

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SÉQUENCE PHOTOGRAPHIQUE :
LE DISCOURS DE LA SÉQUENCE ET LA RELATION AVEC LE SUJET

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
PHILIP MARCEAU

JANVIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Margot et Gilles pour votre soutien et vos encouragements. Merci à Joanie d'avoir réussi à me supporter à la maison tout au long de ce long processus de recherche-création. Merci à tous ceux qui m'ont accueilli dans leur quotidien pour mon projet photographique. Finalement, merci à Charlie et Atchoum, qui ont pris plaisir à m'accompagner lors de mes nuits blanches.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES PHOTOGRAPHIES	v
RÉSUMÉ	vii
MOTS CLÉS	vii
L'ŒUVRE	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
ANCRAGES CONCEPTUELS	3
1.1. Photojournalisme et photoreportage	3
1.1.1. Les débuts.....	3
1.1.2. Photoreporters et travail.....	6
1.1.3. Situation contemporaine	12
1.2. La photographie parle.....	16
1.2.1. L'image photographique	16
1.2.2. La séquence d'images	24
1.2.3. Narrativité et photographie : photoreportage et notion d'auteur	28
1.3. La relation entre photographe et sujet	31
1.3.1. La relation avec l'autre	32
CHAPITRE 2	
CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL.....	44
2.1. Documenter le travail.....	44
2.2. S'approprier le discours de la séquence photographique	49
2.3. La relation entre le photographe et le photographié	52

CHAPITRE 3

PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE	58
3.1. Corps de l'œuvre (la technique)	59
3.1.1. Matériau	59
3.2. Sur le terrain; l'œuvre en tant que parcours	63
3.2.1. Avant d'entreprendre le projet	63
3.2.2. Les quatre sujets	65
3.2.3. Méthode d'assemblage	73
3.2.4. Retour d'ensemble sur le projet	74
CONCLUSION	78
ANNEXE A ASSEMBLAGE DES SÉQUENCES PHOTOGRAPHIQUES	80
APPENDICE A LETTRE DE PRÉSENTATION DU PROJET	81
APPENDICE B FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	82
BIBLIOGRAPHIE	83

LISTE DES PHOTOGRAPHIES

Figure		Page
1	PORTRAIT DU CARDINAL D'AMBOISE PAR NICÉPHORE NIEPCE	3
2	HORSE BACK'S SON PAR WILL SOULE	6
3	HELPING SISTER PAR LEWIS HINE	7
4	ICARUS, EMPIRE STATE BUILDING PAR LEWIS HINE	7
5	PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE COUNTRY DOCTOR PAR W. EUGENE SMITH	10
6	POMPIERS CANADIENS COMBATTANT UN FEU DE Puits DE PÉTROLE PAR SEBASTIÃO SALGADO	11
7	SURVIVANT DES CAMPS DE LA MORT HUTUS PAR JAMES NACHTWEY	15
8	PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE <i>CAKES AND BALLS</i> , RELATANT LES TRADITIONS ET CLICHÉS DE LA CAPITALE AUTRI-CHIENNE PAR MARTIN PARR	15
9	PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN, PAR WALKER EVANS	33
10	PORTRAIT DE MARCEL PAR JEAN MOHR	34
11	BILLY MUDD PAR RICHARD AVEDON	35
12	SANDRA BENNETH PAR RICHARD AVEDON	36
13	FIDEL CASTRO JOUANT AU GOLF PAR ALFONSO KORDA	41
14	PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE MANKINHOLES METHODIST CHAPEL PAR MARTIN PARR	41
15	PÊCHEUR PAR SEBASTIÃO SALGADO	44
16	PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE FISH-WORK : THE BERING SEA PAR COREY ARNOLD	46

Figure		Page
17	PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE COUNTRY DOCTOR PAR W.EUGENE SMITH	48
18	JACOB ISRAEL AVEDON PAR RICHARD AVEDON	53

RÉSUMÉ

Mon projet de recherche-création consiste en la production de quatre séquences photographiques narratives représentant divers travailleurs à l'œuvre dans leurs tâches quotidiennes. Ce document écrit établit les assises théoriques sur lesquelles mon œuvre s'est construite et décrit le parcours personnel qui m'a mené à l'aboutissement de mon projet. Les pages qui suivent abordent principalement les sujets de la photographie, du photojournalisme, de la relation entre le photographe et le sujet photographié, du concept d'auteur et présentent aussi des créateurs importants ayant eu à la fois une influence sur leur médium au sens large et sur l'œuvre que j'ai réalisé dans le cadre de ce mémoire.

MOTS CLÉS

photographie, photo, photojournalisme, travail, travailleur, série, séquence, représentation, narration, narrativité, image.

L'ŒUVRE

L'œuvre accompagnant ce mémoire est disponible aux adresses web suivantes :

<http://www.philipmarceau.com/travail> (lien principal)

<http://stories.philipmarceau.com/categories/travail-quotidien>

INTRODUCTION

L'image photographique habite mon quotidien depuis maintenant quelques années. Après un parcours au baccalauréat en Cinéma à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) pendant lequel je me suis concentré sur la direction de la photographie, j'ai décidé d'entamer cette maîtrise en recherche-crédation afin d'approfondir ma démarche en tant que créateur d'images et raconteur d'histoire. C'est d'abord la narrativité qui vient piquer mon intérêt; je suis fasciné par le pouvoir qu'ont les images de façonner des histoires, tant lorsqu'elles se retrouvent seules que lorsqu'elles sont présentées en groupe.

Divers facteurs expliquent le choix de mon œuvre. Je tenais d'abord à approfondir mes connaissances en ce qui a trait à la prise de vue photographique sur support argentique, c'est pourquoi j'ai entrepris de réaliser le processus du début à la fin de mon propre chef, sans l'apport des laboratoires professionnels afin de développer mes compétences. Le projet devait également me permettre de corriger certaines lacunes dans mon approche photographique, spécifiquement en ce qui a trait à la relation au sujet. J'ai toujours ressenti une certaine gêne, ou malaise, en ce qui concerne l'interaction et la direction de mes sujets lors des prises de vues et je sentais qu'il était primordial pour moi de faire ce qui était en mon pouvoir afin d'améliorer cet aspect de ma démarche artistique.

C'est à la croisée des chemins entre la fin de mon parcours au premier cycle universitaire et mon arrivée au deuxième que je commence à m'interroger sur la question du travail. Cet intérêt émanant fort probablement d'une certaine appréhension de ma propre entrée dans ce *monde du travail* et face à la perspective d'une sécurité d'emploi précaire dans le domaine de la création d'images fixes et en mouvements. Mon passage au deuxième cycle et mon long parcours scolaire

sinueux n'étant probablement pas étran­gés à cette crainte, l'idée de documenter des travailleurs et leurs actions de tous les jours associées à leur métier serait peut-être une forme de quête personnelle sur ce que peut être la vie dans ce monde, ou alors une recherche sur les différents tournants qu'aurait pu prendre mon propre quotidien.

Ce mémoire porte sur la narrativité dans la séquence photographique et sur la relation entre le photographe et le sujet des photographies qu'il réalise. Il met en lien les deux concepts et aborde donc les façons de traiter d'un sujet à l'aide de la séquence photographique. Finalement, il documente aussi mon propre parcours et mon évolution en tant qu'individu, artiste, photographe et documentariste. Je crois fortement qu'en abordant *l'autre*, on apprend à mieux se connaître et c'est sur cette route de découvertes que je vous invite à m'accompagner dans les prochaines pages.

CHAPITRE 1: ANCRAGES CONCEPTUELS

Lorsque je me suis penché sur la création que je voulais entreprendre, deux problématiques me sont vite apparues évidentes : la question de la relation entre le photographe et le photographié et celle de la façon dont les images peuvent être assemblées et agencées afin de présenter un propos cohérent.

Les prochaines pages viseront donc à assoir mon projet de création sur des bases théoriques traitant de diverses problématiques liées au paradigme de la communication par l'image photographique et à celui de la relation entre le photographe et le photographié.

1.1. Photojournalisme et photoreportage

1.1.1. Les débuts

Des réflexions d'Aristote aux travaux d'Ibn al-Haytham, en passant par les peintres de la Renaissance ayant recours à la chambre claire et à la chambre noire, c'est Nicéphore Niepce qui, suite à une série d'expériences chimiques pendant les années 1820, réussit le premier à fixer l'image, qui ne pouvait jusqu'ici qu'être projetée et reproduite manuellement, sur un support physique. (Amar, 1997, p. 12) C'est d'ailleurs à lui que revient l'honneur du premier cliché de presse (Fig. 1) avec sa photographie du Cardinal d'Amboise en 1827. (Barret, 1977, p. 7) Puis viennent Daguerre et son Daguerreotype en 1839, date à laquelle on peut marquer l'arrivée de l'ancêtre de la photographie telle qu'on la connaît de nos jours (Amar, 1997, p. 15). Fox-Talbot tente ensuite la commercialisation



FIGURE 1: PORTRAIT DU CARDINAL D'AMBOISE PAR NICÉPHORE NIEPCE

du *négatif* photographique, qui permet la reproduction d'une même image à plusieurs reprises, ce qui s'était avéré impossible avec l'invention de Daguerre. Plusieurs procédés chimiques variés de fixation de l'image viennent inonder le nouvel univers de la photographie dans les années qui suivent. Puis, arrive, en 1884, le film souple en celluloïd de George Eastman, fondateur de Kodak, qui remplace graduellement la plaque de verre comme support de choix chez les photographes : « C'était là une révolution, la photographie touchait désormais un public infiniment plus vaste que celui des professionnels et des amateurs passionnés. » (Barret, 1977, p. 8)

Par contre, tout le monde ne voit pas l'essor de la photographie au milieu du XIXe siècle d'un bon œil. Charles Baudelaire est d'ailleurs l'une des figures publiques qui critique cet art avec véhémence et qui s'inquiète de sa popularité montante :

L'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécilité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. (Baudelaire, 1859, p. 260)

De cette introduction ayant pour but de situer brièvement l'apparition de la photographie sur la trame historique de l'humanité, attardons-nous maintenant aux pionniers du reportage photographique, ceux-ci ayant servi d'inspiration pour la

réalisation de mon projet. Ce survol de certains des grands noms en photographie documentaire et en photoreportage situera l'évolution de cette approche photographique dans le temps.

« Les grands hebdomadaires ne ressentirent le besoin de s'assurer le concours de photographes qu'à partir des dernières années du XIXe siècle » (Barret, 1977, p. 5). L'illustration de ceux-ci étant plutôt réservée aux dessinateurs qu'aux photographes vu la problématique de diffusion des images qui, à cette époque, se doivent d'être reproduites manuellement à l'aide d'une technique de bois gravé qui ne sera adaptée pour la presse rotative qu'en 1897¹.

Or, plusieurs hommes pouvant être appelés *photoreporters* laissent leurs marques avant même l'arrivée de la photographie en tant qu'élément visuel dominant dans la presse écrite :

Des hommes quittaient les studios des grandes villes pour camper dans les postes militaires proches des grandes réserves, photographiant les militaires et font poser les Indiens d'Amérique. Ces *frontiers photographers*, comme on les nommait, sont à leur façon aussi des reporters. (Barret, 1977, p. 12)

Parmi ces *frontiers photographers*, Will Soule, un jeune vétéran de la guerre civile américaine réalise une importante série de portraits photographiques des Amérindiens (Fig. 2) près de Fort Sill dans l'Ouest américain de 1869 à 1874. (Will Soule: *Scalped Hunter near Ft. Dodge*, 1999) Le photographe Timothy O'Sullivan capte plusieurs clichés célèbres de la guerre civile américaine et, dans

¹ Pour la première fois au *New York Tribune* (Barret, 1977, P.7)

les années suivantes, de l'Ouest américain. Plutôt que s'attarder aux Amérindiens comme son compatriote Will Soule, il préfère porter son regard sur les paysages de cette région encore peu explorés et documentés. (Encyclopædia Timothy O'Sullivan, 2009)

De son côté, Herbert Pointing « allait, entre 1900 et 1914, en mettant la perfection technique au service de la beauté et de l'étrangeté du monde, associer photographie d'art et reportage. »² (Barret, 1977, p. 15)



FIGURE 2 : HORSE BACK'S SON
PAR WILL SOULE

1.1.2. Photoreporters et travail

Suite à ce survol des premiers pas de la technique photographique et des débuts du photoreportage, je présenterai un bref historique de la photographie documentaire à travers l'œuvre d'auteurs qui ont, à leur façon, influencé mon projet



FIGURE 3 : *HELPING SISTER* PAR LEWIS HINE

de création. C'est à l'aube du XXe siècle qu'émergent certains pionniers s'intéressant à la relation entre l'homme et son travail et à l'idée de la narrativité de l'image en séquence. Au cours de sa carrière, Lewis W. Hine réalise plusieurs photoreportages présentant divers travailleurs. Sociologue de

² Notamment avec ses photographies réalisées en Arctique à partir de 1911.

profession, il s'intéresse à la photographie en tant qu'acteur de changement social: « *There is urgent need for the intelligent interpretation of the world's workers, not only for the people of today, but for future ages* » (Hine, 1980, p. 113). Ses photographies réalisées pour le *National Child Labor Committee* joueront un rôle important dans les années à venir en ce qui concerne l'abolition du travail des enfants aux États-Unis. Hine doit d'ailleurs user de stratagèmes pour obtenir l'accès à ces lieux où la photographie est souvent interdite et toujours mal vue, se faisant parfois passer pour un inspecteur ou un vendeur quelconque. Il sera menacé à maintes reprises par les superviseurs d'usines lors de la réalisation de ce projet. (Rosenblum dans Hine, 1977a, pp. 9-15)

Quelques années plus tard, Hine s'attaque à un projet de documentation de la construction de l'Empire State Building à New York pendant lequel il capte plusieurs images emblématiques qui habitent encore aujourd'hui notre paysage visuel. Rosenblum mentionne que l'objectif de sa démarche photographique était de « démontrer que le



FIGURE 4: ICARUS, EMPIRE STATE BUILDING, PAR LEWIS HINE

progrès industriel résultait d'une association quasi symbiotique entre l'homme et la machine. » (Rosenblum dans Hine, 1992, p. 7) Il réalise plusieurs images des travailleurs en altitude, parfois suspendu dans une nacelle à des hauteurs vertigineuses au-dessus de la *Fifth Avenue* : « One of Hine's more ingenious techniques was to have himself hoisted in an open steel box rigged to a derrick line so that he could dangle over the ironworkers, a quarter-mile above the ground. » (Rasenberger, 2006)

Un peu avant la Deuxième Guerre mondiale, le monde ouvre les yeux au pouvoir narratif que détient l'appareil photographique lorsqu'il est utilisé de façon candide, sans demander au sujet photographié de tenir la pose. La *Farm Security Administration (FSA)* du gouvernement américain contracte alors plusieurs photographes afin de documenter les difficultés rencontrées par les populations rurales du *Midwest* des États-Unis. Les plus connus sont Gordon Parks, Dorothea Lange et Walker Evans. (Collins, s. d.) Ils ne portent pas leur attention sur le travail de leurs sujets, mais bien sur leur misère et leur pauvreté. Le pouvoir narratif de la photographie à raconter des histoires semble se situer à l'origine de l'élaboration du projet de la *FSA*. Cela montre à quel point l'on commence à miser sur l'image photographique en tant qu'outil tant de propagande que de changement social.

