieu en Angleterre. Et particulièrement à Leeds, c'était la modernisation à marche forcée. Et l'un des symptômes, c'était la disparition des enseignes de magasins et d'ateliers sur la façade des bâtiments.

Elles étaient en acajou, et les gens les brûlaient dans de grands feux de joie. J'ai commencé à en récupérer. Je savais que cela pourrait m'être utile. J'ai d'ailleurs fait accrocher l'une de ces enseignes dans l'exposition que je viens de faire à Leeds, c'était très lourd, elle faisait 3 m de long !

En définitive, vos images parlent du passage du temps. Ce sont des documents mais qui comportent une grande dimension poétique.

C'est vrai que je me voyais comme une sorte d'écrivain. Mais c'était difficile d'exprimer cela avec la photographie, parce que tout le monde allait à l'université pour étudier la technique et devenir photographe de mariage. Bizarrement, ils ne faisaient jamais d'enterrements, ce qui est assez drôle ! Un jour, j'assistais à des funérailles et j'ai demandé : "Pourquoi personne ne prend de photos ?" Bien sûr, j'ai immédiatement compris que j'avais dit quelque chose de mal... Mes photos du train fantôme, ce sont en quelque sorte des memento mori, ces plaques ornées de têtes de mort que l'on pouvait voir dans les lieux funéraires et qui nous rappelaient qu'il faut profiter du temps présent. Cela n'existe pas en Angleterre, mais j'en ai vu beaucoup en France où j'ai passé pas mal de temps. Vous savez, au fond, je crois que je me considère plutôt comme français !

Exposition "Nothing Lasts Forever" à la Photographer's Gallery (Londres) jusqu'au 15 juin.

Alessandro Parente

Verre brisé

Parti deux ans en Ukraine, c'est avec le procédé du collodion humide que le photographe italien Alessandro Parente a choisi de développer sa série *Broken Glass*. Oui, mais pas avec n'importe quel verre. Si la forme de ses photographies varie, c'est que le support est le résultat même de la guerre qui touche depuis trois ans le territoire ukrainien. Du verre brisé, trouvé çà et là, dans les ruines des bâtiments frappés par les bombardements russes et que le photographe utilise pour témoigner du conflit à l'arrière du front.

Christine Bréchemier





Double frappe

Un groupe d'ouvriers pose devant un bâtiment civil touché par une bombe aérienne guidée la veille. Ils ont commencé à travailler sur le bâtiment immédiatement après l'attaque et ont dû se mettre à l'abri à plusieurs reprises en raison du risque de double frappe. Selon le Kyiv Independent, l'armée russe a mené au moins 36 frappes à double effet contre l'Ukraine depuis le début de l'invasion à grande échelle de février 2022 jusqu'en août 2024, tuant plus de 100 personnes.





À gauche, Mger

Le café de Mger, à l'arrière-plan, est réduit à un amas de verre et de métal après qu'un missile a frappé à proximité. Les rayures sur les images font partie du verre, détruit par l'explosion.

Ci-dessus, hôpital pédiatrique

L'hôpital pédiatrique Okhmatdyt a été touché par un missile le 8 juillet 2024, lors d'une attaque russe massive sur la capitale ukrainienne, au cours de laquelle plus de 40 roquettes ont frappé la ville. L'hôpital a subi d'importants dégâts, notamment des effondrements dans les services d'oncologie pédiatrique et de rééducation.

À droite, solidarité

Un groupe de travailleurs de la communauté de Saltivka pose devant le bâtiment touché la veille par une bombe aérienne guidée (KAB) à Kharkiv. La plupart des travailleurs sur la photo sont des volontaires du quartier lui-même, un quartier ouvrier fréquemment visé par les attaques russes. Les habitants résistent aux difficultés grâce à l'unité et à la solidarité de la communauté.



ALESSANDRO PARENTE



En 7 dates

- **1984** : naît à Tagliacozzo, en Italie.
- **2008** : exposition permanente au musée ethnohistorique de l'artisanat équatorien Mindalae, Quito.
- **2009** : sort diplômé de l'Académie des beaux-arts de Bologne.
- **2013** : découvre la technique du collodion humide.
- **2017** : première collaboration avec le festival Urbi&Orbi et la galerie de New York Booklyn Inc.
- **2021** : publication de *Seine-Pandémie* sur la Covid-19 en Seine-Saint-Denis.
- **2023** : part en Ukraine pour le quotidien italien *Il Fatto Quotidiano* et développe sa série *Broken Glass*. Il travaille en photo et vidéo pour d'autres médias internationaux et ONG.

Pouvez-vous nous raconter votre parcours ?

Je suis originaire d'un petit village du centre de l'Italie, dans les Abruzzes. J'ai étudié à l'Académie des beaux-arts de Bologne, et pendant mes études, je me suis rapproché de la photographie. Après mon diplôme, je suis parti en Amérique latine. J'ai assez vite compris que la photographie et les voyages étaient mon parcours, et j'y ai mis toute mon énergie. J'ai arpenté un grand nombre de pays d'Amérique latine, et j'ai vécu pendant sept ans au Mexique. J'ai commencé à travailler en tant que photjournaliste free-lance en essayant d'envoyer mon travail à différents médias pour être publié. En 2013, j'ai appris la technique du collodion humide. J'ai tout de suite eu un coup de cœur inconditionnel pour ce support photographique. Le côté performatif, et cette possibilité de faire une photographie directement devant des gens et avec eux, de faire en sorte que ce soit un moment d'échange et de vivre-ensemble, ça me plaisait beaucoup. Pour moi, la photographie n'est pas une fin en soi, ce qui est important, c'est le moyen d'entrer en

contact. C'est avant tout un prétexte, une occasion de se rapprocher des autres.

Quelle est votre démarche artistique ?

J'essaie toujours de faire que la pratique photographique soit cohérente avec le sens du projet, que la technique soit liée au message artistique. Comme je viens de la photographie documentaire, il est essentiel pour moi d'être présent et engagé sur le territoire que je photographie.

Pour votre série *Broken Glass* - *Ukraine 2023-2025*, quels ont été votre démarche et votre engagement ?

En Ukraine, par exemple, lorsqu'il y a une catastrophe ou une attaque, beaucoup de journalistes viennent faire des photos et repartent, laissant les gens dans leur vie et leurs problèmes. C'est important pour moi de passer un moment sur le lieu avec eux. Ma présence est une évidence. Je n'ai pas peur de demander des choses, de parler avec les gens, d'entrer en relation avec eux. Parfois, quand la période est très délicate, j'attends quelques jours pour y retourner. C'est vraiment essentiel de partager aussi ça avec eux. Faire la photo à ce moment-là, c'est également pour moi quelque chose de thérapeutique dans le sens où, lors de la prise de vue et dans son temps d'exposition, je demande aux gens de réfléchir sur ce qu'ils sont en train de vivre, sur l'émotion qui les traverse alors. Le collodion a ceci d'intéressant que c'est une technique lente, et pour le sujet photographié, c'est une action qui convoque l'intériorité. Ce moment est pour moi un temps de connexion totale avec le sujet photographié, un instant où je partage le plus de choses avec lui. Et cette intériorité ressort dans l'image, souvent dans l'expression du visage ou le regard.

Quelles ont été vos inspirations pour cette série ?

Il y a un photographe ukrainien avec qui j'ai partagé du temps et dont j'ai adoré la façon de travailler, c'est Alexander Glyadyelov. C'est un photographe formidable, un vrai photographe documentaire. L'école de photographie de Kharkiv a aussi été une grande inspiration pour moi. Les Ukrainiens ont compris que leur réalité devait être transformée. Au temps du communisme, la réalité visible quotidienne était toujours la même, les quartiers se ressemblaient... tout était pareil.

La photographie a été pour eux une manière de sortir de ça. Les Ukrainiens ont une grande tradition esthétique. Partout, il y a de l'art en Ukraine, de la peinture, de la céramique, de la photographie... Probablement du fait de leur passé, ils sont curieux et ont la capacité de voir des choses dans la banalité quotidienne et ont appris à faire avec très peu. Me cultiver sur la photographie ukrainienne et travailler avec eux m'a permis de comprendre et de trouver ce que je pouvais apporter de différent à leur récit.

Comment est né le projet "*Broken Glass*" ?

En tant que collodioniste, j'essaie toujours d'utiliser cette technique pour documenter la réalité et j'ai l'habitude de récupérer des verres cassés un peu partout où je vais. J'ai constamment dans ma voiture un coupe-verre, par exemple. À cette époque, je vivais à Kiev, envoyé par le quotidien italien *Il Fatto Quotidiano*. Le projet est né assez naturellement. Pour cette série, mon travail au collodion avait encore plus de sens... Il fallait que le verre trouvé soit lié au sujet photographié, que ce morceau de verre soit une part de la maison, du café ou de l'activité de la personne. Mais rien n'était sûr quant au résultat que j'allais obtenir, et je ne voulais pas les gêner. Il fallait être délicat. Je mêlais à la fois mon travail de photjournaliste avec mon numérique et mon travail personnel à la chambre en tentant au moment opportun de ramasser du verre et de réaliser quelques prises de vues. Lorsque j'ai vu la participation des gens, cette expérience directe qui se jouait avec eux et les premières photographies, je me suis dit que le projet était possible. À partir de ce moment-là, j'ai bien organisé mon matériel, numéroté, daté et légendé tous les verres collectés. Le jour où j'ai rencontré Mger, il était en train de récupérer quelque chose dans son café qui avait été complètement détruit par un missile tombé au milieu de la rue. Il était là. J'ai pris un morceau de verre et nous avons échangé... J'ai plus tard fait son portrait.

Comment ce travail a-t-il été accueilli par la population ?

Ça, c'était un vrai point d'interrogation. Les Ukrainiens sont des gens de l'Est et sont reconnus pour être plutôt "rudes". Moi, je rigole tout le temps et eux, ils ont juste une façon différente d'être sensibles dans la connexion à l'autre. Ils sont dans

une certaine retenue. Le dialogue peut passer à travers les yeux, le regard et les silences. En partant de cette différence culturelle, j'ai trouvé des gens très curieux des autres, solidaires et qui m'ont grandement aidé dans cette série. Ce projet a été possible grâce à eux, il aurait été impensable de le faire seul.

Avez-vous parcouru beaucoup de villes ukrainiennes pour ce projet?

J'ai vécu à Kiev pendant deux ans, c'était ma base... De là, je partais pour d'autres destinations. Avant ça, je préparais la chimie à la maison et ma voiture, où j'avais la chambre noire, et je partais quatre jours avec en tête un nombre d'images à faire. Après l'attaque du Derjprom (le bâtiment patrimoine de l'Unesco à Kharkiv), je suis allé expressément là-bas et je me suis rendu au Kharkiv Media Hub, un bureau d'aide pour les journalistes. Puis, j'ai pas mal voyagé avec les ONG et les humanitaires, que j'ai suivis dans la distribution de nourriture ou l'évacuation des civils dans la région de Kharkiv ou bien dans le Donbass. Des endroits assez proches des zones de guerre. Faire du collodion à côté du front, ce n'est pas la meilleure idée... Donc, je travaillais plutôt à 10 ou 15 km de là. De toute façon, le but du projet n'était pas celui-là. Kharkiv a vraiment été la région que j'ai le plus explorée pour ce projet. J'ai également fait de la vidéo pour les ONG (afin de filmer leurs activités pour leur documentation interne) et pour la télévision italienne.

Quelle est votre actualité du moment?

Je suis en train de travailler sur la maquette d'un ouvrage qui reprendra cette série avec une quarantaine de photographies. En avril 2026, j'ai le projet d'exposer ce travail au Centre d'interprétation d'art en Belgique, et un livre devrait être publié en France avant cette exposition, aux éditions Noires Terres.

Qu'avez-vous retenu de cette expérience photographique et humaine?

D'abord, j'ai appris qu'en ces temps de guerre, on se doit de sortir de l'image de deux États qui se livrent combat et de leurs frontières. L'important est de penser que ce sont le peuple et les gens qui souffrent de cette situation, et principalement ceux qui n'ont pas de moyens économiques. Ceux qui en ont... sont déjà partis. C'est avant tout une guerre



Ruine Cette maison, située à Saltivka, un quartier populaire de Kharkiv, a été touchée par l'artillerie.

faite contre le peuple et contre les classes sociales les plus fragiles. Il y a de riches Ukrainiens qui se sont fait de l'argent avec la guerre, et c'est confortable pour eux de la continuer. En revanche, ceux qui vivent réellement la guerre, qui sont à côté du front, ce sont ceux qui sont souvent les moins écoutés. Nombre d'entre eux sont retournés vivre chez eux, dans les territoires occupés, parce qu'ils n'ont pas d'autres options, pas d'autres solutions. Ce n'est pas parce qu'ils sont pro-russes. J'ai vu beaucoup de gens qui devaient être évacués et qui nous disaient : *"Non, je reste là ! C'est ma maison, je n'ai que ça et j'ai mon jardin qui me permet de manger."* Ce sont toujours des justifications liées à leurs conditions économiques. Alors, ils demeurent sous les bombes... et ceux qui ont de l'argent peuvent partir ou ouvrir un business. Un business qui est souvent rattaché à la production ou à l'expérimentation des armes.

Pensez-vous y retourner?

Oui, absolument ! J'y suis retourné pour avoir le sentiment des Ukrainiens sur la réélection de Trump. Je travaille beaucoup sur les effets de la guerre au niveau

économique. Trump a mis en exergue cet aspect ainsi que les intérêts des pays riches par rapport à l'Ukraine liés aux ressources naturelles, voire notre ambivalence politique, nous Européens, vis-à-vis de l'Ukraine. Je continue à travailler sur ça avant d'aller au Liban pour développer un nouveau projet, car on est dans un moment de l'Histoire où tout est en connexion, que ce soient le Liban, la Palestine ou l'Ukraine. Peu importe où l'on se trouve, je crois qu'on retrouve les mêmes dynamiques un peu partout...

Êtes-vous encore en relation avec les gens que vous avez photographiés?

Oui, tout à fait. Je suis resté en contact avec certains d'entre eux. Je leur envoie les clichés sur Telegram et on échange. Ils vont bien. Quand j'y suis retourné, j'ai revu Mger et d'autres personnes du groupe de Kharkiv. D'autres aussi qui ne sont pas sur cette sélection d'images. Pour eux, c'est également une sacrée expérience d'avoir rencontré un Italien un brin fou qui est arrivé pour les prendre en photo avec une énorme chambre photographique (*rires*).



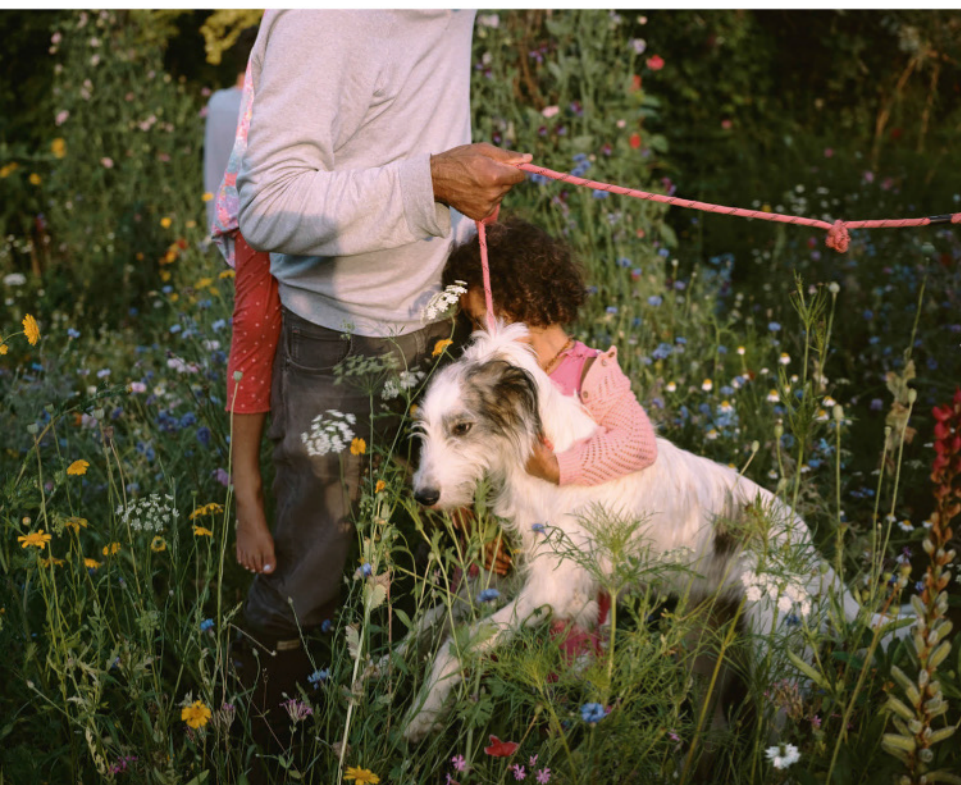


Siân
Davey

Jardin secret

Quand l'une des plus grandes photographes britanniques actuelles transforme son jardin du Devon en un havre de paix luxuriant pour conjurer le sort, proches et visiteurs affluent, et cela donne une sorte de performance grandeur nature sur ce qui nous lie. Psychothérapeute avant d'être artiste, Siân Davey signe *The Garden*, série de portraits profondément touchants sur la nature humaine, qui fait l'objet d'un très beau livre, et d'une exposition dans les jardins du Musée Albert-Kahn à Boulogne-Billancourt à partir du 17 mai. Elle se livre pour nous sur ce travail réalisé en moyen format argentique, qui lui a permis de se retrouver sur le plan personnel.

Propos recueillis par Julien Bolle



Quelle a été l'impulsion pour commencer cette série?

Je traversais une période très difficile, ma famille était en crise profonde. Un jour que j'étais assise à la table de la cuisine, essayant de démêler cette situation horrible, mon fils trentenaire arrive et me suggère cette idée : pourquoi ne pas rendre notre jardin si beau que les gens voudraient y poser pour moi? On n'y avait pas touché depuis des années et il était envahi par la végétation. Or, tout le monde pouvait le voir car il est longé par un sentier très fréquenté, seulement séparé par un muret.

C'était donc dès le début un projet photographique?

Oui, absolument. Il s'agit de photographie et de moi. Et en fait, c'était comme un cadeau pour moi dans cette période très sombre. C'était pendant le premier confinement de 2020, mais ce n'était pas du tout une réponse à la Covid. C'était une réponse à quelque chose d'autre qui était bien plus profond. Je pense que l'essentiel, c'était le processus de réalisation.

“C'était comme si tous ceux qui venaient au jardin voulaient appartenir à cet espace”



Quel a été ce processus?

Nous avons douze semaines pour nettoyer ce jardin et faire en sorte qu'il soit si incroyable que les gens s'y arrêtent pour y être photographiés. Nous avons travaillé sept jours sur sept, principalement mes fils, en étroite collaboration avec la nature. Nous avons fait des recherches sur la culture biodynamique et dû apporter beaucoup de compost car le sol était vraiment pauvre. Nous concevions l'espace, en rapportant les branches tombées dans la rivière, en construisant de grandes structures pour faire grimper les plantes. C'était assez anarchique, mais cela a fonctionné au-delà de nos espérances. Nous n'avions aucune idée de ce à quoi ce jardin allait ressembler, et c'était la beauté du projet. Une fois que les fleurs commençaient à s'ouvrir à ces hauteurs inouïes, nous n'avions plus rien à faire.

Quelle fut la réaction des passants?

Il y a une grande dimension psychologique dans ce travail. Les gens qui passaient derrière le muret voyaient ce jardin négligé soudain revivre, donc ils ➤



SIÂN DAVEY



En 6 dates

- **1964** : naît à Brighton.
- **2014** : reprend des études en photographie après avoir été psychothérapeute pendant quinze ans.
- **2015** : publie son premier livre *Looking for Alice* sur sa fille cadette atteinte de trisomie 21.
- **2017** : reçoit la Hood Medal de la Royal Photographic Society pour *Looking for Alice* et expose sa série *Together* à la National Portrait Gallery de Londres.
- **2018** : publie son livre *Martha* sur sa première fille, alors adolescente.
- **2024** : *The Garden* sort chez Trolley Books (comme ses deux ouvrages précédents).

s'intéressaient, posaient des questions. Et les garçons leur expliquaient le projet. Des relations commençaient à se construire, grâce à ce merveilleux sentiment d'interconnexion qui se produit simplement en étant présent dans le jardin. C'est un peu comme si vous cousiez quelque chose ensemble, semaine après semaine. C'est sans aucun doute l'une des choses les plus incroyables dont nous ayons été témoins. Les gens s'arrêtaient et certains même pleuraient. Ils en parlaient et cela attirait du monde de partout. C'était comme un lieu saint, un pèlerinage.

Qui sont vos modèles ?

C'était un brin mixte, parfois des inconnus, parfois la famille ou des amis qui séjournèrent chez moi. Certains sont venus de loin. J'ai noué de très belles relations, comme les photographes Garry Fabian Miller et Martin Parr, qui m'ont contactée pour me dire qu'ils aimeraient venir.

Lorsque vous avez commencé à photographier, quelles indications donniez-vous à vos sujets ?

Je passais une ou deux heures avec chaque personne. Nous nous asseyions ensemble et parlions. Mais je ne leur donnais aucune indication pour la pose. Ils habitaient l'espace comme ils en avaient envie. Je n'ai demandé à personne : "Pouvez-vous enlever vos vêtements ?" Mais certains l'ont fait. Le défi était de proposer un lieu si immersif que les gens perdraient leur sens de soi, qu'ils voudraient en faire partie. Dans notre culture, nous

avons l'impression que nous devons faire tout le temps. Faire et faire, et faire encore. L'idée ici était de lâcher prise, d'abandonner le contrôle. Souvent, je me levais à 6 heures du matin et j'allais m'étendre sur les chaises longues pour regarder les fleurs s'ouvrir et les lumières s'infiltrer dans le jardin. Puis les gens apparaissaient, et c'était comme si tous ceux qui venaient au jardin voulaient appartenir à cet espace.

Sur quelle période avez-vous réalisé la série ?

Cela s'est fait sur une période de trois ans. Chaque année, on mettait de nouveaux meubles dans le jardin, nous étions en quelque sorte des directeurs artistiques, nous créions un nouvel espace très différent pour que les gens se l'approprient. Le projet était plus grand que moi et plus grand que nous. Il nous a montré de manière très profonde et très puissante ce qui se passe lorsque vous travaillez avec la nature, qui a une plus grande intelligence et une plus grande conscience que nous.

Vous faisiez beaucoup de photos lors d'une séance ?

Oui, parce que c'était un processus qui consiste à prendre des photos jusqu'à se rapprocher du sens. Chaque fois que l'on appuie sur le déclencheur, on pénètre de plus en plus profondément dans la matière inconsciente de son sujet. Et on le ressent. Tous les artistes connaissent ce moment où l'on atteint ce bel espace transpersonnel avec quelqu'un. On s'y perd et c'est



magique, deux âmes se rencontrent. Que l'on soit artiste ou écrivain, on se laisse emporter par le travail, on éprouve une sorte d'altérité extraordinaire.

Au moment de la sélection, quand savez-vous que vous voyez une bonne image ?

Je réfléchis évidemment à choisir les meilleures images en matière de composition, mais je cherche aussi à ressentir quelque chose. Normalement, je m'occupe de mon editing, mais cette fois-ci, je me suis sentie perdue. J'appartiens à un groupe de cinq photographes, dont font partie Clémentine Schneidermann et Alex Tomlinson, qui sont venues passer un week-end avec moi. Elles m'ont aidée à faire un premier editing, puis nous l'avons refait avec mon editrice, Hannah Watson, et mon graphiste. Finalement, cela n'a pas pris longtemps.

Avez-vous parfois impliqué vos modèles dans le choix final ?

Je ne l'ai pas fait, et d'ailleurs, je ne leur ai même pas demandé d'autorisation pour quoi que ce soit. Ils m'ont donné leur permission quand ils sont venus dans le jardin pour être photographiés. Tout le monde savait ce que je faisais.

Vous travaillez toujours en argentique. Pourquoi ?

Je n'ai jamais travaillé en numérique, cela ne m'intéresse pas. Je pense que le monde numérique, virtuel, est froid. Il donne froid. Et le numérique ne peut toujours pas produire ce que le film peut fournir. Vous n'obtiendrez jamais le spectre complet des couleurs. Par ailleurs, je ne crois pas que nous ayons besoin de nous voir sur l'écran lorsque nous prenons une image, car c'est l'ego qui dit : "À quoi est-ce que je ressemble ?" Mais ce dont il s'agit en réalité, c'est de l'alchimie de ce moment partagé. Si je fais constamment référence à ce que j'ai pris, c'est un attachement au résultat, à l'acquisition. Or, pour travailler, j'ai besoin d'être dans le moment présent.

À quelle heure de la journée préférez-vous travailler ?

Mon moment préféré, c'est juste une demi-heure avant que le soleil ne se couche. Ce n'est pas le plus chaud, c'est après l'heure dorée. C'est plutôt l'heure bleue. Cette lumière révèle de façon intense le spectre des couleurs. Mais en fait, j'ai dû être un peu plus flexible dans mon approche parce qu'il y avait des gens



qui venaient au milieu de la journée, ce qui peut être assez éprouvant photographiquement, mais il faut faire avec. En définitive, j'ai photographié à n'importe quelle heure de la journée. Le jardin n'a cessé de me montrer qu'il fallait lâcher prise et abandonner mon contrôle.

Ces images font penser aux peintres préraphaélites et impressionnistes. Était-ce une influence consciente ?

Les influences étaient plutôt littéraires. J'écrivais, je lisais sur différents sujets. Mon arrière-grand-tante était Vita Sackville-West, l'amante de Virginia Woolf. Son travail et son écriture se sont soudainement intégrés au projet aussi. Mais je n'avais rien en tête de façon consciente. J'ai compris récemment que je suis neurodivergente, donc il m'est difficile d'avoir une véritable trajectoire sur quoi que ce soit. Je travaille complètement dans le présent et j'observe ce qu'il a à m'offrir. J'étais dans une situation extrêmement douloureuse. Et le jardin était comme l'ombre, en termes jungiens, il était mon inconscient et il avait été négligé. Il m'a montré exactement ce que je devais voir de ma relation à moi-même, à ma famille, à l'humanité.

Que vous a apporté ce projet au bout du compte ?

Le jardin a tout changé dans ma vie. Faire ce travail m'a indiqué quelle serait ma prochaine évolution. J'ai décidé d'abandonner la photographie d'auteur. Je n'ai plus besoin de faire de travail personnel. Aujourd'hui, je fais uniquement de la photographie de mode, du travail commercial. Et j'ai aussi conçu ce programme de stages pour que les créatifs puissent développer avec leur moi leurs projets. J'ai trouvé ma voix grâce à cette série. J'essayais de me sortir de cette affaire judiciaire, me sentant extraordinairement impuissante et même terrifiée. Et à la fin du projet, j'ai obtenu gain de cause. Cela m'a montré que quand nous avons la confiance et la foi, ce qui doit arriver arrivera. Tout travail, tout art est un processus de reconnexion qui vise à nous ramener à la normale. Lorsque nous adoucissons notre ego, lorsque nous nous connectons aux autres, tout ce qu'il reste, c'est l'amour, n'est-ce pas ? On pourrait espérer que c'est la mission de chacun dans la vie, de ressentir une connexion et de l'amour. Parce que c'est à ce moment-là que nous nous sentons en paix.

La série The Garden est exposée dans le cadre du festival Mondes en commun au musée départemental Albert Kahn de Boulogne-Billancourt, du 17 mai au 7 septembre.

Concours permanent

Les 5 gagnants

Dans chaque numéro de *Réponses Photo*, nous choisissons cinq images gagnantes parmi toutes celles qui nous sont adressées. Au sein de cette sélection des meilleurs clichés, un grand gagnant est désigné par la rédaction. Il remporte un bon d'achat de 100 € à valoir chez notre partenaire WhiteWall, et sa photo sera exposée sur notre stand au Salon de la photo! *Voir les modalités de participation p. 5.*



ÉMILIE FAVIER

Oraison

Boîtier : Sony Alpha 1
Objectif : 35 mm f/1,4
Sensibilité : 1600 ISO
Vit./diaph. : 1/800 s à f/3,2

“Au petit matin, dans la vallée de l’Omo où je campais depuis plusieurs jours, j’ai marché jusqu’à un des villages suris environnants, perdu au milieu de la nature, quand j’ai aperçu cette jeune fille, avec ses peintures corporelles traditionnelles, sortit de sa maison...”

