

淡江大學法國語文學系碩士班
碩士論文

指導教授：徐鵬飛

共同指導教授：Mauro CARBONE

決定性瞬間攝影美學概念分析

研究生：張 滢 撰

中華民國 102 年 6 月

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON III
MÉTIER : LETTRES ÉTUDES FRANÇAISES POLYVALENTES
FACULTÉ DE LETTRES ET CIVILISATIONS DE LYON ANNÉE
2012-2013

Analyse esthétique du concept d'« Instant décisif » d'Henri Cartier-Bresson

Mémoire de Master

Présenté et soutenu par

Ting CHANG

Sous la direction de

M. le professeur Gilles BOILEAU et M. le professeur Mauro CARBONE

JUILLET 2013

論文名稱：決定性瞬間攝影美學概念分析

頁數：117

校系（所）組別：淡江大學法國語文學系碩士班

畢業時間及提要別：101 學年度第 2 學期

碩士學位論文提要

研究生：張 淳 指導教授：Gilles BOILEAU Mauro CARBONE

論文內容提要：

在我們這個年代中，攝影似乎是一件極為簡便，並且十分普及的人文活動。幾乎無人不會拍照，人們用攝影記錄捷運裡的廣告看板，我們在社群網站上分享親友聚會的照片，由於數位攝影術的簡便實用，人們拍張照只需要按下快門。然而，攝影是否真如人們所想的只要按下快門這般簡單？或許我們認為攝影十分容易，事實上，攝影是需要相當的條件同時成立下，構成一個機會才能進行的事。也可以說，現今的人對於攝影的本質所知甚少。因此，假使我們回頭來瞭解二十世紀的攝影，或許會提供我們不同於當代攝影本質的解讀。

本論文以二十世紀的法國攝影大師——亨利·卡提耶·布列松，他所提出的「決定性瞬間」攝影論點，作為一種瞭解攝影本質途徑。「決定性瞬間」可說是攝影學中，被許多攝影師奉為信條的一種攝影美學。作為攝影師透過鏡頭尋找的影像，它可被視為是一種完美地呈現攝影定格的表現美學。人們提及攝影，無法不提及「決定性瞬間」，對觀看照片的人而言，也可視為是一種解讀影像詮釋的看法。

在這篇論文中，將透過「決定性瞬間」來研究人們對於攝影影像的感知，研究決定性瞬間如何在沒有數位攝影技術的輔助下，實現在影像畫面中，同時透過這個攝影美學的解讀，來思考觀眾和照片之間的聯繫；並試著分析布列松的部分照片、研究其攝影作品和探討「決定性瞬間」在照片中的顯現。

為實行這個研究，本文將借鏡兩篇評論文獻：羅蘭巴特的《明室》（*La chambre claire - Note sur la photographie*）與劉勰的《文心雕龍》，提供東西方視點的美學賞析，運用這兩本著作中的部分觀點，作為本論文的研究方法，同時架構本文評析「決定性瞬間」獨立的見解。

本論文分為四個部分，首先從《明室》此書歸納出羅蘭巴特對攝影的解讀，提供接下來分析影像的參考論述；接著節錄《文心雕龍》中四個篇章，參詳東方文學評論中的美學解析，從創作者、閱覽者以及評論者的角度來研究「決定性瞬間」。第二個部分討論關於布列松從事攝影歷程的契機，分析關於他各時期的攝影作品及演變，節選出較具代表性的影像來詮釋與對照，布列松攝影形式的轉變與影響。第三個部分為研究「決定性瞬間」在布列松的攝影思維中，所呈現的影像本質、此概念在影像中的界定、布列松對「決定性瞬間」的實踐以及部分關於「決定性瞬間」的質疑論點。最後一個部分將透過《文心雕龍》的方法論：〈原道〉、〈神思〉、〈情采〉與〈知音〉，藉劉勰評論體系重新解讀「決定性瞬間」。

在布列松的攝影美學分析中，不在於找出「決定性瞬間」存在照片中的證明，而是在當代供我們反觀數位攝影的一種思路。如同我們在攝影的同時，思考我們的攝影意識、攝影感知與攝影的寓意。或許關於攝影的爭議會不斷地產生新的辯證，但「決定性瞬間」不論在何時仍然是攝影美學的依據與詮釋。

Title of Thesis : Aesthetic Analysis of the "Decisive Instant"

Total pages : 117

of Henri Cartier-Breton

Key word : Aesthetic, photography, Decisive Instant, Henri Cartier-Bresson, La chambre
claire, Wenxin diaolong

Name of Institute : Master's Programme, Department of French

Graduate date : June, 2012

Degree conferred : Master

Name of student : Ting CHANG

Advisor : Mr. Gilles BOILEAU

Mauro CARBONE

張 滢

Abstrait :

In a world where digital cameras are used by everyone, we usually take such device for granted : we take the camera and shoot, as if there is nothing more to be reconsiderated in this action. As a result, in this research we intend to return to the concept of « the de-

cisive moment » proposed by Henri Cartier-Bresson in the beginning of twentieth century, in order to reexplore (elaborate) the possible relationships inter the photo-reader, the photo and the photographer. At the same time, our research is based on two documents: *La chambre claire-Note sur la photographie* by Roland Barthes and *Wenxin diaolong* (《文心雕龍》) by Liu Xin (劉勰) which provide the examples of aesthetics analysis from both east and west.

In this research, firstly, we revise the book of Barthes to know how he analyses the aesthetic of image. Secondly, an analysis of the photos of Cartier-Bresson is required. Thirdly, we go into the concept “the decisive moment” and compare this idea with other forms of arts. Finally, by using *Wenxin diaolong*, we try to understand the western born technique in eastern aesthetic theory.

The photographe, especially the action “shoot” requires specific conditions to create one chance of shooting. Furthermore, the photo actually, preexisted in the mind of the photographer while the result photo is one of the interpretations of the thought of the photographer. Meanwhile, the photo-reader might not read the photo as the photographer read, thus create many interpretations while only “one moment” (time) preserves in the photo. To sum up, this research provides both the vision east and west considering the analyses of photo and finds out many relationships possible inter the photo-reader, the photo and the photographer in nowadays world where their relationships seems to be simple and nearly dead.

表單編號：ATRX-Q03-001-FM031-1

Sommaire

Introduction	I
I. Analyse de la photographie à travers deux critiques esthétiques	4
I-1 Présentation des supports théoriques – « <i>La chambre claire</i> » et « <i>Wenxin diaolong</i> »	5
I-2 Analyse du « <i>La chambre claire - Note sur la photographie</i> » par Roland Barthes	9
I-2-1 Caractéristiques de la photo	10
I-2-2 Studium et Punctum	11
I-2-3 Ça a été	16
I-2-4 La pose	18
I-2-5 L'« air »	18
I-3 Analyse du « <i>Wenxin diaolong</i> » critique littéraire chinoise par Liu iXe	22
I-3-1. « Yuandao » - Le <i>dao</i> pour origine 原道	23
I-3-2. « Shensi » - Inspiration et imagination 神思	25
I-3-3. « Qingcai » - De l'expression 情采	28
I-3-4. « Zhiyin » - Du connaisseur 知音	29
II. Analyse esthétique des œuvres d'Henri Cartier - Bresson	31
2-1 Influences du domaine de l'art : peinture et photo	31
2-2 Choc de l'histoire : photographie de la guerre et du reportage	45
2-3 Essence de la réalité : l'exigence de véracité et le refus de l'artificiel	62
III. Le concept d'« Instant décisif »	69
3-1 Essence de l'« Instant décisif »	69
3-2 Délimitation de l'« Instant décisif »	76
3-3 Opposition de l'« Instant décisif » et pratique du concept d'Henri Cartier - Bresson	88
IV. Analyse de l'« instant décisif » par le « <i>Wenxin diaolong</i> »	98
4-1. La réalité communiquée de la photographie — « Yuandao »	98
4-2. L'inspiration et l'expression de la photographie — « Shensi » et « Qingcai »	103
4-3. Réception du public — « Zhiyin »	108
Conclusion	112
Références	115

Introduction

Dans notre génération, la photographie semble très simple, très pratique et très populaire. Personne ne fait de prise de vue, on relève une affiche dans le métro par la prise de vue, on photographie une soirée en famille et on partage le quotidien sur l'internet par la photographie, car l'appareil numérique est utile, on prend une photo juste en pressant un bouton. Peut-on dire que la photographie est aussi facile que nous la pensons ? La facilité donnée par la technique empêche de réaliser qu'une prise de vue n'est pas si facile. L'examen de la photographie du XX^e siècle permet de réaliser ce qui la différencie de la situation actuelle.

Henri Cartier-Bresson est le plus grand photographe français du XX^e siècle, son concept « instant décisif » est devenu un principe de la photographie. On ne parle pas la photographie qui ne mentionne pas de l'instant décisif, pour le spectateur, c'est aussi une remarque ou une perception pour nous regardons une photographie.

Dans ce mémoire, à travers le concept d'instant décisif, on va rechercher les relations entre la perception et la photographie, on va découvrir comment la photographie était pratiquée sans la technique numérique ce qui nous amènera à réfléchir à ce que le spectateur aperçoit des œuvres photographiques.

Pour réaliser cette recherche, nous nous appuyons sur deux documents : *La chambre claire - Note sur la photographie* de Roland Barthes, et le *Wenxin diaolong* (文心雕龍) de Liu Xie (劉勰). Nous utiliserons leurs notions pour mieux comprendre les discours de l'instant décisif.

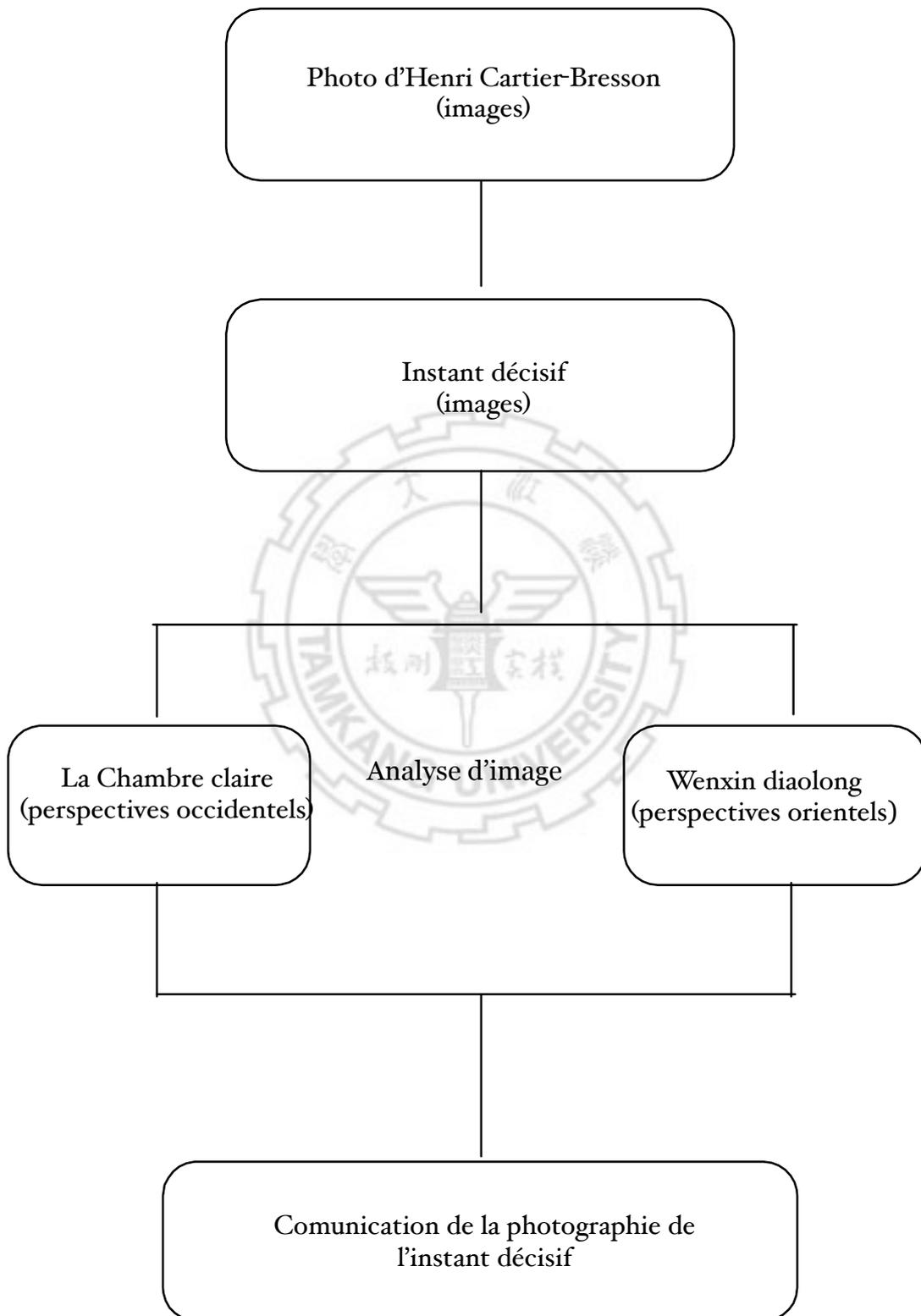
Nous recherchons d'abord les motifs d'Henri Cartier-Bresson , son inspiraton, sa pratique de la photographie, analyserons les œuvres de Cartier-Bresson selon son évolution historique, sélectionne les photos les plus représentatives qui seront analysées selon trois aspects : l'expression de la photo, l'incident de l'image et les principes du photographe. Ensuite on interprète les messages photographiques dans les photos de Cartier-Bresson, Nous ferons également usage des réflexions de Roland Barthes sur la photographie.

En même temps, on étudie les éléments qui constitue l'instant décisif, quelles sont les conditions qualifiées d'« Instant décisif » ? Comment ce concept est mis en œuvres dans la photographie ? Nous mentionnerons les études et les pratiques qui réagissent contre l'instant décisif, et analyserons la dispute portant sur la photographie comme documentation de la réalité, ou moyen d'expression artistique « pur ».

Finalement, on utilise la critique de l'esthétique littéraire ancienne chinoise ; à travers quatre chapitres du *Wenxing diaolang* : « Yuandao », « Shensi », « Qingcai » et « Zhiyin », pour expliquer l'instant décisif, comment Cartier-Bresson pratique ce concept par la communication de la photographie ? L'analyse des photos d'actualité nous permettra de montrer que Cartier-Bresson a toujours obéi à certaines règles quand il a pris des photos, à partir ses principes : il laisse que la photo s'exprime elle-même, il ne modifie jamais les cadrages de ses photos.

Il n'agit pas seulement pour nous de trouver des démonstrations de l'instant décisif, mais aussi d'une façon de réfléchir aux transformations induites par l'émergence de la photographie de l'ère numérique.