Alors que les magazines et journaux s'intéressent de plus en plus à la photographie et que les processus d'impression de l'image s'automatisent et s'uniformisent, on remarque un déplacement de l'intérêt pour l'image photographique singulière forte vers la présentation de séquence d'images desquelles émanent une trame narrative :

In most early picture stories, editors lavished attention on individual images rather than picture sequences. Pictures might be organized along simple chronological lines, such as before and after, but rarely were more than two photographs involved in a chronological sequence. [...] With the mechanization of the reproduction process, editors could no longer directly alter images for publication. What evolved was a practice that controlled picture narratives through selection and sequence. (Willumson, 1992, pp. 7-10)

Urs Stahel ajoute en ce qui concerne cette transition de l'image singulière à une tendance à l'utilisation de la séquence d'images photographiques :

These were photographers (Stieglitz, Finsler, Renger-Patzsch) who focused on justifying the photographic based on photography itself, its optics and its chemistry: straight photography, no cropping after shooting, a regular, balanced progression of hues from black to white, no accentuation by means of lab work, a direct view onto the world, visually and photographically well crafted and printed. This canon, which was still valid, even sacrosanct, in the 1960s, was facing the biggest challenge in the history of photography, entailing numerous transgressions of rules: a lack of appreciation for the single image, which was increasingly replaced by a serial and sequential arrangement of photographs; sloppy prints, the first prints on plastic paper, copies of newspaper imagery; brittle photographs; cropped and pasted photographs; actual montages and assemblages; a conspicuous absence of tonal values in color photography, etc. (2003, p. 26)

Pour sa part, W. Eugene Smith s'inscrit dans cette transformation de la publication photographique. Il est d'abord photographe pendant la Deuxième Guerre mondiale et collabore avec le magazine *Life* pendant plusieurs années. Il publie dans leurs pages plusieurs essais photographiques (*photo essay*) importants. Pour définir ce style de séquences d'images photographiques, Willumson écrit :

In format, the photo-essay consists of a narrative sequence of photographs accompanied by minimal text. The most developed and elaborate examples of the genre are found on the pages of Life magazine during the postwar period. (Willumson, 1992, p. 1)

Le magazine *Life* publie *Nurse Midwife, Spanish Village, Country Doctor* (Fig. 5) et *A Man of Mercy*. Ces réalisations lui valent d'ailleurs le pseudonyme du « père de l'essai photographique. » (Mora, 2012, p. 11) Suite à des conflits éditoriaux, Smith cesse son association au magazine en 1954. Il est éventuellement engagé par Stefan Lorant dans le but de fournir une centaine de photographies dans un délai de trois semaines pour illustrer une partie de son livre traitant de la ville industrielle en plein essor. Celui-ci s'installe initialement à Pittsburgh pendant presque six mois, capture plus de onze-mille négatifs photographiques et se voit finalement menacé de poursuite judiciaire par Lorant. Il faut comprendre que Smith affectionne une « méthode de travail qui consiste à s'établir dans un lieu aussi longtemps que nécessaire pour s'y fondre et en saisir d'instinct les moments d'intimité. » (Stephenson, 2001, p. 38) Il retourne à Pittsburgh à quelques reprises jusqu'en 1958 afin de compléter son projet. (Mora, 2012, p. 12) Dans les années suivantes il publiera notamment *Drama Beneath a City Window* et *Japan... A Chapter of Image* en plus de réaliser le *Jazz loft project* à New York. Il terminera sa carrière avec l'important essai photographique *Minamata* en 1975. (W. Eugene Smith) On dira de Smith qu'il voulut « dire en photographie toute la complexité du monde. » (Stephenson, 2001, p. 6)



FIGURE 5 : PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE *COUNTRY DOCTOR* PAR W. EUGENE SMITH

De son côté, Sebastião Salgado annonce : « I looked inside the camera and I re-discovered life! » (Salgado dans Singer, 2010, p. 42). Il abandonne une carrière dans le monde des finances dans les années 1970 afin de parcourir la planète à la



FIGURE 6 : POMPIERS CANADIENS COMBATTANT UN FEU DE PUIXS DE PÉ-TROLE PAR SEBASTIÃO SALGADO

recherche d'images fortes relatant la gravité de certaines situations sociales : « his photographs deliberately provoke and disrupt; they are not easy to look at because they are not supposed to be easy to look at. »

(Wolford, 2011, p. 444) Il s'attardera lui aussi aux travailleurs

dans son livre *La main de l'homme* (2002)³ dans lequel il présente des photographies grand format en noir et blanc de travailleurs manuels exerçant leur métier :

From 1986 until 1992, Salgado traveled to 23 countries on a project documenting the end of the age of large-scale industrial manual labor [...] more than 100,000 copies were printed and a large exhibition of the images has circulated to more than 60 countries. (Gold, 2011, p. 419)

Lorsqu'on s'attarde à son travail, on remarque que Salgado s'intéresse principalement aux situations grandioses et à l'image singulière forte; présentant des photographies occupant souvent l'entièreté des deux pages adjacentes dans ses livres surdimensionnés.⁴ Il met en œuvre et finance lui-même ses projets, ce qui

³ Publication originale en 1993

⁴ Exemple dans Salgado, 2002, pp. 106-107

lui permet d'éviter divers problèmes avec les éditeurs de journaux qu'on aura pu voir précédemment chez W. Eugene Smith.

1.1.3. Situation contemporaine

De nos jours, l'arrivée des appareils photographiques à capteurs numériques et diverses avancées technologiques d'automatisation rendent la photographie de plus en plus accessible à tous. S'ajoute à ce phénomène l'avènement des technologies des téléphones cellulaires qui peuvent maintenant non seulement agir en tant qu'appareil photographique, mais aussi comme intermédiaire pour la distribution d'images sur internet et ce, principalement sur les médias sociaux. Le média devient « ambigu » (Gelder, 2011, p. 2) et la frontière entre les différents médias se brouille de plus en plus. Certains chercheurs parlent d'une ère post-photographique :

We live in a culture trained to read photo-produced images, yet many of the images we experience every day imitate photographic features without being produced by (or solely by) a device with a lens and recording medium. What is the status of the photograph as a digital object? (Irvine, 2007-2012)

Peut-on vraiment désigner comme photographie une image visualisée sur un écran considérant que la matérialité caractérise d'entrée de jeu ce qu'est une photographie dans sa définition traditionnelle ? Certains auteurs doutent même de la pertinence à continuer d'utiliser le terme « photographie » lorsqu'on traite d'images numériques. (Gelder, 2011, p. 8).

Avec toutes ces nouveautés dans le domaine de la photographie, qu'en est-il du photoreportage ou du documentaire photographique contemporain ?

Corporate media find little profit and no ideological interest in supporting serious documentary photography. Accordingly, the picture magazine like *Life* and *Look* that once provided a venue for concerned photographers such as W. Eugene Smith and Helen Levitt have disappeared. (Gold, 2011, p. 412)

On peut donc considérer que les choses ont bien changé depuis les belles années des magazines consacrés au photoreportage. Plusieurs critiques vont jusqu'à dif-
famer la pratique; Saussier parle d'une « *junk culture* visuelle » (2000, p. 43) et commente que la répétition des images-chocs typiques du photojournalisme ne fait que perpétuer « la tradition iconographique occidentale des médias de masse et de son hégémonie mondiale. » (2000, p. 43) Il souligne ainsi l'aspiration des photojournalistes au « déplacement de leurs photographies de l'économie de l'information vers une forme de reconnaissance culturelle, obtenue par une esthétique identifiable. » (Morel, 2006, p. 13) Gold mentionne d'ailleurs: « Postmodern critics have attacked documentary photography as inauthentic, elitist, manipulative, and sentimental, thus discrediting the endeavor as a mean of critical commentary. » (2011, p. 412)

Pour contrebalancer les réprimandes contemporaines faites à l'endroit du photoreportage, plusieurs photographes tentent de justifier l'importance de leur pratique :

Why photograph war? Is it possible to put an end to a form of human behavior which has existed throughout history by means of photography? The proportion of that notion seems ridiculously out of balance, yet that very idea has motivated me. For me the strength of photography lie in its ability to evoke a sense of humanity. If war is an attempt to negate humanity, then photography can be perceived has the opposite of war. And if it is used well, it can be a powerful ingredient in the antidote to war. (Nachtwey dans Frei, 2001)

Plusieurs organismes s'attardent aussi à promouvoir le photoreportage, on peut penser au World Press Photo, au magazine TIME, l'agence VII, l'agence Magnum et bien d'autres, montrant que malgré les difficultés rencontrées par le médium, il n'en demeure pas moins important aux yeux de ces instances de relater les crises mondiales à l'aide du photoreportage.

Dans le même film documentaire, Nachtwey répond aussi directement à la critique soulevée plus tôt soulevée dans le texte de Gold (2011, p. 412)

The worse thing is to feel that as a photographer I am benefiting from someone else's tragedy. This idea haunts me. It is something I have to reckon with every day because I know that if I ever allow genuine compassion to be overtaken by personal ambition, I will have sold my soul. (Nachtwey dans Frei, 2001)



FIGURE 7 : SURVIVANT DES CAMPS DE LA MORT HUTUS
PAR JAMES NACHTWEY

Bien que ce débat perdure jusqu'à aujourd'hui, les photographies documentaires que je me propose de réaliser ne serviront pas à montrer la souffrance, mais plutôt le travail des sujets photographiés. Or, quel est l'intérêt d'une telle pratique dans le paysage photo-

graphique contemporain ?

Le succès de photographes tel que Martin Parr montre l'intérêt que le public peut avoir envers la photographie documentaire ayant un commentaire social moins percutant que celles de Salgado ou Nachtwey. À la suite de son admission en 1994, Parr devient rapidement l'un des photographes les mieux rémunérés de

l'agence Magnum ("Martin Parr in conversation with Kate Fox and Sean O'Hagan," 2014).

Il relate de l'importance du documentaire photographique et du photoreportage :

I think that there is a need to have the independent voice that isn't modernized, commercialized, part of the PR movement like never before. I think that the idea of the individual taking a view on the world and offering it through photography, through writing, or whatever, is absolutely essential. ("Martin Parr in conversation with Kate Fox and Sean O'Hagan," 2014)

Plus près des méthodes, sujets et type d'esthétique de ma création, Peter MacCallum est un photographe canadien s'intéressant au documentaire photographique industriel. Il mentionne en parlant de ses photographies lors d'une entrevue :

There are an infinite number of new subjects for documentary photographers that are right under our noses. One of the ways that I deal with this is to work with subjects that have no inherent drama. I try to reveal their social importance without, at the same time, making exaggerated claims about them. (MacCallum, 2004, p. 145)

On voit donc l'importance pour des photographes tels que Parr, MacCallum et bien d'autres de documenter le quotidien, l'ordinaire se trouvant autour d'eux, sans avoir recours à ce que l'on pourrait qualifier de *sensationnel* ou *choquant* comme on peut l'observer chez Nachtwey ou Salgado.

On aurait pu penser entrevoir la fin du photojournalisme lors de la fermeture du magazine *Life* ou suivant l'arrivée en masse de la télévision dans les foyers américains. Bien que le photoreportage soit moins à l'avant-plan qu'il ne l'a déjà été

et ce malgré les critiques attaquant la pratique, certains photographes permettent à ce créneau photographique de se perpétuer grâce à la vision originale du monde qu'ils présentent au travers de leurs photographies.



FIGURE 8 : PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE *CAKES AND BALLS*, RELATANT LES TRADITIONS ET CLICHÉS DE LA CAPITALE AUTRICHENNE PAR MARTIN PARR

1.2. La photographie parle...

Quels sont les moyens utilisés par la photographie pour communiquer avec celui qui lui pose son regard ? On pourrait croire que celle-ci élabore un discours à l'aide d'un certain langage, mais quelle serait sa grammaire si tel est le cas ? Urs Stahel en dit : « The world's surface is optically scanned and photographically examined in the belief that we can say something about that which is behind the surface by means of surface signs. » (2003, p. 8) La visée de l'exercice étant pour lui de communiquer des idées sous-jacentes à ce qui est directement représenté dans le cadre photographique, qui nous semble tiré du *monde réel*. J'ai dû faire face à ces questions et problématiques lors de la composition de mes propres arrangements et celles-ci seront abordées dans les prochaines pages, d'abord en ce qui concerne l'image photographique de façon générale, puis ensuite plus précisément sur l'image photographique en séquence.

1.2.1. L'image photographique

1.2.1.1. Vérité et photographie

« L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. » (Bazin, 1958) Ce sont les mots que choisit Bazin

lorsqu'il aborde l'image photographique. Sekula renchérit dans le même sens en affirmant: « the camera is an engine of fact, the generator of a duplicate world of fetishized appearances independently of human practice. » (1978, p. 862) À son origine, la photographie est perçue comme un outil de reproduction factuel; dans la vision populaire, celui-ci n'est qu'une machine à copier le monde qui nous entoure de façon neutre, une sorte de média transparent : « meaning that one forgets one is looking at a mediated reality instead of reality itself. » (Gelder, 2011, p. 5) C'est d'ailleurs dans le même ordre d'idée que la photographie surclasse rapidement la peinture en ce qui concerne le réalisme des images au milieu du XIXe siècle : la mode est à se faire prendre en photographie chez Nadar plutôt qu'à poser pour un peintre lorsque vient le temps d'immortaliser son image. En portraits peints, « la traduction picturale du tempérament du modèle et de l'auteur » se retrouve « dans une dimension expressionniste de plus en plus marquée » et passe maintenant « par la déformation plastique. » (Font-Réaulx, 2012, p. 168) Le portrait photographique emprunte tout de même certaines caractéristiques à celui des peintres : les photographes ne tardent pas à s'approprier les techniques d'éclairage perfectionnées jusqu'ici par leurs homologues. (Johnson, 1989, p. 3)

Or, cette idée que la photographie emprunte au monde des arts à un point aussi précaire dans son existence laisse déjà croire que les photographes ont des visées quant à ce qu'ils veulent communiquer avec leurs photographies puisqu'ils ne cherchent pas qu'à reproduire ou à copier *tels quels* tout simplement ce qui se retrouve devant l'objectif de leur appareil. C'est là que se situe le nœud de l'opposition entre une vision *indexicale* de la photographie, qui stipule une prise de vue en réaction au monde sans être en interférence avec lui et une vision *ico-*

nique, qui prend en compte l'importance du processus photographique par l'entremise des choix du photographe et des interventions sur le monde découlant de l'entreprise de la réalisation d'une photographie.

Scott exprime cette différence entre la vision indexicale : « self-expression means responsiveness to the circumambient *dynamic*; an empathy with it that endows the perceiver with a special visual sensitivity to the scene's subtlest nuances and fluctuations » (Scott, 1999, p. 17) et iconique : « Given that the speed of the shutter is what marks photography off from all other visual media, chance is crucial to any 'aesthetic', and indeed any expressvity, associated with photography, even at its most deliberately posed » (Scott, 1999, p. 18) soulignant ainsi l'importance de l'interaction du photographe avec le monde externe dans le processus photographique.

La question se pose : la photographie est-elle vraiment de nature documentaire ? Que peut-on dire de son authenticité ? Howard Becker se penche sur cette question de la *vérité* en photographie : « les images ne représentent qu'un petit échantillon, soigneusement choisi, du monde réel dont elles sont censées transmettre une part de vérité » (2007, p. 33) or, celui-ci retourne en quelque sorte la question sur elle-même en suggérant de plutôt se demander : « À propos de quoi cette photographie dit-elle la vérité ? » (2007, p. 34) et déclare ce qui suit au sujet de la recherche de vérité en photographie :

Il n'y a aucune raison de critiquer une affirmation que nous avons extraite d'une image sous le prétexte que cette dernière permet également une autre affirmation, à moins que ces deux affirmations ne soient contradictoires. Les images comportant souvent une grande richesse d'informations, il n'est pas étonnant que l'on puisse dire plus d'une vérité à partir d'une seule image. (2007, p. 36)

Il est intéressant de mettre cette affirmation en parallèle avec l'idée de Berger qui mentionne l'impossibilité pour une photographie de mentir. Pour lui, si la photographie ne peut être mensongère, elle ne peut pas non plus dire la vérité : « In itself, the photograph cannot lie, but, by the same token, it cannot tell the truth; or rather, the truth it does tell, the truth it can by itself defend, is a limited one. » (Berger, J. et Mohr, 1995, p. 97) Même son de cloche chez Becker :

Étant donné que toute photographie naît quand les rayons lumineux émis par une chose viennent heurter le film, elle est évidemment vraie. Mais comme elle pourrait toujours avoir été prise autrement, elle ne peut être toute la vérité, donc elle est évidemment fausse (2007, p. 34)

C'est dans cette dualité de vérité et de mensonge par omission (ou par sélection) que la problématique du vrai s'articule en photographie.

1.2.1.2. Multiplicité narrative

La photographie est donc à la fois vérité et mensonge. On peut s'imaginer que cette dualité rend l'analyse du contenu de l'image photographique au niveau du *sens* communicationnel problématique. Johnson remarque :

What is remarkable about photography is the medium's ability to function in such a multitude of ways and to reassemble reality in such diverse guises. Perhaps even more intriguing is its ability to act simultaneously in various capacities. (Johnson, 1989, p. 2)

Il s'agit là de l'idée qu'une seule photographie peut supporter plus d'une histoire. (Becker, 1998, p. 4) Or, qu'est-ce que cette multiplicité des possibles⁵ narratifs à l'intérieur d'une même image implique pour quelqu'un qui cherche à communiquer des idées au travers de sa pratique photographique ? Plusieurs auteurs s'accordent sur la faible intentionnalité de la photographie seule lorsque laissée à interprétation par elle-même. Johnson ci-haut, puis Berger: « the photograph is irrefutable as evidence but weak in meaning. » (1995, p. 92) Ensuite Sekula: « I shouldn't have to argue that photographic meaning is relatively indeterminate. » (1978, p. 863), Scott, quant à lui, parle de l'incohérence et du caractère arbitraire intrinsèque habitant une photographie. (1999, p. 70) Stahel nous donne l'exemple suivant :

Research has repeatedly shown that ten people will give ten very different readings of one and the same photograph, in particular if it is a single image and has no caption, or if it is not part of a reportage, a narrative, or structured according to intelligible rules, i.e. partaking in a "legible" visual language. (2003, p. 12)

John Berger reprend d'ailleurs cette idée dans *Another way of telling* : il aborde plusieurs personnes et les questionne sur le sens qu'ils attribuent à plusieurs photographies. Les réponses qu'il récolte varient, parfois grandement, de la vérité de la situation lors de la prise de vue photographique.⁶ Berger relate d'abord

⁵ Afin d'éviter toute confusion, je tiens à mentionner que « possible » est utilisé ici en tant que nom propre et il en sera de même pour les prochaines pages traitant du présent sujet.

⁶ Par exemple : le public pourrait attribuer une émotion de tristesse à l'individu présenté une photographie, alors que cet individu pleurerait de rire lors de la prise de vue et démontrait donc une grande joie.

ce que le public devine des images présentées, pour ensuite exposer le véritable contexte lors de la prise de vue. Il tire conclusion de cette expérience : « in face of any photo the spectator projects something of her or himself. The image is like a springboard. » (1995, pp. 42-57)

On voit donc cette difficulté de trouver une sorte de langage photographique commun qui pointerait le lecteur d'image vers la bonne direction lorsqu'il arrête son regard sur un propos articulé par l'image. Existe-t-il vraiment quelque chose pouvant être appelé *langage photographique* ? Berger ne pense pas qu'il soit juste de le faire : « A language of appearance implies an encoder ; if appearances are there to be read, who wrote them? » (1995, p. 115) Ne serait-il pas vrai que l'image nous vient avant même les mots ? La pertinence d'aborder le processus communicationnel de l'image photographique semble mise en doute chez certains auteurs traitant de la problématique de l'interprétation des images, Berger renchérit :

Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. [...] It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it (Berger, John *et al.*, 1977, p. 7)

Ce dernier parlera plutôt d'un *demi-langage*, celui des *apparences*, qui appelle constamment à l'anticipation d'une découverte de *sens* plus profond dans l'image photographique. (Berger, J. et Mohr, 1995, p. 129)

L'idée du langage photographique et de son existence incertaine ou partielle soulève aussitôt des questions sur la mise en action d'un fil communicatif propre à la séquence photographique. On a d'ailleurs vu plus tôt que l'image photographique était imprécise et détenait un sens indéterminé. Or, de quelle façon le

sens photographique s'articule-t-il pour celui qui pose son regard sur l'œuvre ? Quelles sont les différentes méthodes de présentation des images et comment celles-ci affectent-elles la lecture de celui qui les regarde ?