POURQUOI NOUS L'AVONS CHOISIE

Impeccablement composé mais tout sauf figé, ce superbe portrait touche par son côté spontané. Comme nous l'explique Émilie, *“la jeune fille s'est approchée d'un zébu qui était attaché tout près. J'ai sauté sur l'occasion pour capturer ce moment de complicité en plein cœur d'une nature enchantée. Le bétail est une grande richesse pour cette tribu, et elle semblait fière de me montrer son animal”*. La photographe a su capter avec une belle empathie ce bref instant d'harmonie, où le blanc du maquillage répond à celui du pelage de la bête et aux taches de lumière de l'arrière-plan. Et si la tête du zébu est floutée par la grande ouverture, cela donne un côté imparfait, fluctuant, qui ne fait que renforcer la délicatesse de l'image.

Elle a gagné...

Un bon d'achat de 100 € TTC à valoir chez **WHITEWALL*** et l'exposition de sa photo sur notre stand au Salon de la photo.

ROBER TOMÁS

Saragosse

Boîtier : Fujifilm X-T3
Objectif : 23 mm f/2
Sensibilité : 1600 ISO
Vit./diaph. : 1/60 s à f/2

“La nuit offre des moments uniques et de riches opportunités créatives. Il s'agit ici d'une double exposition, une ressource que je n'utilise jamais, mais ce petit jeu a apporté quelque chose de différent : voici comment l'appareil a interprété ce coin emblématique de la Saragosse nocturne.”

POURQUOI NOUS L'AVONS CHOISIE

La photographie est une danse permanente entre contrôle et accident, et la nuit, propice à l'éveil des sens et à la créativité, est un moment qui permet de rester ouvert à de nouvelles possibilités. Inspiré par le visage nocturne de sa ville, Rober y a déniché un fantôme dont la mystérieuse silhouette fusionne avec l'architecture historique et à travers laquelle perce une perspective qui semble ouvrir une

autre dimension. On est davantage dans les visions fantastiques d'un Goya que chez Brassai! Rober avait décidé d'utiliser une fonction de son appareil à laquelle il n'était pas habitué : le mode surimpression, qui combine deux prises de vues sur une même image. Un effet très aléatoire mais qui peut donner des photos au potentiel onirique intéressant, comme sur ce paysage au parfum surréaliste.





GABI BEN-AVRAHAM

TEL-AVIV

Boîtier : Fujifilm X-T5
Objectif : 14 mm f/2,8
Sensibilité : 800 ISO
Vit./diaph. : 1/1000 s à f/9

“Cette photo a été prise en janvier dernier au marché du Carmel, le plus grand marché en extérieur de Tel-Aviv. Je l’ai intitulée « Quelques minutes avant le coucher du soleil ».”

POURQUOI NOUS L'AVONS CHOISIE

Malgré une combinaison de couleurs très évocatrice du logo Kodak, c’est bien avec un Fuji qu’a été pris ce séduisant cliché, dans la pure tradition de la street photography. Gabi a tiré parti des derniers rayons rasants du soleil pour nous offrir un jeu d’ombres confinant à l’abstraction. En sous-exposant, il a mis en valeur les zones de fortes lumières et plongé le reste dans un aplat noir façon pochoir. On distingue des silhouettes s’affairant à la fermeture du marché (ou à l’ouverture des restaurants?) dans un labyrinthe de formes géométriques se percutant, ce qui donne un effet 2D à l’image, comme une toile de Mondrian grandeur nature. Le cadre

penché répond à l’inclinaison des chaises, conférant beaucoup de dynamisme à la composition. La palette de couleurs restreinte fait écho à la répétition des formes, avec l’omniprésence des stries dans les zones colorées, que ce soit sur les chaises ou sur les volets roulants. Même si le rouge et le jaune dominant, les touches de bleu et de vert des chaises (et de la plante à gauche) apportent au second regard une subtilité chromatique inattendue. Le charme de la photo repose aussi sur cette ombre orpheline à la casquette, projetée sur le volet rouge. Placée en symétrie de l’ombre du personnage principal sur le volet jaune, elle se joue de notre perception.



YVES CAUCHON

PARIS

Boîtier : Leica Q3 43

Objectif : 43 mm f/2

Sensibilité : 1600 ISO

Vit./diaph. : 1/320 s à f/4,5

“Les jeudis soir à Val-Cenis, c’est ski nocturne. Un télésiège fonctionne. Les spots éclairent la piste ouverte. Ce soir-là, la neige tombe dru. Je sors avec mon Q3, même pas peur avec le boîtier tropicalisé. Je cherche le « contre-spot » avec les nacelles. En dessous du ballet de ces dernières, je vois un homme seul qui remonte la piste...””

POURQUOI NOUS L'AVONS CHOISIE

La nuit tombe sur la piste de ski, mais l’ambiance est plutôt à chercher du côté de *Shining* de Stanley Kubrick que de la fameuse panne de télésiège des *Bronzés*. Éclairées à contre-jour par le puissant projecteur, la neige et les nacelles semblent surgies d’un monde fantastique, créant cette atmosphère aussi hostile qu’immersive, renforcée par le grain marqué de l’image au noir et blanc contrasté. Cette percée de lumière découpe en silhouette le télésiège du premier plan et les jambes de ses occupants, les faisant littéralement flotter au milieu de l’obscurité. Le passant vient apporter un contrepoint bienvenu au sujet principal, offrant un

ancrage à la composition. Mais laissons Yves raconter la fin de son histoire : *“Sa silhouette, la trace de ses pas dans la neige. C’est parfait. J’attends qu’il sorte de la zone sombre pour mieux en saisir le contraste. Et voilà l’image.”* Concernant les réglages, Yves n’a pas choisi la pleine ouverture : *“Je voulais une photo nette mais avec quand même un peu de profondeur de champ en faible luminosité. J’aime sortir la nuit avec mon Q3. D’une contrainte (en semaine, ne pouvoir faire que des images le soir, car étant au travail la journée) s’est développé un goût : créer des clichés en clair-obscur, capter des atmosphères crépusculaires, des personnages esseulés et mélancoliques.”*



LÉO LISBONA

MONTRÉAL

Boîtier : Nikon D750
Objectif : 50 mm f/1,8
Sensibilité : 1600 ISO
Vit./diaph. : 1/125 s à f/1,8

“Je vous présente Pedro, un chat espagnol pas comme les autres. Sa beauté singulière attire tout de suite mon regard, je tente alors une approche pendant qu’il fait sa toilette. Je déclenche une première fois...””

POURQUOI NOUS L'AVONS CHOISIE

Des deux images de Pedro que nous a soumises Léo, nous avons choisi la seconde. La première est déjà très réussie (voir @l_oeil_de_leo_sur Instagram) : un portrait classique, avec un saisissant effet de flou net à très grande ouverture et une belle lumière picturale sur fond noir, montrant bien l'apparence étrange de ce chat que l'on croirait croqué par Joann Sfar. C'est pourtant la seconde que nous avons retenue, peut-être moins lisible au premier abord, mais d'autant moins attendue et plus surprenante encore. “Il s'avère que

le bruit du déclenchement a éveillé quelque chose chez Pedro, nous raconte Léo. Sa patte de velours s'élève, et c'est un petit coup de patte qui devient un grand coup de main pour moi, car le second déclenchement n'a plus rien d'un portrait classique de chat. Cette patte était-elle joueuse ou pudique? Seul Pedro le sait.” Ici, le chat joue à cache-cache avec l'objectif, à moitié dissimulé derrière sa patte, qui semble tellement prête à surgir à travers l'appareil que celui-ci n'a pu la tenir au point, faisant ressortir l'œil perçant de Pedro.

Les analyses critiques de la rédaction

Les photos présentées dans ces pages n'ont pas fait l'unanimité, mais elles n'en sont pas moins dignes d'intérêt, y compris par les remarques et conseils qu'elles peuvent susciter. Pour certaines, le désaccord au sein de la rédaction est tel que nous préférons vous livrer les termes du débat. N'hésitez pas à nous soumettre les meilleurs de vos clichés.

Voir les modalités de participation page 5.

DANIÈLE MICHEL

ANNEMASSE

Boîtier : Canon EOS N
Objectif : 50 mm f/1,2
Film : Cinestill 50D
Vitesse/diaph. : 1/125 s à f/1,2

“Je souhaitais tester mon nouveau fond noir, alors j’ai demandé à mon mari Bertrand de bien vouloir jouer les modèles. Devant son humeur maussade, j’ai décidé de mettre l’accent sur son regard et j’ai dû m’accommoder de sa position frontale, mais je trouve que le rendu lui correspond très bien.”

D'accord

Thibaut Godet

J'aurais parié que cette image terminerait dans les lauréats de notre concours permanent, mais j'ai préféré la garder pour la défendre ici. Avec son cadrage coupé sur le haut de la tête et fermé par ces bras croisés, Danièle nous offre un portrait où tous les éléments du corps s'expriment, du regard à la bouche, des épaules détendues à la position des bras. Qu'il y ait des coupes ne me dérange guère, car elles sont pleinement assumées. Au contraire même, cette construction de l'image apporte une certaine tension à la photo, parfaitement maîtrisée.

Pas d'accord

Pascale Brites

J'imagine qu'en cadrant aussi serré et en plaçant la zone de netteté haut dans l'image, Danièle a voulu une composition dynamique. Malheureusement, cela crée un déséquilibre trop fort. Le regard se perd, cherche à en voir plus sur le dessus et se noie dans le flou en bas, qu'un traitement trop fort en retouche rend disgracieux. Si la très grande ouverture f/1,2 produit une faible profondeur de champ propice au bokeh, le temps de pose de 1/125 s – sachant que la photo est faite sous une lumière naturelle – est un peu long pour assurer une bonne netteté sur les yeux.



RÉPONSES VOS PHOTOS

CLÉMENCE ROUGETET

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

Boîtier : Canon 5D Mark IV

Objectif : 11-24 mm f/4

Sensibilité : 2000 ISO

Vitesse/diaph. : 1/250 s à f/4,5

“Ce cliché, que j’ai baptisé « Everywhere you go », a été pris en janvier à la station Saint-Denis–Pleyel du métro parisien. J’aime construire mon image autour d’un personnage et le saisir dans son quotidien une fraction de seconde. Je m’imagine toujours le parcours de cette personne, savoir d’où elle vient, où elle va, quelles sont les difficultés et les joies qu’elle a pu connaître. J’essaie de construire mentalement le type de photo que je souhaite, en fonction du décor et de la lumière du moment. Ensuite, le hasard fait bien les choses (ou pas) et peut donner lieu à des situations imprévues.”



Reflet parasite

Dans son texte, Clémence parle du personnage en bas de l'image comme le sujet ; or en cadrant de la sorte, le reflet de lumière attire beaucoup l'œil et le détourne de ce qu'elle voulait qu'il voie : la personne tout en bas. Pensez que le regard est naturellement toujours attiré par les zones claires.

Mon conseil

Avec l'outil Upright de Camera Raw – des équivalents existent chez la concurrence –, j'ai pu redresser l'image qui est alors plus équilibrée. J'ai recadré pour supprimer le reflet en haut et accentué légèrement les contrastes. Je n'ai pu faire plus sur le Jpeg envoyé, mais si Clémence a conservé le Raw, elle peut certainement atténuer la zone brûlée également. **PB**



Corriger la plongée

Le point de vue en plongée crée des lignes fuyantes disgracieuses dans cette composition architecturale. Sans objectif à décentrement, il est possible de les corriger en retouche.

Puits de lumière

Pour exposer correctement la scène dans son ensemble, Clémence a dû laisser cette zone surexposée. Le Jpeg ne comporte pas de détails mais le fichier Raw sans doute.



SÉBASTIEN LEBRUN

LE HAVRE

Boîtier : Nikon Z8
Objectif : 24-70 mm f/2,8
Sensibilité : 64 ISO
Vitesse/diaph. : 6 s à f/11

“Je me trouvais à Atlanta cet automne et je m'étais rendu sur un pont à l'extérieur de la ville pour faire une image « souvenir » avec la skyline. Le temps était très couvert et je pouvais discerner les feux des autos. La circulation est dense sur ces grandes artères. Le ciel s'est enflammé quelques minutes. J'ai déplié mon trépied et cherché un angle qui puisse mettre en avant la démesure architecturale des skylines états-uniennes mais aussi du flot de circulation.”

D'accord

Pascale Brites

Si la photo de Sébastien est d'un grand classicisme, elle n'en est pas moins parfaitement réalisée. En exposant pour le ciel flamboyant au coucher du soleil, il a accentué le caractère grandiose des buildings et évité la surexposition au niveau des fenêtres. L'ouverture de f/11 assure une profondeur de champ suffisamment grande pour que les différents éléments de l'image soient bien décrits et que les lumières des lampadaires créent un effet d'étoiles, tandis que le temps de pose, de 6 s, permet aux voitures de laisser des traînées lumineuses sur la route sans que l'on distingue les véhicules – ce qui donne un petit côté fantastique à la scène – ni que les nuages disparaissent.

Pas d'accord

Thibaut Godet

Techniquement, il n'y a vraiment rien à redire à la photographie de Sébastien Lebrun, et je rejoins le commentaire de Pascale en ce sens. Quoique, à y regarder de plus près, le lampadaire de gauche coupe un peu la vue générale. Mais bref, c'est plutôt chipoter qu'apporter un point de vue constructif. Non, la question que je me pose est comment aller plus loin avec ce genre de scènes et donner plus d'interprétation à un paysage pour réellement s'approprier ce lieu? La question est ouverte et je n'ai pas la réponse. Nous voyons souvent ce type d'images assez spectaculaires en pose longue dans des endroits connus. Mais cela tend à ce qu'on ait du mal à continuer de nous en ébahir.

CHARLES CHOJNACKI

BRUXELLES

Boîtier : Nikon D600

Objectif : 24-70 mm f/2,8

Sensibilité : 500 ISO

Vitesse/diaph. : 1/50 s à f/2,8

“Cette photo a été prise à New York un jour gris et pluvieux, une journée peu propice à la photographie. Je me suis réfugié dans l’entrée d’un métro et, contre toute attente, j’ai trouvé une opportunité inspirante dans ces conditions particulières. Il y avait très peu de monde. J’ai pris seulement trois clichés. Pour information, cette image a été primée à l’occasion d’un concours dont le thème était « À la manière de... ». J’avais intitulé cette photo « À la manière de Saul Leiter ».”



Clin d'œil

Même si l'hommage était inconscient sur le moment, le New York que Charles a saisi ici est très proche de celui de Saul Leiter, pionnier de la photographie en couleurs. On retrouve son attrait des scènes fugaces vues à travers des vitres mouillées, son obsession des lettrages, et même les teintes rappellent ici la Kodachrome des années 1950. Charles a judicieusement inversé son image pour redresser le nom de la station, qui apparaissait à l'envers depuis l'intérieur.

Gestion du flou

Au voile provoqué par la vitre sale, la prise de vue ajoute un léger flou de bougé (au 1/50 s) et un flou optique marqué, dû à la grande ouverture. Les lettres en haut sont juste assez nettes, tout comme les montants de la vitre, et l'élément le plus lisible est la main du passant. Je trouve que l'image manque d'intention de ce point de vue : quitte à pousser un peu la sensibilité, une vitesse plus rapide et une plus grande profondeur de champ n'auraient pas nui à l'ambiance vaporeuse de la scène.

Mon conseil

Voici une image qui séduit immédiatement par son ambiance générale convoquant l'histoire de la photographie. Mais elle frustre aussi le regard par quelques petites faiblesses techniques et esthétiques. Selon moi, c'est une belle tentative, mais pas un cliché "définitif", qui, outre un sujet photogénique, exige un parfait alignement des astres et une intention claire. **JB**

Cadre dans le cadre

Cet effet de composition est attirant, mais l'ensemble est ici un peu bancal avec ce cadrage vertical laissant une grande bande noire en bas, sans fermer l'image sur ses bords longs.

Arrière-plan

Le personnage s'inscrit très bien dans l'encadrement de la fenêtre, mais le vélo qui passe juste à ce moment derrière perturbe le regard, tout comme l'arbre qui s'aligne aussi dans la perspective.



LUDOVIC MICHEAU

ROYAN

Boîtier : Sony Alpha 7 Mark II
Objectif : 24-70 mm f/2,8
Sensibilité : 125 ISO
Vitesse/diaph. : 1/800 s à f/3,5

“ Cette photo a été prise lors du périple que je suis toujours en train de réaliser et qui me permettra, en deux ans environ, de relier le Panama au Canada. J’aime son atmosphère très représentative d’une région du Panama fortement touchée par la pauvreté (la comarque Ngöbe-Buglé). J’aime aussi ces montagnes qui s’étendent au loin et ce chien qui, à lui seul, incarne les centaines de chiens hurlant à mon passage que mon chemin a pu croiser. ”

D'accord

Julien Bolle

De la sélection de clichés du Panama que nous a soumise Ludovic, celui-ci a capté mon attention par sa composition équilibrée guidant le regard vers le chien, dans un esprit qui n’est pas sans rappeler les délicates miniatures du Finlandais Pentti Sammallahti. La scène fonctionne aussi bien dans sa géométrie avec des lignes bien structurées (poteaux, maison, chemin, câble) que dans sa profondeur avec une succession de plans bien étagés. Un effet tridimensionnel renforcé par la grande ouverture, qui floute le premier plan mais également le paysage en arrière-plan, nous projetant ainsi au cœur de la scène, et apportant une dimension narrative presque cinématographique à l’image.

Pas d'accord

Pascale Brites

Contrairement à Julien, je trouve cette photo assez déséquilibrée. La maison penche – ce qui est d’autant plus visible que la porte comprend des motifs géométriques –, le poteau de gauche coupe la fenêtre, celui du fond le chemin que l’on aurait voulu pouvoir suivre du regard – sachant que le photographe insiste sur l’importance des montagnes à l’arrière-plan – et la mise au point est effectuée légèrement à l’arrière du chien. Je comprends qu’elle évoque beaucoup pour son auteur qui vit le voyage, mais elle a selon moi été réalisée un peu trop vite, sans prendre le temps d’une composition soignée et d’une mise au point précise, et sans s’interroger sur ce qu’elle montrait sans qu’il faille l’écrire.

Une série de **Marc Dubois**
sous l'œil critique de *Thibaut Godet & Pascale Brites*



Parties de campagne

Issu d'une famille d'agriculteurs, Marc Dubois est professeur d'histoire-géographie. Il mène en parallèle des projets documentaires, inspiré par des photographes comme Max Pinckers, de l'agence Magnum, qui l'a conseillé sur cette série. Intitulée *Regain : retour à la ferme*, celle-ci est le résultat d'une enquête subjective et décalée sur les mutations que traverse l'agriculture. Voici notre avis sur ce travail.



MARC DUBOIS

METZ

Boîtiers : Ricoh GR11 et III
/ Fujifilm X100V
Objectifs : éq. 28 et 35 mm
Traitement : Lightroom

“Voici un voyage à la première personne dans la peau de celui qui redécouvre avec curiosité ses racines paysannes. Je tente de questionner, à travers l'exemple familial, les trajectoires d'un territoire et d'un métier en pleine mutation.”

D'accord

Thibaut Godet

Il y a un côté très immersif dans ce sujet de Marc, qui rompt avec les reportages qu'on a l'habitude de voir sur la ruralité, avec des approches plus documentaires et assez statiques. Ici, les images prises à la volée, se moquant bien des horizons, nous offrent une vraie dynamique qui nous donne envie de connaître les histoires qui y sont associées. Le photographe capte le quotidien dans tout ce qu'il y a de plus banal, mais par les scènes captées et ses cadrages, il nous montre que même derrière l'usuel, il y a tout un terrain de jeu pour le photographe pour transformer le quotidien et lui apporter sa patte.

Pas d'accord

Pascale Brites

Il y a dans ce travail réalisé par Marc quelques images très fortes, mais aussi d'autres un peu faibles, et surtout à mes yeux un manque d'unité et de fil conducteur clair. Plutôt qu'un “pas d'accord”, c'est donc un “pas tout à fait d'accord” que je souhaite formuler. Il me semble que Marc tient un sujet intéressant – peut-être même plusieurs –, qu'il aborde de bonne manière mais qu'il doit par ailleurs continuer d'affiner en prenant du recul. Dans ses photos, j'ai vu des références à la religion mais pas à la robotisation, à la conversion au bio ou à l'agrandissement des parcelles dont il parle dans son texte. Attention à ce que l'on pense montrer et qui ne transparaît pas forcément des photos.



Une série de Florent Tribalat-Moreel
sous l'œil critique de *Julien Bolle & Thibaut Godet*
Saintes trinités

Baptisée *Au nom du Père*, cette série d'une cinquantaine d'images réalisée en Équateur vient documenter une tradition locale bien ancrée. Julien approuve, Thibaut est plus critique.





FLORENT TRIBALAT-M.

GAP

Boîtier : Nikon D610/Fuji X-T3

Objectifs : Nikon 24-70 mm/
Fuji 23 mm f/1,4

Traitement : Capture One

“Cette série explore une tradition équatorienne : la transmission du prénom paternel de génération en génération. Aux quatre coins de l'Équateur et au sein de toutes les strates sociales, j'ai photographié ces familles dans leurs salons – le grand-père, le père et le petit-fils –, révélant un récit visuel où le noir et blanc souligne la répétition et l'uniformité de cette filiation. Ces portraits dévoilent un héritage patriarcal, où les femmes restent en marge, invisibles. Par leur mise en scène, les familles deviennent coautrices de leur image, affirmant leurs dynamiques internes. Cette série interroge le poids du patriarcat et les structures familiales à travers le prisme d'une tradition intime et universelle.”

D'accord

Julien Bolle

“Carlos, Carlos, Carlos”, “Hector, Hector, Hector”... les titres de ces images donnent le même sentiment de vertige que leur contenu, sentiment renforcé par la grande cohérence visuelle du projet. Florent a su jouer sur la répétition du dispositif pour mettre en valeur la permanence de cette tradition à travers le temps et les strates sociales, tout en laissant s'exprimer la subtile variété des situations. Arrière-plan, objets, tenues, postures, expressions, il a laissé à ses sujets une liberté totale dans leur mise en scène pour aboutir à cette ambitieuse série participative qui reflète, tant consciemment qu'inconsciemment, les dynamiques familiales et sociétales, et pas seulement au niveau local. Mon seul bémol concerne le traitement noir et blanc : un peu plat, il mériterait plus d'attention. Et si je comprends la volonté de Florent d'uniformiser la série par ce biais, je serais curieux de voir comment l'ensemble pourrait fonctionner en couleurs.

Pas d'accord

Thibaut Godet

Ce sera un semi-“pas d'accord”. En recevant cette série par e-mail, je me suis plutôt arrêté sur l'esthétique globale de ce corpus. J'y trouve quelques travers dans les cadrages, dans le choix du noir et blanc avec un traitement assez lisse qui ne se justifie pas forcément. Il y a enfin l'emploi d'une même valeur de plan qui peut faire qu'une série manque de rythme et amène un lecteur à se lasser. Mais j'ai été plus convaincu par la série une fois le livre reçu à la rédaction, où l'intention photographique se transmet bien mieux. Le sujet d'abord est original et parle d'un fait méconnu. Je comprends aussi mieux l'usage de ce dispositif photo, tout comme le choix du panoramique qui met à la fois ces hommes au centre de la photo et de leur modèle familial, le tout avec beaucoup de contexte autour. Et surtout, le photographe va plus loin et partage cette étude sociologique sous la forme d'un long texte parcourant le livre, et qui montre toute l'ampleur de ce travail.



Une série de **Michèle Py**
sous l'œil critique de *Julien Bolle & Pascale Brites*



Variations aquatiques

Photographe autodidacte, Michèle est passionnée de voyages, mais présente ici une série entamée en 2020 durant le confinement, et qui continue régulièrement de s'étoffer. Intitulé *Les Pieds au bord de l'eau*, cet ensemble se destine en partie à un projet de livre jeunesse racontant une histoire à travers des évocations de situations quotidiennes. Julien a été séduit par la proposition, mais Pascale reste sur sa faim.



MICHÈLE PY

LYON

Boîtiers : Canon 5D MkIII et R5

Objectif : 24-105 mm f/4

Traitement : Photoshop

“ Cette série est constituée d’images épurées, presque stylisées, aux formes géométriques et colorées évoquant des scènes de la vie quotidienne et rappelant l’enfance. ”

D'accord

Julien Bolle

Parmi ses influences, Michèle cite Steve McCurry comme Pedro Almodóvar (on pourrait ajouter David Hockney!), et on retrouve dans cette série amphibie un attrait assumé pour les couleurs saturées et un ton pop aussi léger qu'acidulé. Fortes de cette inspiration préalable et réalisées avec les moyens du bord, ces images fonctionnent par leur poésie précaire et par le côté ludique de la répétition du dispositif. Si ces défis ont sûrement été de beaux moments de partage et de création en famille, il est intéressant de les prolonger en leur donnant un sens supplémentaire, et le projet de livre est une excellente idée!

Pas d'accord

Pascale Brites

Comme Julien, j'ai tout d'abord été séduite par l'ambiance colorée, les lumières intenses et le ton humoristique qui se dégagent de ces photos. Mais contrairement à lui, j'ai du mal à trouver du sens à cette série. Le dispositif est intéressant mais que racontent les images? Quel est par exemple le rapport entre la piscine et le Japon? Pourquoi certaines images présentent-elles un décalage entre la piscine et le thème présenté par les accessoires, et d'autres comme la jeune fille sur sa bouée ou la planche sont-ils juste attendus à cet endroit? Les photos sont amusantes mais l'ensemble ne raconte pas vraiment d'histoire à mes yeux. Peut-être peuvent-elles illustrer un récit textuel, mais elles ne se suffisent pas à elles-mêmes.



Une photo expliquée

Bulles de lumière par Catherine Régnier

C'est un univers aussi minuscule que fantastique que cette photographe nous fait découvrir à travers son objectif macro. Pour réaliser cette image, elle a utilisé une optique ancienne dont les défauts donnent ces étranges bulles de lumière. **Propos recueillis par Julien Bolle**

Fleurs, insectes, escargots, mousses et champignons peuplent les images féeriques de Catherine Régnier, qui nous montre sous un jour très poétique et personnel toute la merveilleuse diversité évoluant à nos pieds. C'est lors du confinement de 2020 que cette biochimiste de formation, responsable connaissance clients de profession, a découvert la macrophotographie en explorant son jardin. En quelques années, elle a su imposer son regard dans le monde ultra-compétitif de la photographie de nature, remportant plusieurs distinctions nationales et internationales. Son travail est d'ailleurs actuellement en lice pour l'un des plus prestigieux concours

de photographie de nature. Par son utilisation inspirée de la lumière, de la composition et des propriétés optiques des objectifs, Catherine Régnier donne une signature singulière à ses photos, faisant ressentir le sublime travail de la nature, mais aussi le côté fragile et éphémère de cette faune et de cette flore. Elle nous explique ici comment elle a réalisé cette image de champignons. *“L'année dernière, nous dit-elle, j'ai attendu l'automne avec beaucoup d'impatience car j'avais hâte de tester un objectif que j'avais acheté au printemps sur un de mes sujets préférés : les champignons. La luminosité particulière et les couleurs chatoyantes propres à cette saison transforment les sous-bois en un lieu*

magique où l'on s'attend presque à rencontrer des créatures fantastiques. Et pour cause, les champignons sont de véritables magiciens du vivant : sans eux, ni les arbres ni même nous, humains, ne pourrions exister. C'est cette atmosphère féerique que je voulais transmettre au travers de mes photographies de ces êtres fascinants, que j'appelle mes « chapeaux magiques ».” Catherine Régnier nous montre qu'en réunissant les bonnes conditions, le matériel adéquat et les paramètres de prise de vue optimaux, il est possible de réaliser, sans avoir à passer par une quelconque étape de post-traitement, d'étonnantes compositions aux allures de conte de fées. Son compte Instagram : @catimini.1979.



Fujifilm X-T5 avec objectif
Trioplan 100 mm f/2,8.
1/60 s à f/2,8 et 125 ISO.