Le schéma



I. Analyse de la photographie à travers deux critiques esthétiques

“Comment est-ce que je pénètre une photo ?” C’est une question universelle... mais a-t-on vraiment les moyens de comprendre la présentation de l’image ? En principe, on essaie de trouver une logique de compréhension de la photo simplement selon ses propres sentiments, ses expériences individuelles et son contexte culturel, mais il n’y a pas de règle précise.

“*La chambre claire - Note sur la photographie*” de Roland Barthes souligne l’importance de l’observation pour lire la photo, et analyser l’image soit en fonction du regard ou de l’imagination du lecteur soit en fonction de l’intention du photographe.

Nous utiliserons également des notions tirées du “*Wenxin diaolong*”, d’abord pour réfléchir sur la démarche de l’artiste et sur la production de la photo, puis pour analyser l’esthétique de l’œuvre et trouver l’identité du lecteur. Nous comparerons enfin les idées communes des deux livres pour développer une critique esthétique selon la conception de l’ “Instant décisif”.

I-1. Présentation des supports théoriques– « La chambre claire » et « Wenxin diaolong »

L'analyse esthétique de la photographie que nous présentons ici est faite à partir des deux documents, l'un qui vient de l'Occident "*La chambre claire - Note sur la photographie*" et l'autre de l'Orient, le "*Wenxi diaolong*".

(1) "*La chambre claire - Note sur la photographie*" est le dernier écrit de Roland Barthes. Ce critique, écrivain, sémiologue et philosophe français, a un grand intérêt pour la photographie. Il a écrit des essais ou articles pour parler de ses conceptions. Certains critiques évoquent la fonction sociale de la photographie dans le livre "*Mythologies*" que Barthes a publié en 1957. Son dernier livre publié en 1980 est une synthèse d'articles sur la photographie.

On trouve des différences d'écriture notoires dans *La chambre claire - Note sur la photographie*. Ses critiques sont construites à la manière d'un roman, la majorité des photos sélectionnés sont des portraits, les essais photographiques sont empreints de la personnalité de l'auteur. On a parfois l'impression que son analyse photographique est incomplète, même si Roland Barthes présente plusieurs clés pour comprendre la photographie : par exemple le théâtre, la peinture, le cinéma, la psychologie, la sociologie, le mythe, la philosophie orientale, la linguistique, la sémiologie, le dualisme et la phénoménologie. Il a beaucoup utilisé le vocabulaire phénoménologique pour expliquer ce qu'il trouve dans les images. Roland Barthes nous donne ainsi les moyens d'une lecture personnelle de la photo. Dans le monde actuel, la photo devient une partie de la vie, elle est un art plus populaire que les autres, puisque grâce à la haute technologie et l'informatique, prendre et voir une photo sont des activités très répandues. Il devient commun de juger une photo indi-

viduellement, les connaissances de Roland Barthes pour analyser et rechercher l'esthétique photographique revêtent alors un grand intérêt.

Cet ouvrage comprend deux sections : la première section traite de la connaissance et de la compréhension de la photographie selon Roland Barthes, mais aussi de sa méthode pour analyser l'image. Il utilise beaucoup le vocabulaire de la phénoménologie pour expliquer la spécialité de la photographie mais également des mots latins et grecs, pour créer son propre vocabulaire d'analyse de la photographie. Il combine la sémiologie et la linguistique tout d'abord pour expliquer la communication entre l'image et le public, et ensuite pour obtenir l'information de deuxième niveau sur la photo.

La deuxième section est la projection des sentiments de Roland Barthes sur l'analyse des photos. Il comprend la mort¹ et l'être humain dans la photo en analysant la photo de sa mère : la photo n'est pas seulement un souvenir du monde, elle simule aussi un espace imaginaire, et renvoie à la philosophie et à la psychologie.

C'est le propre de l'art, d'évoquer notre représentation du monde, à travers la littérature, la musique, la danse, la sculpture, la peinture, la photographie, le théâtre et le cinéma. Ils ont tous, sans exception, été les moyens d'expression de l'émotion des gens. Aimer ou ne pas aimer est devenu le principe subjectif pour critiquer ; la discussion objective peut critiquer la technique, la forme ou le texte de l'œuvre, mais nous revenons toujours à la question subjective à la fin : est-ce que l'artiste a fait vibrer la corde sensible des lecteurs ? Dans l'affirmative ça peut, peut-être, prouver la valeur artistique de la création. Dans la vie, la photo est plus proche des gens que les autres arts, qu'elle ait ou non un sens artistique. La photo est un témoignage d'une réalité passée ; photographe c'est

¹ La photographie présente des images du vivant des sujets mais figées comme par la mort.

montrer l'éphémère émotion de l'instant, c'est écrire avec la lumière, c'est aussi arrêter le temps ou l'accélérer en immortalisant une scène ou un regard. La photo permet de s'exprimer, de s'évader, d'accentuer la réalité ou au contraire de s'orienter vers une nouvelle réalité propre à chacun. Rien n'est beau, rien n'est laid, rien n'est réussi ou rien n'est raté. Il s'agit simplement d'apporter le regard du photographe puis de le faire partager aux autres. La valeur de la photo c'est son existence, "*La chambre claire - Note sur la photographie*" de Roland Barthes permet de faire une critique sur l'esthétique tout simplement.

(2) Le *Wenxin diaolong* est le premier livre qui traite de la critique de l'esthétique littéraire, il a été écrit par Liu Xie écrivain chinois mort en 552. Dans l'histoire chinoise de la rhétorique, du commentaire littéraire et de l'explication de texte, cet ouvrage a une place très appréciable. Avant *Wenxin diaolong*, il y avait déjà d'autres critiques littéraires comme le *Laing jing fu xu* 兩都賦序, *Li sao xu* 離騷序 de Ban Gu ou *Chuci zhangjiu xu* 楚辭章句序 de Wang Yi, mais le premier qui a théorisé de façon plus complète est le *Wenxin diaolong*. Le recueil comporte cinquante chapitres² en dix volumes, (cinq chapitres à chaque volume) ; l'auteur sépare ce livre en deux parties, en chaque partie il y a vingt-cinq chapitres.

Dans le dernier chapitre *Xuzhi*, il explique le système du *Wenxin diaolong*. Dans la première partie, le volume I présente le point de vue d'origine de la littérature; du volume II au volume V on trouve la classification des formes littéraires; du volume VI à volume IX (jusqu'à *Zongsbu*), on parle de la création littéraire, des principes créatifs, des techniques de la littérature et des moyens de la rhétorique dans l'esthétique littéraire chi-

² Les chapitres : *Yuandao*, *Zhengsheng*, *Zhongjing*, *Zhengwei*, *Biansao*, *Mingshi*, *Yuefu*, *Quanfu*, *Songzhan*, *Zhu-meng*, *Mingzhan*, *Leibei*, *Aidiao*, *Zawen*, *Xieyin*, *Shizhuan*, *Zhuzi*, *Lunshuo*, *Zhaoce*, *Xiyi*, *Fengshan*, *Zhangbiao*, *Zouqi*, *Yidui*, *Shui*, *Shensi*, *Tixing*, *FenSu*, *Tongbian*, *Dingshi*, *Qingcai*, *Rongcai*, *Shenglü*, *Zhangju*, *Lici*, *Bixing*, *Kuashi*, *Sai%ie*, *Lianzi*, *Yinxu*, *Zhixia*, *Yangqi*, *Fuhui*, *Zongsbu*, *Shixu*, *Wuse*, *Cailüe*, *Zhiyin*, *Chengqi*, *Xuzhi*.

noise. Dans dernier chapitre du volume IX (*Shixu*) jusqu'aux premiers chapitres de volume X (*Wuse, Cailüe, Zhiyin, Chengqi*), on trouve la critique littéraire des relations entre une époque, un environnement, un artiste, un lecteur et une morale. Ce livre tout au long de ses cinquante chapitres est pionnier dans son domaine en Chine, pour la cohérence du recueil, la méthodologie utilisée et l'observation de l'esthétique.

L'objectif principal de Liu Xie comme il l'a écrit dans *Wenxin diaolong*, est de critiquer non seulement le style d'écriture de la dynastie du Sud - ampoulé et loin de la réalité - mais il corrige également les défauts au niveau de la forme (on ne prend pas en considération la totalité du texte) Liu Xie souligne l'importance du contenu qui peut-être plus important que la forme, parfois les deux sont aussi importants, selon lui. Il a élaboré une méthode pour critiquer la littérature. Nous comparerons dans ce mémoire l'orientation de la photographie aujourd'hui avec la situation de la littérature à l'époque de la dynastie du Sud. L'utilisation d'un logiciel photographique et d'un équipement très facile à manipuler permettent de repiquer l'image sans le moindre effort; la photo est magnifique ou tout à fait différente, mais le caractère originel de la photographie est perdu, même s'il n'y a pas d' "instant décisif" . Ce mémoire va donc rechercher l'idéal du photographe selon la conception d'Henri Cartier – Bresson donc nous utilisons les idées de Liu Xie, puis à l'aide des conceptions exprimées dans le "*Wenxin diaolong*"; nous ré-interpréterons également l'esthétique photographique de l' "instant décisif" . Nous choisirons les théories pour traiter du concept de l'« Instant décisif » et de l'esthétique photographique. Nous utiliserons les points de vue de Roland Barthes et de Liu Xie, pour analyser la valeur artistique et l'originalité d'une photo. Chaque approche permet également de se représenter la façon dont nous imaginons une photo et jugeons une image en fonction de notre compréhension individuelle et de notre expérience personnelle.

I-2. Analyse de « *La chambre claire* » par Roland Barthes

L'étude de ce livre suppose de comprendre la motivation de Roland Barthes lorsqu'il l'a écrit. La photo de sa mère a réveillé tous les souvenirs qu'il avait d'elle : la photo a donc une fonction familiale. On constate qu'il y a de grands changements dans sa manière d'écrire, après la mort de sa mère si l'on compare les idées exprimées avant et après. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes évoque davantage ses sentiments personnels.

Dans ses commentaires de l'esthétique photographique, Roland Barthes nous donne son point de vue, il utilise le vocabulaire de la phénoménologie et des termes venus de plusieurs langues étrangères (latin, japonais...) pour interpréter, exprimer son analyse de la photographie. Il crée ainsi des règles d'analyse de la photo où selon l'approche phénoménologique, la perception du public joue un rôle important. Elle est construite en fonction de la position des spectateurs par rapport à la photo et selon leur perception visuelle, cette dernière étant liée à leur expérience personnelle. La photo fait plus écho en nous qu'une autre forme d'art.

Chaque article de "*La Chambre claire*" peut-être analysé séparément ; certains chapitres du sommaire comportent des idées très importantes, qui ont été utilisées pour analyser les photographies ; nous retiendrons notamment : Spécialité de la photo, Studium et Punctum, Ça a été, La pose, et L'« air ». Ce sont les idées développées dans ces articles que nous allons étudier maintenant.

I-2-1 Caractéristiques de la photo : (représentation, contingence, aventure et certitude)

C'est une citation de Barthes, au début la grande dispute de la photographie concerne la technique : pour l'artiste traditionnel la photographie est juste une copie de la réalité. Roland Barthes quant à lui il voit une l'autre dimension.

“mon intérêt pour la photographie prit un tour plus culturel, je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était « en soi » Est-ce qu'il y a un génie dans la photo ?”³

Nous préférons personnellement remplacer le mot “copier” par “représenter” : on peut dire que le photographe utilise l'appareil pour renvoyer ce qu'il a vu réellement ou bien pour transmettre sa propre réalité. La photographie a sa procédure de création particulière, comme le montre la photo argentique ancienne.

“Techniquement, elle est au carrefour de deux procédés tout à fait distincts : l'un est d'ordre chimique (c'est l'action de la lumière sur certaines substances) l'autre est d'ordre physique (c'est la formation de l'image à travers un dispositif optique)”⁴.

L'obtention d'une photo suppose que le photographe capture précisément l'image qui lui convient, avec la pose adaptée à ce qu'il veut photographier. Le processus physique et l'action chimique lui permettent ensuite d'obtenir l'image qu'il veut. Sur ce résultat, si on le considère comme une “contingence”, une occasion arrive par hasard, arrive en même

³ Cf. Roland Barthes, La chambre claire - Note sur la photographie, Paris, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980, p13

⁴ Cf. p23

temps, nous pouvons être sûr un succès de la photographie, c'est effectivement difficile. La photographie a la spécialité de "contingence" sans doute.

*"Comme la photographie est contingence pure et ne peut être que cela, c'est toujours quelque chose qui est représenté."*⁵

Pour le photographe, faire une photo comme une chance contingente, lorsqu'il a vu la scène, et puis il l'a photographié sur le papier, ce sont comme une aventure ; donc R. Barthes croit que l'aventure est la cause de la photo.

*"Le principe d'aventure me permet de faire exister la photographie. Inversement, sans aventure, pas de photo."*⁶

On peut dire l'aventure comme un attrait, elle peut être l'attrait du photographe, et aussi l'attrait du spectateur. Si la photo n'attire pas les spectateurs, elle n'a rien à nous dire, elle ne nous anime pas, c'est-à-dire que la photo banale et sans intérêt pour les spectateurs. R. Barthes cite J.P. Sartre :

"la photographie est vaguement constituée en objet, et les personnages qui y figurent sont bien constitués en personnages, mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans

⁵ Cf. p52

⁶ Cf. p38

intentionnalité particulière. Ils flottent entre le rivage de la perception, celui du signe et celui de l'image, sans aborder jamais aucun d'eux."⁷

La dernière caractéristique de la photographie selon Barthes, est l'impression de certitude donnée par la photographie. C'est un caractère très différent de l'autre art graphique, le photographe ne prend pas seulement une photographie, il se place dans un espace :

*"La perception du photographe ne consiste pas à « voir » mais à se trouver là."*⁸

Le photographe veut participer au moment de créativité et faire de la mise en scène, mais lorsqu'il la photographie, il est aussi dans la scène. Grâce à cette caractéristique, la photographie devient une révélation de la réalité, elle nous permet facilement de susciter une émotion.

R. Barthes également dit :

*"l'important, c'est que la photo possède une force constatative, et que le constatatif de la photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation."*⁹

⁷ Cf. p39

⁸ Cf. p80

⁹ Cf. p138-p139

Les représentations de la peinture, la sculpture, le théâtre ou la danse, peuvent nous toucher émotionnellement, par contre, la photographie illustre à la fois une réalité et un sentiment ; la certitude de la photographie est son caractère artistique très unique.

I-2-2 Studium et Punctum :

Barthes a l'impression qu'une photo communique deux sortes de sens, l'un est la représentation d'une scène que le photographe veut transmettre par l'image. L'autre est l'effet que la photo produit sur le spectateur, même si c'est un invisible dans la photo c'est l'évocation qui touche le spectateur. Barthes va également expliquer en latin, les deux éléments d'une photo : Studium et Punctum.