L'image photographique s'en est historiquement remise à de l'aide extérieure afin de préciser ses multiples possibles et en guider la lecture. On remarque d'ailleurs fréquemment l'utilisation de textes accompagnateurs, que ce soit sous forme de titres, de notes d'accompagnement, de mot de l'auteur, de légende (*caption*), etc. Le texte, souvent, aide la lecture photographique: « as soon as photographs are used with words, they produce together an effect of certainty, even dogmatic assertion. [...] The photograph begs for an interpretation, and the words usually supply it. » (Berger, J. et Mohr, 1995, p. 91) Gelder souligne d'ailleurs chez Sekula la considération d'une sorte d'influence en forme d'*entonnoir*; le texte servant à éliminer certains des possibles entourant l'image photographique qu'il accompagne. (2011, p. 165) Willumson annonce dans le même sens en parlant du travail de W. Eugene Smith : « the caption limit the intended reading of each photograph. » (1992, p. 11)

Par contre, Clive Scott souligne plutôt la superficialité de l'espace narratif créée par le texte d'accompagnement :

The caption never coincides with the image, never exists in the same tune: it either precedes the image, as it may do in a rebus – the image is called upon to encode or enigmatize the caption – or succeeds it, acts as a reaction. Consequently, meaning itself is displaced, removed from the image: the image is either only part of a metaphor or the instigator of a presiding voice which, in return endows it with a justification. (1999, p. 53)

Scott, dont l'œuvre titrée *The spoken image*, met d'ailleurs de l'avant l'idée qu'une photographie libre de texte accompagnateur ne la laisse pas nécessairement dans une impasse en ce qui concerne ce qu'elle communique à celui qui y pose son regard. Pour signifier (être imbue de *sens*), la photographie ne requiert pas nécessairement de référent fiable. Bien au contraire; elle peut projeter ses propres référents afin d'en venir à signifier. (Scott, 1999, p. 63) Pour clarifier cette pensée, il est important pour Scott de laisser toute la place à la photographie, car c'est par son indépendance au langage⁷ qu'elle libère tout son potentiel :

However powerful language is in determining the power play of the photograph, the photograph is artful in its evasions and slippages. Faced with photography's weak intentionality, we assume that, without the support of language, photographs would become souls lost in the limbo of their own gratuitousness. But gratuitousness is independence, the never completely assimilated, the uncontrollable. (Scott, 1999, p. 327)

Malgré le concept de multiplicité des possibles vu plus tôt dans ce texte, l'image photographique est extrêmement suceptible à une appropriation par le langage écrit :

Because the photograph, at its taking, is pragmatic rather than semantic, indexical rather than iconic or symbolic, it is peculiarly vulnerable to appropriation by either title or caption. It is so vulnerable, in fact, that it seems to be entirely title-dependent, as a means of escaping its own gratuitousness. (Scott, 1999, p. 74)

⁷ Dans ce cas, le texte écrit.

L'idée d'utiliser le langage écrit pour guider la lecture d'une image photographique est donc pratique courante, mais il est tout de même possible de se questionner sur la validité des pistes qu'il propose. Bien qu'il donne une direction à ce qui peut sembler pouvoir être assujetti à plusieurs interprétations, Berger insiste sur l'importance de différencier documentaire et photoreportage en ce qui concerne le texte accompagnateur : « in reports ambiguities are unacceptable; in stories they are inevitable. » (1995, p. 279)

Le texte écrit accompagnant l'image pourrait-il nous éloigner de ce que pourrait être un véritable processus communicatif propre à l'image photographique ?

1.2.2. La séquence d'images

Scott propose la piste de la séquence photographique afin de la substituer à l'effet du texte: « photosequences make possible a documentary mode whereby juxtaposed photographs can be used to interrogate each other, to penetrate, as it were, each other's surfaces. » (1999, p. 250) il renchérit: « weak in intentionality, a photograph does not need language to give it purpose, but another photograph, alongside.» (1999, p. 325) Même son de cloche chez Stahel: « you need sequences, series, blocks and arrangements of photographs because only they can engender a visual language, narrative and analysis. » (2003, p. 27) C'est d'ailleurs sur ces assises que j'ai tenté de construire mes propres séquences photographiques et ce sont ces propositions qui seront étudiées dans les prochaines pages.

On s'aperçoit de ce pouvoir détenu par les images multiples qui, ayant l'habileté de s'interroger les unes et les autres, créent ainsi des référents qui paveront le chemin menant au *sens*. C'est d'ailleurs un point sur lequel s'attarde Becker :

The image an image follows, the image it precedes, and those even farther away in the sequence of pictures the viewer sees – all those pictures condition our understanding of the picture we are looking at now. The meaning of any one picture arises in its connection with all the others. [...] a viewer can easily make a great many comparisons between any two such images. Not all of these comparisons will produce ideas that can be sustained over the course of a long sequence of images, hypotheses about what the sequence is about that hold up when confronted with the succeeding images. But some, and not just a few, will do that. These ideas will not be contradictory. They will be complimentary, suggesting more complex hypotheses that link the subthemes the viewer can construct (1998, pp. 5-8).

Or, quelles sont les règles, ou du moins les influences, du choix de juxtapositions et d'arrangement des images sur le sens qu'on donne à la séquence? Les opinions diffèrent sur le sujet, mais on peut vraisemblablement trouver une piste de réflexion lorsque l'on compare la séquence photographique d'images fixes à celle d'images en mouvement, ou cinéma, médium qui, à son expression la plus réduite, n'est qu'une séquence d'images photographiques projetées à une vitesse de 24 images secondes.

Le cinéma requiert toujours la combinaison écran et haut-parleur, assumant ainsi une expérience plutôt uniforme pour chaque membre du public. C'est donc dire que la séquence photographique se retrouve dans une situation beaucoup moins formalisée que plusieurs autres pratiques requérant des éléments précis à leur diffusion : une photographie peut être imprimée, projetée, située géographiquement dans l'espace, se retrouver dans les pages d'un livre, organisées de diverses façons ou même sur le web.

L'idée de la temporalité abordée plus tôt, qui caractérise l'image photographique comme ne pouvant échapper le moment présent (Scott, 1999, p. 283) serait aussi un point important quant à la différenciation des caractéristiques narratives d'une séquence photographique, lorsque comparée au cinéma.

The filmic consumes the photographic; the anticipatory nature of film, its continual forward momentum into an ever reconstituted "blind field", its subjugation to unpredictable process, its future-orientedness, prevent the sequence of still photographs [...] (of) coming to anything. (Scott, 1999, p. 323)

Berger explique d'ailleurs le phénomène dans ses propres mots : « Photographs are the opposite of films. Photographs are retrospective and are received as such: films are anticipatory. Before a photograph you search for what was there. In a cinema you wait for what is to come next. » (1995, p. 279) La série de photographes individuels défilant à vingt-quatre images secondes se verrait donc privée d'un certain pouvoir détenu par l'image fixe individuelle sur laquelle le regard pourrait tendre à s'attarder. Le filmique, comme le langage, se retrouve constamment projeté dans le temps, alors que l'image fixe appartient au temps présent. Scott développe son idée comme suit:

[The photo-sequence] scores over the film in preserving the reader's freedom of relationship with the "text", in making room for the reader's mental processes in its own text (the entr'image), in allowing the interaction of the heterogeneous and qualitative duration of the photo and the reader's own heterogeneous and qualitative duration. (1999, p. 325)

C'est donc dire que, dans la séquence photographique, le temps attardé à chacune des images est dicté uniquement par celui qui y pose son regard, permettant l'interaction entre ce que l'on pourrait appeler un temps-image et un temps-lecture qui se trouve propre à chacun. La liberté de relations entre les images est préservée et laissée au spectateur et contient toujours une part « d'ambiguïté innée » (Berger, J. et Mohr, 1995, p. 100) qui, selon Berger, doit être acceptée vu la nature de l'image photographique.

Le temps-lecture permettrait-il alors au le processus de langage de s'ingérer dans la construction de la narrativité ? (Celui qui regarde la séquence photographique complète lui-même les blancs laissés entre les images à l'aide d'une réflexion interne langagière, ce que qualifie Clive Scott (1999) d'*entr'image*). On pourrait donc penser à une sorte d'effet Kuleshov, voulant que l'association entre deux images (la coupe cinématographique) détient le pouvoir de faire naître un nouveau sens qui ne pourrait exister autrement que par la mise en commun des deux éléments (Russel, 2005, p. 2), multiplié dans sa force opérant sans contrainte temporelle ou d'ordre fixe établi. J'ai moi-même tenté certains agencements photographiques dans ma création suivant cette idée, notamment par des répétitions, des rapprochements, des rapports de grandeurs entre les images, etc.

Bref, avec tous ces éléments en place, on retrouve une potentialité narrative digne de mention dans l'image photographique en séquence. Or, quel est l'effet de cette mise en séquence sur l'image photographique ?

We still lack a thorough study of the way in which the status of a photograph changes when it is introduced into a series. But we can say that there is an increase in its tension, that the photograph withdraws more into itself (increased implicitness), that its details are increasingly loaded, that it loses its totality and finality, that it loses its historicity, as its fictionality increases and as it acquires a new charge of futurity and possibility. (Scott, 1999, p. 326)

Berger et Mohr, quant à eux, avancent l'idée d'une narrativité photographique fonctionnant d'une façon bien à elle et spécifie le rôle de chacun des acteurs dans son engendrement :

The spectator becomes more active because the assumptions behind the discontinuities (the unspoken which bridges them) are more far-reaching. The teller becomes less present, less insistent, for he no longer employs words of his own;

he speaks only through quotations, through his choices and placing of the photographs. (Berger, J. et Mohr, 1995, p. 287)

Scott suggère que la séquence photographique ne se présente pas comme une suite de photographies individuelles pouvant être prises à part les unes des autres. Il s'agirait plutôt d'une série de perceptions indépendantes qui ne cherchent pas à se substituer l'une à l'autre⁸, mais qui persiste, se résiste et se complique l'une avec l'autre à mesure que l'œil survole l'assemblage. (Scott, 1999, p. 312)

1.2.3. Narrativité et photographie : photoreportage et notion d'auteur

Comme on vient de le voir, les principes de communication, de langage et d'organisation des images sont des facteurs clés dans l'élaboration de la narrativité photographique. Or, une narrativité sous-entend une notion d'auteur chez le photographe : un principe qui, bien qu'il puisse sembler sans équivoque au premier regard, soulève son lot de questions à lui seul, surtout lorsqu'on traite de la photographie documentaire : doit-elle se détacher de cette notion ou l'accepter ? On a vu précédemment que le texte accompagnateur, souvent utilisé en photoreportage, détient le pouvoir de préciser les possibles du sens photographique, mais on a aussi observé que celui-ci soutire une partie du potentiel expressif du médium photographique selon certains.

Urs Stahel mentionne une transition en ce qui concerne la vision que porte le public envers la photographie à partir des années 1960. (2003, p. 24) Celle-ci, qui était jusque là considérée comme élément principal de la représentation du

⁸ À l'image du Cinéma

monde pour le public est vite remplacée par la télévision et l'image en mouvement qui semble « plus vraie ». Or, c'est à la même époque que le domaine de la photographie prend sa place dans le monde des arts. Or, qui dit *monde des arts* dit *auteur*; « la notion d'auteur sert à légitimer une pratique créative du photo-reportage. » (Morel, 2006) En tant qu'auteur, le photographe prend de plus en plus de place en ce qui concerne le contrôle et l'utilisation faite des images qu'il produit.

Beaucoup de reporters deviennent de véritables "auteurs" de leurs œuvres, dont ils déterminent eux-mêmes le contexte de présentation en élaborant des livres, des produits audiovisuels, des films ou des expositions ou en exigeant un droit de regard effectif sur l'usage qui est fait de leurs documents. (Frizot, 1994, p. 611)

Comme on l'a vu plus tôt, W. Eugene Smith était d'ailleurs l'un des premiers à demander une large part de contrôle sur ses images auprès des éditeurs, et ce dès les années 1950 :

Eugene Smith is unique amongst his peers in that he understood the complexity of photographic production and the challenge posed by the privileging of secondary editorial control over primary reportage. In fact, it must be recognized that Smith's insistence on authoring both the narrative and the moral force of his photographic reportage was an attack, not only on his editors, but on the traditions of photojournalism. (Willumson, 1992, p. 2)

On peut interroger l'influence de la notion *d'auteur* sur le travail du photographe; Papadimitropoulos souligne que « les grands auteurs se distinguent des autres par les multiples niveaux connotatifs qu'ils engagent dans leur œuvre ou, pour le dire autrement, par les synthèses impossibles qu'ils y accomplissent. » (2010, p. 155) Cette caractéristique de synthèse démontre une certaine efficacité

à relater l'information, par contre, il semble que cette dernière soit elle-même influencée par la notion d'auteur :

On veut aussi créer pour pouvoir se reconnaître dans l'œuvre, dans son objectivité. L'œuvre permet un dessaisissement de soi; elle est un miroir, non pas ressemblant, mais représentant l'auteur. (Papadimitropoulos, 2010, p. 175)

On observe donc une dualité chez Papadimitropoulos, d'un côté le photographe-auteur est efficace pour relater l'information au travers des photographies, de l'autre, l'information est teintée d'un biais et son œuvre est un miroir de sa propre personne. On peut d'ailleurs se rappeler des critiques soulevées mentionnées dans ce texte au chapitre 1.1.3, notamment par Saussier, envers la réorientation de la photographie de « l'économie de l'information » vers la « reconnaissance culturelle » (Morel, 2006, p. 24) qui touchent directement à cette idée du photoreportage d'auteur. Alan Sekula en appelle même d'une nécessité de reconstruire en quelque sorte le paradigme documentaire puisque la notion même d'auteur ou d'artiste dévie la visée initiale de l'attention du spectateur envers le sujet photographié, pour la rediriger vers le photographe, réalisateur de la prise de vue :

Suddenly the audience's attention is directed toward mannerism, toward sensibility, toward the physical and emotional risks taken by the artist. Documentary is thought to be art when it transcends its reference to the world, when the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression on the part of the artist. (Sekula, 1978, p. 864)

Malgré les critiques auxquelles la pratique du photojournalisme peut faire face quant au photoreportage d'auteur, les photographies sont maintenant dans les

musées et les photographes documentaires doivent dorénavant jongler, sur le terrain, entre narrativité et documentation, entre vrai et faux, entre reconnaissance personnelle et reconnaissance de leurs sujets : la figure d'auteur en photoreportage « tend aujourd'hui à faire l'histoire. » (Morel, 2006, p. 13) D'ailleurs, certains auteurs postulent en faveur de l'appropriation du statut d'auteur et de l'utilisation des procédés narratifs en photoreportage :

Visual narration, despite all the new uncertainties, remains a feasible form of understanding and documenting the world. But photojournalism will only survive if it becomes radically subjective, radically daring and distanced, or radically ambiguous. It has to give up petrified attitudes and must become as agile as a cursor. (Stahel, 2003, p. 41)

Nous verrons d'ailleurs d'autres problématiques auxquelles doivent faire face les photoreporters dans les prochaines pages lorsque l'idée de la relation entre le photographe et le sujet photographié sera abordé.

1.3. La relation entre photographe et sujet

La relation entre le photographe et le photographié est l'un des axes importants de ma recherche-création. C'est la problématique du regard du photographe porté sur *l'autre* qui me motivait en grande partie dans l'entreprise de ma création, car c'est celle qui me donnait le plus de fil à retordre. Aller vers mes sujets, entrer en relation avec eux, tout ce qui concernait le contact initial, sont des choses qui m'étaient difficiles d'entreprendre. Je discuterai d'ailleurs mon expérience personnelle plus loin dans ce texte.

J'ai pu trouver certains filons précieux de clairvoyance⁹ dans le travail de plusieurs photographes ayant relaté leurs expériences soit par des écrits, ou des documents audiovisuels. La documentation sur cette relation entre photographe et photographiée semble provenir principalement du paradigme de l'éthique, par exemple lorsqu'on traite de la photographie des moins fortunés, alors que la nature de mes images me plaçait dans une relation qui comportait à la fois des similitudes et de grandes différences au niveau des relations de pouvoir et du contact humain avec les protagonistes de mes séquences photographiques. Les prochaines pages seront consacrées aux problématiques associées à cette relation entre photographe et photographié et aux difficultés liées à la présentation d'une certaine *vérité*, ou du moins une *honnêteté*, dans la représentation d'un sujet à l'aide du médium photographique.

1.3.1. La relation avec l'autre

Sydney Aufrère écrit au sujet du temps où les photographes-portraitistes commencent à sortir des studios pour plutôt prendre les gens en photographie dans leur environnement quotidien :

Le photographe fonde son approche sur des liens personnels et l'amitié qu'il noue avec ses modèles, vus sous l'angle d'un œil bienveillant, dans la chaleur de leur environnement quotidien, mieux somme toute dans l'inconfortable atelier de Paul Nadar. (dans *Le Geste et l'image de l'homme au travail*, 1990, p. 27)

⁹ Utilisé dans le sens du mot anglais *insight*.