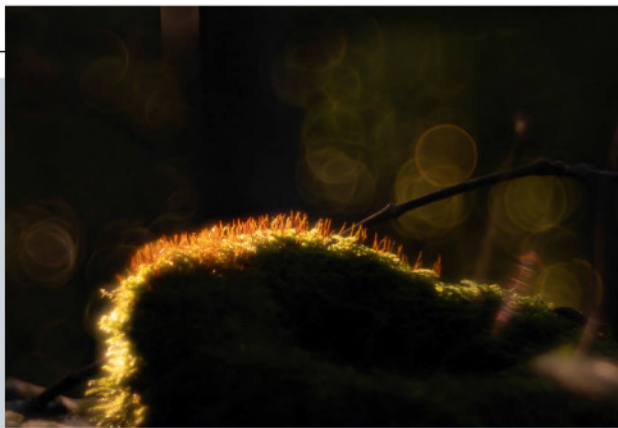
1 TROUVER LES CONDITIONS IDÉALES

“La présence du soleil était un prérequis pour réaliser les jeux de lumière de cette photographie. Cependant, je n’ai pas eu besoin de partir aux aurores ni au coucher du soleil pour que les conditions parfaites soient réunies. En effet, la lumière est plus basse durant l’automne, les branches filtrent les rayons, et l’on peut observer de très beaux jeux d’ombre et de lumière même en pleine journée, comme ce fut le cas pour cette prise de vue.”



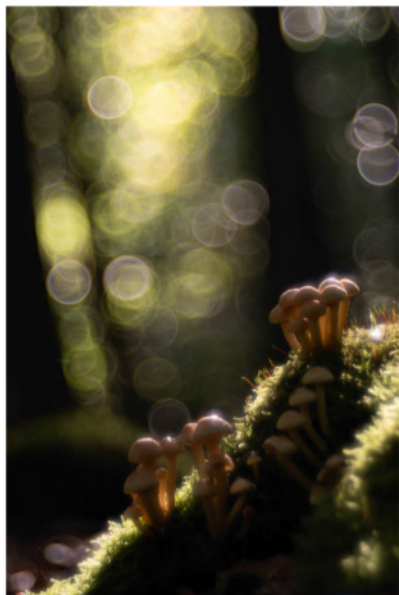
2 UN OBJECTIF PAS COMME LES AUTRES

“Je m’équipe le plus légèrement possible, car j’ai une invalidité partielle à la suite de fractures aux cervicales. Mon appareil hybride Fujifilm X-T5 et l’objectif Trioplan 100 mm f/2,8 furent donc mon seul matériel pour partir à la rencontre de ces chapeaux magiques ! J’ai choisi cette récente réédition (à gauche) d’un objectif vintage de Meyer Optik Görlitz (à droite) célèbre pour son bokeh (tache de flou en arrière-plan) si particulier, qui fait penser à des bulles de savon. Par ailleurs, je pratique à main levée et en lumière naturelle, ce qui m’allège par exemple d’un trépied, d’un bean bag ou de lumières LED.”



3 PENSER LA COMPOSITION AVANT MÊME DE CHOISIR LE SUJET

“Ma première action quand j’arrive sur les lieux est de me connecter à l’atmosphère feutrée et magique des sous-bois. Je flâne en suivant les rais de lumière plutôt que de rechercher directement des champignons. Je m’attarde notamment sur les souches bien illuminées qui pourraient révéler des trésors. Un sujet situé en hauteur est plus facile à photographier, surtout avec l’objectif que j’ai choisi car ce dernier impose quelques contraintes relatives à la distance au sujet et à l’arrière-plan pour obtenir le rendu souhaité. C’est donc le type de configuration illustré par la souche en photo ci-contre qui offre les meilleures conditions pour réussir sa composition.”



4 S’ESSAYER À DIFFÉRENTES PRISES DE VUES

“J’ai eu beaucoup de chance lors de cette sortie puisque j’ai littéralement trouvé des bouquets de champignons. Parfait pour tester différents angles et formats de prise de vue ! Pour obtenir le fameux bokeh « bulles de lumière », il me fallait rester à pleine ouverture, soit $f/2,8$ sur mon objectif manuel. La distance de travail idéale se situe entre 90 cm et 1 m du sujet, avec un arrière-plan au moins à trois fois cette distance. Mon souhait était de capturer le halo de lumière autour des chapeaux magiques, je me suis donc positionnée à contre-jour. Un exercice plutôt difficile avec cet objectif car ce dernier produit rapidement des photographies voilées. J’ai ainsi joué avec l’angle de vue et tourné autour des champignons pour déterminer la composition qui me paraissait restituer au mieux les émotions ressenties en forêt. Une composition verticale m’a tout d’abord séduite car elle donnait un effet de cascade aux champignons. Malheureusement, je n’ai pas réussi à obtenir une photographie qui me satisfaisait pleinement au format portrait. D’une part, la capture n’était pas aussi nette qu’espéré sur certains des champignons que je voulais mettre en avant, avec cette contrainte de rester à pleine ouverture et d’éviter le voile. D’autre part, les bulles de lumière en haut du cadre étaient trop claires à mon goût, même si cela pouvait être corrigé lors d’un éventuel post-traitement. Je suis donc revenue au traditionnel format paysage, qui m’a permis d’obtenir l’équilibre et les contrastes souhaités directement à la prise de vue. La maîtrise de la netteté était rendue plus complexe avec l’usage de cet objectif manuel, c’est la raison pour laquelle j’ai utilisé mon écran en Live View. Mais sans l’affichage du focus peaking : la forte luminosité de certaines zones, due au contre-jour, perturbait trop la lecture des zones de netteté.”

5 LE MOT DE LA FIN

“Le choix d’une formule optique ancienne, connue pour son bokeh particulier, a permis d’accentuer la touche de magie souhaitée pour cette photographie. La prise de vue s’en est trouvée complexifiée, entre les contraintes liées au contre-jour, aux paramètres de l’exposition, au réglage de la netteté en mode manuel ainsi qu’à la distance au sujet, mais le résultat en valait la peine !”



Procédés anciens

Le collodion humide

Parmi les procédés anciens, le collodion humide a une place à part. Destiné à la prise de vue, d'une grande finesse et riche d'artefacts, il nous ramène à Nadar ou à Julia Margaret Cameron. Rendez-vous est pris au studio La Cage aux fauves pour le découvrir. **Philippe Bachelier**

Au pied de Montmartre, au 5, villa de Guelma, on sent encore le souffle du peintre fauve Raoul Dufy. L'artiste y avait installé son atelier au premier étage. C'est au rez-de-chaussée de cette résidence chargée de couleurs flamboyantes que Flow et Khriska ont créé un studio photo en 2018, La Cage aux fauves, dévolu à une pratique monochrome : le collodion humide.

Khriska nous a ouvert les portes du studio, à la fois cabinet de curiosité, espace de prise de vue et laboratoire. D'emblée, son accueil nous plonge dans un autre temps, si l'on fait abstraction de la lumière électrique. Sa communication chaleureuse nous fait découvrir les arcanes d'un procédé qui connaît un regain d'intérêt. À La Cage aux fauves,

“nos photos au collodion sont des objets singuliers avec leurs défauts de chimie. Nos images sont donc à rebours de la tendance dématérialisée et facile de celles réalisées avec un smartphone”.

La découverte du collodion humide est le plus souvent attribuée à l'Écossais Frederick Scott Archer, en 1851. C'est oublier les travaux de Gustave Le Gray, qui le décrit dès 1850 dans son *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*. Le photographe français considérant que *“l'avenir de la photographie est tout entier dans le papier”*, il laisse de fait la paternité du procédé à Frederick Scott Archer, qui publie en 1851 des formules du collodion sur verre dans la revue *The Chemist*. La technique remporte un immense succès. La finesse des détails

est supérieure à celle du papier. Ce procédé artisanal, nécessitant une dextérité particulière, sera détrôné trente ans plus tard par la plaque sèche.

Le collodion est un mélange de nitrocellulose, d'alcool et d'éther. Il est employé en médecine et en chirurgie pour refermer les plaies dès son invention en 1848 par John Parker Maynard, un médecin américain. En ajoutant du bromure, de l'iodure de potassium et de l'alcool au collodion, on obtient du collodion photographique. Pour le rendre photosensible, il est mis en contact avec du nitrate d'argent. La prise de vue doit se faire tout de suite après la préparation de la plaque, avant que le collodion ne sèche. Son développement est effectué dans la foulée de l'exposition à la lumière. Le coulage du collodion sur la plaque demande un coup de main certain. Le liquide visqueux doit recouvrir la plaque de façon uniforme.

Le collodion humide sur verre peut être exposé et développé différemment selon les besoins. Sa sensibilité peut varier d'environ 1 à 25 ISO suivant l'exposition. Pour le tirage sur papier, un négatif avec une plage de densités soutenue sera préférable en exposant largement. Si l'on souhaite un négatif assez léger qui se transformera en image positive quand elle est placée sur un fond sombre, une exposition plus brève est requise : c'est le principe de l'ambrotype. Si le collodion est coulé sur une plaque peinte en noir, comme de l'aluminium laqué de noir, la photo apparaîtra directement en positif : c'est un ferrotpe.

L'image est d'une grande finesse mais pas parfaite. Citons Julia Margaret Cameron : *“Pour ce qui est des taches, je pense qu'il faut les laisser. Je pourrais les retoucher, mais je suis la seule photographe qui ne donne que des photographies non retouchées, et les artistes, pour cette raison, parmi d'autres, présentent mes photographies.”*



Khriska à la prise de vue avec une chambre Gilles Fallier. Studio La Cage aux fauves, 5, villa de Guelma, Paris. À cette adresse, au pied de Montmartre, le peintre fauve Raoul Dufy avait son atelier.



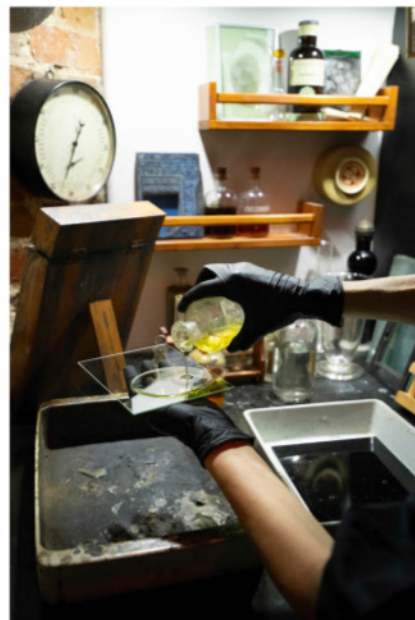
1 LES INGRÉDIENTS

Les ingrédients nécessaires à la pratique du collodion : collodion officinal, iodure et bromure de potassium, alcool à 95°, nitrate d'argent, sulfate de fer, acide acétique, fixateur et plaque de verre. Le collodion photographique de La Cage aux fauves est préparé avec 0,5 g de bromure de potassium et 1 g d'iodure de potassium dilués dans 3 ml d'eau ajoutés à 45 ml de collodion officinal et 55 ml d'alcool.



2 LE STUDIO

Dans le studio La Cage aux fauves, Khriska réalise ses portraits avec une chambre Gilles Fallier en bois, ici équipée d'un objectif Berthiot Steller Série 1a 315 mm f/3,5. Une boîte à lumière pourvue de tubes fluorescents procure un éclairage continu d'environ 2500 lux. Avec le diaphragme calé à sa plus grande ouverture, le temps d'exposition, d'une douzaine de secondes, se contrôle au bouchon. La sensibilité de la plaque au collodion est donc d'à peu près 25 ISO. Un appui-tête garantit un visage immobile pendant la longue pose.



3 L'AMBROTYPE

Un négatif léger au collodion humide sur plaque de verre est observé sur un fond clair. L'image apparaît en négatif. Quand elle est mise devant un fond noir, elle devient positive. C'est le principe de l'ambrotype : un négatif au collodion humide placé sur un fond noir.

4 PRÉPARATION DE LA PLAQUE

La plaque de verre est maintenue par un étai en bois. Cet accessoire évite toute trace de doigt lors de son nettoyage à l'alcool. Sa surface doit être parfaitement dégraissée pour que le collodion adhère uniformément sur le verre.

5 COULAGE DU COLLODION

Le collodion est coulé sur la plaque. Un mouvement de la main, circulaire et pivotant, répartit uniformément le liquide sirupeux. L'excédent de collodion est récupéré dans son flacon. Cette opération se fait en lumière ambiante puisque le collodion n'est pas encore sensibilisé.



6 BAIN DE NITRATE D'ARGENT

La plaque enduite de collodion est plongée dans le bain de nitrate d'argent. La lumière inactinique rouge évite tout risque de voile de la plaque. Elle y restera entre 3 et 10 minutes. Le bain s'obtient en mélangeant 90 g de nitrate d'argent dans 1 litre d'eau. S'il est neuf, il faut au préalable plonger une plaque de collodion pendant 12 heures pour l'ioniser.



7 RÉVÉLATEUR

Pendant le trempage de la plaque dans le bain de nitrate d'argent, Khriska prépare une dose de révélateur dont le développeur est du sulfate de fer (850 ml d'eau, 36 g de sulfate de fer, 45 ml d'acide acétique, 43 ml d'alcool). Le révélateur est versé dans une éprouvette et placé entre 18 à 23 °C. Trop froid, il ne développe pas uniformément et retarde la formation de l'image.



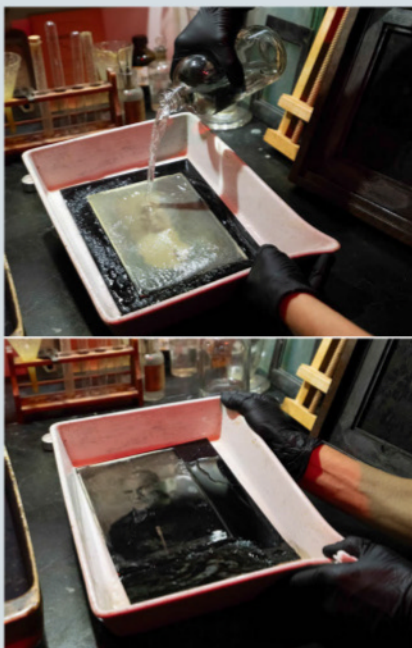
8 CHARGEMENT DU CHÂSSIS

Après avoir trempé pendant 5 à 10 minutes, la plaque de verre est retirée du bain de nitrate d'argent. Elle présente une surface laiteuse, constituée de bromure et d'iodure d'argent à la suite de la réaction chimique entre le nitrate d'argent et les bromure et iodure de potassium. L'excédent de nitrate est absorbé par un tissu, puis la plaque est placée dans le châssis.



9 DÉVELOPPEMENT

Le révélateur contenu dans l'éprouvette est versé sur la plaque. Un mouvement de la main le répartit sur toute la surface. Le développement dure 1 à 2 minutes. Quand la densité du négatif est satisfaisante, le développement est interrompu avec un bain d'arrêt composé d'eau et d'acide acétique.



10 FIXAGE

Dès le début du fixage, la lumière ambiante peut être rallumée. Le fond laiteux disparaît peu à peu. La plaque est fixée pendant au moins le double du temps nécessaire à la disparition du voile laiteux.



11 LAVAGE ET SÉCHAGE

La plaque est lavée une dizaine de minutes à l'eau courante, puis elle est placée sur un séchoir. Après séchage, elle sera protégée par une couche de vernis brillant Winsor, utilisé pour les beaux-arts.



LA RESTAURATION, MÉDECINE DE NOS IMAGES

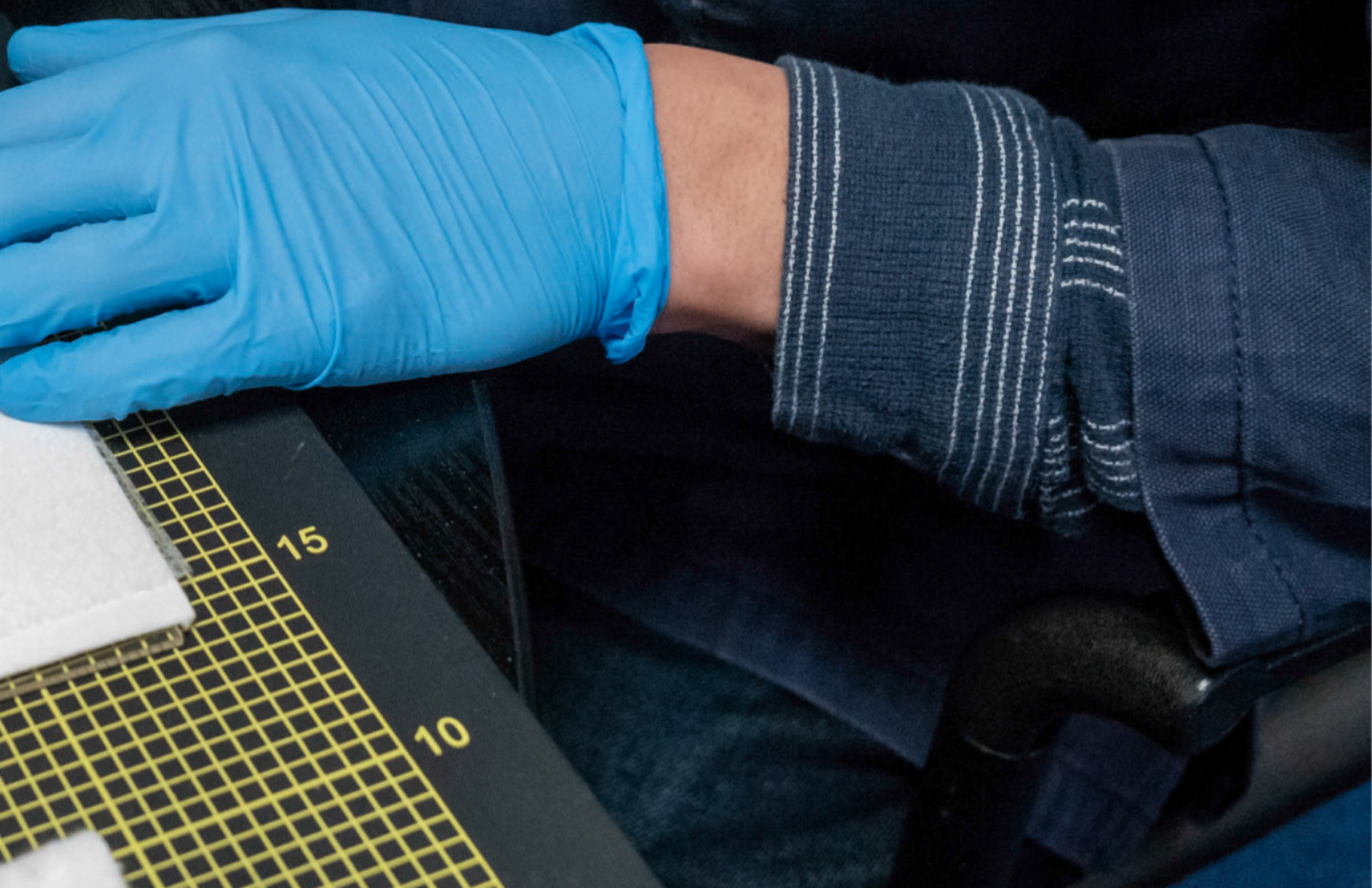
Depuis deux cents ans, le nombre de photographies en circulation ne fait qu'augmenter, et notre médium a intégré les collections de multiples musées. Mais comment se charge-t-on de sauvegarder tout ce patrimoine pour qu'il puisse être transmis sans encombre aux prochaines générations? C'est le rôle des conservateurs-restaurateurs. Nous avons rencontré Tristan Gronier, qui, chez Tribv'n Imaging, met son savoir-faire au service de nos images. *Texte et photos Thibaut Godet*

Dans les bureaux de Tribv'n Imaging à Châtillon, à quelques kilomètres à peine de la rédaction, les employés voient passer chez eux des millions d'images. Depuis les années 1980, cette société qui appartient au groupe Memorist numérise de larges fonds photo, et sans doute avez-vous déjà vu ses œuvres. Ce sont par exemple les archives de *L'Équipe*, avec ses 5 millions de clichés, qui ont été numérisées par ses soins il y a

quelques années, et au moment même où nous visitons leurs locaux, c'est un autre fonds de photographie de sport qui passait entre ses mains expertes. L'entreprise compte aussi parmi ses clients des institutionnels bien connus. Il faut dire que les chantiers de numérisation sont colossaux et occupent depuis des décennies tous les acteurs. En deux cents ans d'histoire de la photographie, des milliards d'images ont été prises. Mais si numériser le patrimoine

photo est un chantier lourd qui prend des décennies, la conservation du patrimoine existant est d'autant plus ardue. Ce n'est pas Tristan Gronier qui dira le contraire. Ce jeune de 29 ans vient d'intégrer l'entreprise dans un nouveau département, celui de la restauration des images.

"En fait, on intervient souvent auprès d'acteurs qui ont besoin de patrimonialisation, précise-t-il. Mon travail de restaurateur consiste à stabiliser l'état des photos. ➤



J'explique aussi aux gens la matérialité des trésors qu'ils peuvent avoir parce que beaucoup ne connaissent pas la matérialité photographique. Il y a une valeur intrinsèque matérielle, le support, et une valeur iconographique, qui est plutôt assurée par les équipes de Tribvn Imaging par la numérisation." Les missions de conservation et de numérisation se rejoignent.

Cela fait quelques années déjà que la conservation et la restauration du patrimoine photo sont devenues un sujet, au fur et à mesure que ce patrimoine vieillit. Les États-Unis ont été précurseurs en la matière dans les années 1960-1970. C'est Anne Cartier-Bresson, nièce du célèbre photographe et figure tutélaire dans ce domaine, qui a introduit la matière en France alors qu'elle travaillait sur les fonds de la mairie de Paris. Mais le métier de conservateur-restaurateur est aujourd'hui exercé principalement par une poignée d'indépendants. Salarié, Tristan fait figure d'exception et entend bien faire connaître son métier. Lui sort de l'INP (Institut national du patrimoine), qui forme durant cinq ans aux métiers de la conservation et de la restauration et où il existe une spécialité photo. Une quarantaine d'élèves y ont été formés depuis l'ouverture du cursus.

"C'est un métier passionnant, complexe parfois, et où il faut avoir des convictions. Il faut savoir expliquer notre démarche. Pour essayer d'avoir gain de cause, on a des arguments qui sont scientifiques. Mais on ne doit pas oublier qu'on est au service

des objets, au service du public." Il faut dire que par rapport à la peinture ou au dessin, la photographie couvre un nombre impressionnant de supports, des plaques daguerréotypes aux tirages Cibachrome, sans omettre les négatifs au nitrate de cellulose des années 1895 à 1950, si particuliers et qui demandent des méthodes de conservation très strictes (ils sont hautement inflammables). Et de son négatif à sa planche-contact ou au tirage, une même photo peut avoir une vie sur plusieurs supports. *"On touche là à la particularité de la photographie, qui est un art de la reproduction. Il faut tout de même prendre en compte que de nombreux supports photographiques sont des résultats finaux. Ça va du daguerréotype au Polaroid en passant par des autochromes. Le système de négatif-positif a été inventé par Talbot à peu près en même temps que le daguerréotype. Avec ça, il a ouvert le monde incroyable de la reproduction. En tant que restaurateur, on est amené à définir les valeurs d'un objet avant de le traiter."*

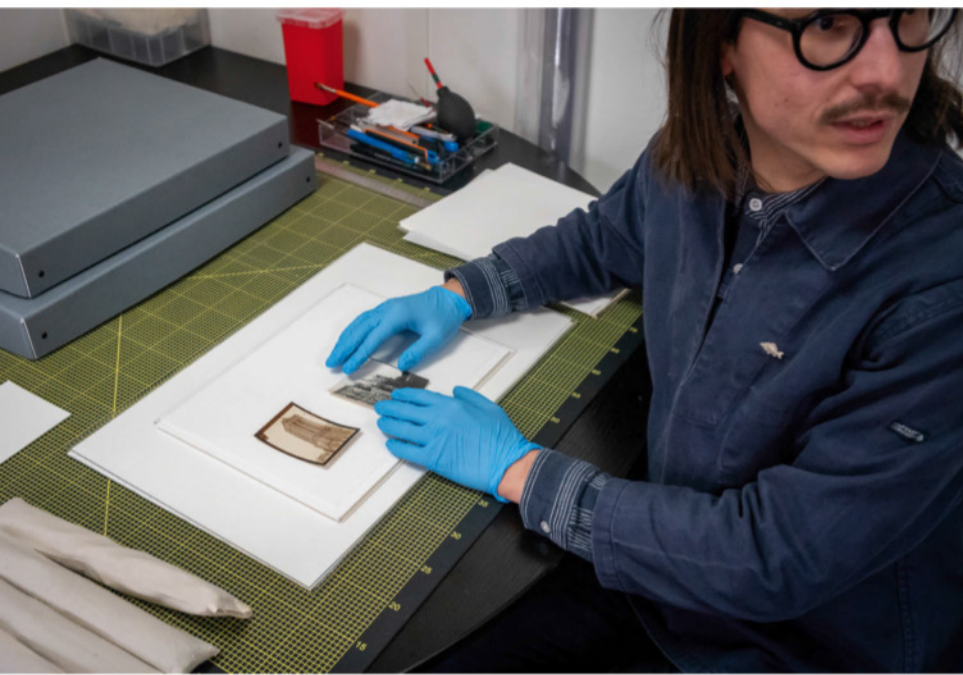
Comme un praticien

Un restaurateur n'est pas au départ quelqu'un qui va obligatoirement intervenir sur des images et leurs supports. Tout cela va se décider en connaissant d'abord le type d'œuvres qui lui seront présentées, mais aussi la manière dont celles-ci sont conservées.

Tristan se compare à un médecin dans son travail, notamment lorsqu'il doit faire le constat d'état d'une collection de

photos. *"C'est exactement comme un praticien quand il accueille un patient et pose un diagnostic. Au début, il ne sait théoriquement pas ce qu'il a et donc il l'interroge. Une photographie, elle, ne parle pas. Mais on a des outils pour comprendre ce qui ne va pas. On doit expliquer. Lorsque la photographie a une déchirure, on imagine très bien ce qui peut se passer. Mais quand il s'agit d'une altération chimique, c'est toujours intéressant de trouver l'origine. Pourquoi? Parce qu'en trouvant celle-ci, on pourra stopper le problème. Notre travail est bien d'éclaircir l'origine des altérations pour éviter que ça se répète."* Et les altérations peuvent être multiples et avoir de nombreuses causalités, liées à la manière dont les images sont conservées ou exploitées. À la rédaction, nous avons pu observer chez un grand photoreporter il y a quelques années des collections d'Ektachrome dont les couleurs avaient viré au vert, par exemple. L'altération est bien chimique.

Une fois le constat d'état fait, le restaurateur, s'il y a lieu, va intervenir sur les photos. Devant nous, Tristan étale une partie de sa collection d'images chinées et sur lesquelles il a opéré, pour éviter par exemple qu'un cliché ne se déchire davantage. Le métier est fondé sur cinq piliers qui permettent de bien comprendre la mission des restaurateurs. *"Tout d'abord, l'intervention doit être documentée. Ça signifie qu'il doit y avoir une trace. Le deuxième pilier, c'est que si l'on perd cette trace de l'intervention, elle doit être visible, c'est-à-dire que d'un coup d'œil même non averti, la personne qui regarde l'image doit comprendre qu'il y a eu une intervention. Le troisième pilier est la réversibilité. Moi, je préfère parler de retraitabilité aujourd'hui. On utilise les deux parce que ça dépend de ce qu'on fait. Un traitement peut être réversible, donc ça veut dire qu'on peut revenir en arrière un peu comme un Ctrl+Z en informatique. Retraitable, c'est autre chose. En fait, c'est un traitement qui va pouvoir être réactivé éventuellement ou désactivé. Un passe-partout, en soi, c'est un traitement de conservation qui est retraitable. On peut toujours employer des passe-partout. Le quatrième pilier est l'innocuité, soit tout simplement le fait qu'on ne doit pas recourir à des matériaux qui mettent en péril l'objet directement ou même dans le futur. Et le cinquième, c'est plus global, c'est l'attention particulière à la conservation préventive. J'aime bien dire qu'il y a un minimalisme : entre un traitement lourd et un traitement léger, on va privilégier le léger, ça paraît logique. Mais des fois, il y a des subtilités parce qu'il faut savoir jouer*



avec ces cinq lois de la restauration pour pouvoir choisir la bonne stratégie.” Et surtout, le but est de ne pas faire d’erreur comme en 2020, où une copie de *L’Immaculée Conception*, le célèbre tableau du peintre espagnol Murillo, avait été défigurée par un restaurateur de Valence.

Pour ne pas faire d’erreur, une parfaite connaissance des procédés est nécessaire. Car pour chaque type, des traitements différents peuvent être appliqués, qu’il s’agisse de dépoussiérer un support, de retirer un adhésif, de mettre à plat un tirage, de le désinfecter ou de le consolider. Sur le bureau, on compte tout un attirail pour intervenir précisément. Des cotons pour enlever la poussière, des gommages, mais aussi de l’éthanol. Pour les tirages, certains traitements requièrent une humidification, et avec un de ses compères, Tristan Gronier a conçu une boîte pour mouiller un tirage sans l’altérer. Le restaurateur peut également opérer avec des produits chimiques l’obligeant à travailler avec un masque ou sous hotte. Si certains produits ne sont pas dangereux à l’usage, ils peuvent l’être en y étant exposé longtemps.