Barthes pense que le Studium est le champ culturel :

“Le premier élément, visiblement, est une étendue, il a l'extension d'un champ, que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture ; ce champ peut être plus ou moins stylisé, plus ou moins réussi, selon l'art ou la chance du photographe...c'est le Studium, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière.”¹⁰

Nous pouvons considérer que le Studium est une facette culturelle, qui nous raconte la présence d'un objet dans l'image.

Si on prend comme exemple la photo ci-dessous, le Studium peut nous indiquer si c'est un portrait, l'instantané d'une histoire, ou une photo de famille. Il comporte des éléments reconnaissables qui ont été choisis par le photographe pour les spectateurs. R.

¹⁰ Cf. p47-p48

Barthes considère que c'est le Studium qui nous donne une motivation pour jeter un coup d'œil à une photo, et aussi le Studium nous donne un schéma pour comprendre que le photographe veut dire.

“C'est par le Studium que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historique : car c'est culturellement (cette connotation est présentes dans le studium) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.”¹¹

Le Studium est donc comme un scénario de la photo, les spectateurs voient la scène comme une photo, puis ils éprouvent des sentiments, portent des jugements, font des interprétations, ont des incompréhensions.

Pour Roland Barthes, Punctum est le deuxième élément dans la photo que les spectateurs voient. Le punctum n'est pas uniquement les détails de la photo, qui suscitent les réactions des spectateurs, et attirent leurs regards, le punctum est une partie de la photo, un point de la scène comme une goutte d'eau qui ride la surface de l'eau.

“Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).”¹²

¹¹ Cf. p48

¹² Cf p49

Nous pouvons donc penser que punctum est dans le studium, c'est un lien entre le photographe et le spectateur ; par contre Barthes signale que le regard de chacun est attiré par les choses différentes sur une photo. Les punctums sont différents selon les personnes, par exemple : dans la photo « New York, 1954, le quartier italien. » de William Klein, le punctum de Barthes est *“ce qu'il voit avec obstination ce sont les mauvaises dents du petit garçon...”*, mais pour nous, le punctum c'est les yeux du petit garçon.



New York, 1954, le quartier italien, William Klein

Le studium est clairement qu'il y a un homme dont on ne voit pas le visage, son pistolet sur la tempe du petit garçon, et les deux filles face à l'objectif. On est d'accord sur ce que l'on voit dans cette photo, mais on n'a pas le même punctum de cette photo.

Je considère que le studium est le point de vue du photographe, ce qu'il veut présenter (idée ou son intention) et le punctum est un ou plusieurs détails dans la photo, il fait le lien entre la mémoire et l'émotion personnelle. On peut dire que le punctum fait vibrer les cordes sensibles du cœur des spectateurs, donc le punctum existe dans la photo ou pas, ça dépend... les spectateurs peuvent le trouver mais il est aussi possible que le studium et le punctum sont visualisés sur la photo en même temps.

I-2-3 Ça a été :

Après le studium et le punctum, R. Barthes invoque la notion « ça a été » et le référent de la photographie pour développer ses points de vues photographiques. On doit tout d'abord définir ce qu'est le référent ? C'est un mot linguistique pour désigner le type d'être ou d'objets auxquels renvoie un mot dans la réalité, par exemple : les mots "pain de mie" et "toast" désignent le même référent, il a été aussi utilisé dans la sémiologie. Barthes utilise le "référent" pour désigner les êtres qui existent réellement dans la photo, tout ce que la photo nous présentent est le « ça a été ». La photo comporte toujours le "ça a été", par exemple, la peinture peut feindre son référent (l'objet) ou la réalité qui ont été là, dessiner sans voir, mais la photo ne peut pas ; on peut être sûr que le référent de la photo a été là. Elle a vérifié les deux certitudes : la réalité et le passé, ils sont présents sur l'image en même temps, cette caractéristique existe uniquement dans la photographie (techniquement le cinéma l'a aussi). Pour réfléchir sur l'essence de la photographie ou le

noème¹³ de la photographie, on peut se référer à l'idée de Barthes le « ça a été » est comme la nature de la photo, comme l'essence de la photographie, car Barthes dit :

*“puisque aucun portrait peint, à supposer qu'il me parût « vrai », ne pouvait m'imposer que son référent eût réellement existé”*¹⁴.



Amedeo Modigliani, Le Jeune Apprenti, 1919

Musée de l'Orangerie

Si on regarde la photo du tableau de Modigliani, le Jeune Apprenti, on est sûr que le tableau était bien présent sur la photo, mais on ne sait pas si le Jeune Apprenti qui est peint, a existé.

¹³ Noème, mot de la phénoménologie, selon Husserl, il est dans le cadre de ce qu'il intitule l'« analyse d'intentionnelle », est l'acte de conscience qui vise un objet, et le noème est cet objet (« intentionnel ») dont le sens et les caractères réels ne sont pas dissociables de l'acte intentionnel qui le détermine (Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, NRF, 1913). Ici, R. Barthes l'utilise pour déterminer l'intentionnalité et la réflexion sur la photographie.

¹⁴ Cf p121-122

I-2-4 La pose :

Ce terme du vocabulaire photographique, à plusieurs significations :

- la prise photographique (pellicule de trente-six poses)
- la vitesse d'obturation photographique obtenue manuellement, par exemple prendre une photo en pose avec un pied et un déclencheur souple, ou prendre une seconde du temps de pose. R. Barthes choisi ce mot pour étendre l'explication de l'essence de la photographie, autrement dit il pense que la pose se fonde sur la nature de la photographie.

Si on analyse le noème de la photographie, la pose c'est une intention de l'opérateur, l'intention de lecture que le photographe veut communiquer entre la photo et le spectateur. Dans le cas de la photographie dynamique, la pose joue un rôle déterminant, elle transmet le regard du photographe qui l'a prise aux spectateurs à travers l'image. Le photographe a trouvé le bon moment et l'a attrapé à temps, il a composé une image vivante; le photographe a figé l'instantanéité d'une scène passée, et c'est le regard de spectateur qui en se posant sur cette scène va valider son intérêt. La prise de vue est une preuve du réel qui nous permet à la fois d'y adhérer et de faire passer nos émotions.

I-2-5 L'« air » :

C'est en quelque sort l'atmosphère de la photo, ou la physionomie du personnage : pour attirer le regard du spectateur, il faut faire un focus sur l'élément clé de la scène.

“c'est l'air, c'est l'effluve de l'image du photographe qui constitue, et photographier au moment.”

Quels sont les éléments constitutifs de l'air ? Les détails de la lumière, de l'ombre, du geste et toutes les petites détails de la scène qui contribuent à l'atmosphère de l'image : sans les détails, la photo serait insipide. Il est donc important que l'air apparaisse sur la photo :

“L'air est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps ; et si la photo n'arrive pas à monter cet air, alors le corps va sans ombre, et cette ombre une fois coupée, comme dans le mythe de la Femme sans Ombre : il ne reste plus qu'un corps stérile.”¹⁵

L'air exprime le sujet, la photo est spectaculaire, une bonne photo ne manque pas d'air.

En conclusion, on peut dire que Roland Barthes insiste toujours sur l'essence de la photographie : c'est la scène dans la photo qui montre, quels éléments étaient présents, lesquels appartenant au passé ont été pris en compte à moment donné. Dans toute photographie, il y a toujours des éléments esthétiques, ou la possibilité d'améliorer l'esthétique de la prise de vue , mais au final, le cliché est toujours le témoignage d'une réalité, une confirmation d'un événement, d'une personne ou d'un paysage qui ont existé.

On ne peut pas revenir à la même image ou au même moment, mais la photo en fixant le temps et l'espace, nous ramène à ce moment :

“Dans la Photographie, l'immobilisation du Temps a toujours un caractère excessif, voire même monstrueux : le Temps est engorgé.”¹⁶

¹⁵ Cf p169

¹⁶ Cf p142

La photo présente ci-dessous des prêtres et une dame sans doute devant une église à Rome, les voitures indiquent que la photo est ancienne.



Rome, Italie 1959, Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

Même si le cinéma a besoin d'utiliser la photo, il faut choisir une image significative pour une affiche politique, ou bien une scène plus figurative pour faire une image symbolique.

Comme le dit Barthes : *“L'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. La Photographie en dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive.”*¹⁷ ; “L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli

¹⁷ Cf p133

(le temps, la distance), mais d'attester que ce que je vois, a bien été."¹⁸ Il pense que la photo illustre la réalité d'un instant, ce qu'aucun écrit ou aucune peinture réaliste ne peut lui donner. Le tableau photographique peut être construit, mais la touche visuelle est "infictionnelle", c'est-à-dire que la perspective visuelle est réelle et directe. Tous les spécialités de la photographie que R. Barthes a mentionnées, sont obligatoires pour représenter fidèlement la situation, sans montage ou trucage : on a donc une vision précise de la réalité. La photographie du fait de son caractère instantané a impact plus important que le cinéma même s'ils ne se situent pas au même niveau.

Roland Barthes exprime deux points de vue dans la discussion sur la mort et la photographie :

1) Le temps et la scène ont figé l'image, la fuite du temps ou la vie sont mort après que l'appareil les ai capturés :

*"la vie / La mort : le paradigme se réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final."*¹⁹

2) Le photographe meurt après la prise de la photo, l'intention du photographe n'est pas uniquement la conscience de l'œuvre, il y a également comme le dit Barthes : idée a completer

¹⁸ Cf p129

¹⁹ Cf p144-145

*“je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j’observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l’enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c’est la découverte de cette équivalence.”*²⁰

Le spectateur voit la photo et en même temps, il éprouve une émotion. Dans l’approche phénoménologique, les spectateurs voyaient “le Référent de la Photographie” dans la photo, ils exerçaient le noème eux-mêmes. C’est au spectateur de comprendre, de se souvenir, d’être touché, d’établir des liens, d’imaginer ou de percevoir.

Les spectateurs font une découverte personnelle de la photo car l’intention du photographe n’est pas la seule grille de lecture possible ; la photo est cependant le même objet pour le photographe et les spectateurs, le “ça a été” dans la photo n’est pas un signifiant uniquement. Quel que soit le sujet de la photo et le style du photographe, les messages sont invisibles, c’est nous qui les découvrons en fonction de notre personnalité.

I-3 Analyse du « *Wenxin diaolong* » critique littéraire chinoise par Liu Xie

Nous présentons quatre chapitres du *Wenxin dianlong* qui nous semblent à même d’éclairer l’esthétique photographique. Ce sont le premier chapitre « Yuandao », le chapitre XXVI « Shensi », le chapitre XXXI « Qingcai » et le chapitre XLVIII « Zhiyin », dans ce paragraphe ils vont exposer les méthodes et les processus pour considérer les principes servant à critiquer l’ouvrage.

²⁰ Cf p150

I-3-1. « Yuandao » - expression chinoise qui se traduit par le “*dao* pour origine” 原道

Le sens du *Yuandao* exprime la racine de littérature c'est la nature ainsi que l'origine de la voie, le sens de Yuan (原) signifie l'origine ou la genèse, Dao (道) veut dire la nature. Dans d'autres traditions, le terme de « Dao » prend d'autres valeurs, mais selon le commentaire de ce chapitre dans le *Wenxin diaolong zhaji* par Huang Kan, son interprétation de cette conception fondamentale est la suivante :

Dans l'ouvrage de Liu Xie, la nature est la source à partir de laquelle émerge l'esprit humain et puis la langue qui donne naissance à la culture ; ces deux phénomènes procèdent donc de la nature. Ce à quoi donne naissance le Dao n'a pas besoin de raffinement. Il faut donc partir de ce fond naturel, celui qui a informé le monde dès son origine. Cette notion est très proche de celle présentée dans le *Daodejing*²¹, le célèbre livre de « la voie et sa vertu » (ouvrage du III^{ème} siècle av. J.C.). Pour se former le goût et pouvoir apprécier la valeur d'une œuvre littéraire, la nature est donc le meilleur guide. Il est facile de le trouver puisque la parole procède de la pensée, et la parole donne naissance aux lettres. Les anciens ne procédaient pas autrement, ils exprimaient tout ce qu'il y a de merveilleux dans la nature, ceux qui leur ont succédé et pour lesquels la nature est portée/soutenue par l'écriture :

²¹ *Daodejing*, le nom signifie aussi *Tao Tö King*, est un ouvrage classique chinois qui, selon la tradition, fut écrit autour de 600 av. J.-C. par Lao Tseu, le sage fondateur du taoïsme, dont l'existence historique est toutefois incertaine. Le *Tao Tö King* a eu une influence considérable en Extrême-Orient et en Occident à travers ses très nombreuses interprétations et traductions. En 1988, on en recensait 250 versions en langues étrangères.

« il y a de l'esprit puis se produire la langue, et la langue crée la civilisation ce sont naturels ; deuxièmement : l'environnement n'a pas besoin de décorer, tout ce qu'il forme naturellement ; troisièmement : C'est à qui dominer les histoires anciennes du monde ? De même c'est juste le principe de la nature. Rechercher son décret, c'est facilement à trouver, parce que l'homme a la pensée et l'esprit, donc produire la langue, puisqu'il y a la langue qu'on compose le texte. La langue montre la pensée, la lettre présente la langue, il n'y a que les saints font les meilleures, ce que l'on appelle dao seulement comme il faut ! Ça n'est pas du tout pareil que la progéniture dit que le texte doit parler la raison. »²²

« Dao » sur l'autre explication est de rester en nature, la signification de *Yuandao* expose que la nature représente l'origine de la littérature, ce n'est ni la nature du confucianisme, ni celle du bouddhisme »²³.

Pourtant par l'idéologie de taoïsme à discuter le *ado*, il semble que Liu Xie citerait sa conception principale, précisément on peut ériger le *ado* de Liu Xie en explication taoïste, partant le *ado* pour l'origine se signifie l'origine de la littérature (la création) viens de la nature.

On voit bien que pour Liu Xie, la nature (la voie) est d'origine taoïste ; cette nature, toute de spontanéité, donne lieu, « naturellement » à la littérature. La littérature est donc ce qui exprime le soi originaire, qui lui-même vient de la spontanéité naturelle. De cette sorte, nous transformons cette idée en l'autre explication esthétique : rester en soi, pré-

²² Le texte original : 案彥和之意，以文為章本自然生，故篇中數言自然，一則曰：「心生而言立，言立而文明，自然知道也」，再則曰：「夫豈外飾，蓋自然耳」，三則曰：「誰其尸之，亦神理而已」，尋繹其旨，甚為平易，蓋人有思心，即有語言，既有語言，即有文學。言語以表思心，文章以代言語，惟聖人能為盡文之妙，所謂道者，為此而已！此與後世言，文以載道者，截然不同。

²³ Le texte original : 所謂的「道」就是「自然」。原道的意義，就在闡明文學本源於自然，既不是儒家之道，也非佛教之道。

senter naturellement la création originaire. On ne change pas la forme ou la nature interne, on doit faire laisser les idées sont créées automatiquement.