Pourtant, l'approche du sujet qui semble si simple et empreinte de chaleur humaine dans cette citation n'est évidemment pas toujours aussi heureuse. Martin Parr en dit: « all photographers, to a certain extent, exploit and intrude, it's the name of the game. » ("Martin Parr in conversation with Kate Fox and Sean



FIGURE 9: PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE *LET US NOW PRAISE FAMOUS MEN*, PAR WALKER EVANS

O'Hagan," 2014) La présence même du photographe dans l'environnement du sujet peut être perçue comme une forme d'intrusion; on demande la permission de photographier, mais même si on l'obtient, veut-on vraiment de nous sur le terrain, le jour où les photographies doivent être réalisées? Plusieurs

photographes ne demandent pas nécessairement cette permission, puisqu'elle n'est après tout pas vraiment obligatoire dans plusieurs situations et le semblait encore moins plus l'on s'éloigne de notre époque. David Leviatin raconte certaines anecdotes à ce sujet lors de la réalisation de photographies commandées par la FSA par Walker Evans et James Agee, plusieurs d'entre elles se retrouveront éventuellement dans le livre *Let us now pray famous men* publié pour la première fois en 1940 : « When Agee and Evans arrived, there was a concern among the people of Centerboro and Cookstown that these two Northerners were there to "low rate" southern life. One woman described Agee as a "bum". » (Leviatin, 1991, p. 10) Il s'agit là d'une problématique à deux tranchants : d'un côté, le photographe est empreint du désir de représenter une certaine réalité. D'un autre, la personne photographiée est habitée du souci de paraître à son mieux dans l'œuvre finale. On voit d'ailleurs bien cette dynamique relationnelle dans les photographies réalisées par Jean Mohr de Marcel, un berger vivant

dans les montagnes qu'il visite à plusieurs reprises afin de le photographeur au travail :

The next Sunday, early in the morning, Marcel knocked at the door. He was wearing a clean, freshly ironed black shirt. His hair was carefully combed. He had shaved. "The moment has come," he told me, "to take the bust. Down to here!" He indicated his waist with one hand. Below this chosen line he was wearing his working trousers and his boots covered with cowshit (sic). Sunday or not, he still had fifty cows to look after. [...] When he saw this portrait, in which he had chosen everything for himself, he said with a kind of relief: "and now my great-grandchildren will know what sort of man I was" (Berger, J. et Mohr, 1995, pp. 36-37).



FIGURE 10 : PORTRAIT DE MARCEL PAR JEAN MOHR

Cet exemple montre à quel point cette idée de *bien paraître* est d'importance pour certains sujets. Le sociologue Erving Goffman écrit: « when an individual appears in the presence of others, there will usually be some reason for him to mobilize his activity so that it will convey an impression to others which it is in his interests to convey ». On peut supposer que Marcel tente, par ses actions dans sa relation avec le photographe, d'assurer la pérennité d'une image précise qu'il se fait de lui-même, ou la peur d'être vu d'une façon qui lui semble inauthentique, peut-être même une certaine gêne quant au caractère salissant de son travail.

Beaucoup de gens sont anxieux au moment de se faire photographier [...] parce qu'ils craignent sa critique. Ils veulent une image idéalisée : une photo d'eux-mêmes à leur mieux. Ils ressentent comme un reproche qu'il ne leur rende pas

d'eux-mêmes une image plus séduisante qu'ils ne le sont en réalité. (Sontag, 2008, p. 124)

On pourrait voir chez Marcel une tentative de ravir le contrôle de la représentation de son image au photographe. En essayant d'avoir une main mise sur le plus de variables possibles lors de la prise d'images, il combat cette anxiété de vivre une certaine déception face à sa représentation dans l'œuvre finale du photographe.

D'ailleurs, si l'on revient aux photographies de Walker Evans dans *Let us now praise famous men*, certains n'apprécièrent pas la façon dont ils furent représentés dans l'œuvre finale : « Clearly frustrated by the way they were portrayed, the children feel their lives have been manipulated and exploited, composed for the benefit and consumption of others. » (Leviatin, 1991, p. 11) C'est une problématique qui peut être liée à la position *d'auteur* du

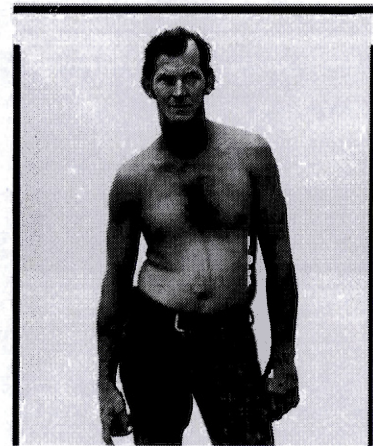


FIGURE 11 : BILLY MUDD PAR RICHARD AVEDON

photographe comme on l'a exposée précédemment; celui-ci se reflétant lui-même dans l'œuvre à un certain degré. Par exemple, Richard Avedon, photographe-portraitiste issu du milieu de la mode, réalise dans les années 1970 des photographies documentaires d'habitants du Midwest américain. Suite à leur publication, Il se fait accuser d'exploiter ses sujets et de falsifier l'image de la vie dans cette région des États-Unis. (Whitney, 1995) Or, Avedon est sans équivoque, il se considère comme un artiste avant tout. Son fils, John Avedon, expliquera :

I think ultimately what you see more into is inside his head. It's like reverse photography, it's like the light is coming out of his eyes, through his eyeballs and shining on the people. And what he is photographing is never not a self-portrait. And what you are seeing with ever-increasing crystal clarity is dad, you are just seeing him (Whitney, 1995).

Richard Avedon remet d'ailleurs lui-même en question l'idée de la photographie en tant que médium documentaire et suggère qu'il est difficile, voire impossible, de ne pas s'approprier une position d'auteur lorsque l'on utilise la photographie pour présenter un sujet. Pour lui, la photographie appartient au royaume de la fiction :

I think the larger issue is that photography is not reportage, is not journalism, it is fiction. When I go to the West and I do the working class, which is more about the working class than it is about the West, it's my view, like John Wayne is Hollywood's view. So that means my idea about the working class is a fiction. (Whitney, 1995)



FIGURE 12 : SANDRA BENNETH PAR RICHARD AVEDON

Dans le documentaire de Whitney (1995), Avedon retourne rencontrer les modèles de ses photographies, certains ayant passées à l'histoire avec son projet du Midwest. Sandra Benneth décrira la photo comme exécration (« awful ») et affirme qu'elle préférerait l'enterrer plutôt que de la montrer au grand jour. Elle admet s'être sentie exposée et vulnérable et va même jusqu'à dire que cette photographie était venue la hanter plusieurs années après sa publication. Il rencontre aussi Billy Mudd qui avoue avoir été terrifié par son portrait réalisé par Avedon : « I've seen myself look at myself in a way no mirror can capture [...] I thought I was dead. I actually experienced myself capturing myself and saying:

‘you’d better change your life, this is the way it is’ ». Suite à la publication des photographies d’Avedon, il change de métier et retourne s’installer plus près de sa famille. Ces brèves rencontres entre Avedon et des sujets marquants de sa carrière démontrent bien tout le poids qu’une photographie peut représenter pour la personne photographiée et illustre le dilemme éthique de la considération de cette personne et de la position d’auteur du photographe.

Il s’agit là d’une relation de pouvoir importante entre accès au sujet et traitement du sujet : l’individu photographié donne accès à sa personne physique au photographe qui choisira ultimement de quelle façon il présentera cette personne en photographie. Avedon décrira cette relation comme suit lors de sa rencontre avec Sandra Benneth :

You have to accept that you are there, and that the control is with the photographer. I have the control in the end, but I can’t do it alone, you have a lot to say, which by that I mean the way you look, the way you confront the camera (etc.) [...] In the end, I can tear the pictures up, I can choose the smiling one or the serious one, or I can exaggerate something through the printing; it is lending yourself to others. (Whitney, 1995)

Il est intéressant de souligner que Berger et Mohr refusent cette idée d’emprunt (*lending*) tout en abordant l’idée dans le même sens qu’Avedon; on *prend* une photographie (Berger, J. et Mohr, 1995, p. 11), on ne *l’emprunte* pas; photographe, c’est en quelque sorte repartir avec quelque chose, cette idée est fondamentalement ancrée dans le langage utilisé pour parler de la chose photographique. D’ailleurs, le français n’est pas le seul à recourir à ce genre de lexique : « we *take* pictures ». Aubert en dit: « people are said to have their portrait ‘*taken*’ and there is always a lingering suspicion that something is actually taken ‘*away*’ from them. » (Aubert, 2009, p. 7)

Sontag, quant à elle, aborde la question de cette relation de pouvoir d'un œil plus positif : « Photographier, c'est conférer de l'importance. Il n'est probablement pas de sujet auquel on ne puisse donner de la beauté; de plus, il n'y a aucun moyen d'éliminer la tendance inhérente à chaque photographie de valoriser son sujet. » (2008, p. 48)

Becker, de son côté, confère un certain pouvoir au photographié dans sa relation avec le photographe quant à la représentation de son image en faisant référence à la problématique de l'accès initial :

Getting information from people is always a negotiation. The people we study are not necessarily so powerless in relation to us. [...] In fact, they often tell us they aren't interested, don't want to play our game, and just walk away. That's why questions of "getting access" occupy so much space in our discussions and in students' nightmares. (Becker dans Aubert, 2009, p. 9)

Il s'agit donc d'un certain échange plutôt que d'une relation unilatérale en faveur du photographe : « peut-on avoir accès à l'ensemble des activités pertinentes et, si c'est possible, comment l'accès est-il négocié ? Que faut-il donner en retour ? » (Becker, 2007, p. 39) C'est là des questions qui surviennent fréquemment en amont des projets photographiques documentaires.

Cette question d'accès est intéressante et représentait d'ailleurs une source d'inquiétude pour mon propre projet (ou même une source de cauchemar, comme le dirait Becker). Ce premier contact fort important permet une définition initiale du projet photographique. Goffman dira de cette première approche: « the initial definition of the situation projected by an individual tends to provide a plan for the cooperative activity that follows. » (1969, p. 11) L'accès dépend donc de plusieurs facteurs : le sujet potentiel voit-il l'intérêt pour lui de jouer un rôle

dans cet échange et de se faire photographier ? On peut entrevoir le choc entre les points de vue de la valorisation personnelle recherchée et celui de la représentation décevante possible chez le sujet. Martin Parr mentionne aussi certaines problématiques contemporaines au niveau des départements de relations publiques lorsque l'on commence à s'aventurer sur le terrain du travail, comme dans le cas de ma propre création :

Fighting PR companies is one of the things I have to do all the time, they always want to stop you getting in, then when they see the picture they don't like this and they don't like that. That is because they have such a shallow view of what is acceptable. ("Martin Parr in conversation with Kate Fox and Sean O'Hagan," 2014)

Or, nous verrons plus tard, lorsque j'aborderai ma propre expérience sur le terrain, que les compagnies peuvent aussi voir dans la relation une occasion publicitaire qu'ils pourraient tenter de tourner à leur avantage. La manière dont Goffman décrit les relations interpersonnelles peut nous donner certaines pistes quant à l'articulation de ces leviers de pouvoir :

Together the participants contribute to a single over-all definition of the situation which involves not so much a real agreement as to what exists but rather a real agreement as to whose claims concerning what issues will be temporarily honoured. Real agreement will also exist concerning the desirability of avoiding an open conflict of definitions of the situation (1969, p. 9).

C'est toujours dans ce genre d'entente tacite, pouvant différer dans sa compréhension chez chacun des partis concernés, puisqu'existant dans le royaume du non-dit, que prend racine l'acceptabilité de la situation entre photographe et photographié.

Discuter de la photographie en tant qu'échange et des barrières nombreuses pouvant se dresser devant les photographes nous amène à considérer l'envers de la médaille; alors qu'on traitait plus tôt de l'anxiété du sujet photographique précédant la séance de photographie, qu'en est-il du photographe ? Ce dernier, lui aussi, est affecté de diverses façons par cette relation entre photographe et photographié. Il est fréquemment l'initiateur de cette relation qui aboutira en la création d'une œuvre photographique. Diane Arbus décrivait ce qu'elle vivait en se rendant à la rencontre d'un sujet à photographier pour la première fois :

...and sometimes I have a sinking feeling of : " oh god it's time and I really don't want to go. " And then, once I'm on my way, something terrific takes over about the sort of "queasiness" of it and how there's absolutely no methods for control.
(*Diane Arbus*, 1972)

Pour elle, la photographie et sa démarche, de photographier les gens en marge de la société semble issu d'un processus de confrontation (Johnson, 1989, p. 94) : se confronter soi-même, à ses peurs et inhibitions, tout en se confrontant à l'autre, celui à être photographié. Marvin Israel, ami de Diane Arbus, note que la chose qui semblait la plus importante pour cette dernière était l'expérience sociale, l'événement de la rencontre du sujet plus que la photographie elle-même et que toute la démarche prenait une dimension extrêmement personnelle pour elle. (*Diane Arbus*, 1972)

Avec toutes ces variables concernant la relation entre photographe et photographié, on peut se demander comment certains photographes construisent cette relation pour réussir à cerner le sujet et à le présenter sous forme photographique dans une visée précise, surtout lorsqu'on traite de photographies mul-

tiples et sous forme de séquences. On a vu que W. Eugene Smith avait photographié Pittsburgh plusieurs mois durant et passe vingt-trois journées complètes avec le docteur Ceriani aux environs de Kremmling, Colorado (Cosgrove, 2012). On sait aussi que dans le cas de Berger et Mohr qui documentent la vie de Marcel, le berger, bien qu'on ne précise pas le nombre de jours passés en sa compagnie, on peut comprendre par les textes accompagnateurs qu'ils s'attardent à leur



FIGURE 13 : FIDEL CASTRO
JOUANT AU GOLF PAR AL-
FONSO KORDA

sujet quelques jours à la fois et qu'ils retournent lui rendre visite à plusieurs reprises tout en lui présentant les photos de séances préalables.

On comprend avec ces quelques exemples que les photographes documentaires ont tendance à s'attarder à leur sujet, qu'il soit une personne simple ou quelque chose de plus large, et ce, sur d'assez longues périodes. Alberto Korda do-
cumente la révolution cubaine de Fidel Castro à la fin des

années 1950 et photographie ceux qui y prennent part pendant presque dix ans.

Christina Vives en dira :

Les photographies de la révolution, et par cela il faut comprendre tout le travail autour de Fidel, n'auraient pu exister sans le degré d'intimité et les liens très forts qui unissaient les deux hommes, et sans la fascination exercée par Fidel sur Korda. (Vives, 2008, p. 55)

Or, à quel point une telle intimité est-elle désirable ? Martin Parr se rend habiter une communauté religieuse méthodiste au milieu des années 1970 dans le but de la documenter, une aventure qui se terminera en conflit avec certains membres de cette même communauté se méprenant sur ses intentions, croyant qu'il voudrait perpétuer les enseignements religieux après y avoir passé quelque

temps. Il postule en référant à cette expérience: « however much you get involved with a situation, you're never part of it, you're always an outsider. » ("Martin Parr in conversation with Kate Fox and Sean O'Hagan," 2014). Des propos qui seront appuyés par Susan Sontag : « tout l'intérêt de photographier des gens tient à ce que vous n'intervenez pas dans leur vie : vous ne faites que leur rendre visite. » (Sontag, 2008, p. 67)

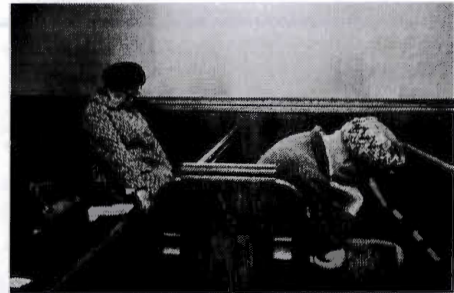


FIGURE 14 : PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE MANKIN-HOLES METHODIST CHAPEL PAR MARTIN PARR

Bref, cela nous donne certaines pistes qui permettent de mieux comprendre l'inquiétude ou même la crainte que certains peuvent éprouver à l'idée de se faire photographier et l'attitude avec laquelle le sujet photographique à en devenir aborde sa relation avec le photographe. Il s'agit là d'une situation sociale comportant son lot de problématiques particulières puisqu'avec la photographie vient cette idée de *trace historique* et de permanence où les enjeux du photographe et ceux de la personne photographiée peuvent facilement entrer en opposition, ou du moins ne pas être complètement alignés. On peut imaginer que les approches des individus à photographier peuvent être différentes d'un photographe à l'autre. On a pu voir une distance évidente chez certains photographes vis-à-vis leur sujet comme avec Walter Evans lors des photographies qui se retrouvèrent dans *Let us now praise famous men* : « Evans, it is said, talked rarely and treated his hosts like objects, only speaking to arrange his photographs. » (Leviatin, 1991, p. 10) À l'inverse, une grande proximité peut exister chez d'autres comme la relation qu'entretenait Alfonso Korda avec Fidel Castro lors des premières années de la révolution cubaine. Somme toute, plusieurs approches peuvent aboutir à une œuvre photographique importante ou digne de

mention, mais la question de l'approche face au sujet et de la relation entre photographe et photographié demeure tout de même primordiale dans l'articulation des mécanismes menant à la création de cette œuvre et influencera sans aucun doute le résultat obtenu. On pourrait croire qu'il est peut-être plus important pour le photographe-auteur de trouver lui-même son propre terrain de travail parmi toutes ses considérations éthiques, relationnelles et sociologiques qui composent la problématique étudiée lors des dernières pages.

CHAPITRE 2: CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL

Lors de la mise en chantier de mon projet de séquence photographique, j'ai pu découvrir et revisiter des œuvres de photographes qui m'ont fortement influencé tout au long du parcours qui m'a permis d'en arriver à l'achèvement de ma propre démarche. C'est dans cette partie du texte que j'aborderai et commenterai ces diverses influences artistiques, mais aussi parfois théoriques, qui m'ont portée à réfléchir sur ma démarche en tant qu'artiste, photographe et photoreporter.

Bien que nous ayons précédemment abordé plusieurs œuvres photographiques en posant les assises théoriques sur lesquelles mon projet s'appuie dans le premier chapitre, les pages suivantes serviront plutôt à positionner ma démarche artistique et mon œuvre face à celle d'autres photographes. Il s'agira donc d'une étude sélective des caractéristiques de chaque œuvre avec pour visée de dresser ressemblances et différenciations avec la création du présent mémoire.

Pour se faire, je diviserai les thématiques entourant mon œuvre en trois volets qui seront explorés tour à tour, soit ceux de la représentation du travail par l'image photographique, celui de l'utilisation de la séquence photographique et finalement celui de la relation entre photographe et photographié.