Pour un conservateur, tous les supports ont leur intérêt, et tous racontent une histoire. Un négatif, bien qu’il ne permette pas une interprétation comme l’aurait voulu un photographe, reste une pièce évidemment importante. Le tirage est par exemple un élément manquant dans l’œuvre de Vivian Maier. Qui sait comment elle aurait interprété ses négatifs? De plus, chaque support parle de son époque, de la façon dont le photographe l’a utilisé, de l’avancée technologique et présente ainsi un intérêt historique.

Un processus onéreux

Face à une photo dégradée, le rôle d’un restaurateur n’est pas de remettre en état une image, mais plutôt de garantir sa pérennité. Il n’y a pas de chemin inverse au vieillissement. Cela influe sur la manière dont on va observer les photos. Ces tirages jaunis que l’on connaît dans nos archives familiales n’étaient pas jaunes à l’origine. Cependant, il est bien sûr possible d’agir contre ce processus de vieillissement, et c’est le rôle du conservateur-restaurateur d’apporter cette partie conseil.

Le but est d’agir en fonction des moyens que possède une structure, mais aussi de la praticité de conservation. Le fonds photographique d’une agence est souvent présenté sous des plastiques et des

cachees qui peuvent à terme dénaturer les Ektachrome. Les remplacer par des pochettes en papier peut poser question. Si on les met dans ce dispositif, faudra-t-il davantage les manipuler? Un choix doit être fait à ce propos en fonction de l’objectif. L’argument économique compte également. Changer chaque phototype de protection est un processus qui peut s’avérer très onéreux quand on pense qu’un photographe prolifique peut faire dans sa carrière plusieurs centaines de milliers d’images...

Il ne faut pas croire que ces problématiques ne touchent que les archives argentiques. Nos fichiers numériques sont bien concernés. Lorsque Tribvna a commencé à numériser des clichés, cela a été réalisé sur des vidéodisques, support que les

plus jeunes d’entre nous n’ont pas connu, et ces fichiers sont aujourd’hui difficilement exploitables, trente ans après. Cela peut sembler étrange à l’heure du cloud, mais nos fichiers ne sont pas immatériels, ils sont conservés de toute manière sur un support physique qui a une fin ou qui peut être dépassé. Mais la conservation ne vise pas que le support. “*Dans la préservation du numérique, on s’intéresse aussi à tout ce qui est impalpable, c’est-à-dire par exemple l’arborescence d’un photographe, la façon dont il range ses fichiers. Pourquoi? Parce que ce qu’on conserve, ce n’est pas que la photographie, c’est également la pratique photographique.*” Que penseront ainsi nos descendants lorsqu’ils découvriront nos disques durs pleins de fichiers Raw non triés et jamais imprimés?



Bridges et compacts... le grand retour ?

On les croyait morts et enterrés par l'essor des smartphones. Or, si les bridges et compacts n'ont toujours pas déserté le marché, ils font en plus l'actualité chez plusieurs fabricants. Entre mises à jour minimales et véritables nouveautés, que conclure des dernières annonces ?

Pascale Brites



D'après les données communiquées par la CIPA (Camera & Imaging Products Association), la production mondiale d'appareils photo à objectif fixe – par opposition aux reflex et aux hybrides à objectifs interchangeables – a chuté de près de 110 millions d'unités à son apogée en 2010 à moins de 2 millions en 2024. Cet effondrement, que l'on constate également au niveau du marché global de l'appareil photo (passé d'environ 120 à 8 millions d'unités sur la même période), est à nuancer par la relative stabilité, voire la légère augmentation, de ces quatre dernières années. Toujours suivant la CIPA ont été fabriqués quelque 3,5 millions d'appareils à objectif fixe en 2021, 3 millions en 2022, 1,7 million en 2023 et 1,9 million l'année passée. Selon d'autres sources, la fin d'année a par ailleurs été particulièrement bonne en France avec un accroissement de 30 % en volume sur le mois de décembre 2024. Si la production de bridges et de compacts stagne ou progresse très faiblement, le marché croît plus sensiblement en valeur. Au niveau mondial, le prix moyen d'un compact ou d'un bridge a augmenté de près de 30 % entre 2023 et 2024 et est aujourd'hui cinq fois plus élevé qu'en 2010 ! En France, les modèles d'entrée de gamme (Kodak ou AgfaPhoto) continuent de représenter les plus gros volumes, tandis qu'en valeur, les trois premières places du podium ont l'année dernière été occupées par les Fujifilm X100VI (1 800 €), Leica Q3 (6 250 €) et Panasonic FZ300 (550 €).

Des caractéristiques hors norme

Avec leur grand capteur – APS-C pour le X100VI et 24×36 pour le Q3 – et leur objectif à focale fixe (caractéristiques que l'on retrouve également sur la gamme GR chez Ricoh, équipée d'un capteur APS-C), les deux premiers affichent des spécifications très haut de gamme qui expliquent leur tarif comparable à celui de leurs pendants hybrides, alors que le troisième est un bridge doté d'un capteur de 1/2,3" de 12 MP et d'un objectif au champ équivalent à celui d'un 25-600 mm f/2,8 en 24×36. Sa sortie remonte à 2015 et sa qualité d'image n'est pas meilleure que celle d'un bon smartphone, mais son impressionnant zoom à ouverture constante le distingue des téléphones, sur lesquels on ne trouve pas souvent un module optique excédant 100 mm. Si le FZ300 réalise d'excellents chiffres, c'est aussi parce que la concurrence se fait plus

rare. Depuis la sortie, en 2017, du RX10 Mark IV (capteur stacked 1" de 20 MP, zoom équivalent 24-600 mm f/2,4-4 et tarif de 1 500 €), Sony a délaissé ce marché et ne semble pas vouloir y revenir, tandis que Canon a officiellement annoncé en décembre la fin de la commercialisation de son SX70 HS (600 €), un bridge au capteur 1/2,3" de 20 MP et au zoom équivalent à un 21-1 370 mm f/3,4-6,5 en 24×36. *"La demande s'est petit à petit réduite jusqu'à la décision d'arrêter la catégorie"*, nous explique Cédric Martin, Product Intelligence Consultant chez Canon France. Les nouvelles normes européennes autour du standard USB-C ne sont sans doute pas étrangères non plus à ces fins de commercialisation et pourraient également affecter les Kodak AZ425 (250 €) et AZ528 (280 €), qui, avec l'AZ405 (230 € et alimenté par quatre piles AA), occupent l'entrée de gamme du marché.

Historiquement très présent dans le secteur des bridges et des compacts à zoom puissant, Panasonic a présenté, au début de l'été dernier, le Lumix FZ82D, une version actualisée du FZ82 de 2017 dont il reprend le zoom 60× au champ équivalent à celui d'un 20-1 200 mm f/2,8-5,9 en 24×36 et le capteur 1/2,3" de 18 MP, désormais associé à un processeur plus récent et surtout à un port USB-C. Son prix s'élève à 480 €, soit 80 € de plus que le FZ82 au moment de sa sortie, un tarif en dessous de la moyenne selon son fabricant. *"Les tendances d'achat sont similaires sur les deux segments (bridges et compacts, NDLR), qui se placent majoritairement à un montant moyen aux alentours de 600 €, les utilisateurs recherchant en priorité un compromis entre technicité, polyvalence et prix raisonnable"*, nous précise Mathilde Lécuyer, Senior Marketing Product Manager chez Panasonic France. Ce ▶▶▶



Avec son zoom équivalent 24-3 000 mm, le Nikon P1100 (1 200 €) conserve le record de la plus grande amplitude.

Le Panasonic Lumix FZ82D (480 €) reprend le zoom 60× équivalent à un 20-1 200 mm de son prédécesseur.

n'est pas le choix de positionnement fait par Nikon, qui, début février, a annoncé la sortie prochaine du Coolpix P1100, un bridge au capteur 1/2,3" de 16 MP exceptionnel par sa plage focale – elle équivaut à celle d'un 24-3000 mm en 24×36! – au tarif de 1200 €. La marque justifie ce choix par une demande stable auprès d'un public singulier. *"Pour se rapprocher de ce niveau de zoom sur un système hybride, il faut un boîtier, appliquer un crop DX 1,5× puis y ajouter un 800 mm et un téléconvertisseur ×2. Ce qui est très loin du prix, du poids et de l'encombrement d'un P1100 sans avoir la polyvalence de sa large plage focale pouvant descendre à l'équivalent 24 mm"*, analyse Hicham Bou-oulaoun, chef de produit chez Nikon France, qui décrit ensuite le profil type des acheteurs : *"Hormis le B2B (la clientèle professionnelle, NDLR) avec des besoins spécifiques (police, gendarmerie, observation et étude ornithologique et animalière...), les possesseurs de bridges ont un profil polyvalent mais avec une prédominance de l'animalier et de l'ornithologie. Ils vont profiter des capacités de l'appareil pour aussi shooter des astres et des avions. Ce type de contenu a fait pas mal de buzz sur les réseaux avec la démonstration de l'amplitude de zoom, capable d'aller jusqu'à capturer les détails des cratères de la Lune ou le nom de la compagnie aérienne d'un avion."* Si Nikon a fait le choix de maintenir sa présence sur le marché des bridges avec un seul produit très particulier – le P950 équipé d'un micro-USB n'est pas renouvelé –, la marque a en revanche quitté celui des compacts. La dernière vague de lancements remonte à 2019, et tous ces produits sont aujourd'hui arrêtés.

Un retour en grâce

Bien que réunis dans une même catégorie d'appareils à objectif fixe, bridges et compacts semblent en pratique s'adresser à des cibles différentes. Les seconds, caractérisés par leur petite taille, observeraient même un retour en grâce porté par deux tendances distinctes. La première viendrait de la jeune génération attirée par leur effet "lo-fi" et influencée par quelques stars. Cette année, le chanteur britannique Ed Sheeran a notamment posé sur Instagram avec son Sony RX100. *"J'ai laissé tomber mon iPad et maintenant je me balade juste avec un appareil photo, comme en 1997"*, précise en commentaire la star aux près de 50 millions d'abonnés. Dans ses derniers résultats financiers, Canon note aussi un regain d'intérêt pour les compacts, confirmé en France par Cédric



Martin. *"Le marché des compacts est relancé à la suite d'une hausse de la demande chez les jeunes, en particulier la Gen Z (personnes nées entre 1997 et 2012, NDLR), à tel point que Canon peine aujourd'hui à y répondre"*, explique le chef de produit, qui complète sur l'offre actuellement disponible : *"Nous avons toujours le SX740 HS dans sa version Lite Edition (LE), qui a été lancé en fin d'année pour faire correspondre le produit à la norme européenne (il n'y a pas d'USB-C, mais la fonction de recharge par micro-USB a été retirée), et bien évidemment, nous avons*

également le G7X Mark III, le Mark II ayant été arrêté en décembre." Le SX740 HS Lite Edition (capteur 1/2,3" de 20 MP et zoom éq. 24-960 mm) coûte 450 €, et le G7X Mark III (1", 20 MP, 24-100 mm), qui a été un des modèles les plus vendus en France en décembre dernier, est affiché à 780 €. Sans que la demande atteigne les niveaux d'antan, ces chiffres montrent donc qu'elle se concentre aussi sur des boîtiers plutôt haut de gamme. Mis à part quelques exceptions comme les compacts étanches OM System TG-7 (sorti en 2023



Avec sa gamme ZV, Sony a mis la vidéo au cœur des usages. Une stratégie qui inspire aujourd'hui d'autres marques.

à 550 €), Pentax WG-8 (480 €) et Ricoh G900 SE II (900 €) apparus l'année passée ou encore comme le Panasonic TZ99 annoncé en décembre à 550 € (il reprend les caractéristiques de son prédécesseur – zoom puissant éq. 24-720 mm et capteur de 1/2,3" – auxquelles s'ajoutent un port USB-C et un nouvel écran, mais il fait l'impasse sur le viseur), les dernières annonces concernent d'ailleurs des modèles à capteur 1" et plus. Ce secteur est porté par Sony, qui, outre sa gamme RX100 lancée en 2012 et arrivée alors à sa septième

génération, a présenté en 2020 son premier compact ZV. *"L'idée de Sony a été de s'adapter aux nouveaux usages des créateurs d'image, qui s'orientaient de plus en plus vers les contenus vidéo en plus de la photographie et visaient plus volontiers à l'écran qu'au viseur. En conséquence, un système audio digital performant a été ajouté aux appareils, et un positionnement tarifaire attractif a été proposé. Le ZV-1 a hérité du capteur 1" du RX100 et de sa qualité d'image et a intégré un micro à trois capsules"*, explique Fabrice Abuaf, chef de produit chez Sony

France, qui complète : *"Le démarrage a été très bon, et le ZV-1 s'est accompagné l'année suivante de l'hybride ZV-E10, dont le succès témoigne également de la recherche de qualité d'image des utilisateurs."* Après le ZV-1 (800 € et zoom 24-70 mm f/1,8-2,8) et le ZV-E10 (APS-C à 750 €), Sony a poursuivi ce chemin en commercialisant, fin 2022, le ZV-1F (focale fixe et prix de 650 €), le ZV-E1 (hybride 24×36 à 2700 €), le ZV-1 II (zoom 18-50 mm f/1,8-4 et tarif de 1000 €) et enfin le ZV-E10 II (1100 €). Le RX100 VII, sorti en 2019 et vendu 1300 €, continue d'être distribué, mais on voit donc que Sony a recentré sa gamme sur des modèles plus orientés vidéo et un peu moins chers – intégrer un viseur escamotable aux RX100 est onéreux ! Comme le Canon SX740 HS apparu en version Lite Edition, le ZV-1 a récemment été modifié pour se conformer aux normes actuelles. Le port micro-USB a été rendu inapte à la recharge de la batterie, et un chargeur externe est fourni avec l'appareil (ce qui est également le cas des hybrides A6100 et A6400). Précurseur sur ce créneau, Sony a fait des émules. Ainsi, Canon s'est invité au bal en 2023 avec le PowerShot V10, un compact à l'ergonomie pour le moins originale qui n'aura pas marqué les esprits mais restera le premier modèle de la gamme V vouée au vlog, dont un deuxième représentant vient d'être dévoilé au CP+ de Yokohama. Le PowerShot V1 reprend la forme plus classique des compacts équipés d'une poignée. Il ne possède pas de viseur mais dispose d'un écran orientable et entend surtout se démarquer par sa qualité d'image en intégrant un capteur de 1,4" encore plus grand que celui de ses concurrents. Processeur Digic X, AF hybride Dual Pixel de deuxième génération, ventilateur de refroidissement interne, zoom équivalent 16-50 mm f/2,8-4,5 et – est-ce une surprise ? – micro à trois capsules accompagnés d'une petite bonnette amovible sont les ingrédients de l'appareil, qui n'a pour l'instant été annoncé que sur le marché japonais mais dont on peut raisonnablement prévoir l'importation en France dans les mois à venir. Son tarif devrait se situer juste en dessous de 1000 €. Le marché des compacts et des bridges n'est plus ce qu'il était, mais il se stabilise avec un prix moyen en hausse. Ce point n'aura pas échappé à Fujifilm qui au moment où nous bouclons ces lignes vient de dévoiler le GFX100RF, un "compact" au capteur moyen format de 104 MP équipé d'une focale fixe dont le tarif s'élève à 5500 €!

© SONY

RÉPONSES TEST

OM System OM-3

Un entre-deux déstabilisant





Reprenant les composants – capteur et processeur – de l'OM-1 II ainsi que ses multiples fonctions, l'OM-3 s'en distingue par une ergonomie radicalement différente. Une idée intéressante sur le papier qui ne nous a cependant pas tout à fait séduits. **Pascale Brites**

LES POINTS CLÉS

- Protection IP53
- Capteur stacked de 20,4 MP
- Molette créative

2 000 €

Prix indicatif
(boîtier nu)

Si la marque Olympus a désormais totalement disparu des produits commercialisés depuis trois ans par OM System, le fabricant japonais n'en continue pas moins d'entretenir l'héritage de son prédécesseur. En baptisant "OM-1" son premier appareil, OM System a choisi de faire un clin d'œil au modèle du même nom apparu en 1972 et qui, par sa compacité et sa légèreté, contrastait avec les reflex traditionnels de l'époque. Après l'OM-5 fin 2022 et l'OM-1 Mark II l'année dernière, l'OM-3 entend quant à lui rappeler qu'avec le Pen-F sorti en 2016, Olympus a su allier un look rétro inspiré des Pen argentiques des années 1960-1970 aux technologies numériques modernes. L'OM-3 n'a pas tout à fait la même forme – le Pen-F dispose d'un viseur déporté sur le côté façon boîtier de reportage, tandis que l'OM-3 adopte une apparence plus classique de mini-reflex avec son viseur central – mais en reprend la déclinaison bicolore, l'absence de poignée et ►►►

M.Zuiko 12-45 mm f/4 Pro
• 12 mm • f/11 • 1/125 s • 200 ISO
L'OM-3 hérite du mode filtre gradué neutre de l'OM-1 II.

FICHE TECHNIQUE

Type	hybride micro 4/3
Monture	micro 4/3
Conversion de focales	2x
Type de capteur	BSI stacked
Définition	20,4 MP
Processeur	TruePic X
Stabilisation	6,5 IL
Sensibilité	200 à 25600 ISO (ext. 80 à 102400 ISO)
Viseur	Oled, 2,36 Mpts, 1,37x, -4 à +2 δ
Écran	orientable, tactile, 7,6 cm, 1,62 Mpts
Autofocus	hybride phase/contraste, 1053 collimateurs, -8 à +19 IL
Sujets détectés	humains, animaux, oiseaux, voitures, avions, trains
Cadence max. en rafale	120 i/s avec AF et AE fixe, 50 i/s avec AF et AE
Obt. mécanique	1/8000 à 60 s
Obt. électronique	1/32000 à 60 s
Flash	griffe std, synchro-X à 1/250 s
Vidéo	4K 60 p
Support d'enregistrement	1x SD (UHS-II)
Autonomie (norme CIPA)	590 vues
Connexions	USB-C, HDMI-D, jack casque, jack micro, Wi-Fi, Bluetooth 4.2
Dim. / poids	139 x 89 x 46 mm / 496 g

la molette créative en façade. Elle migre en revanche du haut vers le bas de l'appareil. Équipé de cinq positions, ce sélecteur donne accès à différents profils couleur et noir et blanc – tous ajustables avec



Le viseur exploite la même dalle Oled de 2,36 Mpts que l'OM-5. L'OM-1 II possède quant à lui un viseur de 5,76 Mpts.

La touche CP, qui dispose d'un commutateur à deux positions, permet d'accéder aux différents modes faisant appel à l'imagerie computationnelle.



À l'instar de nombreux concurrents, OM System a introduit une molette facilitant les réglages de l'appareil en photo, en vidéo et en Slow&Quick.

Pour chaque configuration, l'OM-3 propose cinq positions Custom. Les Live Composite et Live Time sont accessibles par le mode B (Bulb).

désormais des réglages de grain, de filtre couleur et de virage en noir et blanc et qui, sans les nommer, simulent des effets de film argentique – ainsi qu'aux filtres artistiques bien connus de la marque et au mode Créateur couleur (CRT) personnalisable. Deux nouveaux profils Cinema ont par ailleurs été ajoutés. Malheureusement, cette molette en façade est un peu ferme et exige une manipulation à deux

doigts peu commode. Nous aurions préféré qu'elle comporte un levier, comme sur le Pen E-P7, permettant la bascule avec un seul doigt sans changer la position de ses mains sur le boîtier. Les réglages Mono et Color sont compatibles avec pratiquement toutes les autres fonctions de l'appareil, de la haute définition par déplacement de capteur avec assemblage en interne aux filtres de densité

NOS MESURES

LA MONTÉE ISO

Moins performant que les grands capteurs en haute sensibilité, l'OM-3 présente une granulation marquée dès 1600 ISO qui demande un traitement adapté en postproduction. Les résultats sont semblables à ceux de l'OM-1 et de l'OM-1 II.

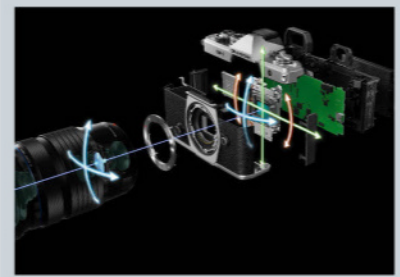


neutre et prédéclenchement en rafale. En revanche, ces divers réglages, actifs en photo comme en vidéo mais pas en mode S&Q, ne sont toujours pas appliqués aux Raw. Un fichier brut peut être enregistré en parallèle – et un Jpeg est automatiquement ajouté si l'appareil n'est réglé qu'en Raw –, mais il restera dans les standards couleur du boîtier. Tous les concurrents ont aujourd'hui fait le choix de collaborer avec les éditeurs de logiciels pour que ces réglages – dont les viseurs électroniques permettent de profiter dès la prise de vue – soient appliqués sous forme de profils ajustables aux fichiers Raw en postproduction. On ne s'explique donc pas pourquoi, si ce n'est pour des raisons d'accords financiers avec les éditeurs de logiciels, OM System fait de la résistance. Nous apprécions les rendus proposés par Olympus, mais l'impossibilité de bénéficier de la latitude d'exposition permise par le format Raw pour récupérer des détails dans les hautes et les basses lumières est assez frustrante. D'ailleurs, malgré la petite taille de son capteur qui a une incidence sur le niveau de bruit – visible à compter de 1600 ISO –, l'OM-3 montre une dynamique d'exposition confortable. Une variation colorimétrique magenta accompagnée de bruit apparaît à partir de -2,7 IL, mais les détails dans les hautes lumières sont toujours perceptibles jusqu'à +3 IL. Attention juste à bien choisir vos objectifs : certains ne rendent vraiment pas justice aux capacités du boîtier. Si le design de l'appareil ne nous a pas laissés indifférents – il donne autant envie de faire des photos que de l'arborer autour du cou

–, nous sommes un peu plus mesurés sur son ergonomie. L'OM-3 est un brin long – il fait quelques millimètres de plus que l'OM-1 II et 1,4 cm de plus que le Pen-F et s'avère également plus volumineux que l'OM-5 –, et l'absence de poignée ne facilite pas sa préhension. Heureusement qu'il possède un repose-pouce à l'arrière. Il est en revanche parfaitement taillé pour les voyages et les prises de vues dans des conditions difficiles avec son châssis entièrement en métal renforcé de joints d'étanchéité qui lui valent une certification IP53 identique à celle des OM-1, OM-1 II et OM-5. Sa batterie BLX-1, déjà à l'œuvre dans l'OM-1 II, lui confère par ailleurs une bonne autonomie de 590 vues selon la norme CIPA, tandis qu'elle est de seulement 310 vues pour l'OM-5, qui dispose d'une batterie BLS-50.

Fonctions très nombreuses

Si les raccourcis sont légion, l'appareil ne comporte pas de joystick pour déplacer le collimateur AF. L'écran tactile peut s'y substituer à condition de libérer la fonction depuis le menu AF > Réglages et utilisation cible AF > Pavé de ciblage AF. Quoiqu'il ait évolué, le menu, dont l'interface tactile reste sous-exploitée, demeure assez dense. Se référer au mode d'emploi est une étape que nous vous conseillons pour bien comprendre les différents réglages. Comme ses prédécesseurs, l'OM-3 fait en outre la part belle à l'imagerie computationnelle en proposant d'un côté les désormais classiques modes Live Time et Live Composite, particulièrement intéressants pour le light painting ou la



Le capteur stabilisé sur cinq axes offre une amplitude de compensation de 6,5 IL qui peut monter à 7,5 IL lorsqu'un objectif optiquement stabilisé est associé à l'appareil.



OM System a soigné la résistance de son boîtier, qui, outre une fabrication entièrement en métal pour un poids contenu de 500 g, dispose de multiples joints d'étanchéité lui valant une certification IP53.

photo de nuit, surtout couplés au mode AF Starry Sky pour une mise au point au loin, et de l'autre les fonctions d'exposition multiple sur deux images, le HDR, le focus stacking, la simulation de filtre de densité neutre et, comme sur l'OM-1 II, le filtre neutre gradué. Il est ici aussi paramétrable selon trois paliers de densité, de GND2 à GND8, et trois types de transition, plus ou moins douce. L'orientation ►►►



Allumage, mise au point et déclenchement
0,78 s

Mise au point et déclenchement
0,15 s

Attente entre deux déclenchements
0,19 s

Cadence en mode rafale (élec. AF-S/élec. AF-C/méc.)
120/25/6 vues/s

Nombre de vues en mode rafale Jpeg/Raw/Raw + Jpeg
97/89/87 vues

Intervalle après rafale Jpeg/Raw/Raw + Jpeg
0,03/0,03/0,04 s



Pour atteindre les 50 i/s avec suivi du sujet, il faut équiper l'appareil d'un objectif de la gamme Pro compatible, ce dont nous ne disposons pas pour nos tests, nous limitant alors à une cadence maximale de 25 i/s en AF-C.

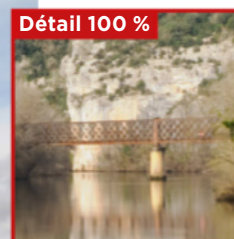
du filtre se fait aisément par les molettes du boîtier. Le mode LiveND, accessible uniquement en modes M et S, possède quant à lui six paliers, de ND2 à ND64 – l'OM-1 II va jusqu'à ND128 et l'OM-5 se limite à ND16. Pour atteindre plus rapidement ces différents modes, OM System a placé une touche de raccourci à deux positions facilement accessible juste à droite du viseur. Outre le mode LiveGND, l'OM-3 hérite du capteur stacked stabilisé de 20,4 MP de l'OM-1 II et de son processeur TruePic X. Grâce à cela, il dispose d'un autofocus riche de multiples options de détection de sujets – humains, animaux, oiseaux, voitures, trains et avions –, précis en mode AF-S mais encore un peu à la traîne sur le suivi des sujets aux mouvements très vifs. Nous avons régulièrement noté un léger décalage. L'obturation électronique silencieuse est également prompte. Le temps de pose minimal est de 1/32000 s contre 1/8000 s en obturation mécanique, mais surtout, le rolling shutter est suffisamment faible pour que les sujets en mouvement ne présentent pratiquement pas de déformation et que l'obturation électronique puisse servir sous éclairage artificiel. Comme l'OM-1 et l'OM-1 Mark II, l'OM-3 est par ailleurs en mesure d'offrir une rafale rapide dont la cadence maximale atteint 120 i/s avec

mise au point et mesure de lumière sur la première image seulement et 50 i/s avec suivi du sujet en autofocus et mesure de lumière pour chaque photo. Attention toutefois aux restrictions avec certains objectifs : seuls six modèles de la gamme Pro – les 12-40 mm f/2,8 versions I et II, le 12-100 mm f/4, le 40-150 mm f/2,8, le 150-400 mm f/4,5 TC et le 300 mm f/4 – permettent d'obtenir cette cadence. Avec les autres objectifs, le mode SH2 limite la rafale à 25 i/s. Il en est de même avec l'OM-1 II. Comme sur les précédents modèles, OM System propose aussi un mode ProCapture qui enregistre les clichés 0,5 s avant l'appui à pleine course sur le déclencheur. Le nombre de vues correspondant dépend donc de la cadence en rafale.