I-3-2. « Shensi » - Inspiration et imagination 神思

Ce chapitre part d'une citation du *Zhuangzi*, la première phrase déclare le sujet de *Shensi* :

« Les anciens ont dit : Mon corps demeure à l'extérieur, mais mon cœur réside au pied de l'Etat. C'est ce qu'on appelle l'inspiration imaginative.²⁴

Liu Xie l'utilise pour exprimer que l'imagination de l'homme est illimité, notre esprit peut aller partout, nous pouvons créer n'importe quel ouvrage sous l'impulsion de l'inspiration.

D'où vient cette inspiration ? En chinois, le caractère *shen* (神) signifie d'abord les divinités et *si* (思) représente la pensée. Liu Xie veut donc dire que la pensée se meut sous l'inspiration divine. Peut-être peut-on rapprocher cette conception de celle d'Hegel qui dit :

“L'œuvre d'art, étant une création de l'esprit, a besoin d'un sujet qui la tire de sa propre activité, et qui destine cette production émanée de lui à un autre qu'à lui-même, à un public fait pour la con-

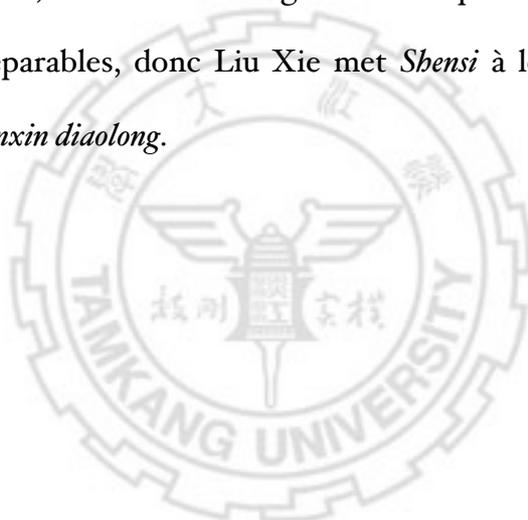
²⁴ Cf. Marie Bizais, « Formes signifiantes dans le *Wenxin diaolong* 文心雕龍 de Liu Xie 劉勰 », Étude chinoises, n° 24, 2005

La interprétation originale : Dans l'Antiquité, quelqu'un a dit : « Mon corps demeure sur la mer et le Fleuve, Mon cœur réside au pied des tours de Wei ». C'est ce que l'on appelle l'inspiration imaginative...

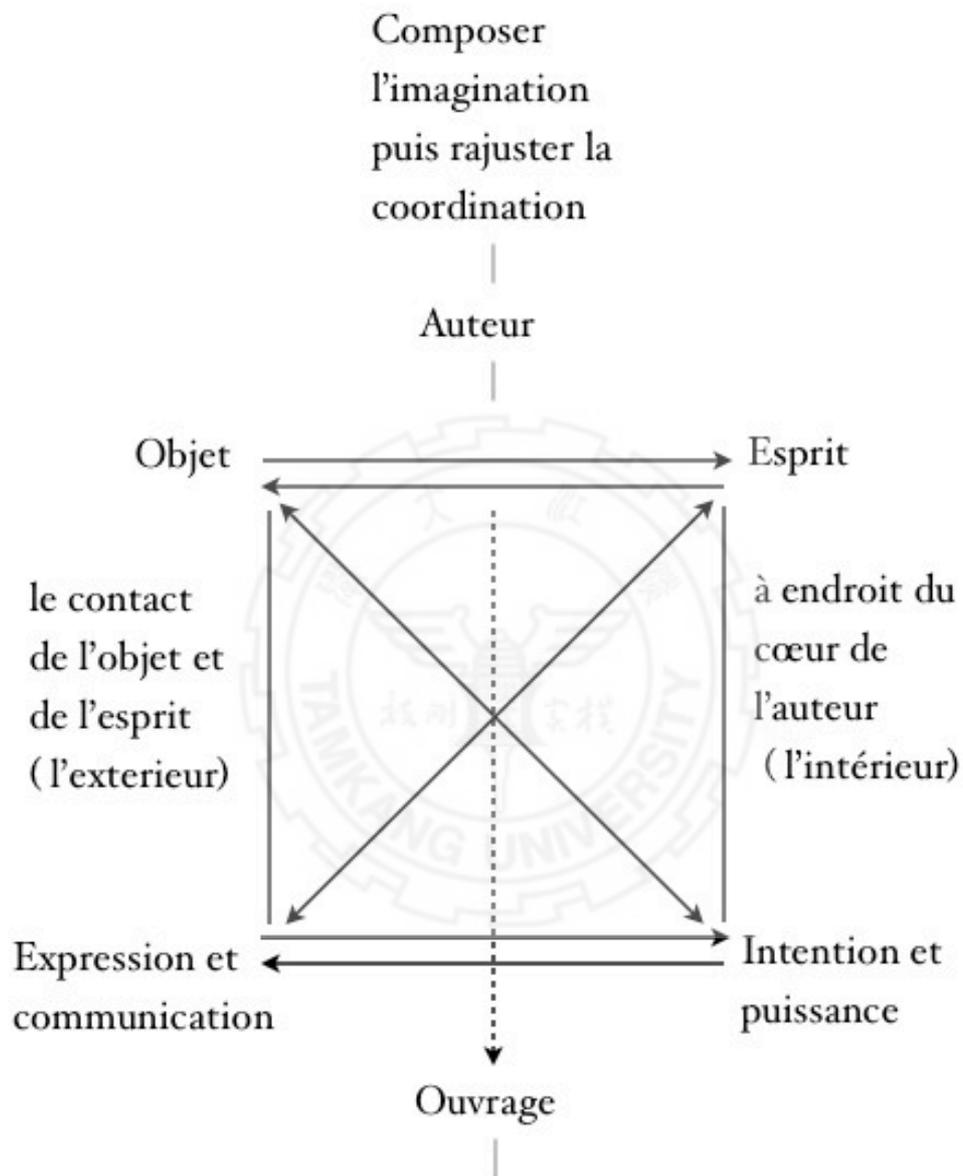
Le texte original : 古人云：「形在江海之上，心存魏闕之下。」神思之謂也。

templer et la sentir. Cette activité personnelle qui enfante l'œuvre d'art, c'est l'imagination de l'artiste."²⁵

Cette activité, Liu Xie l'envisage à partir de deux éléments, l'esprit et l'objet. Tous deux concourent à la réalisation finale de l'œuvre, de façon inséparable. Avant la création du travail, Liu Xie trouve de l'idée du créateur à la production créative accompagner deux éléments en divisant de "l'esprit" et de "l'objet", d'une part il exprime la imagination sans limite, d'une autre part il souligne quelle l'importance entre l'imagination du créateur et le processus de la création, c'est-à-dire l'imagination (l'esprit du créateur) et la constitution artistique sont inséparables, donc Liu Xie met *Shensi* à le premier principe dans la créatique littéraire du *Wenxin diaolong*.



²⁵ Cf. Hegel, Esthétique tome I, Traduction française de Ch. Bénard, Édition électronique, Paris-I Sorbonne et Paris-X Nanterre, Chicoutimi, Québec, 2003, p83



(présentation du processus de la création artistique proposé par Liu Xie)

Ce tableau nous explique que l'œuvre est produite par une rencontre entre l'inspiration divine et les choses (les signes) de la nature.

I-3-3. « Qingcai » - De l'expression 情采

Ce chapitre discute principalement de la relation entre l'expression de l'ouvrage et le sentiment de l'auteur, dans la théorie de la création littéraire de Liu Xie, dans le cadre d'une analyse des rapports de la forme et du fond. Liu Xie pose que la figure de style s'emploie essentiellement dans la présentation du sentiment de créateur ; on peut dire que la base du style d'écriture c'est en fonction de l'émotion interne ou la disposition d'auteur, et elle doit s'exprimer à sa façon élégante et décente.

Pour l'auteur, le style des dynasties du Nord et du Sud mettre une note historique, était brillant mais sans substance, Liu Xie s'était rendu compte de ce problème et voulait modifier cette situation, il a donc soutenu que le contenu devait être jugé aussi important que la forme et même plus appréciable que le style. Les points essentiels de la création reposent pour lui sur le sentiment naturel, la pensée exceptionnelle, puis représenter la technique élégante et le talent brillant. C'est à ce prix que l'œuvre peut toucher les lecteurs, sans faire appel au sentimentalisme.

En rapport à cette conception, l'émotion réelle, la passion interne et le sentiment personnel de créateur ce sont les ornements d'ouvrage, créer par cœur, par esprit en bref, l'œuvre doit exprimer l'inspiration vraie du créateur, sans être « noyée » dans l'ornementation stérile.

I-3-4. « Zhiyin » - Du connaisseur 知音

Dans le système de *Wenxin diaolong*, le chapitre *Zhiyin* pose la théorie littéraire comme critique de l'esthétique du point de vue de la relation entre l'ouvrage et le public. Il met en particulier l'accent sur la différence entre les connaisseurs et les critiques acharnés, les créateurs savent qu'il est difficile de trouver des connaisseurs ou même des critiques pertinentes, par conséquent Liu Xie cherche à identifier les qualités propres au vrai connaisseur.

Liu Xie dénonce d'abord trois préjugés. Le premier consiste à apprécier l'ancien mais déprécier le contemporain. Le second est l'estime de soi (du critique) aux dépens d'autrui. Enfin, il met en garde contre le goût pour le faux et la perte du vrai. À cause de ces trois préjugés et si l'ouvrage est trop abstrait ou incompréhensible, il ne peut pas être estimé exactement. Deuxièmement, Liu Xie établit les critères subjectifs permettant au connaisseur d'exercer son jugement ; le premier de ces critères est la connaissance de soi. bases à commenter avec la subjectivité et l'objectivité sur ses points de vue, par exemple, en subjectivité d'être un connaisseur selon la connaissance suffisante de lui-même, comprendre l'esprit d'œuvre ou d'auteur, de plus important, c'est la perception de connaisseur, ensuite on peut commencer le jugement. En subjectivité, Liu Xie relève six « observations »²⁶ qu'il recommande aux connaisseurs de pratiquer lors du de jugement littéraire :

En premier lieu observez l'établissement de la forme,

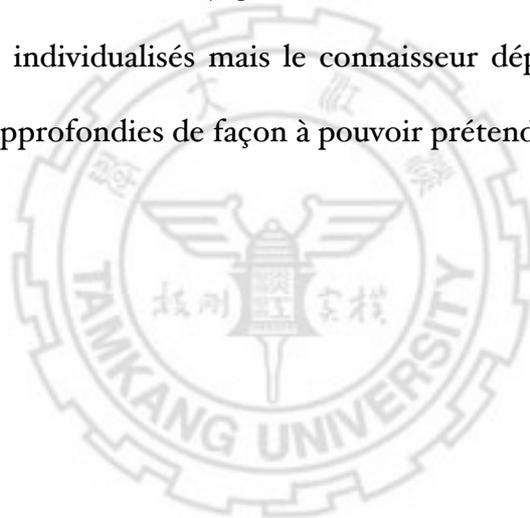
en second observez la disposition de l'expression,

²⁶ Traduction de Lavoix Valérie. Le désenchantement de Liu Xie. Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre « Du connaisseur » du *Wenxin diaolong*. Extrême-Orient. 2004, N°26, pp. 38.

troisièmement, observez la permanence et l'innovation,
quatrièmement, observez l'insolite et le régulier,
cinquièmement, observez allusions et significations,
sixièmement, observez les lois de la musicalité²⁷.

En résumé, le contenu de l'œuvre est plus essentiel que sa forme : le sentiment prime, suivi par la composition ; ensuite vient l'acceptation du public, emportée par la combinaison de la matière et de la forme.

Les opinions personnelles dans le jugement littéraire sont inévitables parce que les critères sont hautement individualisés mais le connaisseur dépend aussi de ses connaissances qui doivent être approfondies de façon à pouvoir prétendre au titre de connaisseur.



²⁷ Le texte original : 一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商

II. Analyse esthétique des œuvres d'Henri Cartier - Bresson

2-1. Influences de l'art : peinture et photo

Pendant son adolescence, Henri Cartier - Bresson a été très attiré par les objets d'art. Son oncle, le peintre Louis Cartier - Bresson lui sert de modèle et lui inspire la passion de l'art, surtout celle de la peinture. En 1926, Henri intègre l'Académie Lhote et apprend les techniques artistiques pour devenir peintre. Il est très influencé par l'enseignement d'André Lhote qui considère que la peinture apporte beaucoup à la fois au niveau technique et comme exercice d'imagination.

“Lhote exerce son activité dans deux directions, bien distinctes mais assez complémentaires : la technique et l'ineffable... Il invite en permanence ses étudiants à rechercher les invariants dans les œuvres du passé, autrement dit des valeurs absolues devenues des lois de la composition. La peinture dont il les entretient au cours de véritables conférences de méthode, est un exercice de l'esprit.”²⁸

Techniquement pour Lhote, c'est la composition du tableau qui est la plus importante, si on la maîtrise bien, les rythmes, les dessins les couleurs et la perspective du tableau viennent naturellement. L'imagination du peintre se structure à l'aide des schémas, des principes, des idées ; ce système est celui de la géométrie.

²⁸ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p50

“Ses élèves pratiquent ce qu’il appelle des « exercices de purification », en apposant des reproductions des œuvres des grands maîtres.”²⁹

Grâce à André Lhote, Cartier-Bresson se forme à une perception visuelle très artistique ; les règles de Lote (la composition, la couleur) deviennent les principes que Cartier-Bresson adopte pour réaliser ses photographies.