2.1. Documenter le travail

Comme on l'a vu au chapitre 1, plusieurs photographes se sont intéressés à la photographie du travail. Souvent avec un souci de critique sociale et parfois avec l'idée de glorifier l'image du travailleur manuel. Il ne manque pas de documents visuels à ce sujet. L'essai photographique *Country doctor* de W.Eugene Smith (1948) est l'une des inspirations pour mon projet en ce qui concerne le traitement documentaire réalisée par Smith du travail du docteur Ceriani. On y voit

le sujet en action dans son travail quotidien et l'entière de la séquence photographique est consacrée à l'étude du personnage. Cette omniprésence du personnage photographié unique et l'attention aux gestes manuels sont des caractéristiques que j'ai tenté d'appliquer aux séquences photographiques se retrouvant dans mon œuvre. Lewis W. Hine et son livre photographique *Men at work* (Hine, 1977b) est aussi un incontournable en ce qui concerne la représentation et la glorification du travailleur dans le feu de l'action. Plus récemment, on peut d'ailleurs mentionner Salgado qui, empreint d'une volonté de critique sociale à un certain degré, présente, lui aussi, le travailleur dans son milieu de façon tout aussi dramatique (Salgado, 2002). Contrairement à ce que l'on retrouve chez Eugene Smith dans *Country doctor*, Hine et Salgado ne s'attardent pas au personnage unique, mais plutôt à un thème qu'ils traitent par l'entremise de plusieurs sujets uniques photographiés et se servent plutôt des caractéristiques du travail lui-même pour établir un fil conducteur dans leur séquence photogra-



FIGURE 15 : PÊCHEUR PAR SEBASTIAO SALGADO

phique. On peut penser à la séquence sur la pêche dans *La main de l'homme* de Salgado (2002, pp. 94-109) qui en est un bon exemple et dans lequel l'auteur, bien qu'il exploite certains aspects de la vie de tous les jours des pêcheurs (Fig 15), ne suit jamais un seul

sujet afin de relater son expérience de travail. Il s'attarde plutôt à la barbarie et la violence de la pêche en choisissant de principalement mettre en image les têtes coupées et les lances des pêcheurs transperçant les corps ensanglantés des poissons dans la plupart des pages composant la séquence photographique.

Pour les séquences photographiques réalisées dans le cadre de mon mémoire, j'ai plutôt choisi de me concentrer sur l'individu photographié, à l'image de W. Eugene Smith dans *Country doctor* puisque je tenais à mettre à l'étude cette relation entre le photographe et l'individu photographié. C'est donc en rendant la personne photographiée sujet principal de mon œuvre plutôt que de déplacer le sujet sur certaines autres caractéristiques d'une industrie particulière, comme le fait Salgado et Hine, que je réaliserai mon propre projet.

Mon approche au sujet s'éloigne d'ailleurs des trois œuvres présentées précédemment, incluant cette fois celle de Smith, d'une deuxième façon; mes séquences photographiques portant sur des métiers ayant sans doute une nature moins *dramatique* ou *grandiose* que dans ces trois projets. Cette impression d'être « entre la vie et la mort » dans *Country doctor*, l'idée de « progrès industriel » et « association entre l'homme et la machine » dans *Men at work*, ou la critique sociale et la grande dramatisation des images chez Salgado seront plutôt remplacés par une documentation adaptée selon mon impression de chaque métier basée sur le temps passé sur le terrain avec mes sujets.

Pour l'approche du sujet à photographier, je me penche plutôt sur le travail de photographes tels que Peter MacCallum et Corey Arnold.

On peut d'ailleurs opposer le traitement fait de l'industrie de la pêche par Salgado, comme on l'a vu précédemment, avec le traitement que Corey Arnold en

fait. Ce dernier, étant lui-même pêcheur en Alaska, documente pendant sept années son travail sur un bateau de pêche et publie *Fish-Work: The Behring Sea* en 2011 à la suite de ses voyages. L'œuvre s'intéresse plutôt à la vie de tous les jours sur le bateau de pêche, présentant



FIGURE 16: PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE *FISH-WORK: THE BERING SEA* PAR COREY ARNOLD

des photographies des moments de relaxation de l'équipage, de leur travail quotidien, mais aussi des moments plus intenses et dramatiques pouvant parfois survenir. Les images s'intègrent afin de créer un portrait semblant nuancé de ce qu'est ce genre de travail pour ceux qui y prennent part.

There are an infinite number of new subjects for documentary photographers that are right under our noses. One of the ways that I deal with this is to work with subjects that have no inherent drama. I try to reveal their social importance without, at the same time, making exaggerated claims about them. (MacCallum, 2004, p. 145)

MacCallum, dans *Material World*, présente des photographies de milieux de travail industriel. S'intéressant plutôt au milieu qu'à ceux qui l'habitent pour y travailler, il met ces lieux en image d'une manière sobre, presque distante, en gardant le souci de documenter sans avoir recours à l'exagération ou à la dramatisation. Son travail est intéressant par rapport à ma propre posture puisqu'il présente tout de même certains travailleurs, bien que le sujet principal de sa photographie étant l'architecture intérieure de ces lieux de travail, mais aussi de la

façon dont il approche son sujet : « MacCallum employs an economy and literalness dictated, he says, by the material itself » (*Peter Maccallum: Material World - Canadian Architect*). C'est précisément de cette façon que je tenterai de laisser mes propres impressions influencer mes séquences photographiques selon la nature de l'environnement qui m'entoure. Cela me paraît important dans le but de transmettre une certaine authenticité au travers de l'exposition de ce ressenti dans les séquences photographiques de mon œuvre.

Pourquoi s'intéresser à ces sujets contenant moins de potentiel dramatique et relevant plutôt de la vie quotidienne qui nous entoure ? Martin Parr suggère la piste de réflexion suivante :

Documentary photographers are not very good at documenting the world and society in which we live, because they're too involved in finding their quirky (subjects). That's why we have lots of pictures of mental hospitals and circuses, because visually they are very exotic. If we think this is how we are actually represented, it is technically incorrect [...] I do try and think, especially when I have a big project, [...] about how to represent all of what is going on rather than just the exotic or the nostalgic. I think it is one of the misfortunes of photographers to not think about these things enough ("Martin Parr in conversation with Kate Fox and Sean O'Hagan," 2014)

C'est d'ailleurs en documentant ces sujets peu exotiques avec un style bien à lui que ce dernier rejoint éventuellement les rangs de l'agence Magnum. MacCallum abonde dans le même sens : « There are an infinite number of new subjects for documentary photographers that are right under our noses » (2004, p. 145), soulignant la place de ces sujets issus de la quotidienneté dans l'intérêt populaire. C'est la richesse documentaire des sujets souvent moins explorés en photographie, qui pourraient sembler monotones à première vue, qui m'interpelle pour mon œuvre.

2.2. S'approprier le discours de la séquence photographique

Comme documenté précédemment, on peut penser que la séquence photographique communique d'une façon bien à elle lorsqu'on la compare, entre autres, à l'image photographique individuelle ou à la séquence photographique projetée dans le temps (Cinéma).

Country Doctor de W.Eugene Smith (1948) est encore une fois une inspiration, cette fois-ci en ce qui a trait à l'organisation des images formant la séquence photographique dans l'espace. Bien que les photographies de Smith soient accompagnées de textes explicatifs, on peut difficilement nier la facilité avec laquelle on passe d'une image à l'autre et la manière dont celles-ci créent, même en excluant les textes, un portrait clair du personnage de Smith. L'image de couverture nous présente l'idée du voyageur, du travailleur itinérant. On le voit ensuite traiter des patients dans différents milieux, Smith utilise alors des variations de format pour suggérer la multiplicité des patients à traiter. On devine qu'il tente



FIGURE 17: PHOTOGRAPHIE TIRÉE DE *COUNTRY DOCTOR* PAR W. EUGENE SMITH

alors de réserver les formats pleine page aux images qu'il juge les plus marquantes. On termine finalement par une photographie saisissante du docteur avec son café à la main, se reposant, l'air fatigué, adossé sur un comptoir de cuisine. Une image soulignant l'impossibilité pour ce dernier d'obtenir un moment de répit dans sa vie de tous les jours (Fig. 17).

John Berger et Jean Mohr sont aussi d'importantes inspirations en ce qui concerne l'organisation des images et la mise en œuvre d'une narrativité dans la séquence photographique. Je me réfère à eux principalement pour l'audace dont ils font part dans *Another way of telling* (1995), dans les séquences photographiques vues plus tôt telles que *Framed portrait of a woodcutter* (p.58) et *Marcel or the right to choose* (p. 16). En premier lieu pour leur utilisation du texte accompagnateur agencé à l'image photographique de manière à créer une sorte de dialogue, ce dernier cherchant d'ailleurs parfois à se positionner dans une forme d'opposition au discours des images photographiques afin de créer une opposition ironique dans le but d'en arriver à un surplus de *sens*. Les pages 22 et 23 dans *Marcel or the right to choose* sont un exemple flagrant de cette technique.

En deuxième lieu, il faut mentionner l'influence sur ma propre œuvre de leur tentative à présenter une séquence photographique s'étendant sur plusieurs pages sans utiliser le texte accompagnateur ayant pour but d'entamer le processus d'entonnoir d'exclusion des sens possibles à associer aux images. Toujours dans le même ouvrage, c'est dans la séquence photographique *If each time...* (p. 131) qu'ils tentent tous deux de créer du sens avec comme seul support les images photographiques multiples et les relations se créant entre elles-mêmes. Clive Scott dira: « Only with the work of artists such as John Berger and Victor Burgin do we see photography and language each occupying its own ground and no longer substituting one for the other » (Scott, 1999, p. 326) et renchérit plus spécifiquement sur l'interaction entre images photographiques dans de telles séquences photographiques. :

[The photographic sequence] does not present itself as a sequence of stills; it refers instead to a series of independent perceptions and verbal realizations, which do not supersede each other, but which persist, resist and complicate each other as the eye passes over them (Scott, 1999, p. 312)

Il résume d'ailleurs certains points clés de son argumentation sur le pouvoir narratif des images photographiques d'une façon assez intéressante et inspirante en ce qui concerne l'orientation de la construction de la narrativité dans les séquences photographiques constituant de mon œuvre :

Photography has proven to be a fruitful means of inquiry into narrative, variously because (a) being itself illusionistic, it is perhaps the best instrument for deconstructing illusionism; (b) unable itself to narrate, it shifts attention from the narrative to the narratological; (c) the difficulty of "entering" photographs dramatizes our need to use narratives as refuges, as ways of reading/justifying our lives; the photograph excludes us, both as spectator and narrator from the narrative we are constantly trying to inhabit; (d) given its visual availability and its "all-over" focus, and given (c), the photograph often takes us on journeys we did not expect to go on. (Scott, 1999, p. 317)

Berger et Mohr commentent d'ailleurs cette idée d'ambiguïté dans la séquence photographique en entrée de jeu dans un court texte présentant la visée de l'œuvre *If each time...* :

In themselves appearances are ambiguous, with multiple meanings. This is why the visual is astonishing and why memory, based upon the visual, is freer than reason [...] The ambiguities encountered are not an obstacle to "understanding" this work but a condition for following it. (1995, p. 133)

En surface, les séries de photographies de Mohr et Berger comprennent aussi les mêmes types de stratégies d'agencement que l'on pourrait retrouver chez W. Eugene Smith et chez plusieurs autres photoreporters; la taille et l'organisation des

images dépendant de l'objectif narratif de l'auteur de la séquence photographique. On peut voir un bel exemple dans *Framed portrait of a woodcutter* aux pages 66 et 67, dans lesquelles Berger et Mohr agencent les images de l'arbre tombant au sol avec trois images successives en deux pages d'une façon évoquant le lancement dans le temps de l'image caractéristique au Cinéma. On s'aperçoit rapidement, en regardant les images et leur agencement précis, qu'elles feraient probablement beaucoup moins de sens entre elles si elles n'avaient pas été organisées toutes trois sur une même page ayant toutes le même format. On peut même oser spéculer d'une tentative par les auteurs de suggérer l'accélération du temps (donc l'accélération de l'arbre lorsqu'il chute vers le sol), entre l'image du centre et l'image à l'extrême droite, puisque l'espace entre ces dernières est moindre que l'espace entre l'image d'extrême gauche et l'image centrale. C'est de cette exploration du médium de la séquence photographique par Mohr et Berger que j'aimerais m'inspirer pour ma propre œuvre lors de son agencement final et de sa mise-en-page dans différents formats.

2.3. La relation entre le photographe et le photographié

L'approche du sujet à être photographié par le photographe peut être considérée sous plusieurs angles; le photographe porte son attention sur les éléments dans le cadre photographique et organise les photographies entre elles lorsque nécessaire. C'est en manipulant ces diverses composantes qu'il tente à donner un certain sens à son œuvre. Or, le sujet est aussi, tel que dans ma propre œuvre, une personne humaine ou, du moins, cet individu fait partie du tout qui constitue le *sujet photographique*. Cette partie du texte s'attarde à ce lien interpersonnel

entre le photographe et le photographié, c'est-à-dire le sujet humain de la photographie. Il s'agit là d'une relation qui laisse indéniablement une trace sur l'œuvre finale.

L'œuvre que j'ai créée n'en est pas seulement une de séquences photographiques, elle est aussi une œuvre parcours qui s'est vue ponctuée de diverses relations avec mes sujets humains. Ce fut pour moi un réel défi d'outrepasser un certain sentiment de gêne, ou peut-être même d'imposteur, afin de réaliser un projet qui consiste à photographier des travailleurs dans leurs milieux de travail. Cette tâche requiert une volonté d'intégration à l'univers quotidien de l'autre afin de l'observer, certains se prêteront au jeu plus facilement alors qu'on verra la gêne d'autres au travers de l'objectif lors de la prise de vue. En tant que photographe, dans une telle situation, on peut avoir l'impression de déranger, ou de simplement être de trop. Il est donc intéressant de se pencher sur les parcours de divers photographes ayant eux aussi dû faire face au défi de photographier d'autres personnes.

On a vu que les approches du sujet variaient grandement d'un photographe à l'autre : Evans, dans sa documentation du Midwest Américain dans *Let us now praise famous men*, gardait une certaine distance avec ces sujets selon les écrits de Leviatin : « « Evans, it is said, talked rarely and treated his hosts like objects, only speaking to arrange his photographs. » (1991, p. 10), tandis que d'autres, comme W. Eugene Smith, avaient tendance à s'établir dans l'entourage de leur sujet pendant une période plus étendue avec « une méthode de travail qui consiste à s'installer dans un lieu aussi longtemps que nécessaire pour s'y fondre et en saisir d'instinct les moments d'intimité. » (Stephenson, 2001, p. 38). C'est dans l'immersion dans le milieu de son sujet que Smith trouve son compte pour

l'ensemble de ses œuvres, que ce soit dans *Country Doctor* avec le docteur Cerriani avec qui il passe vingt-trois jours, dans des projets de documentation tels que le *Jazz loft project* dans lequel il s'installe dans un loft de musicien pour vivre avec eux ou même dans sa documentation visuelle de Pittsburgh où il visite la ville à plusieurs reprises pendant plusieurs années afin de la photographier. Que son sujet soit une personne ou un lieu, on peut penser que Smith a toujours trouvé un certain succès avec son immersion dans le quotidien de ses sujets. Jean Mohr et John Berger utiliseront le même type d'approche pour leur travail photographique, s'installant pendant plusieurs mois pour documenter les gens (LIEU) dans le but de réaliser les multiples séquences photographiques se retrouvant dans *Another way of telling* (1995).

On abordait, dans les pages précédentes, l'approche de Richard Avedon, qui semble axée sur l'ambition d'être créateur plutôt que simple observateur (Whitney, 1995) en ce qui concerne la documentation de ces sujets. Une caractéristique se retrouvant dans son travail dans le monde de la mode, mais pouvant être observée dans son travail documentaire avec ses portraits du Midwest. Il réalise d'ailleurs une série de photographie sur son père à la fin de sa vie, d'abord dans la vieillesse et ensuite dans la maladie, qui lui valut un lot de critiques quant à l'éthique de son approche documentaire, notamment par son propre fils, John Avedon : « When I



FIGURE 18 : JACOB ISRAEL AVEDON PAR RICHARD AVEDON

saw the photographs, I was upset by them because I felt it was an invasion of privacy. » (Whitney, 1995) Richard Avedon explique sa démarche photographique vis-à-vis son père, avec qui il avait entretenu une relation difficile toute

sa vie, par une volonté de s'approcher de lui d'une certaine façon : « Making those photographs had nothing to do with the art of photography, it had to do with my way of trying to reach him, trying to letting him know who I was. » (Whitney, 1995) On s'aperçoit alors de tout l'impact de son lien avec son sujet dans l'approche de la documentation photographique de celui-ci. Il faut aussi se rappeler que pour Avedon, la photographie est plutôt un moyen de se découvrir soi-même que de découvrir son sujet, on peut penser que l'œuvre finale documente plus la relation qu'il entretient avec son sujet que le sujet lui-même, on a d'ailleurs dit plus tôt que tout ce qu'il photographiait n'était jamais autre chose qu'un autoportrait (Whitney, 1995). En revenant sur les photographies réalisées avec son père, Richard Avedon mentionne certaines dynamiques relationnelles qu'il n'avait pas su observer en amont de la réalisation du projet : « It occurred to me, years later, that maybe photographing him was an act of hostility. Shooting... Killing with my camera... Watching him die with my camera... » (Whitney, 1995) Ce qui soulève l'idée qu'une dynamique relationnelle entre photographe et photographié sur le terrain n'est pas toujours apparente lors de la prise de vue, mais peut se manifester, ou du moins devenir apparente pour le photographe, avec un certain recul face à l'œuvre.