Une place compliquée

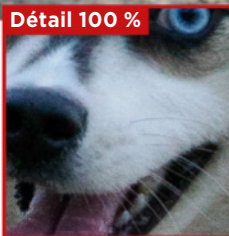
Si tout ceci semble faire de l'OM-3 un boîtier comparable à l'OM-1 Mark II pour un tarif de 200 à 400 € inférieur suivant les promotions en vigueur, il faut noter que l'ergonomie de l'OM-3 n'est pas adaptée à une association confortable avec de lourds téléobjectifs, qu'il ne possède qu'un seul lecteur de carte mémoire – au format SD compatible UHS-II – et que son système de stabilisation de capteur est un chouia moins performant – 6,5 IL seul contre 8,5 IL pour l'OM-1 II

– mais toujours exploité par un mode haute définition permettant de produire des photos de 80 MP sur trépied et de 50 MP à main levée. Son viseur est également moins brillant. Il repose sur une dalle de 2,36 Mpts qui manque un peu de précision face à celle de l'OM-1 II et ses 5,76 Mpts. L'écran à l'arrière est en revanche le même. Il dispose d'une dalle tactile de 7,6 cm et 1,62 Mpts montée sur un mécanisme d'orientation grâce à une charnière centrale très agréable, pour les prises de vues au ras du sol notamment. Si l'OM-3 a ainsi de réelles qualités, nous restons un brin perplexes sur son positionnement. Malgré quelques reproches sur la prise en main, le design de l'appareil est plutôt réussi à nos yeux, et la compacité des objectifs en monture micro 4/3 participe à en faire un modèle discret tout à fait adapté à la photo de rue, domaine qu'OM System avait légèrement délaissé ces dernières années et sur lequel s'est particulièrement bien positionné Fujifilm avec sa gamme X. Mais en décidant d'exploiter le capteur stacked des OM-1 et OM-1 II, OM System a également fait le choix de rendre l'OM-3 très performant en rafale alors que son ergonomie n'a vraiment pas été pensée pour et l'a placé à un tarif élevé de près de 2000 €, à peine inférieur à celui de l'OM-1 II, tandis que son



M.Zuiko 12-45 mm f/4 Pro • 12 mm
• f/11 • 1/125 s
• 200 ISO Le mode HD à main levée produit des images de 50 MP automatiquement assemblées dans l'appareil. L'enregistrement peut se faire en Raw sur 12 ou 14 bits.

VERDICT



Détail 100 %

viseur est nettement moins bon et qu'il n'offre pas la même endurance. Par ailleurs, bien qu'il n'intègre qu'un processeur TruePic IX et ne propose pas la détection des animaux ou des véhicules, l'OM-5 possède en revanche lui aussi de nombreuses fonctions intéressantes dont seul le mode Live GND est absent et est vendu à 1 150 €, soit 850 € de moins! Certes, le faible rolling shutter de l'OM-3 est appréciable en intérieur pour photographier de manière totalement silencieuse, mais les conditions pour lesquelles le capteur stacked s'avère indispensable restent occasionnelles ou justifient dès lors de se tourner vers un boîtier mieux armé pour s'associer à de lourds téléobjectifs et endurer les longues séances de prise de vue. En somme, l'OM-3 est un appareil doué de grandes qualités mais qui n'a peut-être pas été tout à fait pensé pour la cible à laquelle il s'adresse. Nous aurions plutôt rêvé d'un boîtier plus d'entrée de gamme qui reprenne ou améliore légèrement les caractéristiques de l'OM-5 avec une ergonomie et un design revus ou qui vienne remplacer l'OM-D E-M10 Mark IV, lequel, malgré ses 5 ans et son logo Olympus en façade, est toujours présent sur le site d'OM System au tarif de 675 €. Plusieurs fabricants ont fait le constat qu'une proportion non négligeable d'utilisateurs étaient freinés par un manque d'appareils aux alentours de 1 000 € et ont donc fait le choix d'enrichir leur gamme hybride par le bas. Ce n'est pas l'option explorée par OM System...

M. Zuiko 12-45 mm f/4 Pro • 45 mm • f/4 • 1/1 000 s • 2 500 ISO Nous avons parfois noté des difficultés à suivre des sujets rapides en autofocus, mais les résultats restent satisfaisants. Faute d'un objectif compatible, nous n'avons en revanche pas pu profiter de la cadence de 50 i/s en rafale.

Séduisant par son design rétro et par son épatante richesse fonctionnelle, l'OM-3 réussit le pari de réunir dans un même appareil l'héritage de ses ancêtres Olympus et les performances d'un boîtier bien de son temps exploitant plus qu'aucune autre marque les possibilités offertes par l'imagerie computationnelle. Si l'autofocus profite également d'une analyse approfondie de l'image pour détecter un grand nombre de sujets, le taux de réussite n'est pas encore au niveau de la concurrence, tandis que la rafale reste contrainte par une inadéquation entre le mode à 120 i/s et le suivi AF du sujet et par le nombre limité d'objectifs compatibles avec la cadence de 50 i/s avec suivi AF/AE. De plus, l'ergonomie de l'appareil n'a pas été pensée pour les lourds téléobjectifs et l'unique lecteur de carte mémoire ne l'a pas été pour les enregistrements rapides. Si les différents modes de rendu personnalisables participent au charme du boîtier, on regrette aussi qu'ils ne s'appliquent toujours qu'au Jpeg. L'OM-3 peine à afficher une personnalité marquée.

POINTS FORTS

- ↑ Système compact
- ↑ Protection IP53
- ↑ Excellente stabilisation
- ↑ Bonne détection AF
- ↑ Très nombreuses fonctionnalités
- ↑ Bonne autonomie
- ↑ Écran orientable

POINTS FAIBLES

- ↓ Prise en main inadaptée aux gros objectifs
- ↓ Molette créative dure et effets juste en Jpeg
- ↓ Pas de joystick
- ↓ Viseur moyen
- ↓ Rafales sous conditions
- ↓ Suivi AF perfectible

LES NOTES

- Prise en main** 8/10
L'absence de grip ne facilite pas la préhension, et la molette créative en façade n'est pas aisée à actionner.
- Fabrication** 10/10
Le châssis en métal est protégé par des joints d'étanchéité, et les touches et molettes sont robustes.
- Visée** 8/10
L'écran orientable est confortable, mais le viseur est un peu faible.
- Fonctionnalités** 10/10
C'est assurément un point fort de l'appareil, qui fourmille de fonctions aussi ludiques qu'utiles. Dommage que les modes de rendu ne s'appliquent qu'aux Jpeg.
- Réactivité** 8/10
La rafale est rapide et l'autofocus doué d'une bonne détection, mais le suivi est perfectible et la mémoire tampon un peu faible.
- Qualité d'image** 26/30
La petite taille de son capteur limite ses qualités en haute sensibilité et impose alors des corrections en postproduction.
- Gamme optique** 9/10
Tous les objectifs ne sont pas au niveau, mais la gamme est vaste.
- Rapport qualité-prix** 8/10
Ses composants expliquent son prix, mais était-ce nécessaire?

Total

87/100

OM System 17 mm f/1,8 II

Des aberrations trop marquées

Reprenant la formule optique de son prédécesseur, ce 17 mm f/1,8 II en conserve donc malheureusement aussi les défauts alors que son tarif est en hausse. **PBR**



LES POINTS CLÉS

- Équivalent 34 mm en 24×36
- Certification IPX1
- Pare-soleil fourni

Prix indicatif

550 €

FICHE TECHNIQUE

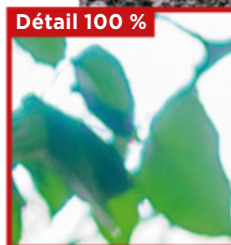
Construction	9 éléments en 6 groupes (2 asph., 1 DSA, 1 Super HR)
Champ angulaire	65°
Focale éq. en 24×36	34 mm
MAP mini	25 cm
Grandissement max.	0,08x
Stabilisation	non
Diaphragme	7 lamelles
Ø filtre	46 mm
Dim. (ø × l) / poids	58 × 38 mm / 112 g
Accessoire	pare-soleil
Monture	micro 4/3

Treize ans après la sortie du M.Zuiko 17 mm f/1,8, OM System a procédé à une maigre mise à jour de son objectif qu'un champ équivalent à celui d'un 34 mm en 24×36 destine particulièrement à la photo de rue, au reportage ou aux portraits en situation. La marque propose par ailleurs à son catalogue le M.Zuiko Digital ED 17 mm f/1,2 Pro, d'environ 1 IL plus lumineux, sorti en 2017 et dont le tarif s'élève à 1250 €. Sur ce 17 mm f/1,8 version II, OM System a ajouté des joints d'étanchéité qui assurent une meilleure protection contre l'insertion des poussières et de l'humidité et a légèrement revu le design en faisant notamment disparaître la bague "clutch" pourtant très appréciée des aficionados du fabricant. L'objectif ne présente donc plus d'échelle des distances ni d'abaque de profondeur de champ mais ne possède surtout plus aucun raccourci vers la mise au point manuelle. Le réglage doit ainsi se faire depuis l'appareil.

Résultats toujours décevants

Cette version II s'allonge de 2 mm, ce qui ne nuit absolument pas à son excellente compacité, perd 8 g sur la balance et affiche un prix de 50 € supérieur à celui de son prédécesseur. Les différences s'arrêtent là puisque OM System a conservé la motorisation autofocus pas-à-pas douce et silencieuse et la construction optique de son devancier. Elle repose sur la présence de neuf lentilles comprenant deux lentilles asphériques, une lentille DSA (Dual Super Aspheric) et une lentille Super HR (High Refractive index). Cette dernière est supposée éradiquer les aberrations chromatiques, qui restent malheureusement très marquées en pratique. Elles sont par ailleurs assez mal rectifiées par les corrections logicielles embarquées. Nous les avons mesurées à 67 µm pour un équivalent de tirage en 30 × 40 cm avant corrections et encore à plus de 30 µm après, sachant qu'elles sont particulièrement visibles à l'arrière-plan sur nos images. Nous avons également constaté des aberrations de coma sur les ciels étoilés. La

forte distorsion en barillet de l'objectif – 2,2 % au maximum qu'OM System ajuste à la volée – et le vignetage – 1,3 IL à f/1,8 – sont en revanche parfaitement corrigés. La résolution au centre est excellente et correspond à celle du capteur de 20,4 MP de l'OM-3, même par faible contraste. Les coins sont légèrement en retrait mais restent bons, tandis que le flare est plutôt bien contenu. Toutefois, les aberrations chromatiques gâchent trop les photos.



Détail 100 %

OM-3 • f/1,8 • 1/125 s
• 200 ISO Les aberrations chromatiques sont très marquées.

LES NOTES

Qualité optique	29/40
Construction	17/20
Confort d'utilisation	17/20
Rapport qualité-prix	16/20
Total	79/100

OM System 25 mm f/1,8 II

Évolution mineure

Comme le 17 mm f/1,8, ce 25 mm profite d'une mise à jour qui ne modifie pas ses caractéristiques optiques mais lui confère une meilleure résistance aux intempéries. **PBr**



LES POINTS CLÉS

- Motorisation pas-à-pas
- Focale standard
- Joints d'étanchéité

Prix indicatif

450 €

FICHE TECHNIQUE

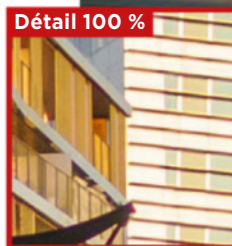
Construction	9 éléments en 7 groupes (2 asph.)
Champ angulaire	47°
Focale éq. en 24×36	50 mm
MAP mini	25 cm
Grandissement max.	0,12×
Stabilisation	non
Diaphragme	7 lamelles
Ø filtre	46 mm
Dim. (ø × l) / poids	59 × 42 mm / 156 g
Accessoire	pare-soleil
Monture	micro 4/3

Si l'allure générale de l'objectif est légèrement modifiée – la version 1 de 2014 présentait une base un peu plus large mais des dimensions maximales strictement identiques pour un poids de 20 g inférieur –, la prise en main de ce 25 mm f/1,8 II reste équivalente. Comme son prédécesseur, l'objectif est dépourvu de commutateur de mise au point mais possède une motorisation AF rapide et parfaitement silencieuse. Il dispose d'une distance minimale de mise au point de 25 cm qui lui confère un grandissement optique maximal de 0,12× proche de celui du M.Zuiko 25 mm f/1,2 Pro (1 250 € avec la remise actuelle) et de celui du M.Zuiko 20 mm f/1,4 Pro (630 €). Outre des joints d'étanchéité qui lui octroient une certification IP1X assurant une bonne résistance aux particules solides mais pas à l'eau, OM System n'a procédé à aucun changement. Focale standard du système micro 4/3 avec un angle de champ de 47°, le 25 mm f/1,8 II conserve donc une formule optique en neuf lentilles intégrant deux lentilles asphériques qui lui permettent d'afficher un haut niveau de piqué au centre dès la pleine ouverture avec une résolution identique à celle du capteur de l'OM-3.

Focale fixe bon marché

La résolution est même un peu meilleure que celle mesurée sur le 20 mm f/1,4 Pro. L'homogénéité demeure en revanche toujours aussi parfaite : il faut fermer à f/5,6 pour que les coins atteignent un niveau comparable à celui du centre. Le 20 mm est bien meilleur sur ce point. Tous deux souffrent en revanche d'aberrations chromatiques marquées et mal corrigées par les algorithmes du boîtier. Nos mesures sont de 54 µm pour un tirage de 20 × 30 cm. Malgré une très légère distorsion en barillet (0,3 %), la géométrie est plutôt bonne, tandis que le vignetage, qui avoisine 1 IL sans corrections à f/1,8, est ramené à des valeurs, sinon imperceptibles, du moins tout à fait acceptables après corrections. Sans étinceler, l'objectif, dont le prix augmente de 50 €, reste tout de même un

des moins chers de la gamme OM System et s'avère par conséquent une option intéressante pour qui souhaite un complément lumineux à son zoom de kit. Nous aurions apprécié une évolution de sa formule optique pour éradiquer des aberrations chromatiques, mais ce 25 mm f/1,8 II demeure un objectif polyvalent à l'ouverture généreuse qui permet aux amateurs de profiter de bokeh intenses relativement harmonieux.



Détail 100 %

OM-3 • f/1,8 • 1/3 200 s
• 200 ISO Le piqué est bon, mais des aberrations chromatiques sont présentes.

LES NOTES

Qualité optique	34/40
Construction	17/20
Confort d'utilisation	17/20
Rapport qualité-prix	17/20
Total	85/100

Fujifilm Instax Wide Evo

Numérique, instantané et grand format



Après l'Instax Mini Evo en 2022, Fujifilm exporte son concept d'appareil au look rétro mêlant prise de vue numérique et impression à la demande à ses films instantanés au format Wide. Doté de multiples effets de rendu amusants, cet ovni photographique est aussi séduisant que déstabilisant. **Pascale Brites**

Peut-on vraiment parler de surprise sachant que depuis la sortie de l'Instax Mini 10 à la fin des années 1990, Fujifilm n'a cessé de décliner son concept de photographie instantanée? Grand comme une carte de crédit, le film Instax Mini a été complété, dès l'année suivante sa commercialisation, par le format Wide, environ 1,5 fois plus grand. Sont ensuite venues les imprimantes Pivi mais surtout Instax SP-1 puis SP-2, qui, grâce à leur connexion Wi-Fi, ont permis d'imprimer au format Mini des clichés depuis un smartphone. En 2017, un troisième format de film fait son apparition : l'Instax Square, aux images de 62 × 62 mm. Il a été introduit sur le SQ10, doublement novateur puisqu'il s'agissait aussi du premier produit de la marque à associer prise de vue numérique et impression à la demande. En 2019, le concept a été amélioré et étendu au format Mini avec le LiPlay (170 €), autorisant indifféremment l'impression des photos réalisées avec le boîtier ou depuis un smartphone. Étonnamment, le format Wide a quant à lui tardé à profiter de ces évolutions. En 2021, l'Instax Link Wide (160 €) a été la première imprimante Instax grand format, tandis que le Wide Evo est aujourd'hui le premier appareil à combiner prise de vue numérique et impression dans ce format. Comme le Mini Evo sorti en 2022 à 200 €, il se distingue par son look rétro que Fujifilm a poussé à son paroxysme en le dotant de multiples molettes, d'une manivelle latérale pour lancer les impressions et d'un déclencheur en façade façon levier de réarmement d'obturateur. Un appui à mi-course permet d'activer l'autofocus, qui s'effectue au centre à moins que l'option de

détection des visages ait été enclenchée. Malheureusement, ce levier est très inconfortable. En façade, Fujifilm a d'autre part placé un miroir pour cadrer – avec une précision toute relative! – ses selfies, alors qu'un flash assure une exposition correcte par faible lumière. Il se lance de manière automatique mais peut également être forcé ou désactivé. L'appareil ne propose ni réglage d'ouverture ni option de pose longue et s'appuie uniquement sur un mode d'exposition automatique qu'il est possible d'ajuster grâce au réglage de correction d'exposition accessible par le menu. Y figurent aussi un retardateur de 2 ou 10 s, un réglage de balance des blancs et une option macro pour les mises au point rapprochées. En guise de viseur, le Wide Evo possède un écran arrière, fixe et non tactile, très sensible aux reflets et dont la luminosité est par ailleurs un peu trop faible pour un affichage fiable par beau temps. Le capteur est quant à lui légèrement plus grand que celui du Mini Evo (1/3" contre 1/5" pour le Mini) et dispose d'une définition accrue de 16 MP (5 MP pour le Mini). N'oubliez pas récupérer les images – qui s'enregistrent en Jpeg seulement sur la mémoire interne ou une carte microSD – pour en faire des impressions grand format : les photos présentent

LES POINTS CLÉS

- Impression à la demande
- Deux positions éq. 16 et 28 mm
- 10 effets optiques / 10 de film

Prix indicatif

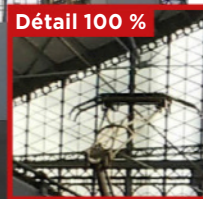
380 €

FICHE TECHNIQUE

Type	APN instantané
Objectif	éq. 16 mm f/2,4
Dist. min. de mise au point	10 cm
Capteur	CMOS 1/3", 16 MP
Sensibilité	Auto (100 à 1600 ISO)
Viseur	non
Écran	8,9 cm, 460 Kpts
Obturateur	1/8000 à 1/4 s
Flash	30 cm à 1,5 m
Film	Instax Wide 86 × 108 mm (image de 62 × 99 mm)
Supports d'enregistrement	microSD et mémoire interne de 45 photos
Autonomie (norme CIPA)	100 tirages
Connexions	USB-C, Bluetooth 5.1
Dim. / poids	139 × 125 × 63 mm / 490 g

La manivelle ne sert pas à rembobiner une pellicule mais à lancer une impression.





L'appareil propose deux options de cadrage : la première exploite tout le champ de l'objectif, équivalent 16 mm en 24×36, et la seconde consiste en un recadrage dans l'image, comme en témoignent ces deux zooms à 100 % de la taille des pixels des fichiers.

peu de détails et affichent une compression marquée. Néanmoins, cet accroissement de définition lui permet d'offrir deux cadrages par le commutateur en façade. Le grand-angle est un équivalent 16 mm en 24×36, une première pour la gamme Instax, tandis que la position plus serrée, obtenue par recadrage, correspond peu ou prou au cadre couvert par un 28 mm. La définition, qui n'est alors plus que de 5 MP, reste largement suffisante pour imprimer un cliché de 62 × 99 mm à 300 dpi. Le procédé Instax ne peut être comparé à une impression jet d'encre nuancée, mais la qualité d'image, la durée d'extraction et le temps de développement chimique sont conformes à ceux observés avec les autres appareils. Outre son design rétro, la singularité du Wide Evo vient du vaste choix d'effets proposés à la prise de vue, que l'on trouve également sur la version Mini. La molette de gauche est là pour ce que Fujifilm appelle des "effets d'objectif" : fuite de lumière, prisme lumineux, vignetage, double exposition, flou monochromatique... Ils sont au nombre de dix, ce qui est aussi le nombre d'"effets de film" – vif, chaud, monochrome, sépia, etc. – accessibles par la molette de droite. La molette autour de l'objectif sert à en régler l'intensité – mais l'écran permet difficilement d'en apprécier les subtilités –, et la touche sur le dessus à appliquer des cadres autour de l'image. Elle n'est pas très facile d'accès sachant que l'absence de poignée complique la préhension à une main. Les combinaisons d'effets possibles sont immenses et peuvent heureusement être enregistrées dans les favoris de l'appareil. Des exemples téléchargeables sont également proposés à travers l'application mobile Wide Evo sortie en même temps que le boîtier. En revanche, ces effets doivent obligatoirement être utilisés à la prise de vue et ne peuvent pas non plus être ajoutés depuis l'application mobile, qui offre

pourtant d'autres réglages d'image. C'est dommage étant donné que le Wide Evo peut par ailleurs se muer en imprimante pour smartphone. L'application donne en outre la possibilité de piloter l'appareil

à distance et de retrouver les dernières images imprimées. S'il n'est pas des plus agréables à employer et que son prix demeure élevé, l'Instax Wide Evo reste donc très complet.



De multiples combinaisons d'effets d'objectif ou de film et de cadres sont permises mais ne peuvent s'appliquer qu'à la prise de vue. Il n'est pas possible de récupérer après coup un fichier sans traitement ni d'obtenir les mêmes effets *a posteriori* en mode lecture depuis l'appareil ou l'application mobile.

VERDICT

Sa prise en main n'est pas idéale : ses dimensions sont imposantes, son déclencheur est peu agréable, et l'absence de poignée rend difficile son usage à une main alors que l'application de cadres aux images y oblige. Néanmoins, l'Instax Wide Evo ne démerite pas. Sa compatibilité avec les smartphones et ses deux options de cadrage en font un appareil très complet dont la qualité d'impression est satisfaisante et l'expérience ludique par ses multiples effets de filtre. L'application mobile est simple à utiliser, mais on regrette que les effets ne puissent être appliqués aux photos *a posteriori*. En revanche, le boîtier est vendu à un tarif vraiment élevé. Chaque impression au format Wide coûte ensuite un peu plus de 1 €.

POINTS FORTS

- ↑ Impression par smartphone possible
- ↑ Deux options de cadrage
- ↑ Multiples effets de filtre
- ↑ Format d'impression Wide

POINTS FAIBLES

- ↓ Faible réactivité
- ↓ Préhension moyenne
- ↓ Jpeg très compressés

LES NOTES

Qualité d'image	30/40
Fabrication	15/20
Fonctionnalités	16/20
Rapport qualité-prix	15/20

Total **76/100**

Canon RF 24 et 50 mm f/1,4L VCM

Une gamme f/1,4 pour la vidéo

LES POINTS CLÉS

- Motorisation Nano USM et VCM
- Bague des ouvertures continue
- Diaphragme à 11 lamelles

Prix indicatif

1750 / 1600 €



Reprenant très exactement les dimensions et l'ergonomie du RF 35 mm f/1,4L VCM, ces 24 et 50 mm ont été pensés pour un usage en vidéo mais ne démeritent pas en photo. Leurs tarifs élevés nous faisaient en revanche espérer une perfection qu'ils n'ont pas atteinte. **Pascale Brites**

Comme le RF 35 mm f/1,4L VCM sorti au mois de juillet 2024, ces deux focales fixes ont pour point commun une ouverture maximale généreuse à f/1,4, une bague de réglage des ouvertures sans crantage mais avec un crénelage en relief et compatible en photo sur certains boîtiers seulement, un diaphragme parfaitement circulaire et composé de 11 lamelles visibles au travers de la lentille frontale, des dimensions identiques, un diamètre de filtre de 67 mm ainsi qu'une double motorisation autofocus. Le moteur Nano USM utilisé sur la lentille flottante assure une correction optique idéale du focus breathing sur les deux objectifs sans qu'il faille donc recourir aux corrections logicielles et une grande rapidité d'exécution compatible avec des rafales à haute cadence, tandis que la motorisation linéaire électromagnétique VCM (Voice Coil Motor) appliquée au groupe lourd garantit une

mise au point autofocus fluide particulièrement adaptée aux transitions douces en vidéo. Si les moteurs agissent de manière tout à fait silencieuse, un léger bruit est tout de même audible, sans doute lié au déplacement des lentilles lui-même, sur le 50 mm. Comme les autres modèles de la gamme RF, les deux objectifs conservent en plus une bague paramétrable crantée à l'avant. Au centre, la large bague de mise au point manuelle s'est quant à elle montrée précise et très agréable à employer. Dotés de joints d'étanchéité, ces 24 et 50 mm VCM possèdent en outre un traitement au fluor de la lentille frontale, deux touches de raccourci et un commutateur de mode de mise au point AF/MF. Ils s'accompagnent de pare-soleil équipés d'un verrou mais dépourvus de fenêtre d'accès au filtre en façade, contrairement à ce que proposent désormais de nombreux concurrents. Celui du 50 mm est de forme circulaire et celui du 24 mm est en corolle. Les deux objectifs, comme le RF 35 mm f/1,4L VCM, sont en revanche privés de système de stabilisation optique. Ce n'est pas gênant sur ce type de focale, les systèmes intégrés au capteur des appareils étant dans ce cas plus performants. Les deux autres objectifs de Canon pensés pour la vidéo, les RF 24-105 et 70-200 mm f/2,8L IS USM Z, en sont en revanche bien munis. Le RF 24 mm f/1,4L VCM n'est pas le premier 24 mm de Canon en monture RF, puisque la marque vend déjà depuis plus de deux ans un RF 24 mm f/1,8 Macro IS STM nettement moins cher (640 €) pour une ouverture de 2/3 IL inférieure et une fabrication moins haut de gamme mais une distance minimale de mise au point de seulement 14 cm qui lui confère

FICHE TECHNIQUE

	RF 24 mm f/1,4L VCM	RF 50 mm f/1,4L VCM
Construction	15 éléments en 11 groupes (2 UD et 1 asph. GMo)	14 éléments en 11 groupes (1 UD et 2 asph. GMo)
Champ angulaire	84°	46°
MAP mini	24 cm	40 cm
Grandissement max.	0,17x	0,15x
Stabilisation	non	non
Diaphragme	11 lamelles	11 lamelles
Ø filtre	67 mm	67 mm
Dim. (ø x l) / poids	77 x 99 mm / 515 g	77 x 99 mm / 580 g
Accessoires	pare-soleil, étui	pare-soleil, étui
Monture	Canon RF	Canon RF

un grandissement maximal de 0,5×. La version VCM possède à son avantage un bokeh plus intense sur lequel nous avons constaté une belle douceur et l'absence de rondelles d'oignon, mais un léger effet œil de chat dans les coins à la plus grande ouverture. Sa résolution est élevée et homogène dans le champ dès la pleine ouverture, tandis que les aberrations chromatiques sont parfaitement corrigées. En revanche, l'objectif présente une très forte distorsion en barillet dont Canon impose la correction depuis l'appareil et un vignetage marqué à f/1,4 où il avoisine les 2 IL! À ce prix, on s'attendait à des qualités intrinsèques plus proches de la perfection... L'ouverture f/1,4 est un atout, mais rappelons que Sigma commercialise en montures L et Sony E un 24 mm f/1,4 DG DN | Art un peu mou à pleine ouverture mais excellent par la suite, dont les aberrations chromatiques et la distorsion sont pratiquement nulles, dont les dimensions sont comparables et dont le prix n'est "que" de 930 €. Le Sony FE 24 mm f/1,4 GM s'affiche quant à lui à 1 460 €.

Sensibles aux reflets

Le RF 50 mm f/1,4L VCM complète de son côté une offre déjà bien pourvue de focales standards avec le lourd et encombrant RF 50 mm f/1,2L USM dont le tarif s'élève à 2 700 € et le RF 50 mm f/1,8 STM, qui, à 207 €, n'est autre que l'objectif le moins cher de la gamme Canon en monture RF, modèles APS-C inclus. Les performances optiques du 50 mm f/1,4L VCM lui sont autrement supérieures sans atteindre celles de la version f/1,2, dont la résolution au centre est assez proche mais l'homogénéité dans le champ bien meilleure. Les coins du 50 mm VCM sont toujours en retrait et peinent à se hisser à la résolution du capteur de notre EOS R1, même par fort contraste. En revanche, sa géométrie est excellente – nous n'avons relevé qu'une faible distorsion en coussinet facile à rectifier –, et les aberrations chromatiques sont totalement corrigées. Le vignetage à f/1,4 est très marqué – 1,9 IL – mais négligeable à partir de f/2,8 et surtout parfaitement éliminé par les algorithmes logiciels embarqués. Comme le RF 24 mm f/1,4L VCM, ce 50 mm intègre un double traitement antireflet Air Sphere Coating (ASC) ou Super Spectra selon les lentilles mais souffre des lumières intenses et frontales, affichant alors d'importantes réflexions parasites. Si ces qualités restent néanmoins satisfaisantes, son prix est là



EOS R1 • 24 mm • f/1,4 • 1/4 000 s • 100 ISO

Détail d'un 40 × 60 cm



Le piqué est élevé sur les deux objectifs dès la pleine ouverture, et les aberrations sont bien corrigées. Tous deux sont en revanche sensibles aux lumières frontales, entraînant des images fantômes colorées.



EOS R1 • 50 mm • f/1,4 • 1/125 s • 320 ISO

Détail d'un 40 × 60 cm



encore un peu trop élevé à nos yeux. À titre de comparaison, Sigma propose un 50 mm f/1,4 en montures L et E à 970 €, et Nikon a récemment sorti un Z 50 mm f/1,4, certes moins bon mais à seulement

550 €. Cela dit, l'excellent Sony FE 50 mm f/1,4 GM équipé d'une double motorisation linéaire est à 1 600 €. On s'est souvent plaint des tarifs de Sony; il semblerait qu'ils fassent des envieux.