Pendant ses études de peinture, Cartier-Bresson perçoit que le surréalisme est lui aussi une source d’inspiration : il permet d’avoir des pensées d’avant-garde et d’être créa-



Nu, 1928, Henri Cartier-Bresson, huile sur toile

tif. Le surréalisme né dans la première moitié du XX^e siècle, est issu essentiellement du dadaïsme. Les premiers surréalistes³⁰ s’inspirent des œuvres littéraires d’Alfred Jarry, d’Arthur Rimbaud et de Lautréamont, ou des peintures de Gustave Moreau, d’Odilon Redon, et de certaines œuvres plastiques qui suivent les inventions du cubisme. Cartier-Bresson a rencontré les surréalistes à l’époque de l’Académie

Lhote, grâce à Jacques-Émile Blanche, un ami d’adolescence. Ce dernier présente Cartier-Bresson à René Crevel, qui l’introduit lui dans un autre monde artistique celui des rencontres avec les surréalistes dans les cafés de Saint-Germain des Près. Ils sont

²⁹ Cf. Clément Chérot, Henri Cartier-Bresson Le tir photographie, Gallimard, France, 2008, p17

³⁰ Il est inclus : Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault, Pierre Reverdy... etc

tous réunis autour d'André Breton. Au début, les œuvres surréalistes ne plaisent pas à Cartier-Bresson, mais la revue « La Révolution Surréaliste » va le faire changer d'avis, parce qu'on y trouve parle des articles contestataires sur le suicide, le rêve et le hasard, etc. Les pensées de l'imaginaire, les textes critiques par rapport aux valeurs bourgeoises ont un impact sur Cartier-Bresson. Cette revue exprime d'une façon poétique l'évolution d'un monde exprimant toutes les forme d'insurrection. Il a trouvé les réponses aux questions existentielles qu'il se posait depuis des années :

*“ un état d'esprit propre à déterminer une attitude dans la vie, une pratique d'existence.”*³¹

Le surréaliste André Breton avec son livre *Nadja*³² renforcent l'influence du surréalisme sur Cartier-Bresson, car *Nadja* permet d'observer la réalité pour le lecteur. Il observe la vie comme s'il se doublait, pour considérer notre monde. Grâce à l'inspiration de *Nadja*, Cartier-Bresson utilise de ce procédé pour observer les gens, les moments du temps et le monde.

André Lhote est considéré comme un cubiste par les mouvements artistiques. Ce style de peinture influence indirectement l'abstraction géométrique et les mouvements

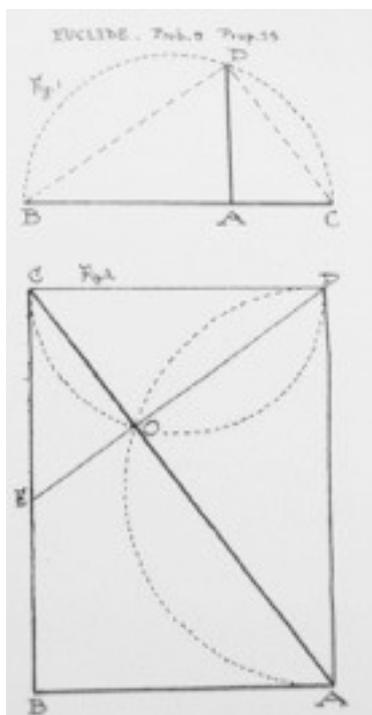
³¹ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson *L'œil du siècle*, Gallimard, France, 2009, p63

³² C'est un récit autobiographie d'André Breton, le récit d'une aventure du surréalisme, entre un narrateur et une femme très séduisante et mystérieuse. Ce livre détaille leur rencontre par le menu, jour après jour, la restituant à travers l'itinéraire très précis de leur parisienne. À l'issue du récit, le lecteur s'aperçoit que le mystère de la personnalité de Nadja était surtout bu prétexte visant à mettre au jour la propre quête d'identité du poète. Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson *L'œil du siècle*, Gallimard, France, 2009, p65

artistiques de la même époque comme : le dadaïsme, le surréalisme, le futurisme, le structuralisme et en fin l'expressionnisme dont le chef de file est Marcel Duchamp³³.

On peut donc dire qu'à la suite de l'enseignement de Lote, la photographie de Cartier-Bresson a été conditionnée par la peinture : sa vision du monde est géométrique, ses prises de vue sont empreintes d'éléments surréalistes.

Il utilise différentes techniques empruntées à la peinture et la composition géométrique dans ses photos, comme le montrent les quatre illustrations suivantes.



(1) La composition de la photo et la géométrie :

Cartier-Bresson pense que la composition est la préoccupation constante du photographe, il respecte le nombre d'or dans ses prises de vue et utilise la géométrie, dans presque toute son œuvre.

“Le photographe, est celui qui dans sa création spontanée de l'œuvre faite avec la maîtrise d'une machine tel que la “camera”, à la grâce de joindre la base scientifique de la GEOMETRIE.

Beaucoup d'entre nous, pouvons voir et sentir en ses œuvres l'émotion du sujet par sa réalisation photographique, mais en plus, nous devons comprendre toute la science qui existe derrière le cadre, en somme la charpente sur laquelle est élaborée la composition.”³⁴

³³ Marcel Duchamp, 1187-1968, est un peintre, plasticien et homme de lettres français, nationalisé américain en 1955. Il est influencé par le cubisme et le pionnier du dadaïsme et du surréalisme, ses œuvres réputées ont : *Nu descendant un escalier* 1912, *Fontaine* 1917, et *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* 1934... etc.

³⁴ “En 1952, dans la préface d'« Images à la sauvette », Cartier Bresson écrira : « On doit situer son appareil dans l'espace par rapport à l'objet et là commence le grand domaine de la composition. »” Cf. Cf. Clément Chérôts, Henri Cartier-Bresson Le tir photographique, Gallimard, France, 2008, p39



Quai Saint-Bernard, Paris 1932,



Composition de Quai Saint-Bernard



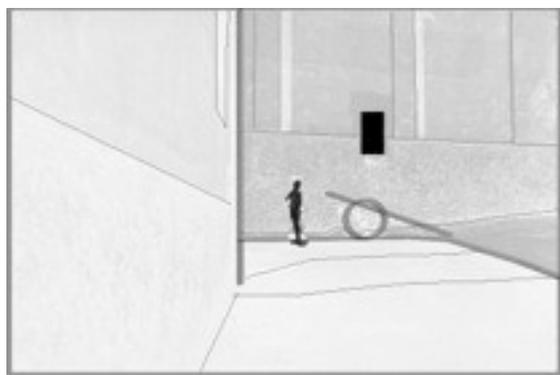
Hyères, France 1932,



Composition d'Hyères



Salernes, Italie 1953,



Composition de Salernes



Aquila degli Abruzzi, 1952



Composition d'Aquila degli Abruzzi





Dans cette photo, on voit tout d'abord la géométrie de la composition ; la scène a été coupée par la lumière, l'ombre, et les bâtiments ; la construction géométrique remplit toute l'image, puis on voit le personnage (Alberto Giacometti) passer au milieu. Cartier-Bresson fait toujours primer la composition sur l'anecdote, il prend en compte la subtilité du mouvement dans la composition de la scène : pour lui la photo n'est pas juste une prise de vue, c'est une scène anticipée par son regard.

Il construit l'image avec le regard, prévoit l'apparition du sujet, et fait une mise au point parfait au centre de la prise de vue.

Cartier-Bresson est attaché à la composition géométrique de la photographie, y compris pour les portraits, les personnages et les décors. Il respecte aussi le principe de la forme :

“Ce cachet si particulier reflète bien son œuvre de jeunesse. Cela n'empêche pas l'usage d'une grammaire et d'un empire des signes qui sont propres : la fulgurante du regard corrigée par l'esprit de

géométrie, l'intuition développée par le goût de la composition, la poésie de l'instant transcendée par le décalage des situations."³⁵

Il exprime le caractère du personnage à travers une recherche soignée du meilleur cadrage, ensuite il s'intéresse au décor de la scène avant de faire la photo. On retrouve également ce procédé photographique si on analyse les portraits de Roland Barthes et Coco Chanel, par exemple :



Roland Barthes, 1963,



Coco Chanel, 1964,

Les personnages sont assis et ont été placés en bas de la photo. Les décors sont géométriques, les postures et les visages sont souriants ; la composition constitue une image pleine de vie. Cartier-Bresson photographie les scènes présentant des éléments géométri-

³⁵ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p111

ques, dans la composition de la photo. Il respecte aussi cette règle dans la composition de paysage

Dans la dernière photo présentée ci-dessous Paris et la tour Eiffel, il donne moins d'importance au décor :



Paris et la tour Eiffel, 1985

Le ciel occupe $\frac{3}{4}$ de la photo, elle a été composée avec une partie claire qui met en valeur la lumière du soleil au dessus de la tour Eiffel, on reconnait les monuments par leur silhouette. Les Invalides sont à gauche de la composition, la tour Eiffel à droite et le panache de fumée semble relier les deux monuments à la manière de ruban. Paris semble disparaître à cause de l'ombre noire, les nuages écrasent la capitale, avec les silhouettes des monuments, Cartier-Bresson photographie Paris avec une seule expression géométrique : des ombres et une lumière.

(2) Les photos surréalistes

Cartier-Bresson, ne prétend pas avoir un style photographique surréaliste, il a d'ailleurs critiqué les œuvres surréalistes : par exemple, il pense que les tableaux de René Magritte³⁶ sont trop intellectuels, car ils comportent beaucoup de clins d'œil littéraires ; pour Cartier-Bresson ce n'est pas de l'art mais plutôt une publicité. Cartier-Bresson n'a jamais été membre du groupe surréaliste, mais il reconnaît qu'il a été très influencé par ce mouvement. La fréquentation du surréalisme lui a permis d'avoir "l'intuition fantastique" qui se retrouve dans ses photos.

Il en est d'un tableau comme d'un roman, il faut en connaître parfaitement la mécanique intérieure pour mieux s'en évader ensuite. Le surréalisme est comme une aventure pour les spectateurs, une contingence prévue par le photographe. En général, on trouve que les photos de Cartier-Bresson expriment un aspect de voir très surréaliste, comme le montre par exemple l'analyse de la photo intitulée la Forteresse Pierre-et-Paul.

L'homme à gauche prend un bain-de-soleil presque nu, face au mur. Il y a un contraste très fort entre lui et les piétons à droite de la photo qui sont vêtus de manteaux. Normalement les gens bronzent et sont couchés sur la plage ou la pelouse, mais ici le personnage est debout tout seul devant la forteresse Pierre-et-Paul de Leningrad, personne ne bronze comme lui. Cette photographie inattendue mais très réaliste, fait appel l'imaginaire.

³⁶ René Magritte, peintre surréaliste belge, 1898-1967, ses œuvres ne sont jamais une représentation d'un objet réel, mais l'action de la réflexion du peintre sur cet objet. Son œuvre la plus connue est une image de pipe sous laquelle figure le titre « Ceci n'est pas une pipe ».



Forteresse Pierre-et-Paul, Leningrad, Russie, 1973





New York, 1959

Dans cette image qui est sans truquage, les personnages et le décor sont en surimpression, on voit cet homme surpris en train de regarder le paysage de New York, car le hublot reflète les gratte-ciel de New York. On sait quelle l'image cet homme a vue, la raison pour la quelle il nous apparaît une bouche bée. Cette photo exprime le rêve américain de cette génération, la réflexion est virtuelle mais l'image que cet homme regarde, elle est vraie. Cartier-Bresson photographie un spectacle vivant comme un tableau surréaliste avec une image virtuelle et une image réelle.

Par ailleurs, en cherchant l'influence du surréalisme dans les photos de Cartier-Bresson, il y a des images qui semblent trop typiques du surréalisme, ce qu'il confirme lui-même :

*“Je suis profondément marqué par le surréalisme, et j'ai essayé toute ma vie de ne jamais le trahir.”*³⁷

Cartier-Bresson a critiqué que les tableaux de René Magritte pour être trop littéraires, pour autant que René Magritte dise :

*“La poésie écrite est invisible, la poésie peinte a une apparence visible.”*³⁸

Magritte fait ses peintures de façon littéraire, Cartier-Bresson fait la prise de vue pareillement, ses photos nous présentent des références certaines littéraires. Comparons deux photos avec des tableaux de Magritte :

Un homme lit un journal mais sa tête est couverte d'un rideau, il feint de s'intéresser aux nouvelles, mais en fait il ne voit rien, ou il n'a pas envie de s'intéresser à l'actualité. Les amants s'embrassent affectueusement, mais ils ont encore leur visage dissimulé derrière un tissu ; on a l'impression qu'ils s'expriment avec affectation, il semble qu'ils s'aiment sans se voir ; ou ils se moquent de se connaître pour s'aimer ; ou il faut cacher pour s'aimer. On peut imaginer de nombreux de sens et lectures sur deux illustrations.

³⁷ Yves Bourde, Les érotiques de Cartier-Bresson, *Photo*, n°57, juin 1972. Cf. Jean-Pierre Montier, *L'art sans art*, Flammarion, Paris, 2007, p84

³⁸ Des textes littéraires de Magritte, citations de Musée Magritte, 2.5



Livourne, Italie, 1932



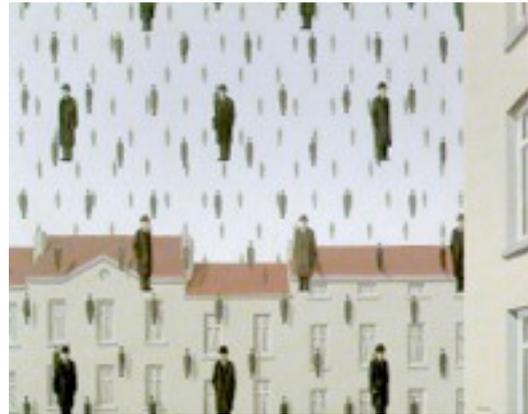
Les Amants, 1928, René Magritte

La photo intitulée *Madrid*, se compose d'enfants au tout premier plan, ils ont été disposés en deux groupes égaux à gauche et à droite ; on dirait presque qu'il s'agit d'un montage mais ce n'est pas le cas ; puis on découvre un homme qui porte un chapeau au second plan, puis le décor, un bâtiment blanc avec certains minuscules fenêtres. Elle ressemble stylistiquement à la peinture *Golconde*, cette peinture a aussi des personnages et des bâtiments avec les fenêtres, Magritte exprime ce tableau de manière répétée en pluie et très montage aussi, c'est une métaphore qui parle de la perte d'identité individuelle et de la vie monotone.

Dans sa phot, Cartier-Bresson montre une scène rythmée par les personnages et les plans, il combine parfaitement le réel avec l'esprit surréaliste.



Madrid, 1933



Golconde, 1953, René Magritte

Les difficultés de la prise de vue sont grandes lorsqu'il s'agit de composer une image surréaliste, surtout du point de vue du moment instantané. La peinture est libre de représenter le sujet, mais la photographie est obligée par le sujet, donc quand Cartier-Bresson manifeste ses photos de la forme fantastique, de l'effet rythmé et de la lecture romantique, elles sont impressionnantes.

A n'importe quelle époque de ses photos, il y a encore beaucoup d'exemples qui montrent l'influence de l'enseignement de Lhote et la rencontre avec le surréalisme, deux sources qui participent de la valeur artistique de ses photographies.