Diane Arbus développe, elle aussi, sur son approche du sujet à être photographié. Ayant porté son attention sur des individus marginaux tels que les drogués et les transsexuels, cela à une époque où ceux-ci étaient alors beaucoup plus en marge que de nos jours. Elle décrit ses premières visites chez ses sujets comme une sorte de premier rendez-vous (*blind date*) et caractérise même les sensations ressenties lors du trajet vers le lieu prévu pour cette rencontre entre photographe et photographié : « and sometimes I have a sinking feeling of : " oh god it's time and I really don't want to go. " And then, once I'm on my way, something terrific

takes over about the sort of 'queasiness' of it and how there is absolutely no methods for control. » (*Diane Arbus*, 1972) On peut soupçonner une implication personnelle hors pair dans le travail de Diane Arbus qui documente ces marginaux avec la façon dont elle commente son approche et son processus, une observation corroborée par Marvin Israel, tel que mentionné au chapitre précédent :

It could be said, although it could be argued, that for Diane the most valuable thing wasn't the photograph itself, the art object, it was the event, the experience, I mean she was absolutely moved by every single event that took place and she would narrate them in detail. [...] It was an incredibly personal thing. (*Diane Arbus*, 1972)

Elle affirme s'ajuster au sujet plutôt que d'imposer sa propre influence sur la situation, une méthode qui détonne avec celle de Avedon, qui tentait toujours d'exercer un contrôle de la relation entre photographe et photographié : « I don't like to arrange things. If I stand in front of something instead of arranging it, I arrange myself » (*Diane Arbus*, 1972).

Bien que j'admire la qualité esthétique du travail d'Arbus et d'Avedon, c'est plutôt leurs manières d'approcher leurs sujets qui m'intéressent et m'influencent pour l'œuvre associée à ce mémoire. D'abord Avedon pour sa position affirmée d'auteur dans l'ensemble de son œuvre documentaire. Ensuite chez Arbus pour sa volonté à s'ajuster à la situation pour tenter d'en faire ressortir une sorte de vérité. Les propos détaillés qu'elle relate des sentiments qu'elle éprouve envers ses sujets agissent comme un avertissement des sentiments que je pourrais moi-même éprouver dans certaines situations lors de mes séances de photographies ou pendant celles-ci.

Il est intéressant de revenir une dernière fois sur le travail de Mohr et Berger qui, avec la séquence photographique ayant comme protagoniste Marcel, se servent de la relation personnelle qu'ils entretiennent avec ce dernier dans la narrativité de la séquence. On peut l'observer aux pages 22 et 23 (Berger, J. et Mohr, 1995) dans lesquelles ils utilisent le texte accompagnateur pour souligner un commentaire critique fait par Marcel concernant une photographie d'une vache en gros plan. Dans une approche teintée d'humour, ils agencent dans la page suivant cette photographie, un portrait de Marcel lui-même rappelant ce même plan rapproché. En observant l'agencement à ces deux pages, on comprend vite l'influence importante du lien établi entre photographe et photographié pour Berger et Mohr; chez ces derniers, la relation est plus que le produit d'une obligation afin d'obtenir les photographies recherchées, elle fait partie intégrale de leur séquence photographique et elle y est abordée et référée de façon directe. Cette séquence démontre bien l'influence transcendante sur l'œuvre finale de la relation entre photographe et photographié et souligne l'importance de l'entretien de celle-ci.

CHAPITRE 3: PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

L'œuvre produite dans le cadre de mon mémoire de recherche-création se veut un recueil de quatre séquences photographiques qui cherchent à représenter la tâche quotidienne de divers travailleurs dans leurs métiers respectifs. Divers procédés d'agencement narratifs sont mis en branle autour des photographies récoltées sur le terrain dans le but d'évoquer ce que je ressentais face au travail de chacun de mes sujets lors de mon passage dans leur quotidien.

J'ai dû surmonter certaines difficultés quant à mon approche des sujets sur le terrain et travailler sur mon appréhension face au premier contact avec mes sujets potentiels. On pourrait résumer cette crainte à une peur du refus, ou peut-être à une forme de procrastination. Il s'avère juste d'avancer que j'ai une préférence pour l'écoute et l'observation alors que le côté de l'échange interpersonnel me vient de façon moins spontanée. C'est une chose sur laquelle j'ai dû mettre certains efforts lors de la réalisation de mon projet. C'est d'ailleurs sur le terrain que j'ai remarqué que ces deux côtés de ma personnalité devaient aller de pair : pendant que le côté observationnel s'attarde à identifier les prises de vues possibles et    s'imprégner des aspects intéressants d'une situation donnée, le côté expressif des échanges personnels peut impliquer le sujet et servir à générer certaines situations propices aux prises de vues.

Dans les prochaines pages, je m'attarderai d'abord aux multiples procédés techniques et instruments utilisés pour la production de la partie création de mon mémoire. Je tenterai ensuite d'exposer les divers liens entre la théorie et la pratique en expliquant mon approche personnelle en tant que créateur dans le processus menant à l'œuvre finale.

3.1. Corps de l'œuvre (la technique)

3.1.1. Matériau

La lumière figurant en tant que matériau à la base de toute production photographique, il me fallait sélectionner une méthode de captation : j'aurais pu opter pour la prise de vue en format numérique avec de l'équipement déjà à ma disposition. J'ai pourtant penché pour un procédé hybride consistant à documenter les journées de travail de mes sujets sur pellicule argentique 6x7cm à l'aide d'un appareil photo Pentax 67 et en pellicule 35mm avec un Pentax MX. J'ai moi-même développé celles-ci à la maison pour ensuite numériser les négatifs à l'aide de numériseurs photographiques spécialisés Epson V500, pour les formats 6x7cm, puis Kodak Pakon 35+ pour les formats 35mm. C'est ensuite à l'aide de Adobe Lightroom et Adobe Photoshop que j'ai réalisé les retouches finales pour les divers médiums de présentation de mon œuvre.

3.1.1.1. Pellicule argentique et appareils photographiques

Pour mon projet, j'ai choisi une pellicule négative Kodak Portra 400, en utilisant parfois le Kodak Portra 160 pour les extérieurs de jour. Je surexposais fréquemment les pellicules jusqu'à 1600 ASA lors de mes prises de vues dans des milieux fermés ou en soirée. Pousser l'exposition de cette façon me permettait aussi d'obtenir une plus petite ouverture de diaphragme, ce qui réduisait la difficulté liée à la mise au point du plan focal lors des prises de vue.

Des influences diverses m'ont motivé à travailler en support argentique, plus spécifiquement en format 6x7cm. D'abord, la curiosité personnelle de faire appel à un format que je n'avais jamais eu l'occasion d'explorer auparavant me ravissait. De plus, l'idée de ne compter que dix poses par rouleau de film me plaisait

pour ce genre de projet; puisque je voulais tenter de ressentir l'expérience d'une journée de travail dans les souliers de la personne que j'étais venu photographier, un ralentissement de cadence vis-à-vis le choix d'une captation numérique qui permet pratiquement un nombre illimité de poses, me semblait quelque chose pouvant s'avérer bénéfique dans mon objectif de m'imprégner de ce qui m'entoure lors de mes sorties sur le terrain. Une autre justification de ce choix se trouve dans un désir de rapprochement entre le travail manuel et ma propre démarche artistique; cette idée de me *salir les mains*, à l'image de mes sujets, afin d'en arriver à l'aboutissement de mon œuvre me plaisait vu la nature même des séquences photographiques que je tenais à réaliser. Finalement, éviter d'utiliser la technologie de captation numérique me permet aussi de différencier mon travail personnel artistique de ma pratique commerciale en tant que photographe professionnel, tout en approfondissant mes compétences et connaissances dans cette frange de la pratique photographique.

Sur le terrain, les images lors de mes premières sorties furent réalisées avec l'appareil Pentax 67, mais j'ai éventuellement cherché à intégrer l'appareil 35mm pour certaines situations, principalement à des fins de logistique. Il m'est vite apparu qu'il pouvait être difficile de réagir rapidement avec l'appareil format moyen; certaines prises de vues de gestes rapides étaient ratées à cause de réglages de foyer trop lent, ou par manque de pellicule dans l'appareil photo. Le processus de remplacement de la pellicule photographique s'avérait aussi une entreprise de plus longue durée, plus encombrante et moins intuitive que la procédure pour de la pellicule 35mm. Bien qu'il ne s'agisse que de quelques secondes pour les changements, j'avais l'impression que certains moments clés m'échappaient lorsque mes sujets effectuaient des gestes moins répétitifs ou à vive allure. Le 35mm me permettait d'utiliser un appareil très mobile, léger, se

manipulant facilement et qui m'aidait à maintenir une retenue concernant la quantité des prises de vues, que j'aurais pu être tenté de mettre de côté en choisissant un support numérique.

Pour le développement des pellicules argentique, j'ai utilisé des ensembles de chimies C-41 initialement élaborés pour les photographes de presse devant effectuer leurs développements de pellicule sur la route. J'ai choisi de réaliser moi-même mes développements en cohérence avec l'idée mentionnée plus tôt d'introduire une part de labeur manuel dans mon propre travail et dans le but de détenir le plus grand contrôle possible sur les résultats. C'est aussi ce qui m'a permis plusieurs expériences de surdéveloppement des pellicules Kodak Portra 400 tout en gardant les coûts de développement relativement faibles. La quasi-totalité de mes expositions intérieures fut réalisée à 1600 et 800 ASA, donc un ou deux stops au-delà des réglages suggérés.

3.1.1.2. Procédé hybride : de l'argentique au numérique

Si j'ai bien appris une chose de mon expérience dans les derniers mois, c'est que la numérisation de pellicule argentique est un art en soi. Plusieurs difficultés liées à la compatibilité des numériseurs avec certains logiciels et système d'exploitation ont dû être surmontées pour en arriver aux résultats escomptés. Notamment, l'assemblage d'un ordinateur sous Windows XP servant spécifiquement à l'opération du numériseur Pakon de Kodak pour la pellicule 35mm. Bien sûr, ce projet de maîtrise se voulait aussi l'occasion rêvée d'explorer ces technologies ayant très peu évoluées depuis le début des années 2000, probablement vu l'arrivée en force sur le marché des appareils à captation numérique et la baisse drastique d'utilisation de la pellicule photographique.

J'ai donc expérimenté une panoplie de méthodes, de logiciels et de conseils récoltés sur divers articles et vidéos tirés du web. C'est généralement avec un succès mitigé que se soldaient mes expérimentations, les méthodes plus complexes amenant souvent des résultats comparables à celles plus simples, mais avec beaucoup plus d'étapes et de complexité inhérente. Les photographies se retrouvant dans le projet final sont donc issues de ces différentes méthodes de numérisation, mais toutes sont passées par un processus de retouche extensif dans le but d'uniformiser chacune d'entre elles et de présenter des ensembles cohérents, autant du côté narratif que de celui de l'esthétique. La clé pour une bonne numérisation me semble résider dans la production d'une image contenant le plus de latitude possible afin de dresser la table pour un travail de retouche dans des logiciels spécialisés.

Il me paraît par contre beaucoup moins contraignant et dispendieux de numériser les négatifs que de passer par la chambre noire pour en arriver à un résultat final, d'autant plus que je disposais déjà des logiciels pour effectuer le travail. De plus, le classement et l'archivage des photographies se déroule beaucoup plus facilement dans un logiciel comme Adobe Lightroom et le logiciel de retouche Adobe Photoshop permet de réaliser l'équivalent de la totalité des opérations possibles en chambre noire. Bien qu'il ait été important pour moi de créer un ralentissement de cadence sur le terrain avec l'utilisation de l'appareil photographique argentique, ce ralentissement me semblait inutile à cette étape de ma production puisque les moments de réflexion viendraient plus tôt lors de l'assemblage des séquences photographiques. C'est pourquoi j'ai choisi un processus hybride plutôt que purement ancré dans la tradition argentique.

La numérisation des négatifs m'a d'ailleurs sauvé pour quelques photographies qui auraient dû être mises de côté si je n'avais pu effectuer des correctifs dans

Photoshop pour cause de pellicules argentiques format moyen défectueuses qui laissaient des traces du papier d'arrière-plan de la pellicule imprimée à même le négatif.

3.2. Sur le terrain; l'œuvre en tant que parcours

La route de l'élaboration de mon projet de maîtrise fut parsemée de difficultés à surmonter, tant personnelles que techniques, de remises en question sur les diverses composantes de l'œuvre et de rencontres enrichissantes. Les prochaines pages détailleront divers aspects liés à la production de mes séquences photographiques dans le cadre de mon projet de Mémoire.

3.2.1. Avant d'entreprendre le projet

Afin de bien me préparer à la réalisation de mon projet, j'ai effectué une première sortie photographique chez un mécanicien dans son atelier. J'ai pu ainsi mettre à l'essai la méthode que je comptais utiliser lors des sorties subséquentes et aussi travailler sur mon approche quant à l'interaction avec le sujet documenté. Cette sortie m'apparut difficile à certains égards : le sujet semblait d'avantage intéressé à converser qu'à accomplir son travail quotidien en ma présence et témoignait d'une crainte de mal paraître dans les résultats de notre séance. Puisque ralenti par ces discussions, ma présence vint à s'éterniser et je perçus que le sujet ressentait de plus en plus de difficultés à se concentrer sur la tâche qu'il devait accomplir. J'ai donc choisi de mettre un terme à la séance lorsque je me sentis devenir une nuisance aux yeux de mon sujet.

Suite à cette expérience, j'ai cherché à établir des liens avec des professionnels du domaine de la captation d'images afin de discuter de leurs propres méthodes d'approche envers leurs différents sujets et de leur vision de la photographie.

C'est ainsi que j'ai rencontré André Cornellier, un photographe portraitiste de Montréal, et Paul Chiasson, un photographe de la Presse Canadienne avec une démarche plutôt axée sur le photoreportage.

En ce qui concerne André Cornellier, je voulais le questionner spécifiquement sur la façon d'approcher l'autre et de le rendre à l'aise face à l'appareil photographique. La principale idée que j'ai pu retirer de cette rencontre est celle d'impliquer le sujet dans le processus de création : de tenter de créer une image « avec lui », plutôt que « de lui ». J'ai utilisé ce conseil dans certaines situations pendant mes sorties photographiques sur le terrain avec mes sujets, souvent en leur demandant s'ils pouvaient se déplacer ou modifier certains détails dans leurs gestes dans le but d'obtenir « un meilleur visuel ». J'ai aussi pris l'habitude, à plusieurs reprises lors d'une même sortie, d'interroger mes sujets sur ce qu'ils trouvaient particulièrement intéressant dans les actions qu'ils posaient ou de simplement leur demander de m'expliquer certains aspects de leur travail afin de favoriser le dialogue, de manifester mon intérêt et de diriger la conversation sur le point focal de mon projet; la tâche quotidienne du sujet photographié.

Pour ce qui est de ma rencontre avec Paul Chiasson, je tenais à le questionner sur la relation de proximité avec le sujet qu'exige la production documentaire en photographie. Celui-ci avait réalisé une séquence photographique intitulée *Life in a box*, qui avait particulièrement piqué mon intérêt. Celle-ci présente Claude, un sans abri vivant dans un conteneur de métal, dans son quotidien. Lors de notre discussion, il souligna l'importance de garder une certaine distance professionnelle avec le sujet que l'on cherche à documenter, le risque étant que le côté personnel de la relation puisse parfois prendre le dessus sur la volonté de présenter un portrait adéquat de celui-ci. Il aborda aussi l'idée que le sujet pouvait en venir à demander certaines choses du photographe, surtout lorsque celui-

ci fait partie d'un segment de population plus vulnérable. Finalement, il mentionne l'importance de s'intéresser sincèrement au sujet et de développer cette relation personnelle malgré les risques qu'elle comporte puisque celle-ci aide le sujet à se sentir à son aise dans le processus photographique et contribue à soustraire l'impression de jugement lors des prises de vue.

Cela revient encore au parcours sinueux que le photographe se doit de naviguer entre la relation personnelle et le documentaire. Bien que mon projet ne comprenne pas un fossé de classe sociale aussi marqué entre le photographe et le sujet que l'on retrouve dans *Life in a box* (Chiasson), je devais éviter le piège d'en venir à être vu comme portant un jugement sur le travail et le style de vie de mes sujets. Dans cette logique, je me suis présenté comme photographe documentaire d'abord, tout en mettant très peu d'accent sur l'aspect scolaire de mon projet lors du premier contact, afin d'éviter de paraître comme un universitaire venu porter un regard académique sur mon sujet. On verra aussi plus tard que je me suis buté à une situation où l'un de mes sujets s'attendait à quelque chose de moi en retour de l'accès à sa personne alors que cela n'avait pas été prévu initialement.

3.2.2. Les quatre sujets

Dans cette partie, je présenterai des résumés de parcours pour chacune des séquences photographiques narratives composant mon projet de maîtrise. Ceux-ci détailleront principalement mes sorties sur le terrain, donc les séances pendant lesquelles les prises de vues ont eu lieu avec mes sujets.

3.2.2.1. Le Luthier : Maxime Baron

J'ai été mis en contact avec Maxime par l'entremise d'un ami avec qui j'ai discuté de mon projet. Il travaille en tant que luthier à temps plein depuis quelques années, mais toujours en début de carrière. Évoluant tous deux dans des domaines rattachés à des pratiques artistiques, j'ai senti qu'il comprit assez rapidement les raisons qui me poussaient à m'intéresser à son œuvre et à son travail, ce qui ne fût pas nécessairement le cas pour tous mes sujets comme je l'aborderai plus tard. Le type de labeur qu'il effectue correspond d'ailleurs à merveille au genre de projet que je tente de mettre sur pied : il s'agit d'un travail de précision méticuleux et répétitif qui me permettait de m'attarder aux détails et de rarement me sentir pris de cours lors de la réalisation des prises de vues. Je pouvais même me désigner un endroit dans son atelier pour effectuer mes changements de pellicule.

Il s'agit par contre de l'intervenant avec qui j'ai dû passer le plus de temps. Je suis retourné dans son milieu de travail à trois reprises afin de photographier le progrès qu'il effectuait sur la guitare en construction. C'est d'ailleurs ces idées de temps qui passe et de travail de longue durée que j'ai voulu mettre en évidence dans l'assemblage narratif de la séquence photographique qui détaille son quotidien.