VERDICT

En dehors de quelques objectifs d'exception, Canon pratique généralement des tarifs raisonnables que n'incarnent malheureusement pas ces deux objectifs. Leur motorisation autofocus VCM, singulière chez le fabricant, a l'avantage d'une grande discrétion et surtout d'une parfaite correction du focus breathing en vidéo, et leur prise en main est très confortable. Mais leurs qualités optiques, bien que bonnes, ne sont pas extraordinaires. Le 50 mm manque un peu d'homogénéité et s'avère relativement sensible au flare, mais c'est avant tout le 24 mm qui nous a déçus par sa forte distorsion imposant des corrections logicielles importantes. Au bout du compte, les images sont bien corrigées et présentent de fins détails ainsi qu'une mise au point toujours impeccable, mais on attendait encore mieux pour justifier le prix.

POINTS FORTS

- ↑ Pas de focus breathing
- ↑ Bokeh harmonieux
- ↑ Autofocus rapide et discret
- ↑ Prise en main agréable

POINTS FAIBLES

- ↓ Forte distorsion (24 mm)
- ↓ Tarif élevé
- ↓ Sensibilité au flare

LES NOTES (24-50 MM)

Qualité optique	30-33/40
Construction	19/20
Confort d'utilisation	19/20
Rapport qualité-prix	16-17/20

Total **84-88**/100

Fujinon XF 500 mm f/5,6 R LM OIS WR L'APS-C lui sied bien

Version à peine revue du GF 500 mm sorti l'année dernière, ce XF 500 mm conserve l'avantage d'un usage possible à main levée et d'une association à des boîtiers à l'AF plus rapide. **PBr**

La construction optique est identique à celle du GF 500 mm f/5,6 R LM OIS WR, dont il reprend étonnamment aussi les dimensions et le poids, à quelques millimètres et grammes près. Si la version moyen format nous avait impressionnés par sa compacité et sa légèreté, la prouesse est donc moins spectaculaire sur ce XF, qui profite en revanche du recadrage opéré par les capteurs APS-C pour embrasser un champ équivalent à celui d'un 750 mm en 24x36. Notons par ailleurs qu'il reste plus léger et moins encombrant que les XF 150-600 mm f/5,6-8 R LM OIS WR (2 200 €) et XF 200 mm f/2 R LM OIS WR (5 000 € avec le XF 1,4x). Comme eux, il est compatible avec les téléconvertisseurs de la marque, mais son ouverture maximale est handicapante : il se mue en 700 mm f/8 avec le XF 1,4x et en 1 000 mm f/11 avec le XF 2x.

pour cadrer nos mires, nous n'avons pas pu effectuer de mesure de résolution en laboratoire, mais nos tests de terrain montrent un excellent piqué sur le X-H2S, dont le capteur de 26 MP a une résolution à peu près équivalente à celle d'un moyen format de 100 MP. Son prix est de 500 € inférieur à celui de la version GF.



TOP ACHAT PHOTO

LES POINTS CLÉS

- Motorisation AF linéaire
- Compatible téléconvertisseurs
- 20 joints d'étanchéité

Prix indicatif

3 400 €

FICHE TECHNIQUE

Construction	21 éléments en 14 groupes (5 ED, 2 Super ED)
Champ angulaire	3,3°
Focale éq. en 24x36	750 mm
MAP mini	2,75 m
Grandissement max.	0,2x
Stabilisation	5,5 IL
Diaphragme	9 lamelles
Ø filtre	95 mm
Dim. (ø x l) / poids	105 x 256 mm / 1,34 kg
Accessoires	pare-soleil, collier de pied
Monture	Fujifilm X

Ni distorsion ni aberrations

Sa robe gris clair le distingue de son pendant GF (noir), mais il en reprend les principales caractéristiques ergonomiques en arborant une bague des ouvertures crantée par tiers de diaphragme, une large bague de mise au point manuelle et quatre touches de raccourci, cette fois placées en amont du collier de pied, dont seule l'embase – au format Arca-Swiss – demeure amovible. Elles servent à limiter la plage de mise au point de 5 m à l'infini, à désactiver le système de stabilisation ou à accéder à des réglages prédéfinis. L'autofocus repose sur une motorisation linéaire entièrement silencieuse qui s'est avérée réactive lors de nos tests, et la stabilisation optique associée à celle du capteur nous a permis de réaliser des photos nettes jusqu'à 1/15 s ! Déjà très bon sur les capteurs moyen format de 100 MP, ses qualités optiques se retrouvent en APS-C où seule la zone centrale est utilisée. L'homogénéité devient parfaite et le vignetage totalement nul. Nous n'avons par ailleurs relevé aucune distorsion ni aberrations chromatiques. Faute d'un recul suffisant



Détail 100 %



X-H2S • f/5,6 • 1/1 000 s
• 3 200 ISO Le piqué est excellent, mais l'ouverture impose de hautes sensibilités.

LES NOTES

Qualité optique	35/40
Construction	19/20
Confort d'utilisation	19/20
Rapport qualité-prix	18/20
Total	91/100

Lomomatic 110 Bellagio

Le charme de l'ancien, l'élégance du laiton



Avec le Lomomatic 110 Bellagio, retrouvez vos sensations de jeunesse pour les plus anciens d'entre nous ou découvrez le charme du format 110, sa simplicité d'utilisation et son grain incomparable. **PL**

LES POINTS CLÉS

- Tout en laiton
- Flash électronique
- Automatique

189 € Prix indicatif

La lomographie véhicule depuis 1992 une certaine idée de la photographie argentique, créative, expérimentale, auprès d'une vaste communauté de photographes. Signe distinctif : tous les adeptes possèdent un appareil argentique ancien ou exotique comme le Diana ou le Lomo LC-A ou encore plus déjanté comme le Sprocket Rocket ou le Lomo-Mod No.1, un appareil photo moyen format... en carton à fabriquer soi-même. Et tous utilisent des films argentiques exotiques ou périmés aux formats 135 ou 120.

La lomographie, c'est aussi le format 110, cher aux anciens, et qui a permis de rendre la photographie accessible à tous dans les années 1970. Relancé par la Lomographic Society en 2012, le format 110 (Lomomatic 110) est aujourd'hui

proposé en plusieurs déclinaisons qui empruntent le form factor original de l'appareil, mais également dans une version rigolote du Diana (Diana Baby) et dans deux variantes du Fisheye Baby (Metal Black et Bauhaus Edition). Dans son format original, le Lomomatic 110 fait l'objet de quatre versions, dont une très classique avec ou sans flash (Golden Gate) et des moutures plus "luxueuses" en métal (Metal et Zebra Crossing) ou en laiton (Bellagio). Ce dernier représente l'édition de luxe du Lomomatic 110, que nous avons testé avec malice sous le regard étonné des "concurrents" équipés de smartphones ou d'APN.

Décalé, mais encore plein de charme

Le Bellagio et ses congénères nous replongent dans les années 1970, avec des gestes que nous avons oubliés, comme le réarmement en faisant coulisser une partie de l'appareil de droite à gauche pour passer d'une vue à l'autre. L'appareil possède un mode d'exposition automatique ainsi que deux modes d'ouverture, un système de mise au point par zone et un contrôle de la sensibilité (100, 200 et 400 ISO). Le Bellagio renferme un objectif en verre Minotar CX de 23 mm n'offrant que deux possibilités d'ouverture (f/2,8 et f/5,6). Dans cette version, l'appareil est fourni dans un élégant coffret avec son flash, sa dragonne, un set de filtres créatifs et une boîte de rangement pour film.

L'appareil a réellement fière allure, l'utilisation du laiton jouant à plein dans cette sensation. Le poids, sans être excessif, lui assure une bonne prise en main, l'appareil se faisant vite oublier dans une poche ou au fond d'un sac. Au dos du boîtier, le logement de la pellicule s'effectue en faisant glisser un petit loquet. Une fois la pellicule en place, deux ou trois glissements de

droite à gauche permettent de positionner le film sur la première vue, laissant apparaître le déclencheur, les réglages ISO et le mode Bulb sur le dessus, le curseur de mode Jour (f/5,6) ou Nuit (f/2,8) et de surimpression sur le dessous. Le viseur se trouve sur la gauche de l'appareil, et les réglages de mise au point sont sur la droite avec repères de distance en face avant. Agréable et simple à utiliser, le Bellagio s'alimente avec une grande variété de films couleur et noir et blanc, tous produisant le "charme" du grain du format 110 et le rendu des films argentiques.



Prise de vue effectuée avec le film B&W Orca 110 (ISO 100). Le grain est bien présent, signe distinctif du format 110.

FICHE TECHNIQUE

Format de pellicule	110
Focale de l'objectif	23 mm
Ouverture disponible	Jour (f/5,6), Nuit (f/2,8)
Sensibilité ISO	100, 200 ou 400
Vitesse d'obturation	Auto (A), Bulb (B)
Mise au point	par zone
Flash	réglettes manuels Jour, Nuit, Off
Filtres de couleur	interchangeables inclus
Surimpression	illimitées
Prise pour trépied	non
Alimentation	pile CR2 (1,5 V)

POINTS FORTS

- ↑ Qualité de fabrication
- ↑ Surimpression
- ↑ Charme du format 110

POINTS FAIBLES

- ↓ Pas de prise pour trépied
- ↓ Tarif élevé

Note

88/100

Fresco Giclee Certains l'aiment chaud

Alternative intéressante à de nombreux papiers Beaux-Arts à texture fine, le papier Fresco Giclee est un support très particulier possédant un couchage à base de chaux destiné aux imprimantes à encres pigmentaires. **PL**



LES POINTS CLÉS

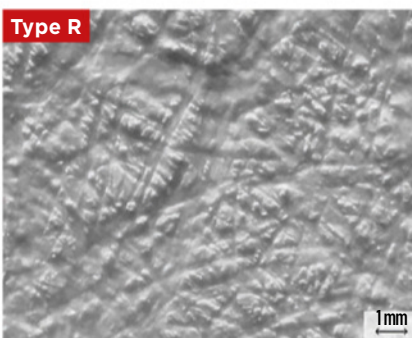
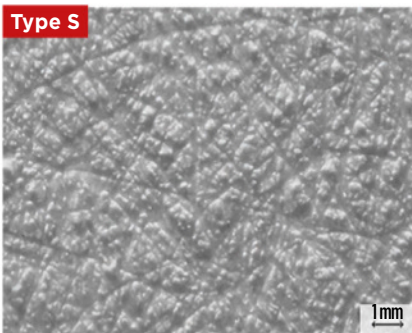
- Couchage à base de chaux
- Conservation
- Résistance aux UV

75 €

Prix indicatif
(10 feuilles)

FICHE TECHNIQUE

Grammage	350 g/m ²
Format	A4, A3, rouleau 36"
Tonalité	neutre
Couchage/ finition	finement texturé
Composition	base washi
Azurant optique	non
Sans acide	NC
Compatibilité	encres pigmentaires
Usage	tirage couleur, tirage noir et blanc
Profils ICC	non



Le papier Fresco Giclee est proposé en deux types de surfaces très légèrement texturées.

Apparu très timidement début 2013 lors de sa présentation au CP+ par l'entreprise japonaise Tokuyama, le papier Fresco Giclee proposait une alternative intéressante à certains papiers Beaux-Arts à texture légère avec un couchage à base de chaux. Une approche sans doute un peu trop novatrice pour les tireurs de l'époque qui n'a pas permis à ce papier de percer sur le marché de l'impression d'art. Grand spécialiste du Japon, l'entreprise française Taos Photographic, qui importe en France les papiers Awagami, en assure aujourd'hui la distribution, encore un brin confidentielle mais qui a su trouver un écho très favorable auprès de certains tireurs professionnels et de labos comme Picto.

Couchage à base de chaux

Le couchage du papier Fresco Giclee repose donc sur une enduction très particulière à base de chaux offerte en deux finitions : lisse et texturé. Deux revêtements qui fournissent pour les deux papiers une structure légèrement fine dans la lignée de certains papiers Beaux-Arts. L'intérêt de l'utilisation de la chaux en guise de couchage est de bien fixer les pigments dans la chaux, qui ne se maintiennent pas à la surface du papier. En pratique, l'encre pigmentaire, encapsulée dans de la résine, est absorbée par la chaux qui durcit au contact de l'air, améliorant au passage la conservation des tirages déjà très longue avec les encres pigmentaires. Si le couchage de ce papier est plutôt novateur, son emploi n'en demeure pas moins classique et identique à celui d'un papier Beaux-Arts. Proposés en 350 g/m² et deux types de surfaces, lisse pour le type S et texturée pour le type R, les papiers Fresco Giclee demandent les mêmes précautions d'usage que n'importe quel papier de cette catégorie en débarrassant soigneusement les feuilles des petits débris de chaux restés à leur surface à l'aide d'un pinceau doux ou d'une bombe à air. Malgré le grammage important, les feuilles passent parfaitement dans les bacs arrière des imprimantes testées (voir plus loin) sans

nécessiter un passage à plat. Encore à ses débuts de lancement, le papier ne dispose d'aucun profil ICC. Il faudra donc les effectuer sur mesure, ce qui ne présentera *a priori* aucune difficulté aux experts et aux pros mais sera sans doute un frein pour les amateurs. Vu le tarif du papier, quel que soit le format, jouer les apprentis sorciers risque d'en refroidir plus d'un. Nous avons testé les deux types de papiers sur les imprimantes références du marché chez les experts et les pros : Epson SC-P900 et Canon imagePROGRAF Pro-1100. La promesse d'une Dmax élevée est atteinte avec des mesures jusqu'à 1,65 pour nos deux machines, des rendus colorimétriques excellents, très denses, et un aspect de surface vraiment agréable parmi ce qui se fait de mieux en matière de papier à surface mate. Un must pour les expositions, les tirages de collection et les musées, mais malheureusement incompatible avec la piézographie. L'observation du rendu final se fera une bonne journée après l'impression, et il faudra prendre garde à la manipulation des feuilles, le revêtement à base de chaux demeurant particulièrement fragile. Pour se faire la main, il est possible d'acheter un kit d'échantillon de deux feuilles par catégorie de surface, mais là encore, le tarif est musclé (21 €).

POINTS FORTS

- ↑ Dmax élevée
- ↑ Gamut étendu
- ↑ Main ferme

POINTS FAIBLES

- ↓ Surface fragile
- ↓ Incompatible avec la piézographie
- ↓ Tarif élevé

Note

90/100

Datacolor Spyder Print

Voué aux papiers et aux imprimantes

LES POINTS CLÉS

- Spectrocolorimètre
- Calibration imprimantes et papiers
- Tablette de lecture

349 € Prix indicatif

Proposé par Datacolor depuis près de dix ans, le Spyder Print est une solution de calibration d'imprimantes et de papiers destinée aux amateurs experts soucieux de s'affranchir des profils génériques des différents papetiers. Ayant grandi dans l'ombre des solutions fournies par X-Rite (i1 Pro 3) et aujourd'hui de Calibrite (ColorChecker Studio), le Spyder Print est un spectrocolorimètre élégant développé autour d'un logiciel très complet et aisément abordable par les débutants.

Le Spyder Print est conçu en deux parties : le spectro et une semelle de réception. Cette semelle servira à l'étalonnage du spectro avant chaque opération de calibration et de réceptacle quand il n'est pas utilisé. Datacolor livre son outil de mesure avec une tablette de lecture qui facilitera grandement la lecture des patches des mires d'impression. Simple à employer, la tête du spectro se positionne dans une réglette qui sert de guide, l'arrière du spectro étant calé sur le bord de la tablette. Il suffit de faire glisser le spectro de la gauche vers la droite pour opérer la lecture des bandes de patches.

Le logiciel, aujourd'hui dans sa cinquième version (5.6), est très didactique. Il donne la possibilité d'imprimer une charte cible ou de mesurer une charte existante. Neuf chartes sont proposées, de la plus simple à la plus complète. Nous vous recommandons d'utiliser la cible "EZ expert avec gris étendu", même si cette dernière consomme neuf feuilles de papier. Une



fois la charte imprimée, la mesure des patches s'effectue plus ou moins trente minutes après séchage et étalonnage du spectro. Cette étape terminée et le profil établi, la partie Spyder Proof permettra aux experts de peaufiner les paramètres du profil ICC, le logiciel s'étant chargé de placer automatiquement les profils dans le dossier système *ad hoc*. **PL**

POINTS FORTS

- ↑ Qualité de fabrication
- ↑ Design élégant
- ↑ Facile à utiliser

POINT FAIBLE

- ↓ Pas d'adaptateur USB-C

Note

85/100

SanDisk Desk Driver SSD 8 To

Un SSD conçu pour le bureau

LES POINTS CLÉS

- Capacité
- Débits élevés
- Robustesse

785 € Prix indicatif (8 To)

Bien différent de tous ses congénères, le disque SSD Desk Driver de SanDisk est une espèce d'ovni au design arrondi de 10 cm de côté et de 4 cm d'épaisseur. Si la technologie SSD nous a habitués à des disques de plus en plus petits, proches de la taille d'une carte mémoire ou d'une clé USB pour certains modèles, le Desk Driver est un disque beaucoup plus encombrant. Un volume important que l'on pourra expliquer par ses bonnes aptitudes à dissiper la chaleur sans faire baisser le niveau de performance de ses taux de transfert. Avec ses

268 g, il reste toutefois facilement transportable. Le disque est fourni avec son bloc d'alimentation externe et un câble USB-C d'environ 1 m accompagné d'un adaptateur USB-A.

Le Desk Driver est proposé dans des capacités de 4 ou 8 To, une version 16 To étant attendue dans le courant de l'année. Il dispose d'une connexion USB 3.2 Gen 2 à 10 Gb/s avec la promesse d'une vitesse de lecture de 1 000 Mo/s et jusqu'à 900 Mo/s en écriture, soit jusqu'à quatre fois plus rapide qu'un disque de bureau d'après SanDisk. Le disque est immédiatement opérationnel sous Mac ou Windows à la faveur de son formatage en exFAT.

Testé durant plusieurs mois, le Desk Driver n'a montré aucun signe de faiblesse. Silencieux, il sait se faire oublier sur un coin de bureau, offrant l'avantage de pouvoir se manipuler à chaud, contrairement aux disques durs classiques à plateau qui n'aiment pas trop être chahutés. Nos mesures avec CrystalDiskMark sur notre



Dell XPS 13 Plus 9320 i7 et avec une connectique adéquate (câble Thunderbolt 4) font état d'une excellente santé du disque avec des relevés de 1 010 Mo/s en lecture et, plus étonnant, de 1 030 Mo/s en écriture, soit au-delà des valeurs annoncées et surtout plus élevées en écriture. Un très bon point pour SanDisk! **PL**

POINTS FORTS

- ↑ Design
- ↑ Formatage exFAT
- ↑ Garantie de 3 ans

POINTS FAIBLES

- ↓ Alimentation externe
- ↓ Tarif élevé

Note

92/100

Passion vintage

The Analog Club, 6 rue Julien-Lacroix - 75020 Paris. www.theanalogclub.co

C'est en 2016 sur Instagram que l'aventure The Analog Club a commencé, dans le but de promouvoir la photographie argentique. Après un an passé dans l'incubateur culturel du CENTQUATRE-PARIS, The Analog Club vient d'ouvrir il y a quelques mois son premier espace permanent à Ménilmontant. Pensé comme un lieu hybride entièrement consacré à la pratique analogique traditionnelle, ce lieu réunit une galerie, une boutique, un laboratoire, une librairie, mais aussi un atelier de réparation pour vos appareils photo. Rencontre avec deux des associés, **Léopold Fulconis** et **Clément Lacombe**.



Léopold Fulconis

Clément Lacombe

Pouvez-vous nous raconter les débuts de l'aventure The Analog Club ?

Léopold Fulconis : The Analog Club a été créé par notre associé, Mathis Clamens, en 2016. À cette époque, nous faisons de la curation photographique sur Instagram, il y avait très peu de comptes spécialisés dans l'argentique, c'étaient un peu les prémices du retour de ce procédé. La plateforme a mis en avant notre compte où l'on repartageait des photos argentiques d'artistes, nous permettant d'atteindre une certaine notoriété, avec plus de 175 000 abonnés. La majorité de notre communauté est internationale, avec seulement 20 % en France. On faisait cela par passion, en parallèle de nos métiers respectifs, et c'est en 2021 qu'on a décidé de tout quitter pour se consacrer pleinement à ce projet. Choucri Bechir, qui vit à Berlin, nous a rejoints. On a réalisé des expositions temporaires à Paris qui ont rencontré un vif succès. On a commencé à vendre des tirages en édition limitée, et également lancé une collection plus abordable. On a développé la partie boutique d'appareils et d'accessoires, dont s'occupe Clément. On répare et revend des appareils vintage, il y a beaucoup de demandes sur la restauration. Clément s'en charge, et nous avons cofinancé la formation de deux réparatrices qui sont basées à Saint-Étienne. On propose un espace galerie pour accueillir des expositions et vendre des tirages, et un espace librairie qui présente une sélection de livres, dont beaucoup d'auto-éditions. Enfin, nous avons une collaboration avec Thibaut Piel, qui investit le sous-sol avec son laboratoire - LE SEL - pour des initiations au développement et au tirage argentique noir et blanc, mais qui est également ouvert en libre-service pour les photographes expérimentés.

Pouvez-vous vous présenter ? D'où venez-vous, et comment avez-vous découvert l'argentique ?

Clément Lacombe : Léo et moi travaillions dans des grandes entreprises, on venait du secteur tertiaire, mais nous avons tous le point commun d'être passionnés par la photographie. Personnellement, cela fait quinze ans que je fais de la photo et que je répare des boîtiers. Je me suis intéressé à l'argentique un peu par contrainte. Je voulais faire de la photo et je rêvais d'avoir un boîtier plein format, et le meilleur moyen pour cela sans que ce soit trop coûteux, c'est de travailler en argentique.

L.F. : De mon côté, je faisais du e-commerce dans une société de grande distribution et cela faisait plusieurs années que j'avais en tête de développer des projets autour de la photo, qui était ma passion. J'ai découvert l'argentique en voyageant : j'ai le souvenir d'avoir passé une soirée extraordinaire en Mongolie avec ma copine, dans un cadre exceptionnel, et au lieu de profiter de cet instant, je me suis aperçu que j'avais passé ma soirée à regarder mon écran pour voir si mes photos étaient bonnes. Cela m'a fait réfléchir. Je suis ensuite parti vivre à Istanbul pendant un an, et j'ai tout de suite acheté un appareil argentique. Aujourd'hui, mon usage du numérique est restreint, mais nous ne mettons pas en opposition ces pratiques.

Pourquoi choisir de se spécialiser dans la pratique argentique ?

L.F. : Je crois que cela s'est imposé naturellement, car notre passion commune était la photographie argentique. Il y a un goût du vintage et de l'objet. On est tous convaincus que les appareils argentiques sont extraordinaires, souvent mécaniques et donc réparables, ils vont un peu contre l'obsolescence programmée des appareils que l'on construit aujourd'hui. Il y a un design aussi assez attrayant. Et puis surtout, nous sommes face à une prolifération d'images, avec cette nécessité de voir immédiatement ce que l'on produit. L'argentique permet de ralentir le rythme, de réduire cette profusion d'images, de prendre le temps de faire les choses et de bien les faire. Je suis comme tout le monde, j'ai des dizaines de milliers de photos dans mon téléphone portable, mais quand j'ai trente-six poses, je vais faire attention à ce qu'il se passe autour de moi. Cela nous pousse à aiguïser notre œil, à développer notre sens artistique et un certain sens technique. Je pense que l'on essaie de retranscrire cette philosophie au sein de notre espace. On avait à cœur de proposer un lieu de transmission et de partage où chacun peut venir s'inspirer, même s'il ne connaît pas l'argentique.

C.L. : Je ne suis pas sûr de me considérer comme un photographe d'art, mais il y a ce côté artisanal de l'argentique qui ouvre la créativité à quiconque. Que l'on soit photographe



d'art ou que l'on s'amuse à prendre des photos le week-end, l'argentique permet de développer son inventivité. La plupart de nos clients cherchent, même inconsciemment, un médium qui accompagne leur créativité.

Qu'est-ce qui vous a poussés à ouvrir cet espace permanent à Ménilmontant ?

L.F. : On a compris qu'il était extrêmement important d'avoir un lieu concret lorsque nous avons présenté nos premières expositions. Le lien avec les œuvres est une expérience qui ne se fait qu'en présence physique. Nous apprécions le contact avec les clients, on aime interagir et échanger. On ne crée pas un lieu uniquement parce que cela a du sens, mais parce qu'on aime ça. Ce qui nous a vraiment décidés à franchir le pas, c'était fin 2023, quand on a lancé The Analog Days. C'était un peu comme un festival étalé sur quinze jours, on y exposait la série *Rockabilly 82* de Gil Rigoulet, on a organisé des lancements de zines dans une partie librairie qui proposait une sélection d'ouvrages, on vendait des appareils, il y avait des initiations gratuites à l'argentique, des lectures de portfolios... Et Thibaut Piel réalisait des portraits à la chambre, qu'il développait dans un laboratoire temporaire du sous-sol. Donc les jalons de notre lieu étaient déjà posés lors de cet événement, qui a été un vrai catalyseur. Il y a eu beaucoup de passages, nous avons reçu de bonnes retombées, et les gens nous ont vraiment encouragés.

Quelques mois plus tard, nous sommes tombés sur cet espace à Ménilmontant qui est mis à disposition par la Mairie de Paris; on a déposé un dossier qui a été très vite accepté.

Comment avez-vous pensé votre modèle économique, à l'heure où les consommables argentiques sont très onéreux ?

L.F. : C'est évidemment une donnée qu'il faut prendre en compte, c'est pour cela que Thibaut a pensé à la mise en commun des ressources pour le laboratoire. Pour

les personnes qui souhaitent s'initier ou faire du libre-service, elles doivent apporter leur papier, mais toute la gestion des pellicules est commune. On le voit également sur le prix des chimies qui augmente, mais heureusement, il existe de plus en plus d'alternatives qui font leur apparition sur le marché. C'est le cas de Sunbath, qui utilise des émulsions initialement destinées au cinéma. Il y a pas mal de projets en Europe qui vont dans ce sens, pour apporter des alternatives moins chères et qui tentent de limiter la hausse des prix.

Pour revenir sur notre modèle économique, on voit que les initiatives européennes proches de la nôtre fonctionnent bien, cela signifie qu'il y a une appétence pour cela, mais il n'y a pas de formule magique. C'est pour cela que l'on développe plusieurs axes, on pense qu'il est important de diversifier notre offre, et que c'est cet agrégat qui va nous permettre d'avoir une cohérence financière sur le moyen terme.

C.L. : Hors consommables, l'aspect financier est justement l'un des arguments majeurs de l'argentique, on peut avoir accès à du matériel professionnel à moindre coût.