2-2. Choc de l'histoire : photographe de la guerre et du reportage

Avant l'invention de la photographie, la guerre est un sujet a été utilisé très souvent par le peintre, mais après, l'invention de la photographie, cette technique devient un relevé du conflit et de la réalité. La période où Cartier-Bresson est initié à a photographie, les

appareil de petit format qui utilisent le film 35 mm sont devenus populaires jusqu'à la fin du XX^e siècle ; la photographie est devenue rapidement un média d'information au public, en même temps qu'elle était aussi utilisée par les amateurs. Les deux guerres mondiales et les guerres civiles sont passées au XX^e siècle, donc les techniques innovantes photographiques ont été mises au service de la photographie documentaire ; Cartier-Bresson était un photographe dans cette époque-là.

Par rapport à l'histoire, la guerre a eu une grande influence sur la vie de Cartier-Bresson, pendant la guerre d'Espagne, il n'a pris aucune photo à propos de la guerre, mais il était assistant de Jean Renoir³⁹, et réalisé un documentaire de la guerre d'Espagne. Il opère l'appareil photographique et cinématographique à la fois, il a compris les différences entre la photographie et le film : la photographie fige le temps sur une tranche d'espace (la photo), elle transmet un moment par la fixation ; par contre le cinéma utilise les images en mouvement, le temps et l'espace constituent perpétuellement un récit, on comprend un film par la réalisation et le scénario.

La photo et le cinéma peuvent exercer une influence sur l'actualité ou au public, mais réaliser un film au sujet de la guerre, ce n'est pas même manière que de prendre une photo de la guerre. Pour Cartier-Bresson, le photographe ne peut pas intervenir sur les images, mais pour le réalisateur, il faut réaliser les imaginations ou ajouter les intentions d'après le scénario. Cartier-Bresson s'aperçut des différences pendant qu'il était l'assistant de Jean Renoir, et après le film « La Règle du jeu » il revient à la photographie.

³⁹ Jean Renoir, fils de Auguste Renoir, est un réalisateur et scénariste français, il a été considéré un pionnier d'ouvrir la porte de la Nouvelle Vague du cinéma français.

*“À la troisième film à ses côtés, quand Jean Renoir lui fait prendre conscience de son manque total d’imagination, Cartier-Bresson comprend enfin qu’il est vain de continuer à faire l’assistant, car il ne sera jamais metteur en scène. Et puis réaliser un film, c’est aussi diriger une équipe, donner des ordres, exercer une autorité, user d’un pouvoir, toutes choses dont il est incapable.”*⁴⁰

Après la guerre d’Espagne, la deuxième guerre mondiale a éclaté en 1939, l’Allemagne envahissait la France en 1940, Cartier-Bresson est devenu le prisonnier de guerre. Dans le stalag, il s’est habitué à observer la vie de prisonniers, c’est un système inhumain, Cartier-Bresson ne peut pas le photographier, mais ça lui a donné la sensibilité du reportage et le désir de faire du documentaire. Il a besoin de prendre la photo pour parler de la réalité volontairement. Il a essayé de s’évader, et a réussi à la troisième tentative :

*“Pas question d’héroïsme dans son acte. Juste un réflexe naturel de survivre. Un réoactaire-né ne peut se résigner à l’enfermement.[...] Il s’est soustrait à la surveillance de ses gardiens parce qu’il n’a jamais pu supporter que quiconque entrave sa liberté, réprime son libre arbitre, contrarie son oanc-parler, surveille ses lectures, restreigne ses mouvements.”*⁴¹

*“Son premier geste est de se rendre dans la ferme des Vosges où il avait enterré son Leica pendant la débâcle, et l’en exhumer. [...] Mais les réflexes reviennent vite à celui qui cherche à capturer toute l’harmonie du monde et à rendre son ordre invisible dans un rectangle.”*⁴²

⁴⁰ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L’œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p176

⁴¹ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L’œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p189

⁴² Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L’œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p191

Malgré le fait qu'il n'ait pas pris les photos de la guerre d'Espagne, et les photos du stalag, ces expériences lui donnent la volonté de travailler le reportage. À la fin de la guerre, il y avait beaucoup de conflits partout, Cartier-Bresson resté fidèle à ses principes, photographier les images avec la réalité plus forte, et de façon moins spectaculaire, comme le montrent les images d'avant la libération de France, après la capitulation d'Allemagne et les réactions des Français et des Allemands. Elles ont été enregistrées par Cartier-Bresson. Par exemple : Cartier-Bresson prend les photos après la Bataille de Normandie, il accompagne les forces d'alliées dans leur avance. Les soldats observent les situations de loin à Lorient, ils semblent organiser la stratégie opérationnelle. Les gestes des observateurs expriment l'atmosphère intensive, un officier lève sa main, il apparaît que les Alliés veulent remporter la victoire.



Seconde guerre mondiale, Morbihan, Bretagne, 1944



Seconde guerre mondiale, Libération, France, 1944

Les Alliés recouvrent le territoire, on peut regarder les différentes images après la fin de la bataille, par comparaison, la guerre ne continue plus, mais elle a abîmé des champs, des bâtiments et des villes, les soldats ne combattent pas et s'assoient sur le sol devant les débris, ils paraissent soulagés et parlent joyeusement.

Les deux images expriment l'opposition de la guerre, la première représente les personnages dans un moment tranquille, mais ils sont en guerre. La deuxième montre une scène en désordre, en fait la guerre est finie.

Cartier-Bresson aime bien les visages, il a pris beaucoup de photos documentaires avec les visages. Après la libération, Cartier-Bresson prend de nombreuses photos en France et en Allemagne, surtout les situations des vaincus d'allemands. Près de l'Opéra, des officiers allemands ont été prisonniers à côté de la Kommandantur, les officiers prisonniers ont l'air impatients, ils ne se résignent pas à leur défaite. Leurs attitudes ne sont pas pareilles à ce moment-là et en la guerre.



Libération, Paris, France, 25 août 1944

En Allemagne, et dans les pays libérés, la défaite nazie se solde par des dénonciations publiques ou des arrestations partout. Les pays ne sont plus occupés, c'est de cette façon que la photo nous présente : une belge furieuse saisit un informateur de Gestapo, qui essaie de se cacher dans la masse. Le public et l'homme qui s'assoie n'ont aucune objection à cet événement qui souligne la solitude de l'informateur. La colère des victimes et l'échange de leur position signifient la fin de la guerre.



Dessau, Allemand, avril, 1945

Après la deuxième guerre mondiale, Cartier-Bresson continu à photographier les événements du monde, il laisse de nombreuses photos documentaires. En 1947 Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger et David "Chim" Seymour, ont établi une organisation photographique, Magnum. C'est une agence indépendante pour les photographes individuels, pour protéger leur droit et publier les reportages du monde. Désormais, Cartier-Bresson devient un photographe de reportage, prend des photos des événements moraux, des conflits ou les réalités du monde mais ne fait pas de la photographie commerciale.

La même année, l'Inde a proclamé l'indépendance, Cartier-Bresson a photographié les documentaires aux plusieurs pays asiatiques, comme : la vie de Gandhi avant sa mort, le passage après son assassinat et les reportages de ses funérailles.



Inde, Delhi, 1948



Inde, Delhi, Funérailles de Gandhi, 1948

Les quatre photos expriment que l'image de Gandhi est suprême pour les indiens, les fidèles sont autour de lui tout temps, n'importe qui et n'importe où. Pendant le cours de funérailles, on voit que la circulation est bloquée à cause du défilé et du nombre des assistants dont certains sont perchés sur des arbres ; les visages et les gestes des supporters expriment leur regret. Ce sont les images très étonnantes, ils démontrent la position de Gandhi en Inde du ce moment-là.

À la fin de 1948, Cartier-Bresson est arrivé en Birmanie, un nouveau pays qui vient de rejeter la colonisation de l'Empire britannique comme l'Inde. La guerre civile met ce pays dans une situation instable, mais Cartier-Bresson ne se soucie pas des dangers et prend les photos de prisonniers, peut-être les photographie-t-il avec les sentiments quand il était prisonnier. Cartier-Bresson exprime cette image avec l'ombre des barrières, l'expression et la posture de personnage nous montrent qu'il est dans la prison. C'est clair quand nous regardons le visage gauche du prisonnier par la lumière, Cartier-Bresson a pris le désespoir et l'impuissance de cet homme, son attitude et son habillement ne sont pas ceux d'un voleur, peut-être il est un citoyen interné par la mécanique politique, on peut éprouver un soupir silencieux de cet homme.



BURMA, Yangon (Rangoon), Prison, 1948.

Cartier-Bresson prend son voyage pendant trois mois de séjour en Birmanie, jusqu'à ce qu'il ait reçu un télégramme du magazine *Life* :

*“Le Guomindang n'en a plus pour long temps. Pouvez-vous vous rendre en Chine ?”*⁴³

En ce temps-là, la Chine passe de l'empire Qing à la république, les peuples reprennent l'idéologie occidentale. Cartier-Bresson photographie les images de derniers eunuques en Chine, c'est comme le symbole de la fin de l'Empire. On regard le nouveau et l'ancien sur cette photo en même temps, par les visages et les vêtements. L'homme gauche n'a plus la tresse et porte un sac en bandoulière, l'homme central est un eunuque ancien qui a servi l'impératrice Cixi, il porte un chapeau traditionnel de la dynastie Qing. L'homme à droite reste encore un peu de la tresse sur sa tête ; les trois hommes habillent

⁴³ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson *L'œil du siècle*, Gallimard, France, 2009, p263

encore le vêtement caractéristique de chinois⁴⁴, l'homme jeune et les deux messieurs âgés nous montrent une transition d'ancienne Chine à la république.



Chine, Pékin, décembre, 1948



Chine, Pékin, décembre, 1948

⁴⁴ Pao (袍), un typique habillement d'homme qui signifie le vêtement principale dans la dynastie Qing.

Pendant la république, la deuxième guerre civile chinoise, entre le parti Kuomintang⁴⁵ et le parti communiste chinois⁴⁶ a éclaté en 1945, Cartier-Bresson a pris les derniers jours du Kuomintang en Chine. Pour prendre le pouvoir de l'État, le parti communiste chinois a formé l'armée populaire de libération en 1947, a lancé des offensives régionales en Chine. En 1948, l'armée populaire encercle et entre dans Pékin successivement, Cartier-Bresson fait les prises de vue exactement. On regard l'homme âgé et la mère qui mène son fils, ils recherchent le fils ou le mari dans le défilé ; il semble que la conscription vienne trop rapidement sans informer les familles, les postures font apparaître leur inquiétude et la tristesse de la séparation.

Cartier-Bresson suit le repli de Kuomintang, l'armée populaire conquiert Nankin et Shanghai, il photographie les images du peuple et de l'armée dans la situation en alerte. Des expressions affichées par les citoyens montrent qu'ils vivent tranquillement, mais la société était en crise de la guerre. Les photos ne présentent pas les victimes, par contre les chinois sont les victimes de la guerre civile, comme le montre l'exemple de l'image ci-dessous :

Le visage de monsieur a une expression malheureuse, il regard l'objectif très douloureusement ; un soldat regard l'objectif avec son hostilité, il semble donner un avertissement au photographe. On ne sent pas la paix dans cette photo, même si elle n'a aucune violence.

⁴⁵ Kuomintang (國民黨, 中國國民黨), est un ancien parti politique de la République de Chine, le nom sont connus aux Guomindang ou Guomingdang, ici on prend le nom officiel.

⁴⁶ Le parti communiste (中國共產黨), est un parti dominant de la République populaire de Chine depuis 1949, créé par le chef Mao Zedong et fondé le 23 juillet 1921.



Chine, Jiangsu, Nankin, Avril, 1949

Cartier-Bresson photographie aussi le paysage de la Chine, voici cette photo qui a été prise à quartier de Pudong, elle présente un grand calme, après la libération de parti communiste ; elle est comme un lavis chinois en apparence, par comparaison avec des lavis de Li Keran⁴⁷, les deux différents medium présentent les images de Chine, ils ont l'air de même expression.

⁴⁷ Li Keran (李可染), est un grand maître de la peinture chinoise, né le 26 mars 1907 à Xuzhou, décédé le 5 décembre 1989 à Pékin. Ses œuvres sont connus au lavis de shanshui (山水畫), l'œuvre *Dix mille collines rougeoyantes* de 1964 《萬山紅遍》 a la première place de mise aux enchères de printemps à Pékin en 2012, elle s'jaugea 293 millions de yuans.



Chine, Shanghai, 1949



Li Keran, Shanshui Chingxin, 31,5x29,5 cm, 1980 Lijiang Shanshui, 108x69 cm, 1979

Le photo-reportage a une grande place de la vie de Cartier-Bresson, il fait ce travail en raison des événements du monde ; il désire nous montrer sa vision du monde par la photographie. Dans son voyage d'Asie, il prend les photos pour des agences de presse.



The New Nation Indonesia, Life, 27 fév 1950 *Tanz auf Bali, Heute, Allemagne, 21 juin 1950*

L'expérience des guerres est la raison pour laquelle qu'il veut être un photo-journaliste, mais il ne veut plus devenir le photographe de guerre.

“La quête de l'invisible l'excitera toujours plus que le spectacle de la violence. Fixer un instantané de l'âme, voilà bien un but pour une vie. Lui, la guerre, il n'ira jamais la chercher. Il s'imagine plu-

tôt en correspondant de paix. L'émotion est plus difficile à faire surgir d'une situation quand tout arrive mais que rien ne se passe."⁴⁸

En fait, on peut considérer que la sensibilité de Cartier-Bresson vient de l'impact des guerres et de l'entraînement à l'observation (en son adolescence). Les photos de Mai 68 nous crèvent les yeux, elles sont informatives et perspicaces. Cartier-Bresson fait la comparaison entre les contestataires, les soutiens du gouvernement et les officiels. Il transmet son point de vue, sa perspicacité et la réalité par ces images.

*“Au tout début seulement, il se laisse emporter par l'ambiance. Difficile de résister à cette forte atmosphère et de ne pas couvrir les manifestations pour ce qu'elles sont. Puis le naturel reprend le dessus. Le reporter se fait archer, et le marginal-né s'exprime à nouveau, cherchant plutôt à capter l'émotion dans les à-côtés de l'événement.”*⁴⁹

Les étudiants et les partisans du général de Gaulle forment une opposition, dans l'affrontement des étudiants et de la police, Cartier-Bresson prend cette photo derrière la police, fait la composition pour montrer uniquement les visages des étudiants, ce signifie un combat contre la puissance. Sur les trois photos, on peut comprendre bien les positions et les actions de chaque côté de ce mouvement social.

Dans ces images historiques, Cartier-Bresson a photographié les passages de l'histoire, les réactions des personnes, les comportements des personnages et les moments

⁴⁸ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p217

⁴⁹ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p331

des réalités. Les événements qui se sont passés à son époque, lui donnent les chances de faire le photoreportage, on peut trouver à l'évidence l'influence de la guerre, sa composition d'art et sa fidélité de ses photos.