De plus, j'ai tenté de souligner l'amour qu'il porte à cet objet en cours de création. D'abord parce que je l'ai ressenti dans son discours lorsqu'il me parlait de son métier, mais aussi par les faits : si l'on considère qu'une guitare qui peut prendre six mois à construire en y mettant des centaines d'heures en plus des coûts des matériaux associés ne pourra se vendre qu'environ 6000\$ s'il trouve le

bon client, on peut facilement croire qu'il s'agit d'un travail issu d'une passion personnelle.

Il m'aurait été possible d'exposer le côté plus *alimentaire* de son occupation, c'est-à-dire la mise au point et la réparation des instruments des divers clients qu'il possède. Par contre, le côté personnel et la passion qu'il injectait dans son travail de construction de guitares me semblaient beaucoup plus intéressant chez lui et je sentais que l'ouverture qu'il aurait quant au partage de sa passion avec quelqu'un venu le photographier serait exacerbée si je me concentrais sur ce pan de son métier.

Avec le recul, je crois que cette passion et l'amour porté à l'objet en construction transparaissent d'une façon assez précise dans la séquence photographique qui lui est destinée, ce qui contribue à la distinguer des autres d'une manière particulière.

J'ai tout de même rencontré quelques problèmes lors de la réalisation du projet sur le terrain avec Maxime. Malgré sa compréhension rapide de la raison de mon intérêt de photographe documentaire à son travail quotidien, j'ai senti qu'il a vite cherché à tourner ma présence en occasion de mise en valeur dans une visée de marketing pour son entreprise. Étant très actif sur les médias sociaux et cherchant à se faire connaître par leur entremise au plus large public possible, il crut bon de me demander l'accès à certaines de mes photographies pour usage commercial et aussi m'incita à venir le photographier lors d'une occasion qui ne serait pas liée à mon projet à un prix réduit. J'ai ressenti un certain malaise face à ces requêtes venant en quelque sorte introduire une valeur marchande sur l'accès à son milieu de travail et à sa personne alors que j'aurais préféré en rester à un échange d'égal à égal plutôt que de ressentir que je lui devais quelque chose vu l'accès donné à son atelier.

3.2.2.2. Le livreur : Éric Chalut

Éric est la seule personne représentée dans mes quatre séquences photographiques avec qui j'avais développé un lien personnel avant d'entreprendre mon projet, ayant étudié avec lui au baccalauréat en cinéma et maintenant à la maîtrise en recherche-crédation. Dès l'élaboration de mon projet, je tenais à réaliser une de mes séquences photographiques sur le travail de quelqu'un avec qui j'entretenais déjà une relation personnelle afin de mieux comprendre les nuances entre la position du photographe s'attardant à un sujet avec qui il détient une telle relation et celui s'attardant à un sujet avec qui il construit une relation sur le terrain.

Bien que la mise en action de ma visite s'avéra retardée quelque peu puisque j'ai dû obtenir diverses permissions de l'administration de la compagnie *Au Coq*, l'endroit où Éric travaille en tant que livreur. J'ai pu y arriver grâce à l'aide de mon sujet qui s'est impliqué dans les démarches puisqu'il connaissait bien les canaux à utiliser pour rejoindre les bonnes personnes. Étant lui-même étudiant à la maîtrise en recherche-crédation et média expérimental de l'UQÀM, il comprenait bien les tenants et aboutissants de ma démarche et le type d'utilisation que je comptais faire de mes photographies. De plus, il s'agissait aussi d'une forme d'échange, puisque j'ai accepté de l'aider dans la réalisation de son propre projet de création en tant que directeur de la photographie.

La conséquence principale de ma familiarité avec le sujet fut l'absence d'une certaine gêne initiale face à ma présence. La discussion semblait beaucoup plus organique qu'avec d'autres sujets avec qui je devais d'abord développer une relation tout en réalisant mon projet. Le contrecoup de notre complicité déjà établie s'avéra qu'il pouvait être difficile de garder le cadre de nos échanges à l'intérieur

d'une dynamique documentaire axée sur le travail en cours. Je devais donc fréquemment tenter de réorienter les discussions vers les particularités des tâches à accomplir.

La nature répétitive de son travail me donna souvent de multiples occasions pour photographier un moment précis dans les actions du livreur que je pouvais trouver intéressant. La particularité qui me frappa le plus du métier était la constante impression de transition d'un lieu à l'autre intrinsèque à l'emploi de livreur. Dans ma séquence photographique, j'ai tenté de mettre l'accent sur les trois lieux clés que j'ai identifiés lors de mon temps passé en compagnie d'Éric : dans la cuisine du restaurant, dans la voiture et sur la route (l'idée de la *route* se décrivant, pour le bien de mon explication, comme tout ce qui se déroule à l'extérieur du restaurant et à l'extérieur de la voiture de livraison).

Je tenais spécifiquement à créer une scission entre les idées de *voiture* et *route*, car ces deux lieux me semblaient grandement divisés, la *voiture* semblant détenir une dimension plus personnelle pour le livreur, tandis que la *route* me semblait plutôt du domaine de l'interaction professionnelle avec le public et les clients. Finalement, le restaurant était le lieu d'une certaine camaraderie et du travail d'équipe où tous convergeaient pour participer à l'accomplissement du travail. De plus, j'ai tenté d'aborder les idées de l'abondance, de la répétition fréquente des gestes et du mouvement continuels qu'impose le métier de livreur puisque c'est dans une transition constante entre les trois milieux présentés dans les lignes précédentes que se déroule ce métier.

3.2.2.3. La femme de chambre : Carole Bisson

Carole m'a été suggérée comme sujet par l'entremise d'un ami dont les parents détiennent une auberge à Saint-Donat. Après avoir obtenu les permissions nécessaires et contacté Carole pour la première fois au téléphone pour prendre rendez-vous et lui expliquer les grandes lignes de mon projet. Je me suis dirigé vers Saint-Donat quelques jours plus tard pour passer la journée avec elle.

La première approche révéla une Carole qui semblait flattée qu'on s'attarde à son travail, bien qu'elle fût habitée d'une certaine appréhension à l'idée d'être photographiée. Il est intéressant de noter qu'elle s'est vite sentie à l'aise face à ma présence et qu'elle vint même à exprimer que l'expérience s'avérait beaucoup moins gênante qu'elle n'avait pu se l'imaginer au préalable.

J'ai appris qu'elle exerçait ce métier depuis plus de vingt ans, auparavant dans un autre motel qui a dû fermer ses portes. Elle me parlait beaucoup de sa famille, de ses quelques petits problèmes de santé et de l'achalandage touristique en diminution dans la région.

Les tâches effectuées se voulant très répétitives d'une chambre à l'autre, j'avais l'occasion, pour chacune des chambres, de m'attarder à différents aspects de son métier ou à reprendre des prises de vues sous divers angles au fil que la journée avançait.

Alors que je croyais que le résultat final serait plus axé sur les différentes gestuelles associées au travail de femme de chambre, c'est en révisant les photographies et en me basant sur ce que j'ai ressenti lors de ma journée avec Carole que j'ai construit ma séquence photographique autour de l'idée du caractère assez invisible de son emploi, celui-ci se déroulant dans l'arrière-scène en l'absence de ses clients, dans des chambres vides où elle travaille seule. C'est pour cette raison

que j'utilise fréquemment les flous, les réflexions, les contre-jours et l'absence de son visage du cadre pour construire ma séquence photographique.

3.2.2.4. Le cultivateur : Simon Landry

J'ai rencontré Simon par l'entremise de ma conjointe qui avait étudié avec sa conjointe. Je l'ai contacté directement par téléphone pour lui parler de mon projet et il était très ouvert à ce que je vienne passer du temps avec lui.

Arrivé sur les lieux, Simon était toujours très ouvert, mais un de ses deux partenaires semblait un peu plus suspicieux quant à mes intentions vu les procédés uniques qu'ils utilisent pour certaines étapes de leur production en usine. Or, le travail de Simon se déroulait principalement sur le terrain en ce qui concerne la récolte des produits plutôt que de la transformation en usine. Cela ne fut donc pas un problème en pratique, malgré les explications supplémentaires requises sur mon projet et ses visées à ses partenaires avant d'entreprendre les photographies.

J'ai senti Simon très à l'aise avec l'idée de me voir l'accompagner, mais peut-être moins participatif en ce qui concerne les prises de vues. Celui-ci semblait porter l'attention sur son travail, ne se laissant pas trop déranger par ma présence, ce qui m'apportait peut-être moins d'occasions de photographies de mon sujet en action, car il avait tendance à effectuer les tâches rapidement et sans avertissement, mais amenait par contre beaucoup de spontanéité aux prises de vues. C'est pourquoi j'ai vite laissé tomber l'idée d'utiliser l'appareil photo de format moyen pour les photographies avec ce sujet, pour plutôt y aller avec mon appareil 35mm, qui me permettait moins d'interruptions dues aux changements de pellicule et plus de mobilité.

Cette mobilité accrue s'avéra d'ailleurs grandement nécessaire puisque son travail sur la route voulait que nous nous retrouvions fréquemment en déplacement d'un endroit à l'autre pour effectuer différentes tâches liées à son entreprise. Simon étant en quelque sorte l'homme de terrain à tout faire, aidant à ce que l'ensemble de l'opération se déroule bien à tout moment.

Lors de ma première visite sur la ferme, j'ai réalisé plusieurs des photographies qui se retrouvent dans le projet final, mais il était évident pour moi à la suite du visionnement des résultats que je devrais y retourner pour compléter ma séquence puisqu'il me manquait des pièces importantes pour la construction narrative escomptée.

J'ai dû attendre un peu plus longtemps que prévu pour remettre les pieds sur les lieux, puisqu'un incendie emporta l'usine quelques semaines suivant mon passage. J'ai pris plusieurs photographies des vestiges incendiés, mais j'ai finalement décidé d'exclure celle-ci complètement de la séquence photographique, car je ne m'étais pas assez attardé à l'usine lors de ma première visite sur les lieux et parce que celle-ci ne me semblait pas détenir un très grand lien avec la tâche quotidienne de mon sujet.

Mon deuxième passage à la ferme de Simon s'orientait en réaction aux résultats de ma première visite. Alors que je me retrouvai à la remorque des actions de Simon à ma sortie initiale, je tenais maintenant à devenir plus précis dans ma recherche de prises de vues à cette deuxième visite puisque j'avais une bonne idée de l'aboutissement narratif de la séquence en cours de réalisation. Avec Simon, j'ai tenté d'illustrer le rapport à la terre, de faire ressortir l'aspect salissant et la grande envergure du processus agricole auquel il s'adonnait quotidiennement. Je tenais aussi à souligner le contraste entre la nature et la machine, tout en montrant les différentes étapes de la récolte.

3.2.3. Méthode d'assemblage

Afin de mettre de l'ordre dans les centaines de prises de vues qui pourraient composer mes séquences, j'ai développé une méthode d'assemblage consistant à l'impression des photographies non retouchées en petits formats n'allant pas sans rappeler la planche contact traditionnelle. J'ai ensuite découpé chacune des images dans le but de pouvoir créer des regroupements par thèmes, par formes, par idées, etc. Le but ici était d'explorer l'inventaire des possibles narratifs se retrouvant dans les photographies récoltées sur le terrain pour ensuite créer des liens entre ces groupes. Pour en arriver à des séquences photographiques qui semblaient m'évoquer une trame narrative, j'ai cru bon de m'entourer de ces photographies groupées afin d'obtenir une vue d'ensemble sur chacune des séquences qui composeraient mon projet final. J'ai donc tapissé certains murs de mon domicile de ces photographies et de *post-it* de diverses couleurs, référents aux multiples idées qui pouvaient me venir en tête en ce qui concernait les rapports précis entre certaines images ou simplement des pistes de mise en page possibles lors des assemblages finaux. Cette vue d'ensemble me permit d'effectuer des modifications aux différents groupes d'images sans pour autant perdre le fil des liens entre chacun de ces groupes et des bouleversements pouvant être causés par le seul déplacement, retrait ou ajout d'une image. L'Annexe A illustre la méthode utilisée.

Après le processus d'assemblage complété, les photographies furent reléguées dans un cahier spécialement dédié qui, bien que ne pouvant pas offrir une vue d'ensemble comparable à celle de la méthode expliquée plus tôt, pourra assurer la conservation de mes assemblages narratifs à des fins de références pour publication futures dans divers types de médiums.

Il est d'ailleurs primordial de noter l'influence des contraintes du médium choisi lors de la mise en page finale de l'œuvre. Bien que mes assemblages furent soi-disant « complétés » sur les murs de mon domicile et confinés dans le cahier de référence. Il y a tout de même un dernier travail d'assemblage, de rognage et d'organisation à réaliser pour chacun des médiums détenant tous des contraintes diverses quant aux possibilités de présentation des images.

Vu la nature même de la programmation de la plate-forme web où j'ai choisi d'afficher mes séquences photographiques, j'ai dû parfois interchanger, modifier, soustraire ou ajouter des images afin de mieux présenter mes idées avec les contraintes du médium. La même séquence prendrait alors certainement une forme différente pour faire acte de présence sous un autre support médiatique tel que le livre imprimé ou l'exposition dans une galerie.

3.2.4. Retour d'ensemble sur le projet

Lors de la réalisation de mon projet, j'ai vite constaté que le premier contact s'avérait le plus difficile pour moi. Il me semblait facile d'entrer dans des modes de procrastination ou de chercher à éviter ce premier contact. Cela se manifesta surtout lors de l'approche de mes premiers sujets. J'ai par contre aussi identifié une certaine facilité à établir un bon lien avec mes sujets assez rapidement en faisant tourner la relation autour des tâches associées au travail à accomplir. Un lien plus privilégié semblait se créer au fil de mes questions et de leurs réponses et, souvent, les sujets de nature personnelle arrivaient de façon très organique dans la conversation. Par exemple, la femme de chambre vint à aborder divers problèmes de santé et sa famille et le cultivateur vint à me parler de sa relation de couple. L'intérêt que le photographe porte à son sujet semble créer une certaine envie de se dévoiler chez ce dernier.

Lorsque je m'attarde à mon œuvre finale, je sens que la vision que j'avais de mon projet au départ s'est assez bien concrétisée. Bien entendu, certaines séquences photographiques correspondent mieux à l'objectif que je m'étais fixé que d'autres. Par exemple : pour la séquence réalisée avec le cultivateur, je sens que celle-ci a souffert de la gêne de mon sujet dans ce cas, celui-ci évitant en tout temps de croiser l'appareil photographique du regard.

Comme le dit Avedon, le photographe ne peut tout faire seul, il doit se créer une certaine dynamique de partage qui s'avéra moins présente avec Maxime : « I can't do it alone, you have a lot to say, which by that I mean the way you look, the way you confront the camera... » (Whitney, 1995) Malgré la relation personnelle qui s'est développée entre nous lors des journées où je l'ai accompagné, j'ai compris que le rapport à l'appareil photographique semblait révéler toute autre chose. J'aurais tendance à pencher pour une direction plus précise avec ce type de sujet dans l'avenir quitte à utiliser une méthode de prises de vues plus proche de celle de portrait, du moins pour les premiers temps de ma documentation. La visée de cet exercice étant de faciliter le développement de cette relation entre le sujet et l'appareil de prise de vues afin de rendre celui-ci plus à l'aise en présence de mon outil de travail.

L'utilisation de la pellicule argentique se révéla comme une lame à double tranchant. D'un côté, j'apprécie grandement le résultat obtenu dans plusieurs des cas, tant esthétiquement qu'au niveau de la qualité plastique. D'un autre, plusieurs prises de vues devinrent inutilisables suite à des problèmes techniques parfois causés par mon utilisation du support et parfois causés par une combinaison de défauts de manufacture chez Kodak et de mon processus de surdéveloppement des pellicules.

L'utilisation de la pellicule argentique donne écho à l'idée d'un travail plus personnalisé, minutieux et humain, renvoyant à une forme de photographie artistique plutôt que commerciale. J'ai aussi choisi cette approche dans le but de tenter de ralentir ma cadence lors de mes sorties photographiques; j'ai pour idée, par expérience, que d'avoir un appareil photo capable de réaliser plusieurs images à la seconde sans limites quant au nombre de prises de vues captées contribue à l'inhibition du processus mental de réflexion qui devrait venir chez le photographe avant d'appuyer sur le déclencheur de son appareil photo. C'est aussi le refus du résultat instantané menant à la multiplicité des images, je cherchais à éviter que mon appareil photo ne devienne une sorte d'usine photographique lors de ce projet. Pour mes séances de prises de vues, je tenais fortement à focaliser le plus d'attention possible sur mon sujet, à réussir d'une certaine façon à m'imprégner du lieu et de la situation photographiés et être en mesure de saisir les moments clés qui se présenteront à moi.

Je cherchais aussi à effectuer moi-même le plus de travail possible lié à ce projet, principalement pour me rapprocher de cette idée de *travail* qui perméabilisait toute ma démarche depuis son commencement. Cette volonté ajouta des centaines d'heures à mon processus de création et probablement une perte de qualité plastique dans certains cas. Or, il est évident que cette démarche ne s'avéra pas vaine en ce qui concerne mon cheminement personnel en tant qu'artiste et photographe. L'apprentissage de ces diverses techniques de développement, numérisation et retouche spécifiques au processus argentique ouvre pour moi les portes à une méthode alternative à la photographie, apportant des résultats avec une plasticité très différente que celle de la photographie numérique, les deux possédant leurs propres forces et lacunes à mes yeux.

Comme je l'avais prédit, l'utilisation de la pellicule format moyen 6x7cm eut pour effet de ralentir la cadence de mes prises de vues sur le terrain, d'un côté par souci économique, mais aussi par la nature même de l'appareil photographique détenant une ergonomie plus encombrante que d'autres appareils avec lesquels j'étais accoutumé.