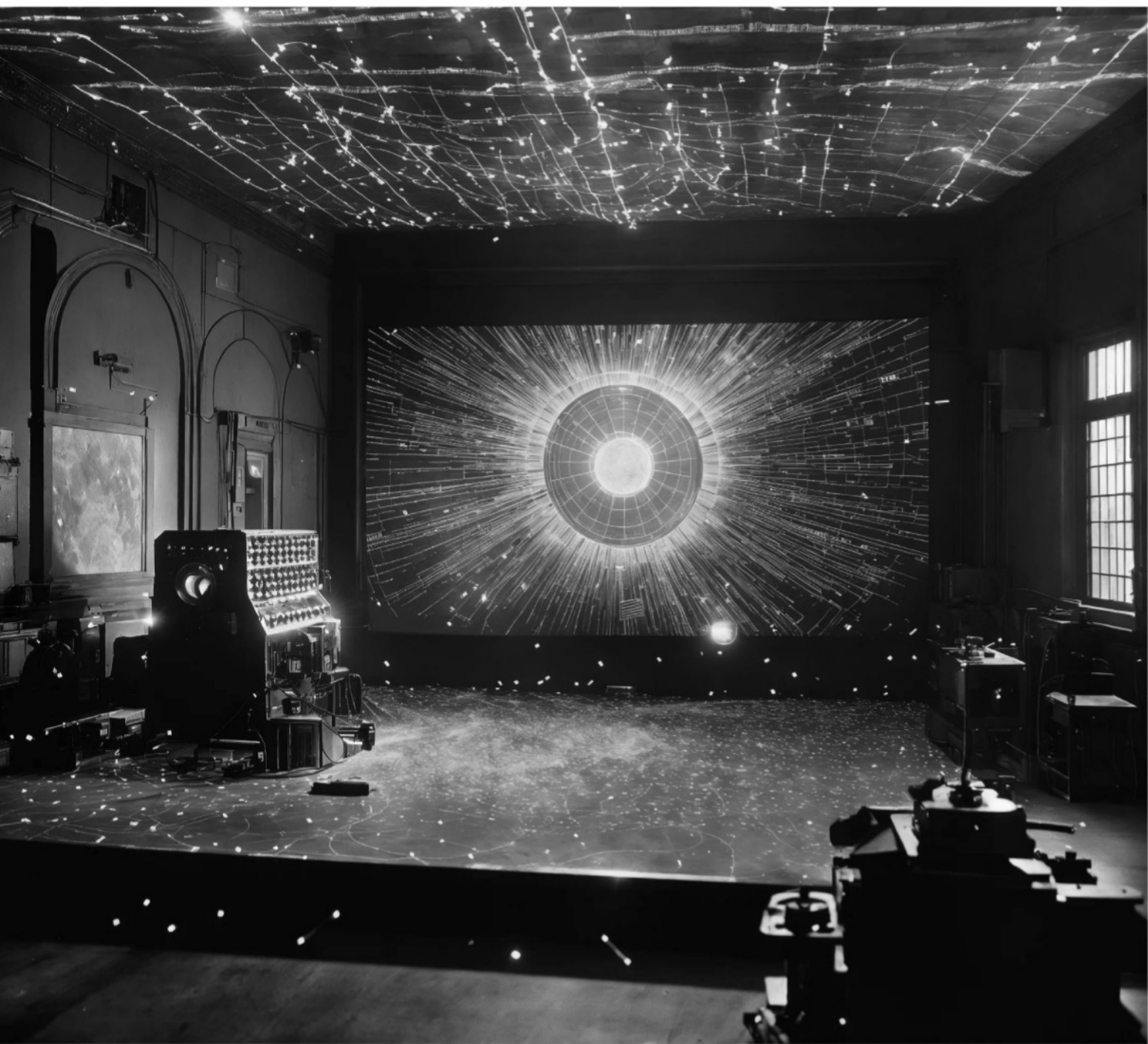
Quelles ont été vos inspirations pour créer ce lieu ? Et avez-vous prévu d'ouvrir d'autres espaces ?

L.F. : C'est précisément parce que ce type de lieu communautaire manquait à Paris que nous l'avons créé. Un espace où l'on peut rester pour échanger, parce que le monde de l'argentique est plein de passionnés et qu'ils ont besoin d'un lieu qui leur est consacré. Et il était important pour nous de créer cet espace fondé sur notre identité, de concevoir un lieu qui nous ressemble. Pour l'ouverture d'un nouvel espace, Mathis est basé à Marseille, Choucri à Berlin, donc pourquoi pas si l'on a de bonnes opportunités, mais ce n'est pas notre priorité. Nous avons en tête d'autres projets autour de la photo et sur lesquels on veut se concentrer dans le futur.

Artgorithmes

"Le monde selon l'IA", Jeu de Paume, Paris (1^{er}), jusqu'au 21 septembre 2025.

Pour cette nouvelle exposition, le Jeu de Paume explore pour la première fois les relations entre l'intelligence artificielle et l'art. Ces dernières années, nous avons vu le monde regarder les capacités de cette IA avec sidération, émerveillement et peur. Si certains artistes craignent les dérives de cette technologie, d'autres ont saisi l'opportunité d'en faire un outil de création.



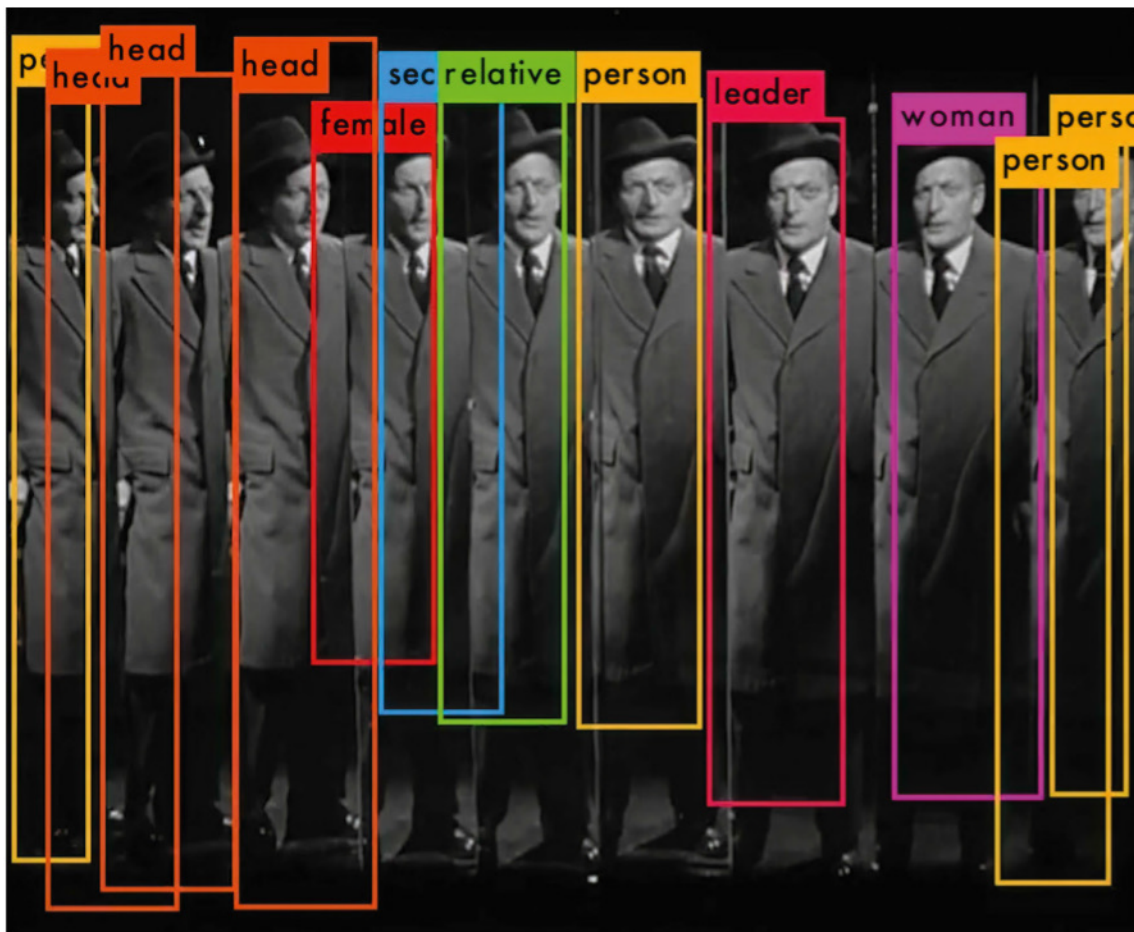


Photo sur la page de gauche : *Cinéma vivant*, 2024 © Érik Bulloz

Photo ci-contre : extrait de l'œuvre *What do you see, YOLO9000?*, 2019 © Taller Estampa

Photo ci-dessous : "Salaf #74 : Man in Arab Costume", 2020. Photographie avec masque IA réalisée à partir de Jean Greiser (1848-1923), environ 1870. Collection de photographies de Ken et Jenny Jacobson, The Getty Research Institute, Getty Museum. © Nouf Aljowaysir

L'intelligence artificielle effraie autant qu'elle fascine, par ses capacités et sa rapidité. Le domaine de l'art n'y échappe pas, et c'est ce qui a conduit le centre du Jeu de Paume, accompagné par le commissaire général Antonio Somaini, à s'intéresser de près à cette technologie en inaugurant cette imposante exposition intitulée "Le monde selon l'IA". Il s'agit de la première exposition à interroger, à une telle échelle, les liens entre l'art et l'intelligence artificielle. Les visiteurs y découvriront les œuvres d'une sélection d'artistes qui, sur cette dernière décennie, se sont emparés de ces questions et dévoilent ici des travaux inédits, pour une grande partie. L'exposition analyse comment cette technologie bouleverse les processus de création, redéfinit les frontières de l'art et soulève des enjeux sociaux, politiques et environnementaux. Si l'on s'en tient au médium photographique, dont le bicentenaire sera célébré l'an prochain, les innovations et les développements technologiques n'ont eu de cesse de repousser ses limites. Pourtant, la photographie a toujours fait preuve de résilience et d'adaptabilité. Cette exposition s'adresse à toutes et tous, que vous soyez curieux et passionné de technologie - et de l'IA en particulier -, ou que vous soyez méfiant face à son essor. Plus largement, elle invite à réfléchir à la manière dont l'intelligence artificielle transforme notre rapport visuel et sensible au monde et à nos sociétés. Dans le domaine artistique, les photographes exposés interrogent les conséquences de son utilisation et expérimentent de nouvelles formes possibles d'expression. Les visiteurs sont conviés à une réflexion en profondeur à travers un parcours thématique. Et il y a fort à parier que cette exposition bousculera toutes vos certitudes.





© CORINNE MERCADIER - COURTESY, GALERIE BINOME, PARIS

Évasion

“RÊVE!”, CAMPREDON art & image, L’Isle-sur-la-Sorgue (84), jusqu’au 12 octobre 2025.

Après plusieurs mois de travaux, le centre CAMPREDON art & image inaugure sa nouvelle exposition collective et pluridisciplinaire autour du rêve, un thème cher à Aristote. La photographie y occupe une part centrale, portée par des artistes représentés par la Galerie XII, la Galerie Binome ou encore la Galerie Clémentine de la Féronnière. La sélection met en lumière des photographes à la démarche singulière et à l’écriture artistique marquée. Si vous êtes résident ou de passage à L’Isle-sur-la-Sorgue, laissez-vous entraîner dans un voyage au cœur des songes.

Regards sensibles

“5e édition du Prix Photo Sociale”, Galerie Le Château d’Eau, Toulouse (31), jusqu’au 18 mai 2025.

Depuis sa création, le Prix Photo Sociale récompense les photographes dont les travaux explorent des thématiques telles que la pauvreté, la précarité ou encore l’exclusion en France. Pour sa cinquième édition, c’est la photographe Marion Gronier qui est nommée lauréate pour sa série *Quelque chose comme une araignée* réalisée au sein d’institutions psychiatriques. Un regard sensible sur le quotidien des patients à l’heure où la santé mentale a été désignée “grande cause nationale” par le Gouvernement. La galerie du Château d’Eau expose la série primée ainsi que celle des deux finalistes : Morgan Fache, sur les habitats précaires à La Réunion, et Céline Villegas, pour son travail documentaire sur les usagers des bains-douches.



© MARION GRONIER/LAURÉATE PRIX PHOTO SOCIALE 2025



CREPIS SANCTA SUBSP. NEMAUENSIS (VILL.) BABC. (CREPES DE NIMES), 2023 © SOPHIE ZÉNON

Mémoire végétale

“L’herbe aux yeux bleus”, Domaine de Chaumont-sur-Loire (41), jusqu’au 2 novembre 2025.

À l’occasion de la saison d’art 2025 du Domaine de Chaumont-sur-Loire, la photographe française Sophie Zénon investit l’Asinerie avec son exposition intitulée *L’herbe aux yeux bleus*. Fruit de ses recherches et explorations sur les plantes obsidionales propagées par les armées du territoire lorrain, cette série tisse un dialogue entre notre histoire passée et le présent, en abordant le paysage comme un espace d’expérience de vie et de mémoire.



En héritage

“Transbordeuses”, La Chambre claire, Rennes (35), jusqu’au 27 juin 2025.

En 2020, la photographe Marjorie Gosset entame un travail documentaire pour faire revivre la mémoire du combat mené par les femmes en charge du transbordement de marchandises entre la France et l’Espagne, au début du siècle dernier. Nous sommes en 1906 lorsque ces transbordeuses risquent leur vie pour dénoncer leur exploitation et demander une hausse de leur salaire en s’allongeant sur les rails en signe de protestation. Cette action signe ici la première grève féministe en France. La photographe est partie à la rencontre des filles et petites filles de ces femmes pour redonner vie à cette histoire oubliée et révéler la force que ces héritières dégagent. Cette exposition est présentée à la galerie du campus de Villejean dans le cadre du 8 mars.

© MARJORIE GOSSET

Performances

“Le Sport à l’épreuve”, Photo Elysée, Lausanne (CH), jusqu’au 17 août 2025.

Les derniers Jeux olympiques d’été, organisés à Paris en 2024, restent encore très présents dans les esprits. Photo Elysée joue les prolongations en proposant une sélection de clichés issus de sa propre collection et du fonds d’archives du Musée olympique de Lausanne. Une occasion pour celles et ceux qui n’auraient pas vu ou qui souhaiteraient revoir “Le sport à l’épreuve”, présentée lors de la dernière édition du festival des Rencontres d’Arles. Mêlant photographies amateurs et professionnelles, l’exposition retrace l’histoire de la photo de sport à travers différentes thématiques, des premiers JO modernes d’Athènes en 1896 jusqu’à nos jours.



ANONYME. JEUX OLYMPIQUES HELSINKI 1952. NATATION - UN NAGEUR S’ENTRAÎNE © COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE (CIO)

Une vie en images

“Le Paris d’Agnès Varda de-ci, de-là”, musée Carnavalet, Paris (4^e), jusqu’au 24 août 2025.

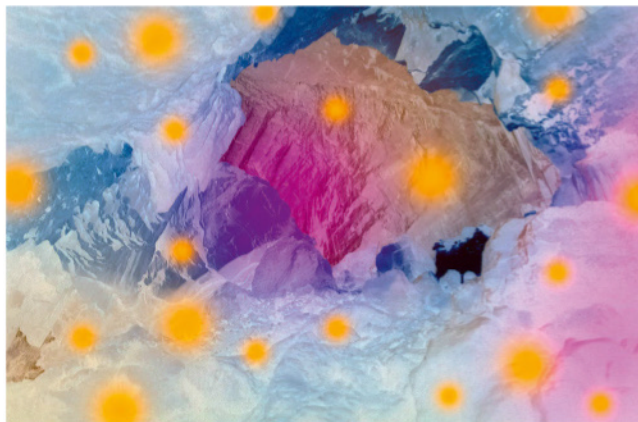
Après deux ans de recherches, le musée Carnavalet dévoile une rétrospective unique rendant un vibrant hommage à Agnès Varda. À travers un parcours révélant la richesse de son œuvre, l’exposition retrace ses débuts en tant que photographe avant de nous plonger en immersion totale dans la cour-atelier de la rue Daguerre, qui fut son lieu de vie et de création durant presque soixante-dix ans. Au fil des 130 tirages – dont beaucoup n’ont jamais été exposés –, des extraits de films et des documents d’archives, cette exposition, dont le fil conducteur est Paris, nous invite à pénétrer dans l’univers foisonnant de Varda.

AGNÈS VARDA. LES PLAGES D’AGNÈS. PHOTOGRAPHE. 2007 © CINÉ-TAMARIS

Avant-gardes

Circulation(s) à Paris (19^e), du 5 avril au 1^{er} juin.
festival-circulations.com

Bien implanté dans le paysage culturel parisien, ce festival continue d'assurer avec passion son rôle de défricheur de tendances et de dénicher de talents à travers toute l'Europe. Toujours organisé par le collectif Fetart et installé au cœur de l'immense CentQuatre dans le 19^e, Circulation(s) présente pour cette 15^e édition 23 artistes de 13 nationalités différentes, avec un focus sur la Lituanie. Les thèmes abordés sont variés, de la guerre en Ukraine aux possibilités de l'IA, avec pour point commun une recherche formelle très poussée. On retrouve un plantureux programme d'événements : studios photo, workshops, master class, lectures de portfolios, performances, projections, exposition à hauteur d'enfant...

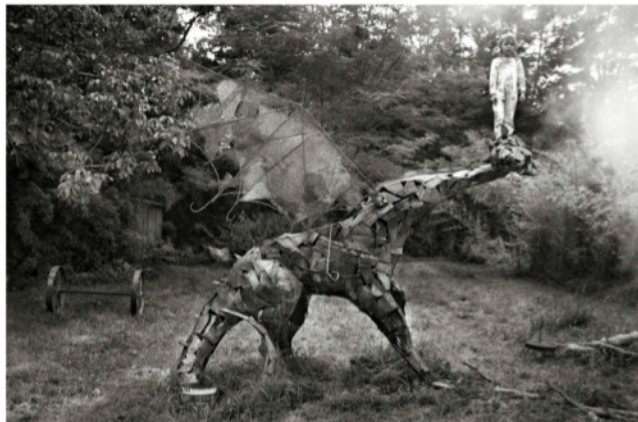


Extrait de la série *Metamorphosis* de l'Italienne Claudia Fuggetti.

Alain Laboile à l'honneur

Are You Experiencing? au Havre (76),
du 28 mars au 3 mai. areyou-experiencing.fr

Cette année, le festival photo du Havre se place sous le signe du portrait dans toute sa diversité, à travers une trentaine d'expositions installées sur 19 lieux, dont 9 inédits. L'invité d'honneur de cette 18^e édition n'est autre qu'Alain Laboile. Sculpteur et photographe, il entame en 2007 sa fameuse série *La Famille* dans laquelle on voit grandir ses six enfants et qui constitue une belle ode poétique à la liberté. Notons aussi parmi les travaux exposés la série *Au petit bar* de Yann Hautbois, récemment publiée dans *Réponses Photo*.



La série *La Famille* d'Alain Laboile est exposée au Théâtre de l'Hôtel de Ville.



© VÉRONIQUE DURAND NEMO

Une image de la série *Le temps ne fait rien à l'affaire* de Véronique Durand Nemo.

Motifs à émotions

L'Émoi photographique à Angoulême (16),
du 5 avril au 11 mai. emoiphotojournal.fr

Pour sa 12^e édition, ce festival au ton décalé propose 22 expositions réparties dans 8 lieux de la ville, en intérieur et en extérieur. Autour du thème "Et si j'osais... raconter une histoire", les travaux présentés abordent de nombreux thèmes de société, à travers la mise en scène ou le documentaire. Parmi ces photographes, en grande majorité des femmes, on retrouve des signatures connues de nos lecteurs comme Estelle Lagarde, Julie Poncet ou Laetitia Guichard. L'Émoi photographique, c'est aussi une série de rencontres, visites, ateliers (cyanotype, collodion humide...), studios et lectures de portfolios.

Festivals, foires et salons

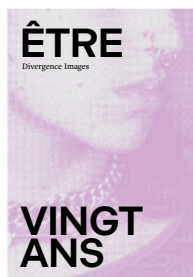
AVRIL/MAI

- **13/Arlès** : 5^e Festival Impulse, du 7 mars au 31 mai. lefestivalimpulse.com
- **34/Montpellier** : 25^e festival Boutographies, du 10 mai au 1^{er} juin. boutographies.com
- **60/Creil** : 6^e biennale Usimages, du 12 avril au 15 juin. diaphane.org
- **72/Le Mans** : 47^e festival Les Photographiques, du 15 mars au 13 avril. photographiques.org
- **79/Niort** : Rencontres de la jeune photographie internationale, du 5 avril au 25 mai. cacp-villaperochon.com
- **92/Boulogne-Billancourt** : 2^e festival Mondes en commun, du 17 mai au 7 septembre. albert-kahn.hauts-de-seine.fr
- **Luxembourg/Luxembourg-Ville** : 9^e festival Light Leaks, du 15 au 18 mai. lightleaks.lu
- **Suisse/Bienne** : 28^e Journées photographiques de Bienne, du 2 au 25 mai. bielerfototage.ch
- **Japon/Kyoto** : 13^e festival Kyotographie, du 12 avril au 11 mai. kyotographie.jp

PLUS TARD

- **13/Arlès** : 56^e Rencontres d'Arles, du 7 juillet au 5 octobre. rencontres-arles.com
- **14/Houlgate** : 8^e festival Les femmes s'exposent, du 6 juin au 2 septembre. lesfemmesexposent.com
- **16/Barro** : 24^e festival du photoreportage BarrObjectif, du 13 au 21 septembre. barrobjectif.com
- **29/Le Guilvinec** : 15^e festival L'Homme et la Mer, du 1^{er} juin au 31 octobre. festivalphotoduguilvinec.bzh
- **56/La Gacilly** : 22^e Festival Photo La Gacilly, du 1^{er} juin au 5 octobre. festivalphoto-lagacilly.com
- **65/Bourisp** : 10^e Journées du photoreportage, du 5 juillet au 24 août. jrbourisp.blogspot.fr
- **75/Paris** : Salon de la Photo, du 9 au 12 octobre à la Grande Halle de La Villette. lesalondelaphoto.com
- **75/Paris** : 28^e salon Paris Photo, du 13 au 16 novembre au Grand Palais. parisphoto.com
- **78/Les Mesnuls** : 5^e festival Les Mesnographies, du 7 juin au 14 juillet. mesnographies.com
- **91/Bievres** : 6^e Foire internationale de la photographie, les 7 et 8 juin. bievres.fr
- **Espagne/Barcelone** : Experimental Photo Festival, du 23 au 27 juillet. experimentalphotofestival.com

Génération Z



Être vingt ans, Divergence images, auto-édité, 17 x 24 cm, 224 p., 30 €

Ils sont presque 150 photographes indépendants au sein de l'association Divergence images. Pour célébrer leurs 20 ans, une cinquantaine d'entre eux se réunissent autour de ce livre collectif pour parler de la jeunesse française.



© CLARE GARY/DIVERGENCE



© CAROLINE THIRION/DIVERGENCE

Divergence images n'est ni une agence ni un collectif. Cette association, fondée en 2004, fédère près de 150 photographes indépendants aux horizons variés, unis par la volonté de mutualiser la gestion, la promotion et la diffusion de leurs sujets de reportages et documentaires. Pour célébrer leur vingtième anniversaire, Divergence publie son premier livre, né grâce au succès d'une campagne de financement participatif. *Être vingt ans* est un ouvrage collectif qui rassemble les regards de 50 photographes sur la jeunesse française, cette génération qui a vu le jour au même moment que l'association. Conçu comme un espace de dialogue, le livre met en résonance des histoires singulières, tissant un récit riche et pluriel. Suivant un fil conducteur commun, les photographes livrent des séries ancrées dans leur esthétique personnelle, et partent à la rencontre d'une génération souvent caricaturée : décrite comme "narcissique", "paresseuse" ou "fragile", elle se révèle ici sous un jour bien

plus riche et complexe. Mais qui sont-ils réellement ? Au fil des pages émergent des fragments de vies : certains prennent leur envol vers l'indépendance, d'autres construisent une vie de couple ou poursuivent de longues études. Certains sont déjà parents. D'autres s'engagent dans l'armée, militent pour la préservation des écosystèmes ou affrontent les épreuves de l'exil et de l'adversité. On les retrouve en milieu rural, dans les quartiers populaires, sur des îles ou au cœur des métropoles. Tous évoluent dans une époque incertaine et choisissent de s'y inscrire avec les moyens que leur parcours leur a offerts. Il n'existe pas une seule jeunesse française, mais une mosaïque de trajectoires et d'identités. *Être vingt ans* lui rend un hommage vibrant et nécessaire. Pour accompagner cette publication, une exposition est proposée dans le cadre du Mois de la photo à Bordeaux. Trois lieux accueillent ce parcours visuel : le centre Jean-Moulin, la Maison Bourbon et la Galerie MLS. À découvrir jusque au 27 avril. **EW**



Beauté éphémère

M/E, Rinko Kawauchi, Delpire & co,
22 x 29 cm, 216 p., 52 €



Figure majeure de la photographie contemporaine japonaise, Rinko Kawauchi nous invite à plonger dans son univers poétique et magnétique à travers son dernier ouvrage *M/E* (prononcé "Me", en anglais, évoquant "Mother" et "Earth"), publié aux éditions Delpire & co. Ce titre traduit le lien viscéral que l'artiste entretient avec la nature et, plus largement, vise à convoquer la relation complexe qui connecte l'être humain à son environnement. Ce nouveau projet artistique et éditorial rend hommage à Misuzu Kaneko, poétesse japonaise du début du siècle passé, dont l'œuvre oubliée refait surface par le biais de la lecture de ses poèmes à la télévision à la suite de la catastrophe nucléaire de Fukushima. Puisant son inspiration dans le shintoïsme – croyances issues de l'histoire ancienne du Japon –, Rinko Kawauchi nous propose une sélection d'images réalisées au Japon et en Islande. Ces photographies sont des fragments qui illustrent la recherche constante pour l'artiste de ces instants éphémères, où un détail, une texture et un rayon de lumière suffisent à révéler la beauté fragile du quotidien. Mêlant poésie et abstraction, ces clichés témoignent d'un univers où la sensibilité et la nature se conjuguent en une subtile harmonie. **EW**



© RINKO KAWAUCHI



© ERIC FACON/SIGNATURES



Effacement

Julio Tonko : Nunca tan lejos,
Éric Facon, Lom Éditions, 14 x 22 cm,
84 p., 26 €



Ancien de *Libé* et du collectif Le Bar floréal, membre de l'agence Signatures, Éric Facon a rassemblé des images prises entre 1998 et 2007 sur un bout de terre qui le fascine, la Patagonie chilienne. Arrivé pour photographier les derniers Kawésqars, peuple fuégien dont il ne reste alors que douze représentants, Éric Facon apprend la mort de l'un d'entre eux, Julio Tonko. Il photographie ses funérailles, puis s'efface pour commencer une longue errance qui s'étalera sur plusieurs voyages, seul ou en famille. bercé par la mélancolie de ces paysages sculptés par le vent, on le suit dans ce cheminement en quête des autres, mais aussi de soi. Un regard doux-amer proche de celui de Bernard Plossu, et qui va droit à l'âme. **JB**



Capter l'instant

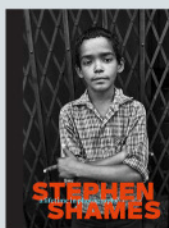
1960-80, Fusako Kodama,
Chose commune, 22 x 26 cm, 168 p., 50 €



Les éditions Chose commune, dirigées par Cécile Poimboeuf-Koizumi, publient pour la première fois en Occident et depuis trente ans un ouvrage consacré à la photographe japonaise Fusako Kodama. Après un passage à Tokyo pour rencontrer l'artiste qui célèbre cette année ses 80 printemps, l'éditrice a choisi de mettre en lumière une période charnière de son œuvre, réalisée pendant les années 1960 à 1980. À travers ses images, Fusako Kodama capture un Japon en pleine effervescence, que ce soit dans les métropoles ou dans les campagnes. Son approche spontanée et instinctive de la photographie saisit la vie sur le vif, avec une attention particulière portée aux scènes de rue et aux habitants, notamment les enfants. **EW**



© FUSAKO KODAMA/CHOSE COMMUNE

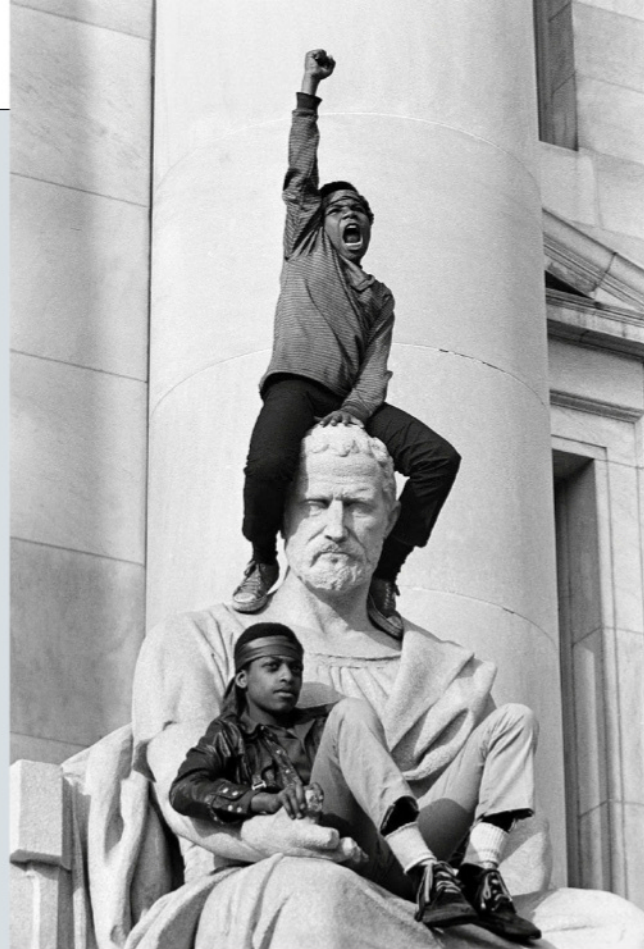


Enfants du monde

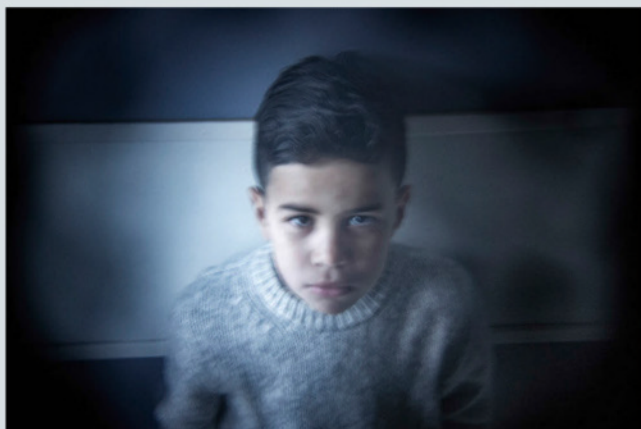
A Lifetime in Photography,
Stephen Shames, Kehrer, 24 × 32 cm,
228 p., 55 €