Paris, Quartier des Arts et Métiers, 1968 — Paris, Sorbonne, Juin, 1968



Paris, sixième arrondissement, 17 juin 1968

Les images documentaires nous montrent les passages historiques, comme un film figé et muet, elles sont également des références pour nous vérifier la réalité des évolutions mondiales. Ses photos documentaires établissent un modèle du reportage, on ne nie pas que Cartier-Bresson vive à l'époque instable, donc il a beaucoup de chances de prendre les photos valeureuses. Néanmoins, on ne peut pas ignorer qu'il réalise les moments impressionnants, les vérités équitables et les expressions précises.

2-3. Essence de la réalité : l'exigence de véracité et le refus de l'artificiel

La technique ancienne de l'image photographique n'était pas d'aussi bonne qualité que le logiciel numérique aujourd'hui, elle ne pouvait pas refaire, elle n'était possible de manquer sa fidélité, donc la photographie a été considérée comme la façon idéale de "dessiner la réalité". Roland Barthes dit dans *La chambre claire* :

*“mais la photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même ; les artifices, rares, qu'elle permet, ne sont pas probatoires ; ce sont, au contraire, des truquages : la photographie n'est laborieuse que lorsqu'elle triche.”*⁵⁰

À l'Exposition Universelle de 1855 à Paris, c'est la première fois où est présentée une exposition de photo, elle montrait une technique de retoucher le négatif, qui a été inven-

⁵⁰ Cf. Roland Barthes, *La chambre claire - Note sur la photographie*, Paris, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980, p134-135

tée par un photographe allemand. Il a fait un portrait en deux versions, l'une en d'origine et l'autre de retouche. Cette histoire nous informe que la photographie pouvait mentir au milieu du XIX^e siècles, l'affrontement entre la photographie et la peinture détourne l'attention sur le mensonge ou la réalité. Comme Susan Sontag le dit :

“Les conséquences du mensonge sont nécessairement plus essentielles pour la photographie qu'elles ne peuvent jamais l'être pour la peinture, car les images plates et en général rectangulaires que sont les photos ont une prétention à représenter la vérité que la peinture ne peut jamais avoir. Un faux en peinture (c'est-à-dire un tableau dont l'attribution est mensongère) falsifie l'histoire de l'art. Un faux en matière de photographie (c'est-à-dire une photo qui a été retouchée, ou bricolée, ou dont la légende est fausse) falsifie la réalité.”⁵¹

En fait il n'y a pas besoin de retoucher le négatif ou faire le truquage dans le laboratoire, la prise de vue peut mentir aux spectateurs. La photographie peut faire une fausse réalité, comme le peintre embelli le personnage ou le paysage, choisir ce qu'il veut ou enlever ce qu'il n'aime pas ; le photographe peut choisir à quel moment d'appuyer le déclencheur, quel cadrage pour photographier, il décide l'expression de l'image comme le peintre qui fait un tableau.

⁵¹ Cf. Susan Sontag, Traduction : Philippe Blanchard, Sur la photographie, France, Christian Bourgois Editeur, 9 oct 2008, p125

*“De tous les moyens d’expression, la photographie est le seul qui fixe un instant précis. Nous jouons avec les choses qui disparaissent, il est impossible de les faire revivre. On ne retouche pas son sujet ; on peut tout au plus choisir parmi les images recueillies pour la présentation du reportage.”*⁵²

La photo apporte assurément une preuve, principalement pour le journalisme, une fois que nous entendons une nouvelle et regardons la même photo, c’est très facile d’y croire. Pourtant la photographie a les caractéristiques de relever la vérité et de cacher des messages, donc les principes photographiques sont importants pour les photographes. Fondamentalement, la prise de vue est une action sans intervenir, si on intervient dans le photo-reportage, on ne pourra pas le relever ; la capture de l’événement doit être spontanée :

*“on ne pourra reprendre l’événement à rebours.”*⁵³

*“Notre tâche consiste à observer la réalité avec l’aide de ce carnet de croquis qu’est notre appareil, à la fixer mais pas à la manipuler ni pendant la prise de vue, ni au laboratoire par de petites cuisines. Tous ces truquages de voient pour qui a l’œil.”*⁵⁴

Pour Cartier-Bresson la photographie n’est pas comme faire un objet d’art, le photographe photographie le passage d’un événement, le peintre peut peindre n’importe quel sujet, mais la photographie doit s’en tenir à la réalité devant les yeux. Toutefois, nous con-

⁵² Cf. Clément Chérot, Henri Cartier-Bresson Le tir photographique, Gallimard, France, 2008, p132

⁵³ Cf. p131

⁵⁴ Cf. p132

sidérons Cartier-Bresson comme le grand artiste, il a photographié spontanément de nombreux événements instantanés, sans artifice. Il a dit :

« Avant tout, je suis un reporter. Mais c'est également un peu plus intime que cela. Mes photos sont mon journal. Elles reflètent le caractère universel de la nature humaine. »

Quand l'interviewer lui demande ce qu'il cherche à travers le viseur de son appareil, il répond :

*« Ce que je ne peux pas mettre en mots. Car si je pouvais, je serais écrivain. »*⁵⁵

Donc Cartier-Bresson utilise la prise de vue pour nous raconter les passages d'événements, il combine le sujet avec la bonne composition, pour former une image artistique, on peut découvrir à l'évidence les caractéristiques de la photo ci-dessous :

Le sujet est les funérailles, il exprime cette image en la composition particulière des personnages, des femmes pleurent, des femmes sont silencieuses, mais on ne voit aucun visage complet en apparence ; les postures, les costumes et l'instant de leur expression s'opposent en une perception instantanée très forte.

On est sûr que Cartier-Bresson ne dirige pas les japonaises devant l'objectif, il attend cette scène et photographie instinctivement.

⁵⁵ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p236



Tokyo, obsèques de l'acteur Danjuro, Toyama Funeral Hall, Japon, 13 novembre 1965.

En outre, Cartier-Bresson insiste pour rester la fidèle à sa composition :

“J’attache une grande importance à ce que l’on ne modifie pas mes cadrages ; se rapporter à mes épreuves dans l’album pour cela ; au cas où il serait égaré, tirer les négatifs intégralement sans en rogner ne serait-ce qu’un millimètre soit à l’agrandissement, soit à la gravure. Ne pas se servir de marges car ils empiètent tous sur l’image projetée du négatif si peu que ce soit.”⁵⁶

Garder le réel et sans truquage sont les dogmes de Cartier-Bresson, il n’intervient pas quand il prend la photo et après la prise de vue. Ces deux insistances donnent la valeur d’art à ses photos.

Pour choisir le sujet de reportage, il est aussi de son style et de son idée :

⁵⁶ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L’œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p199

“Pour le reste, il s’agisse du racisme, de la pauvreté, de l’injustice, de l’exclusion, du chômage, de la criminalité, de la solitude dans la ville, des inégalités sociales, de l’hypocrisie religieuse, de la répression, de l’arrogance des nantis, il a comme tout étranger des idées préconçues auxquelles il essaie de faire coïncider la réalité.”⁵⁷

Même s’il prend des images négatives ou de préjugé, ce ne change rien à la vérité qu’il a vue. Nous savons que la photo peut susciter notre émotion, d’une façon visible communique notre sentiment invisible, donc Cartier-Bresson choisit les sujets comme ces types pour communiquer des sentiments humains ; quand on voit ses images à la fois on se rend compte de son émotion et son intention, c’est un message invisible, mais par son image visible. Sur la photo de Kerala, il est clair que Cartier-Bresson prend à cœur son sujet. Pour Cartier-Bresson c’est en position d’étranger, qu’il prend cette photo pour exprimer son point de vue critique : le garçon a perdu ses membres, on ne sait pas la cause mais il s’avère que ce garçon est une victime ; de l’autre côté de cette photo, il y a un adulte avec une canne aussi, il est un handicapé. Tout ce que cette image nous exprime, c’est une situation d’inégalité dans la société, l’expression est tranquille et innocente, mais son message est triste et agressif. C’est une photo très sincère, qui rend compte directement de la réalité que Cartier-Bresson a vu, sans truquage.

⁵⁷ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L’œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p238



Inde, Kerala, village à côté de Cochin, 1966

“Le reportage est une opération progressive de la tête, de l’œil et du cœur pour exprimer un problème, fixer un événement ou des impressions.”⁵⁸

La photo peut mentir aux spectateurs, le photographe peut choisir le moment le plus spectaculaire, mais sur le reportage, Cartier-Bresson pense que le photographe doit être neutre, le public n’a pas besoin de regarder une tricherie mais la réalité, donc il faut être prêt à photographier ; quelquefois le photographe a le sentiment quand il a photographié le passage de l’actualité, c’est normal, mais continuer, il ne change rien ce que le photographe travailler sur le reportage. Il est nécessaire d’être conscient, de préciser le sujet et de simplifier la scène dans le reportage. Donc l’essence de la réalité est dans la photo qui représente les passages sans intervenir, sans artifice après la prise de vue.

⁵⁸ Cf. Clément Chérot, Henri Cartier-Bresson Le tir photographie, Gallimard, France, 2008, p131

III. Le concept d'« Instant décisif »

3-1. Essence de l' « Instant décisif »

Quand on voyage en train ou par avion, il y a toujours un emploi du temps pour informer le départ et l'arrivé, si on rate l'heure, les transports ne nous attendent pas. L'horaire décide le temps du transport de passager, on réfléchit sur la photographie, de quel élément décide le temps d'appuyer le déclencheur pour le photographe ?

“Il n’y a rien en ce monde qui n’ait un moment décisif.”⁵⁹

Cette phrase signale que le temps a le sens à chaque moment, elle exprime le sens du choix de la photographie par Cartier-Bresson, dans la représentation de la photographie ; on peut voir que la photo porte une fixation du temps, mais qu'est ce que l'essence de cette fixation ? Pourquoi cet instant de la photo est décisif ?

Prenons deux acceptions du temps : (1) le temps cyclique passe régulièrement, des jours, des saisons aux années, du coucher au lever du soleil, sans arrêt. (2) le temps linéaire défini du passé, du présent et du futur, à la naissance de la mort. En principe, le temps est un mouvement et un passage irréversible. Quelle que soit la définition retenue, le temps n'arrête jamais, les gens ne peuvent pas stopper le temps.

Dans les domaines de l'art, de la littérature, de la musique et de la peinture, ils veulent exprimer la représentation du temps, est celle d'une expression imaginaire incom-

⁵⁹ Le mot est emprunté au cardinal de Retz. Cartier-Bresson l'a cueilli un jour au hasard d'une lecture, l'a isolé dans l'instant et n'a jamais pu le replacer dans son contexte. Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p281

plet, qui ne couvre pas celle du temps réel. Jusqu'à l'invention de la photographie au XIX^e siècle, il y a des façons totalement différentes d'interpréter la représentation du temps à "fixer", c'est-à-dire qu'on peut vraiment "voir" le temps sur une photo, mais pas un imaginaire.

Selon Bergson, le temps « réel » est de "la durée", il y a trois caractères principaux : a) la continuité, b) l'indivisibilité et c) le changement. Sur la perception visuelle, la photographie peut capturer un instant, on peut dire que le temps a été coupé par l'appareil photo. La notion bergsonnienne de l'indivisibilité ne semble pas pouvoir appliquée à la prise de vue. Pourtant, si l'on considère que pour Bergson la durée ne reste jamais identique à elle-même, on peut la relier à l'instant décisif car le temps se renouvelle constamment, seconde après seconde. C'est la raison pour laquelle la photographie peut percevoir et rendre les différences temporelles. Les moments différents ont été décidés par la conscience du photographe, comme la mort du moment a été photographié sur le déclencheur, mais si le photographe est capable de prendre ce moment et de former un spectacle extraordinaire, comme une étendue du temps dans la photo, la réaction décisive du photographe dominera cet instant.

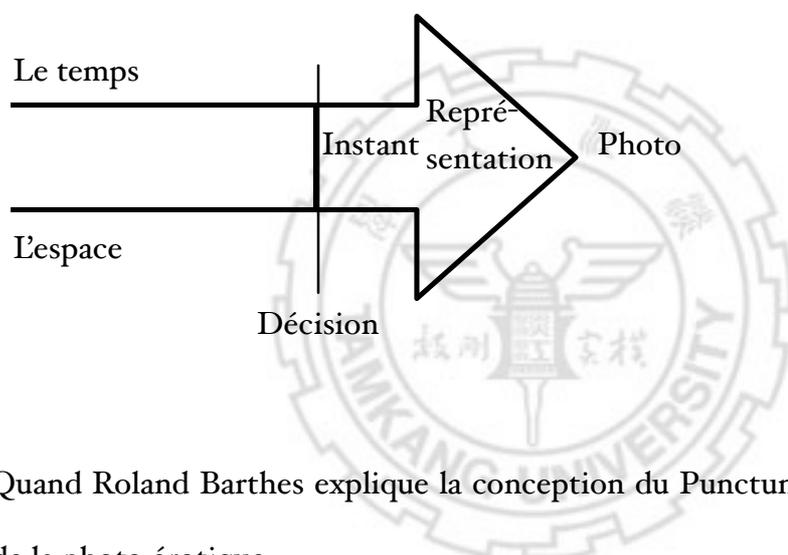
D'après les analyses de Roland Barthes, on peut considérer que la contingence et l'aventure sont des perceptions liées à l'instant décisif (du photographe et du spectateur). À l'occasion, le photographe a photographié cet instant décisif par hasard, comme une contingence, et ce processus est aussi une aventure pour le photographe : la fixation du moment que le photographe a décidé se transformera en une autre aventure visuelle pour le spectateur.

La photographie est une représentation du temps et de l'espace à la fois, mais pour l'essence de l'instant décisif, la scène tout à coup fait apparaître un changement ou un

tournant dans l'objectif photographique, ce moment n'est pas pareil que la seconde précédente. Cet instant produit un espace disparate, une représentation singulière fondamentalement dissemblable aux autres scènes possibles.

Une portion de temps et une section d'espace ont été composés par la conscience du photographe ; après l'ouverture de l'objectif, ils forment un champ visuel intentionnel.

(Instant décisif = la conscience du photographe + prise de vue précise) → l'espace photographié.



Quand Roland Barthes explique la conception du Punctum, il a mentionné le punctum de la photo érotique :

“Le punctum est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : pas seulement vers « le reste » de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique,... peut-être est-ce une question de « chance » : le photographe a fixé la main du garçon dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon : quelques millimètres de plus ou de moins, et le

*corps deviné n'eût plus été offert avec bienvenue... : le photographe a trouvé le bon moment, le kairos du désir.*⁶⁰

Dans la mythologie grecque, Chronos est la personnification du temps et la destinée. Kairos signifie le temps de l'occasion opportune, il est un moment exact, dans le sens du temps de l'inflexion surgit dans un instant. Regardons la photo ci-dessous intitulée Rome, 1959 : la fille court justement dans le carré de lumière, ce moment dans la scène a été photographiée par Cartier-Bresson.