J'ai par contre ressenti l'embarras des limites posées par cet appareil plus fortement lors des sorties photographiques plus mouvementées, qui m'amenaient d'un lieu à l'autre. J'ai donc préféré sacrifier la qualité plastique et esthétique du format moyen pour l'appareil photographique 35mm, plus rapide d'opération et moins encombrant. Il me permet alors de suivre mon sujet avec plus d'aisance et de capter les moments qui me semblent importants pour mon projet avec une plus grande fiabilité et, cela tout en tentant de conserver cette économie photographique recherchée par l'utilisation du format moyen.

En ce qui a trait à la construction de la narrativité à l'intérieur de mes séquences photographiques, je sens avoir accompli mon objectif d'établissement d'une trame narrative sans avoir recours à l'utilisation de textes accompagnateurs, mis à part le titre que j'ai cherché à garder neutre. Je crois que l'addition du sens donné par chacune des images contribue à la création d'une narrativité plus complexe et qu'une forme de dialogue se déroule entre les images : l'une d'entre elles peut, par exemple, présenter une situation soulevant un éventail d'idées, venant alors se voir confirmées ou infirmées par une image ou un ensemble d'images se trouvant en amont ou en aval de celle-ci, nous renvoyant à une citation importante vue plus tôt : « weak in intentionality, a photograph does not need language to give it purpose, but another photograph, alongside. » (Scott, 1999, p. 325)

CONCLUSION

La narrativité dans la séquence photographique est un sujet qui semble toujours contenir plusieurs mystères pour moi malgré la réalisation de mon projet et mes efforts de recherches. Bien que l'on puisse identifier certains leviers servant à donner du sens aux images les unes par rapport aux autres, on se sent toujours loin du contrôle parfait de ce sens chez l'auteur. Ajouter une image dans une trame narrative peut, comme on l'a vu, spécifier le sens d'une autre par l'élimination de certains possibles, mais cette image elle-même sera habitée par ses propres possibles. Plus on ajoute, plus les possibles en narrativité s'accumulent, plus les images interagissent entre-elles pour éliminer ou renchérir certains de ces possibles narratifs. L'effet semble bel et bien être présent, mais le contrôle de l'auteur sur celui-ci semble limité. Au final, chacun posera un regard distinct sur l'œuvre et fera l'addition à celle-ci de ses propres expériences pour en tirer diverses conclusions, l'auteur espérant guider celles-ci à l'aide de son travail d'assemblage narratif.

J'ai eu à surmonter plusieurs appréhensions personnelles lors de cette œuvre qui pourrait être vue comme une *œuvre-parcours*. Le processus m'a permis de comprendre certains mécanismes de blocages qui me mettaient les bâtons dans les roues lors du premier contact avec mes sujets. Il m'a aussi ouvert la porte à plusieurs apprentissages et à divers procédés qui me seront utiles dans la continuation de ma pratique artistique en photographie, tant en ce qui a trait à l'aspect technique qu'aux aspects interpersonnels et créatifs.

Il est intéressant d'observer que la relation qui se crée entre le photographe et le sujet des photographies devient autant ce qui est documenté dans la finalité de l'œuvre que l'individu sujet lui-même. Une œuvre photographique dépend

toujours de la vision d'auteur de celui qui l'engendre et du moment où cette interaction se produit. Dans ma propre création, je cherchais à transmettre mon ressenti de la tâche quotidienne de mes sujets. L'important pour moi n'était pas d'offrir un document sans faille et de présenter la somme des gestes requis pour accomplir une tâche, mais plutôt de communiquer mon impression de la tâche quotidienne de mon sujet à celui qui porte son regard son œuvre.

L'idée m'habite qu'en regardant mes séquences photographiques, certains pourraient penser qu'il est simple de réaliser un tel projet. Pourtant, l'effort demandé pour en arriver à ces séquences photographiques découle de plusieurs centaines d'heures en recherches, sorties photographiques, développement, retouches, numérisations, etc. Tout cela sans oublier les multiples craintes, appréhensions et doutes que j'ai dû moi-même affronter et surmonter pour en arriver à mon objectif. J'ai dû suivre mes sujets dans différents types de milieux et m'adapter rapidement à ceux-ci à la fois en m'adonnant à ma création et en évitant d'être un obstacle à leur tâche quotidienne. À une époque où l'on pourrait revendiquer que l'image photographique appartient au domaine du quasi instantané et s'apparente à un produit de consommation rapide, j'ose espérer que mon œuvre s'élèvera au-delà de cette pensée et présentera un côté de la photographie plutôt ancré dans la réflexion et dans le ressenti.

ANNEXE A
ASSEMBLAGE DES SÉQUENCES PHOTOGRAPHIQUES



APPENDICE A

LETTRE DE PRÉSENTATION DU PROJET

Présentation de projet : photographie en milieu de travail.

Bonjour,

Tout d'abord, je tiens à vous remercier de considérer ma demande. Cette courte lettre a pour but de présenter mon projet aux entreprises et travailleurs se montrant intéressés à participer à celui-ci.

Le projet de photographie en milieu de travail proposé est réalisé dans le cadre de ma pratique personnelle en tant qu'artiste, documentariste et photographe en plus de se réaliser dans le cadre du programme de maîtrise en communication de l'Université du Québec à Montréal.

Le but du projet est de réaliser plusieurs séries de photographies illustrant la relation entre le travailleur et son milieu de travail. C'est autour de cette relation que seront construits les assemblages des différentes photographies et c'est aussi un des sujets qui sera traité lors de la partie écrite de mon mémoire de maîtrise.

Afin de réaliser le projet, quelques visites sur les lieux seront nécessaires durant les prochaines semaines et mois. Le nombre de visites pouvant varier selon plusieurs critères tels que la superficie d'un lieu de travail ou la diversité des tâches qui y sont effectuées. Les moments des visites seront convenus avec le travailleur ou l'entreprise avant chaque visite.

Il est bien sur possible pour l'entreprise ou le travailleur de faire cesser ces visites à tout moment si celles-ci venaient à causer quelque problème que ce soit. Il est bien sur possible de s'entendre sur certains éléments qui ne devraient pas être photographiés pour diverses raisons lors de mes visites.

En plus d'être publiées dans mon mémoire de Maîtrise, les photographies pourraient être publiées sous différentes formes telles que sur internet ou sous forme imprimée individuellement ou en ouvrage. Il est donc important que les participants soient à l'aise avec cette idée.

De mon côté, je tiens à assurer mon souci du détail et le soin que j'adopterai afin de représenter dignement les sujets qui seront photographiés dans le cadre de ce projet, comme j'ai l'habitude de le faire dans ma pratique artistique.

Je m'engage aussi à remettre des exemplaires des photographies sélectionnées aux entreprises et travailleurs qui participeront au projet en guise de remerciement.

Vous pouvez consulter mon site web au www.philipmarceau.com et me contacter via courriel à marceau.philip@gmail.com ou par téléphone au (514)625-3707 pour toutes questions ou demande concernant le projet.

Merci d'avoir pris le temps de considérer ma demande.

Philip Marceau

Photographe et Étudiant à la Maîtrise en Communication : Recherche-Création en Média Expérimental
Montréal, 2016

APPENDICE B

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Nom _____

Adresse _____

Date(s) _____

- 1- Je soussigné(e) Déclare être âgé(e) d'au moins dix-huit ans et reconnais que le photographe m'a pris en photographie alors qu'il y était autorisé à ou aux dates indiquées ci-haut.
- 2- Renonce à toute rémunération, cachet, indemnité, droit et réclamation, de quelque nature que ce soit, en rapport avec ma participation au projet du photographe. Je ne prétends à aucun des droits d'auteur associés à la/aux photographie/s, lesquels droits appartiennent au photographe selon ce qu'il me déclare.
- 3- Autorise le photographe à modifier, adapter, agencer et traduire le matériel et procéder à son assemblage et ce, de la manière qu'il juge appropriée.

Incorporation à la banque d'images du photographe :

- A- Sujet à l'autorisation du modèle tel que prévue ci-dessous, le photographe peut permettre à un licencié de diffuser la/les photographie/s, qu'elle/s soit/ent ou non associée/s à mon nom ou à celui de la personne que je représente, à des fins lucratives ou non lucratives, cela sous n'importe quelle format, par l'entremise de n'importe quel moyen ou médium de diffusion et sans restrictions quant au délai de publication et au territoire. Je comprends que le photographe respectera l'intégrité de mon image ou de celle de la personne que je représente.
- B- Dans l'hypothèse où je déciderais pour un motif sérieux de retirer mon autorisation à la diffusion de la/des photographie/s, je devrais en aviser par écrit le photographe par courrier enregistré. À compter de la réception de cet avis, le photographe s'engage à ne plus diffuser ou autoriser la diffusion de cette/ces photographie/s.
- C- Restriction/s à l'utilisation de la/des photographie/s s'il y a lieu

EN FOI DE QUOI JE SIGNE :

Date

Photographe

Signature du photographié

Signature du Photographe

BIBLIOGRAPHIE

- Agee, J.W., Evans. (1969). *Let Us Now Praise Famous Men : Three Tenant Families.* : Houghton Mifflin.
- Amar, P.-J. (1997). *Histoire de la photographie.* Paris : Paris Presses universitaires de France.
- Arnold, C. (2011). *Fish-work: the bering sea.* : Nazraeli Press.
- Aubert, D. (2009). The doorstep portrait: intrusion and performance in mainstream American documentary photography. [Article]. *Visual Studies*, 24(1), 3-18. doi: 10.1080/14725860902732678 a9h. Récupéré de <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=37184977&lang=fr&site=ehost-live>
- Barret, A. (1977). *Les premiers reporters photographes 1848-1914.* Paris : Paris Duponchelle.
- Baudelaire, C. (1859) *Curiosités Esthétiques.* Récupéré le 16 octobre 2016 de https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859
- Bazin, A. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf.
- Becker, H.S. (1998). Categories and Comparisons: How We Find Meaning in Photographs. *Visual Anthropology Review*, 14(2), 3-10. doi: 10.1525/var.1998.14.2.3
- Becker, H.S. (2007). Les photographies disent-elles la vérité ? *Ethnologie française*, 37(1), 33-42.
- Benedictus, L. (2009) *Sebastião Salgado's best shot.* Récupéré le 11 novembre 2016 de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/28/sebastiao-salgado-photography-kuwait>
- Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M. et Hollis, R. (1977). *Ways of seeing.* London : London : British Broadcasting Corporation : Penguin Books.
- Berger, J. et Mohr, J. (1995). *Another Way of Telling.* : Vintage Books.
- Chiasson, P. *Life in a box.* Récupéré le 21 décembre 2015 de <https://paulchiasson.com/claude/>

- Collins, R. (s. d.) *A Brief History of Photography and Photojournalism*. Récupéré le 8 octobre 2016 de <https://www.ndsu.edu/pubweb/~rcollins/242photojournalism/historyofphotography.html>
- Cosgrove, B. (2012) *W. Eugene Smith's Landmark Portrait: 'Country Doctor'*. Récupéré le 11 novembre 2016 de <http://time.com/3456085/w-eugene-smiths-landmark-photo-essay-country-doctor/>
- Diane Arbus. (1972). : Kultur Video. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=Q_0sQI90kYI
- Englishness celebrated by Tony Ray-Jones and Martin Parr*. Récupéré le 5 octobre 2016 de <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/10287046/Englishness-celebrated-by-Tony-Ray-Jones-and-Martin-Parr.html?frame=2661681&page=0>
- Font-Réaulx, D.d. (2012). *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1834-1914*. Paris : Paris : Flammarion.
- Frei, C. (2001). *War photographer*. Frei, C., Nachtwey, J., Christian Frei, F., Suissimage et First Run/Icarus, F. Brooklyn, N.Y. : First Run/Icarus Films.
- Frizot, M. (1994). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Paris A. Biro, Paris Bordas.
- Gelder, H.v. (2011). *Photography theory in historical perspective : case studies from contemporary art*. Malden, MA.
- Goffman, E. (1969). *The presentation of self in everyday life*. London : London Allen Lane the Penguin Press.
- Gold, S.J. (2011). Sebastião Salgado and Visual Sociology. *Sociological Forum*, 26(2), 418-423.
- Hine, L.W. (1977a). *America and Lewis Hine photographs : 1904-1940*. New York : New York Aperture.
- Hine, L.W. (1977b). *Men at work: 69 Classic Photographs*. (2nd Revised ed. edition éd.) : Dover Publications.
- Hine, L.W. (1980). Social Photography. Dans Trachtenberg, A. (dir.), *Classic essays on photography* (p. 109-132). New Haven : New Haven Leete's Island Books.

- Hine, L.W. (1992). *Lewis W. Hine*. Paris : Paris Centre national de la photographie.
- Irvine, M. (2007-2012) *Photography to Post-Photography and the Hybrid Image: Overview of Important Directions in Photography Today*. Récupéré le 20 septembre 2016 de <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/CCTP725/Photo-Post-Photo1.html>
- Johnson, B. (1989). *Photography speaks 66 photographers on their art*. Norfolk New York, N.Y : Norfolk Chrysler Museum
New York, N.Y. Aperture Foundation.
- Le Geste et l'image de l'homme au travail*. (1990). Paris : Paris Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- Leviatin, D. (1991). Framing the Poor. [And Their Children after Them: The Legacy of "Let Us Now Praise Famous Men": James Agee, Walker Evans, and the Rise and Fall of the Cotton in the South, Dale Maharidge, Michael Williamson; Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered, James Curtis]. *The Oral History Review*, 19(1/2), 109-113. Récupéré de <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/4495327>
- MacCallum, P. (2004). *Material world : photographs: interiors, 1986-2004, concrete industries, 1998-2004*. Toronto : London, Ont. : Toronto : YYZ Books; London, Ont. : Museum London.
- Magnum. *Profil en ligne de l'agence Magnum*. Récupéré le 21 juillet 2016 de http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL5357TF
- Martin Parr in conversation with Kate Fox and Sean O'Hagan. (2014). Récupéré de <http://www.youtube.com/watch?v=iw681s5MUXo>
- Matthews, S. (2012) *Richard Avedon's American West*. Récupéré le 1er octobre 2016 de <https://stuartmatthewsphotography.wordpress.com/2012/10/21/richard-avedons-american-west/>
- Mora, G. (2012). *L'impossible Labyrinthe : William Eugene Smith, Pittsburgh 1955-1958*. Paris : Democratic Books.
- Morel, G. (2006). *Le photoreportage d'auteur : l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. Paris : Paris : CNRS Éditions.

Nachtwey, J. *Witness : photography by James Nachtwey*. Récupéré le 20 octobre 2016 de <http://www.jamesnachtwey.com/>

Papadimitropoulos, P. (2010). *Le sujet photographique*. Paris : Paris : Harmattan.

Parr, M. *Martin Parr : recent work*. Récupéré le 4 décembre 2016 de <https://www.martinparr.com/recent-work/>

Peter Maccallum: *Material World - Canadian Architect*. Récupéré le 15 décembre 2016 2016 de <https://www.canadianarchitect.com/features/peter-maccallum-material-world/>

Rasenberger, J. (2006). The "Sky Boys". *Nytimes.com*, Récupéré de <http://www.nytimes.com/2006/04/23/nyregion/thecity/the-sky-boys.html>

Russel, M. (2005). The Kuleshov effect and the death of the *Auteur*. *FORUM : University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*(01).

Salgado, S. (2002). *La main de l'homme : une archéologie de l'ère industrielle*. Paris : Éditions de la Martinière.

Saussier, G. (2000). Du reportage au jardinage. *Des territoires en revue*, 3.

Scott, C. (1999). *The spoken image photography and language*. London, Angleterre : London, Angleterre Reaktion Books.

Sekula, A. (1978). Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). *The Massachusetts Review*, 19(4), 859-883.

Singer, A. (2010). Sebastião Salgado, Behind the Lens. *Contexts*, 9(3), 40-45. doi: 10.1525/ctx.2010.9.3.40

Smith, W.E. (1948, 20 septembre 1948). Country Doctor. *LIFE*.

Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. ([Nouv. éd.].. éd.). Paris] : Paris : Christian Bourgois.

Stahel, U. (2003). *Well, what is photography? : a lecture on photography on the occasion of the 10th anniversary of Fotomuseum Winterthur*. Fonds Parachute. Winterthur, Suisse : Fotomuseum Winterthur.

Stephenson, S. (2001). *W. Eugene Smith*. Paris : Paris : Phaidon.

Thompson, J.L. (2013). *Why Photography Matters*. : MIT Press.

Timothy O'Sullivan. (2009, August 28, 2009). Dans *Encyclopædia Britannica*. Récupéré le 26 décembre 2016 de <https://www.britannica.com/biography/Timothy-OSullivan>

Vives, C.S., Mark. (2008). *Korda, un célèbre inconnu*. Allemagne : Steidl.

W. Eugene Smith. Récupéré le 5 octobre 2016 de <https://www.britannica.com/biography/W-Eugene-Smith>

Whitney, H. (1995). *Richard Avedon - Darkness and Light*. : Thirteen/WNET. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=S1f3egvLwVE&t=3048s&list=PLmH9Iw2OV2gvRO4TMaA9nvBgEF1qKv8HO&index=10>

Will Soule: Scalped Hunter near Ft. Dodge. (1999). Récupéré le 2 novembre 2016 de <http://www.photographymuseum.com/soulelg.html>

Willumson, G.G. (1992). *W. Eugene Smith and the photographic essay*. Cambridge, Angleterre : Cambridge, Angleterre Cambridge University Press.

Wolford, W. (2011). Making a Difference: Sebastião Salgado and the Social Life of Mobilization. *Sociological Forum*, 26(2), 444-450.

Zavos, A. (2012) *W. Eugene Smith's Cinematic Photographs of a Country Doctor in 1948*. Récupéré le 13 novembre 2016 de <http://www.featureshoot.com/2012/01/w-eugene-smiths-cinematic-photographs-of-a-country-doctor-in-1948/>