Né en 1947, Stephen Shames est un photojournaliste américain en activité depuis les années 1960. Peu connu ici, il a reçu de nombreuses distinctions outre-Atlantique pour son œuvre marquée par un engagement humaniste qui dépasse la photographie, puisque Shames est à l'initiative d'actions de protection de l'enfance. Si certains ont découvert son travail lors des dernières rencontres d'Arles, avec une exposition sur les femmes au sein du mouvement Black Panthers, c'est bien l'enfance qui reste son sujet de prédilection, ainsi que le montre cette belle monographie rétrospective. À travers l'empathie de son regard sur le sort des plus jeunes, il attire l'attention sur des problèmes sociaux tels que la pauvreté, le racisme et la violence, dans son pays et ailleurs, par exemple en Afrique, en Inde, au Brésil ou en Angleterre. Contenant de nombreuses photos inédites, ce livre prend l'enfance comme fil conducteur, avec des images tour à tour dures ou innocentes, profondes ou légères, en couleurs ou en noir et blanc, reliées à des événements historiques ou simplement poétiques. Le monde souvent cruel des adultes vient ponctuer les moments de jeu et s'immiscer insidieusement dans les clichés. En parcourant cet ouvrage, on ne peut s'empêcher de se demander quels adultes sont aujourd'hui devenus tous ces gamins. **JB**



© 2005. STEPHEN SHAMES



Cité marseillaise

Chaos calme, Anne-Sophie Costenoble,
Arnaud Bizalion, 20 × 23 cm, 144 p., 35 €



“Chaos calme” est le subtil oxymore choisi par Anne-Sophie Costenoble pour illustrer ce nouvel ouvrage. Il reflète son regard sur la Cayolle, cité populaire née après la guerre, située entre le parc national des Calanques et la ville de Marseille. Longtemps perçu comme un lieu de passage et d'exil, souvent marginalisé, ce quartier est avant tout une terre d'accueil et de solidarité. Il est aujourd'hui confronté à un phénomène grandissant de gentrification. La photographe explore les quartiers nord et part à la rencontre de ceux qui façonnent la réalité d'un territoire réputé “difficile”. **EW**



Heavy Metal

One Millimeter of Black Dirt and a Veil of Dead Cows, Vincent Jendly, André
Frère Éditions, 23 × 31 cm, 144 p., 55 €



Ce livre à la fabrication ambitieuse (papiers variés, jaquette vinyle sérigraphiée) s'accompagne d'un avertissement : “À l'image du territoire qu'il montre, il salit et se salit avec le temps!” Son sujet : la zone industrielle du grand port maritime de Dunkerque, site hors norme créé à la fin des années 1960. Pétrochimie, métallurgie, cimenterie, le Suisse Vincent Jendly est entré au plus près du fracas des machines et de la chaleur des matériaux en fusion, pour en rapporter des photos à la fois documentaires et abstraites. La notion d'anthropocène prend matière dans leur surface aussi dense qu'un tableau de Soulages. Le titre du livre renvoie à son introduction : “Dans les fouilles du futur, est-ce ce qui va rester de nous ? Des fossiles de vaches et un millimètre de particules noires ?” **JB**



© VINCENT JENDLY

Les autres parutions sélectionnées par la rédaction



Chiens de Paris

Flair, Elsa Lebaratoux, Four Eyes Éditions, 17 x 24 cm, 96 p., 39 €

Du flair, nous en avons eu : Elsa Lebaratoux avait remporté notre concours mensuel avec l'image qui orne la couverture de son premier ouvrage. Nous l'avions même exposée au Salon de la Photo. C'est donc avec bonheur que nous découvrons ce livre au ton facétieux que ne renierait pas un certain Mr. Erwitte. Avec ici un sens des harmonies des couleurs et des lumières propre à la photographie, qui signe une belle déclaration d'amour à la capitale et à ses habitants à quatre pattes. **JB**



Sur la route

Here to There, Clark Winter, Damiani, 22 x 29 cm, 128 p., 50 €

Pendant un demi-siècle, le photographe américain Clark Winter a capturé des images de la voiture en tant que symbole indissociable de son pays, mais il a aussi abordé le sujet dans d'autres lieux comme l'Espagne, l'Italie ou la Chine. Ces images en couleurs ou en noir et blanc, tour à tour drôles ou poétiques, montrent l'étrange relation qui s'est forgée entre le véhicule et l'humain, devenu dépendant de la machine pour se déplacer. **JB**



Immersion

Prendre soin, Marin Driguez, Hoëbeke, 19 x 26 cm, 196 p., 35 €

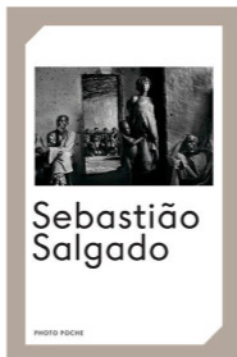
Le photographe Marin Driguez mène des projets au long cours. Pendant cinq ans, il a documenté le quotidien des équipes de plusieurs hôpitaux bruxellois. Ses images, accompagnées de témoignages de soignants et de patients, explorent la condition humaine et rendent hommage aux professions du soin. **EW**



Manifeste

Ils furent foule soudain, collectif, Hoëbeke, 29 x 18 cm, 128 p., 25 €

Dans son large format à l'italienne, ce livre déploie un demi-siècle de luttes et d'espoir collectif. Vingt photographes de l'agence MYOP y ont rassemblé leurs plus marquantes images de manifestations à travers le monde, des années 1970 à aujourd'hui. Réalisé en partenariat avec Amnesty International, l'ouvrage s'accompagne d'une exposition à l'Académie du climat à Paris jusqu'au 11 mai. Celle-ci avait été initialement présentée aux rencontres d'Arles en 2023. **JB**



Humanisme

Sebastião Salgado, Actes Sud, "Photo Poche", 13 x 19 cm, 144 p., 14,50 €

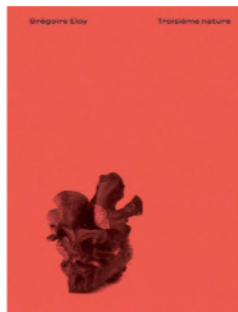
L'année 2025 inaugure la saison France-Brésil et à ce titre, le photographe franco-brésilien Sebastião Salgado est exposé au sein de plusieurs grandes institutions. Les éditions Actes Sud profitent de cette occasion pour rééditer le n° 55 de la collection "Photo Poche" pour une rétrospective en petit format. **EW**



Rêve éveillé

Là, quelque part, Héloïse Barreau, auto-édité, 16 x 24 cm, 104 p., 35 €

Autre photographe parisienne lauréate de notre concours mensuel, Héloïse Barreau signe un beau livre auto-édité et soigneusement réalisé. Mixant noir et blanc et couleurs dans un registre onirique, elle rehausse parfois à l'aquarelle ses tirages. Un bel objet. **JB**



En mutation

Troisième nature, Grégoire Eloy, éditions Textuel, 23 x 30 cm, 120 p., 49,90 €

Depuis une quinzaine d'années, le photographe Grégoire Eloy travaille aux côtés de scientifiques pour établir un état des lieux d'un environnement meurtri. *Troisième nature* - expression qui désigne les conséquences de l'action humaine sur la nature - réunit plusieurs de ses séries et nous invite à imaginer un nouveau monde. **EW**



Belles endormies

Le Grand Sommeil, Paul Grandsard, auto-édité, 22 x 24 cm, 120 p., 39 €

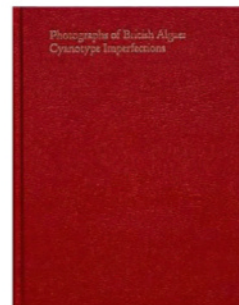
Entre 2011 et 2027, Paul Grandsard parcourt la France avec une idée et un protocole bien précis : immortaliser de manière frontale les façades des maisons. Ces habitations aux volets clos laissent deviner les histoires qu'elles renferment. Paul capture ces portraits architecturaux au fil de longues déambulations nocturnes. **EW**



Fantastique

Fables et autres contes, Karen Knorr, Filigranes Éditions, 24 x 30 cm, 108 p., 20 €

Cet ouvrage, édité à l'occasion d'une exposition au Centre d'art contemporain de la Matmut, nous plonge dans l'univers enchanteur de Karen Knorr. Elle imagine un monde où les animaux sauvages se prélassent dans des châteaux, des temples, des palais, entre autres. Les images sont accompagnées de fables qu'elle a rédigées. **EW**



Anthropocène

Cyanotype Imperfections, Mandy Barker, Gost Books, 20 x 26 cm, 160 p., 60 €

Cet hommage au livre *Cyanotype Impressions* d'Anna Atkins (1799-1871) en reprend la technique, mais aux algues marines trouvées sur les côtes de la Grande-Bretagne se substituent les déchets de vêtements ramassés aux mêmes endroits. Ces photogrammes bleutés fascinent et alarment. **JB**

LUMIÈRE SUR... YOHANNE LAMOULÈRE

Photographe portraitiste, membre du collectif Tendance Floue, Yohanne Lamoulère collabore régulièrement avec la presse nationale et internationale. En parallèle, elle développe un travail personnel à la fois frontal et poétique sur Marseille et sa jeunesse, la mutation des quartiers périphériques et l'insularité. Elle expose à Marseille jusqu'au mois d'octobre et vient de sortir son premier film. Rencontre avec une résistante qui lutte contre les préjugés et la destruction progressive des territoires populaires. **Propos recueillis par Christine Bréchemier**



© CHRISTOPHE GAY

Votre actualité du moment, c'est l'exposition "L'Œil noir" au ZEF, à Marseille, jusqu'au 17 octobre prochain, expo qui accompagne la sortie de votre premier film.

Comment passe-t-on de la photographie au moyen métrage ?

Ce projet, je l'ai écrit pendant le confinement. Comme beaucoup, j'avais à cette période un manque de rapport collectif aux choses, malgré le fait qu'on travaillait énormément avec Tendance Floue sur le projet "Fragiles" et que j'œuvrais aussi souvent pour *Libé* à ce moment-là. L'idée était que les jeunes que je photographie depuis des années se rencontrent. Je vivais sur une île à cette époque et j'étais obsédée par la forme circulaire, le mouvement perpétuel, le rythme marchand. C'est quelque chose que j'ai déjà pas mal mis en scène. Je trouvais beau de faire un film sur l'idée très simple d'un rond-point et où le premier personnage est une jeune fille. J'ai du coup écrit une histoire sans dialogues pour que les gens qui incarnent leur propre rôle dans le film soient à l'aise à l'idée de jouer et de trouver leur place dans ce cadre. Le film est comme un disque solaire : il commence le matin et se termine le soir. Il y a beaucoup de jeux de regards... un côté western aussi.

Qu'avez-vous aimé dans cette expérience de cinéma ?

En général, je ne suis pas attachée à la finalité dans la création : faire un livre, un film... En revanche, j'adore l'expérience menée avec les autres, avec des corps de métier différents, et j'aime l'aspect néophyte de l'expérience. Je trouve ça super-excitant. Mais ça ne veut pas dire que j'ai envie de refaire un film, absolument pas. Ce film est un condensé de ce que j'ai déjà fait sur Marseille en photographie.

Où avez-vous grandi et que faisaient vos parents ?

Je dis souvent que je suis née à Nîmes, mais pas du tout. Enfin, c'est quand même l'endroit où j'ai vécu le plus longtemps. Je suis née dans un village de l'Aude que je n'ai pas vraiment connu. En ce temps-là, mes parents étaient agriculteurs et élevaient des lièvres. Ma mère et mon père ont fait beaucoup de choses. Ma mère a été documentaliste, éducatrice et prof de français. En 1995, on est allés vivre aux Comores. Mes parents ne venaient pas du tout du milieu de la photographie.

Quel a été votre déclic pour la photographie ?

Je suis devenue photographe parce que ma mère avait voulu l'être... mais qu'elle n'en a pas eu le droit. J'ai souhaité faire ce boulot très jeune, à 15 ans. J'avais une scolarité compliquée, et ça a été comme une bouée pour moi, et une sorte d'obsession. Mais c'était un métier que je ne connaissais pas du tout. Ma mère est algérienne et mon père français. Une légende familiale raconte que ma mère, qui a traversé toute la culture algéroise des années 1960 et était issue d'une famille très militante, s'était retrouvée par hasard figurante sur le film *Z* de Costa-Gavras. Elle est allée voir son père en lui disant qu'elle voulait faire de l'image, et tout progressiste qu'il était, il lui avait répondu que le cinéma, c'était pour les putes. La couverture d'un de mes premiers livres photo me représente en prostituée...

Vous êtes-vous formée à la photographie ?

J'ai décidé de devenir photographe de façon assez abstraite, quand on était aux Comores. Il n'y avait pas de cinéma et je n'allais pas aux musées... On vivait en se levant et en se couchant avec le soleil, c'était juste la vie. Je me suis renseignée,

et j'ai trouvé une école de photographie gratuite, l'ENSP (*École nationale supérieure de la photographie, NDLR*) d'Arles, mais j'avais conscience que je n'y connaissais rien et qu'il faudrait fournir un gros effort. Comme j'avais eu une scolarité difficile, j'étais très revancharde. Pour pouvoir entrer dans cette école, j'ai fait deux ans d'histoire de l'art à Montpellier, je me suis enfermée dans une médiathèque de Nîmes et j'ai résumé pendant une année tous les livres de photo avec une discipline militaire. J'y allais tous les jours. J'ai ensuite passé le concours d'entrée, que j'ai eu. C'était en 2001.

Comment s'est déroulé ce parcours ?

Je n'ai pas eu une scolarité facile à Arles. J'ai mis longtemps à m'adapter au système. J'avais une super promo mais je me sentais inadaptée partout, et ça m'a fait perdre pas mal de temps. Pas facile de ne jamais se sentir légitime. Ce que je retiens de cette période, c'est la mise à disposition de tous ces outils techniques merveilleux, la bibliothèque qui était folle, les étudiants et ce qu'on s'apprenait les uns les autres dans notre diversité. J'ai fait un atelier de recherche et création à l'ENSP l'année dernière, et je trouve que c'est de plus en plus mixte et international. J'ai gardé beaucoup de liens avec l'école. C'est une famille...

Comment entrez-vous chez Tendance Floue ?

En 2018. À cette époque, je connaissais Meyer, qui m'avait proposé de participer à leur projet collectif Azimut (*une marche photographique de plus de huit mois à travers le territoire français menée en relais par 31 photographes, NDLR*). Mais il ne me rappelle pas et donc, je ne fais pas le projet. À la fin de cette marche, Tendance Floue a passé un appel à candidatures pour faire entrer de nouveaux photographes, et ils

m'ont rappelée. J'ai du coup clôturé le projet en traversant le Pays basque à pied. C'était hyper-beau comme entrée...

Quelles rencontres importantes ont marqué votre parcours de photographe ?

Plein ! Mais la plus déterminante, je pense que c'est Gilles Favier. Ce qui a été très contraignant pour moi à l'école d'Arles, c'est qu'en ce temps-là, la photographie qui me faisait rêver n'était pas du tout à la mode. J'étais tout le temps en train de lutter pour défendre les images que j'avais envie de voir exister. En 2000, la mode était à la photographie très plasticienne, il fallait exposer en galerie, faire du grand format, et moi, ça ne me correspondait pas du tout. La rencontre avec Gilles a été cruciale. C'était tout d'abord une rencontre d'égalité. Il a été capable, malgré notre différence d'âge, de regarder mon travail et de l'aimer (et moi j'adorais le sien). Pour moi, sa série sur le quartier de la Renaude est une référence, la plus belle série sur Marseille. On se ressemblait beaucoup. Il venait d'un milieu ouvrier, avec une sorte de même corollaire politique. Il était bougon et avait mauvais caractère, comme moi. Mais je pense que dans une carrière, il y a énormément de personnes qui sont déterminantes.

Comment présenteriez-vous votre photographie ?

C'est une photographie brute dans le sens instinctif, sans fioritures, avec une forme de simplicité et en même temps une certaine complexité du discours. Dans mes portraits, je m'appuie beaucoup sur la beauté des gens pour essayer de faire de bonnes images. J'ai le sentiment que le portrait est ce qu'il y a de plus facile à faire en photographie. En s'appuyant sur la grâce de l'autre, il y a toute une partie du boulot qu'on ne fait pas. Je serai une grande photographe le jour où je saurai bien photographier un olivier...

Comment choisissez-vous les sujets que vous photographiez ?

J'ai commencé à prendre en photo Marseille à la sortie de l'école, quand je suis arrivée. Je ne suis pas curieuse de la technique, je n'ai jamais changé d'appareil, j'ai toujours travaillé au même format, avec le même film. Ce sont les années qui font série et narration et qui te font évoluer dans ta photographie. Jamais je ne me suis dit qu'il fallait que je fasse une série sur Marseille. Pour le choix des

personnes, ça peut être des hasards de rencontre, dans la rue, dans une manif... Cheyreen, je la photographie depuis 2017 et on n'a jamais arrêté de se fréquenter, de réfléchir et de faire des images ensemble. J'ai également besoin de rencontres sans lendemain pour mes sujets. De croiser un mec, de faire une photo, il se casse et je ne le revois jamais. Je compare souvent ça à l'amour. C'est bien une nuit aussi... des fois (*rires*).

Un souvenir important dans votre carrière ?

En 2018, les immeubles de la rue d'Aubagne à Marseille s'écroulent, et ça change complètement ma manière d'utiliser mon appareil photo. À 38 ans, je me fais enfin confiance.

Racontez-nous...

Je venais de sortir un livre avec Fabienne (*Pavia, NDLR*), *Faux Bourgs*, et trois semaines après, ces immeubles s'effondrent. Je sors un livre sur Marseille,

et il ne raconte pas du tout la ville et ce que nous vivons alors. Je suis invitée dans les médias et ce que je dis ne va pas. À ce moment-là, j'ai eu un sentiment d'urgence. Le postulat a été : OK, ils nous ont menti durant des années. On a été bien gentil de leur donner de jolies petites photos des quartiers populaires pendant qu'ils nous décrédibilisaient en disant que cette ville était sale et que les gens qui y vivaient n'étaient pas les bons. J'ai eu dès lors un besoin vital d'opposer la beauté des corps des Marseillais à la saleté de ces politiques qui nous laissaient mourir. Les Marseillais ont passé six mois à lutter. C'était une colère innommable, tout le monde était dans la rue. Ça a été un tournant pour tous les habitants de cette ville. Encore aujourd'hui, le 5 novembre reste un souvenir très douloureux. Je venais d'un milieu où la photographie était plutôt l'objectivité, où elle devait être datée, légendée, où le photographe n'existait pas. Cette vision-là, je l'ai complètement effacée. Je me suis libérée ►



ABDOU MARSEILLE 2017 © YOHANNE LAMOUILLÈRE/TENDANCE FLOUE

de toute réserve. J'ai commencé à mettre en scène et je me suis dit que j'allais devenir la photographe que j'avais envie d'être.

Quel moment préférez-vous dans la construction d'un récit photographique ?

Ça dépend des projets... J'adore les phases préparatoires, quand ça se dessine dans la tête. J'écris et je dessine beaucoup, je fais des croquis et je note. Gilles Favier nous disait que la photo, c'est un morceau de papier, et je suis d'accord avec cette idée-là. J'ai peu d'amour pour les objets. C'est pour ça que je fais peu de livres. Pour moi, l'instant où l'image sort et où on l'a sous les yeux, c'est plaisant graphiquement, mais la posséder ne m'intéresse pas. Pour la photo d'Abdou en tutu, par exemple, j'ai fait trois ou quatre prises de vues avec des mecs différents. Comme je suis obsessionnelle, lorsque je me suis obstinée, j'aime voir sortir le cliché. Il y a d'autres moments que j'aime beaucoup, comme celui où tu mélanges les idées avec d'autres personnes : avec Floriane Doury au Mucem ou d'autres filles sur l'editing, l'expo de "L'Œil noir" à Marseille avec Alain Willaume... J'adore travailler avec des potes.

Quelles ont été vos inspirations ?

Par rapport à Marseille, le film *Un, deux, trois, soleil* de Blier est selon moi l'un des plus beaux sur cette ville. Chaque fois que je le vois, je me dis que ce film est dingue. Diane Arbus, c'est la dernière expo où j'ai pleuré (et ça ne m'arrive jamais de pleurer dans une expo). Ce qui me touche chez elle, c'est l'imperfection. C'est ça que je cherche en photographie. C'est cette grâce particulière qui est fabriquée par l'imperfection. Que ce soit dans la vie, avec l'appareil photo, dans la relation... toute cette typologie de l'imperfection me touche énormément. J'ai été boulimique de cinéma quand je cherchais mon langage photographique. À l'époque, on parlait de la banlieue avec une photographie très distanciée, très clinique, très froide. *Mamma Roma* de Pasolini est un film qui a complètement façonné mon œil. À l'ENSP d'Arles, notre prof Christian Milovanoff nous montrait beaucoup de cinéma. J'ai été nourrie au néoréalisme italien, aux personnages d'extraction sociale fragile et aux antiéros.

Avez-vous une anecdote à nous raconter sur une prise de vue qui vous a marquée ?

Dans l'expo, il y a une photo d'un monsieur qui s'appelle Antonio. Il vend des friandises à Marseille dans un camion rose que tous les Marseillais connaissent et qui se nomme "Pomme d'amour". Il traverse les quartiers populaires en diffusant une petite musique pour attirer les enfants, comme dans le conte du flûtiste de Hamelin. C'est un monsieur magnifique avec une prestance folle. Je suis allée le voir un jour. Il était en peignoir, pas du tout apprêté. Quand je lui ai demandé si je pouvais le prendre en photo, il a accepté et il est resté comme ça en tongs et peignoir. Il était avec deux béquilles à moitié handicapé, pas du tout mis en valeur. Il y a des moments où je suis subjuguée par la gentillesse des gens et où je me demande d'où vient cette confiance qu'ils me portent. Quelque part, ça me rassure sur ce qu'est encore notre humanité. Je suis touchée par cette force et cette capacité qu'ils ont à dire oui et à être beau devant l'appareil photo.

Vous utilisez le numérique pour le travail de commande et le Rolleiflex pour vos séries personnelles ?

Oui, j'ai toujours dissocié mes outils et je ne mélange jamais. Je ne sais pas les mixer. Ce sont deux cerveaux et deux postures différentes. Pour moi, ce n'est pas du tout le même langage ni la même distance.

Est-ce que le choix de l'appareil photo change votre rapport aux autres pendant une prise de vue ?

Oui, complètement ! C'est également la magie du Rolleiflex, qui est chargé d'une puissance autonome. Il convoque chez les gens des choses qui sont entièrement indépendantes de ma volonté. Les gens perçoivent que c'est une prise de vue parcimonieuse, lente, très posée, que la gestuelle incarne quelque chose de totalement différent. Avec le Rolleiflex, la relation à l'autre est plus équilibrée. Parfois, la prise de vue peut être difficile, laborieuse, grinçante. C'est même quelquefois un sport de combat... Ça ne génère pas que du bien-être. Ça induit du tactile aussi. Avec la cellule à main, tu dois t'approcher de l'autre, le toucher et moi, souvent je surjoue ça. Ce n'est pas toujours apaisant et ça peut gêner, mais moi, j'aime bien parfois ce corps-à-corps dans la prise de vue. Je suis une fan de taumachie, et il y a beaucoup de choses en photographie qui m'ont été expliquées par la littérature taumachique : le rapport au bien et au mal, à la disparition, à la

dangerosité, à la violence, à l'acceptation de l'échec, à la vacuité des choses... Si on n'approuve pas ce jeu-là, on vit dans une société complètement aseptisée. La disparition de la photographie et celle de la taumachie, ça veut dire un peu la même chose pour moi. C'est vivre dans un monde de fausse réalité. J'ai toujours l'impression que le Hasselblad, c'est un boîtier très orgueilleux : il est gros, il fait beaucoup de bruit, il est clinquant. Le Rolleiflex, c'est un vieux monsieur très modeste et très imparfait aussi. C'est beau de trouver une forme qui correspond à ce que tu racontes.

Selon vous, que faut-il pour qu'un portrait soit réussi ?

Un accident ! C'est un peu l'histoire de l'imperfection. C'est la différence qu'il y a entre l'IA et ce qu'on produit, nous. Tous les ans, je fais une intervention à l'école des Mines avec de jeunes ingénieurs. Je prends la photo d'Abdou sur son scooter et on essaie de la refaire avec l'IA... Ce qui manque, c'est l'accident ! C'est l'accident du regard, les chaussures crottées, c'est le scooter qui est tombé trois fois, c'est la vie, quoi ! Ça fait prendre conscience que sans les autres, on n'est pas grand-chose, surtout quand on est photographe.

Que conseilleriez-vous aux jeunes femmes photographes ?

Les jeunes femmes photographes ? Je n'ai pas de conseil à leur donner car je pense qu'elles vont tout déboîter ! Ça va se faire tout seul. Une femme, aujourd'hui, si elle est là... c'est qu'elle a beaucoup travaillé. L'unique chose à faire, elles le font déjà, c'est sortir du bois. Sinon, il faut exercer son œil comme une main pour un ouvrier, travailler avec les autres et rester vertical.

Que vous apporte la photographie ?

La respiration. En photographiant, j'essaie de montrer notre capacité à vivre au milieu de toute cette cruauté et ce désespoir. C'est grâce à ça que je fabrique de la lumière. Je me fais du bien à faire de la photo. Je tente de résoudre des problèmes individuels, pour nos proches ou pour les jeunes qui jouent dans "L'Œil noir", des problèmes que nous partageons tous dans cette vie... Ce n'est pas facile de rentrer dans le cadre, de se trouver une place et de la prendre. Moi, mon boulot, c'est d'essayer de mettre un sens politique à l'intérieur de ça. Alors, ce n'est jamais une grande révolution... mais c'est quand même opérant.

7 à 10 ans

SCIENCE & VIE

DÉCOUVERTES

vous offre

un magazine

sur simple demande !*



Faites vite, c'est gratuit !

Offre limitée aux 10 000 premiers inscrits.



Pour participer :

Scannez ce QR Code ou rendez-vous sur bit.ly/numero-gratuit

Le magazine, pour apprendre en s'amusant

* **Extrait de règlement :** Reworld Media Magazines organise, du 01/04/2025 au 31/05/2025, une opération promotionnelle intitulée « 1 numéro gratuit ». L'inscription est gratuite et ouverte à toute personne domiciliée en France Métropolitaine. Les 10 000 premiers inscrits recevront un exemplaire gratuit de Science & Vie Découvertes d'une valeur de 5,95 €. Le règlement est disponible gratuitement sur le site svdecouvertes.fr ou bit.ly/numero-gratuit.

NOUS FAISONS LA DIFFÉRENCE

LES PRODUITS ET SERVICES AFFICHANT LE SYMBOLE
TIPA VOUS GARANTISSENT LA SUPÉRIORITÉ DE LEUR
QUALITÉ, CONCEPTION ET PERFORMANCE



Chaque année depuis 1991 les prix TIPA sont décernés aux meilleurs produits d'imagerie photo et vidéo, incluant les smartphones et les équipements pour l'impression, la retouche d'images et le display. Les TIPA World Awards sont attribués par un regroupement émérite de rédacteurs de magazines et de sites Web provenant du monde entier, dont le Camera Journal Press Club of Japan.



Visitez notre site Web pour en savoir plus sur
notre organisation et sur les TIPA World Awards
www.tipa.com