Rome ,1959

En général, la photographie représente un concentré d'un bout de temps. Le kairos est terme utilisé pour désigner cet instant. Si cet instant décisif n'existe pas, le kairos

⁶⁰ Cf. Roland Barthes, *La chambre claire - Note sur la photographie*, Paris, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980, p93, p95

disparaîtra, n'a pas pris ce moment, même si le photographe a pris l'image, elle manquera toujours ce moment perdu et la photo enregistrée sera impersonnelle.

*“Il faut prendre sans réfléchir, l'imprévu ne se représentera plus.”*⁶¹

Pour le spectateur, l'instant décisif est une persuasion temporelle, il a le sens de la vérité (la certitude de Barthes), et avant la prise de vues, la scène a déjà été là, la durée de la scène est fluide, le photographe interprète l'arrêt de la durée mouvante sur la scène :

*“C'est précisément dans cet arrêt de l'interprétation qu'est la certitude de la photo”*⁶²

*“Ce nouveau punctum, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure... En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence.”*⁶³

Cet instant décisif est comme un punctum temporel, ainsi que le montre l'exemple suivant :

⁶¹ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p108

⁶² Cf. Roland Barthes, La chambre claire - Note sur la photographie, Paris, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980, p165

⁶³ Cf. Roland Barthes, La chambre claire - Note sur la photographie, Paris, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980, p150



Paris, France, Sacha Guitry, 1944



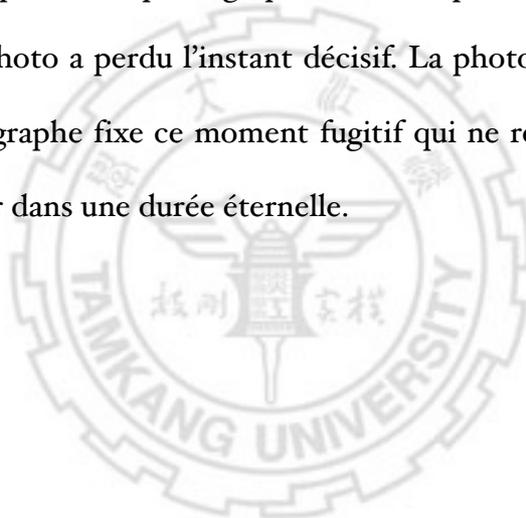
Paris, France, Sacha Guitry, 1944

Les personnages dans les photos, le personnage à gauche écrit le document, tout un coup, il s'arrête d'écrire puis il regarde celui qui assit à côté de lui. C'est à ce moment la que le photographe prend la photo, cet instant décisif devient un punctum du spectateur. On peut comme Barthes dire que c'est l'attitude du personnage de gauche qui crée la

photo, le moment choisi par le photographe a créé cette image ; cette scène fugitive a été immortalisée par la photo.

On peut voir les changements du temps dans la photo, les visages peuvent révéler les petites variations temporelles dans le portrait, quand le photographe a photographié le moment ; cet instant décisif devient un *punctum* du spectateur. On peut dire comme Barthes que c'est la pose de la photo, le moment que le photographe a créé par cette image ; c'est une représentation de la scène qui ne revient jamais, un phénomène court.

Pour Cartier-Bresson, l'essence d'instant décisif est de capturer un phénomène court, car le temps ne revient plus, si le photographe ne saisit pas le moment court, ne décide pas à bon moment, sa photo a perdu l'instant décisif. La photographie fixe le passé et reset au présent, le photographe fixe ce moment fugitif qui ne revient pas, et le passage ou le paysage peuvent rester dans une durée éternelle.



3-2. Délimitation de l'« Instant décisif »

Comment déterminer la photo d'instant décisif. Quel style de photo peut avoir été admis à la forme d'instant décisif ? Qui peut décider s'il y a l'instant décisif ? C'est le photographe ou le spectateur ou bien les deux ? Avant d'en discuter, nous allons examiner les sources de l'inspiration d'Henri Cartier-Bresson pour le concept d'instant décisif. Sa compréhension vient d'une photo de Martin Munkácsi « *Enfants jouant sur les rives du lac Tanganyika* » :

“J’ai soudain compris que la photographie peut fixer l’éternité dans l’instant. C’est la seule photo qui m’ait influencé. Il y a dans cette image une telle intensité, une telle spontanéité, une telle joie de vivre, une telle merveille que m’éblouit encore aujourd’hui. La perfection de la forme, le sens de la vie, un oémissement sans pareil... Je me suis dit : bon Dieu, on peut faire ça avec un appareil... Je l’ai ressenti comme un coup de pied au cul : vas-y !”⁶⁴



⁶⁴ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p90

Dans cette photo prise en 1930 et publiée l'année suivante dans la revue *Arts et Métiers graphiques*, on voit trois garçons noirs courant vers la mer, leurs corps et les vagues donnent de la dynamique à la scène, il y a une opposition très forte entre les corps noirs et les vagues blanches ; la scène se compose naturellement, mais logiquement le photographe ne sait pas ce qu'il va se passer ; les vagues et les mouvements des garçons sont imprévus, ce moment comme une contingence nécessaire au processus photographique, il est l'instant décisif.

Cette photo dynamique est également l'occasion pour Cartier-Bresson de s'intéresser à la notion d'esthétique de la photographie :

*“Je dois dire que c'est cette photo qui a mis le feu aux poudres, qui m'a donné l'envie de regarder la réalité à travers l'objectif. Il y a dans cette image une telle rigueur de composition que j'en reste encore émerveillé...”*⁶⁵

Cette photo dynamique inspire de la pensée d'esthétique de la photographie pour Cartier-Bresson : cependant, ce concept d'instant décisif n'est pas réservé aux sujets dynamiques « par nature » ; en effet, il n'existe pas seulement dans la photographie dynamique ou la photographie sportive, Cartier-Bresson trouve que l'instant décisif est un principe à interpréter par le photographe lui-même, cette forme permet d'apprécier la valeur de la photographie. Le sujet et l'événement sont le fondement des images porteuses de l'instant décisif. C'est le photographe qui a la capacité de prévoir ce moment décisif, et de pouvoir le représenter.

⁶⁵ Cf. Clément Chérot, Henri Cartier-Bresson, Gallimard, France, 2008, p30



Place de l'Europe, gare Saint-Lazare, Paris, 1932

Cette photo connue, *Gare Saint-Lazare*, a beaucoup de détails : le tableau de la publicité, l'horloge de la gare, les barres divisent la surface de l'eau et les immeubles lointains et les postures des personnes. Cartier-Bresson photographie subtilement le moment du saut de ce monsieur, la réflexion d'homme révèle un sens du rythme, et comme fait écho au tableau de la publicité. Les rides sur l'eau à cause du saut ajoutent plus de mouvements dans l'image, il semble que Cartier-Bresson a déjà prévu la conséquence, il a photographié le moment du saut c'est juste une réaction immédiatement par son intuition, sa chance et son choix.

L'instant décisif du documentaire :



Cardinal Pacelli Pope plus XII, Montmartre, Paris,1938

L'enregistrement d'un documentaire de l'événement historique, fait très souvent apparaître un instant décisif, comme par exemple dans cette photo de la visite de Pape à Paris, la composition de cette photo est pleine de mondes, on ne voit pas le visage de Pape, mais seulement la dame qui a la face dévote et l'homme qui baise la main du Pape, l'agitation et les religieux, même la police tous sont associé à une opportunité dans cette photo.

On peut comparer les instants différents, une image avec les mouvements différents, et l'autre avec les personnages qui font la même action comme ci-dessous :



"Great Leap Forward", Pékin. 1958, Le 1^{er} octobre. 10^e anniversaire de la République Populaire

Le saut est un type de représentation de l'instant décisif, le mouvement des filles explique la règle d'instant décisif. Cette fois, ce n'est pas juste une personne, la difficulté est que Cartier-Bresson a photographié l'ensemble des filles qui ont été fixées dans l'air à cette seconde-là.

On peut également rechercher l'instant décisif dans les portraits des gens, que Cartier-Bresson a photographiés : il pense que le visage présente beaucoup d'expressions différentes dans une même scène.

L'instant décisif du portrait :

Le visage est aussi difficile à photographier, les expressions du visages peuvent cependant être capturée dans l'instant décisif. Le photographe doit toujours observer, ça a la bonne capacité pour capturer techniquement l'aspect du personnage.

“Je suis un visuel, j’observe, j’observe, j’observe. C’est par mes yeux que je comprends les choses.”⁶⁶

Le premier élément essentiel dans un portrait est constitué par les yeux du personnage : c’est ainsi que sur la photo Madrid on constate que le père ne regarde pas son enfant, il regarde devant lui avec un air apeuré.

Le fait de photographier l’homme qui regarde dans une autre direction que celle de l’enfant permet de mettre en valeur son inquiétude.



Madrid, 1933

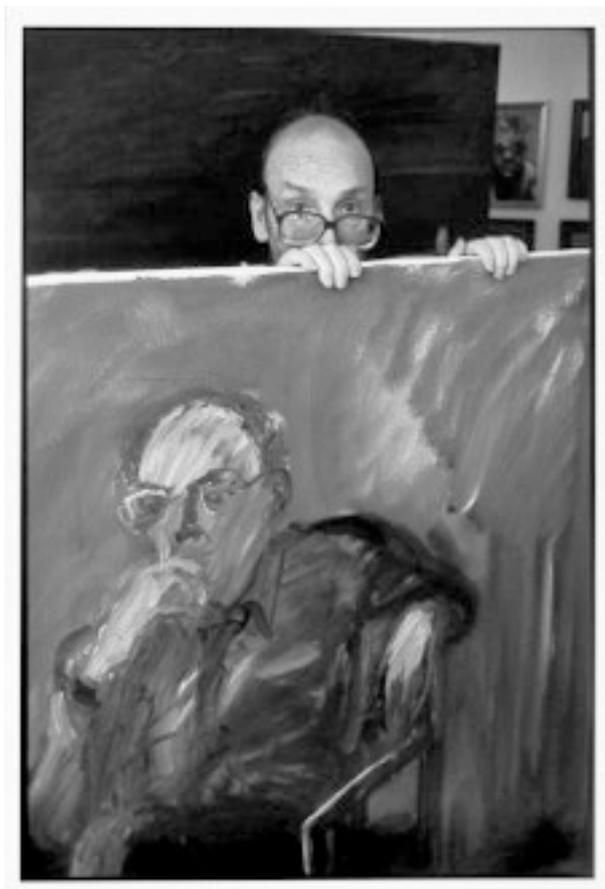
Le deuxième élément typique des photographies d’instant décisif chez Cartier-Bresson est la geste du personnage.

⁶⁶ Henri Cartier-Bresson, *Life*, 15 mars, 1963. Cf. Clément Chérot, Henri Cartier-Bresson Le tir photographique, Gallimard, France, 2008, surface

Pour cette photo de ballerine, Cartier-Bresson choisit le moment où elle se maquille devant le miroir, sa figure vue de dos et ses mains assidûment apparaissent l'évanescence du temps, le visage de Svetlana dans le miroir est sérieux, la figure de corps et le costume nous informent de ce messages : elle prête de l'importance à la danse et participe à ce spectacle totalement.



Svetlana BERIOSOVA, Londres, 1961



Georg EISLER, France, 1993

C'est une photo très intéressante, il y a cinq peintures dans la photo, pour nous informer que ce monsieur est un peintre, il tient un tableau qui est son portrait. la composition est composée à trois quarts par la peinture du portrait, le dernier quart comprend le visage du peintre. Les mains du tableau et du peintre sont disposées des façons symétriques. La photo nous montre la tête et les mains du peintre, comme le portrait de tableau qui nous apparaît. Cartier-Bresson fait le portrait du peintre, en saisissant le moment où celui-ci tient son portrait.

L'instant de la nature :

Alpes-de-Haute-Provence, 1985 La nature a toujours son instant propre, pour fixer le changement de la nature, le photographe cherche son moment décisif. Le passage de la lumière à l'ombre, la disparition de la lumière du soleil et le changement de la nature sont les moments les plus extraordinaires. Le photographe doit saisir celui qui lui paraît le plus impressionnant : pour Cartier-Bresson, l'instant décisif est celui du passage de la lumière à l'ombre.



Alpes-de-Haute-Provence, 1985

Par rapport aux photos, l'instant décisif peut définir le temps de photographier. La photographie inclut les éléments suivants : 1). Le temps de pose, 2). Le temps d'appuyer sur le déclencheur, 3). Le temps perçu à travers le viseur, 4). Le temps fixé sur la photo, 5). Le temps de la sensibilité de la pellicule photographique, 6). La perception du temps du spectateur.

1). Le temps de pose : en photographie, la vitesse d'obturation désigne l'intervalle de temps uniforme, sauf les pose B et T qui permettent d'ouvrir l'obturateur aussi longtemps que le photographe le veut, respectivement jusqu'à ce que cet obturateur soit pressé une deuxième fois. Les durées d'exposition sont invariables, le photographe peut choisir la vitesse 1/60 s ou la vitesse 1/250 s, la vitesse peut influencer si le photographe veut photographier le moment qu'il a imaginé.

2). Le temps d'appuyer sur le déclencheur : lorsque le photographe décide du temps de pose, ensuite c'est le photographe qui prend le temps d'appuyer sur l'obturateur à temps, s'il prend le temps correct de pose mais il n'a « raté » l'occasion (n'a pas appuyé l'obturateur), le temps et l'espace du moment ne reste jamais.

3). Le temps perçu à travers le viseur : le photographe trouve le sujet d'image dans le temps courant, à travers à le viseur de l'appareil. Il le cherche, recherche, puis il retire une scène du temps passé.

4). Le temps fixé sur la photo : après la recherche d'une inspiration de photographe, le photographe a pris le moment, il est le temps fixé, le temps a été photographié, s'il y a des flous dans le temps fixé, c'est le décalage du temps, il apparaît un écart entre le sujet et la vitesse de l'obturateur.

5). Le temps de la sensibilité de la pellicule photographie : la représentation du décalage du temps photographique concerne dans le temps de sensibilité de la pellicule. En photographie, la sensibilité ISO est l'échelle de pellicule en photographie argentique (capteur en photographie numérique aussi), c'est une mesure de la sensibilité des surface sensibles d'une photo. Le film a haute sensibilité ; sa sensibilisation est rapide, la sensibilisation de basse sensibilité est lente. La réaction de la sensibilité concerne la lumière et le temps de pose, elle réalise le flou du temps passé sur la photo ou la bascule de photogra-

phier. Dans la photo suivante : Nehru annonçant l'assassinat de Gandhi, Birla House, Delhi, 1948,



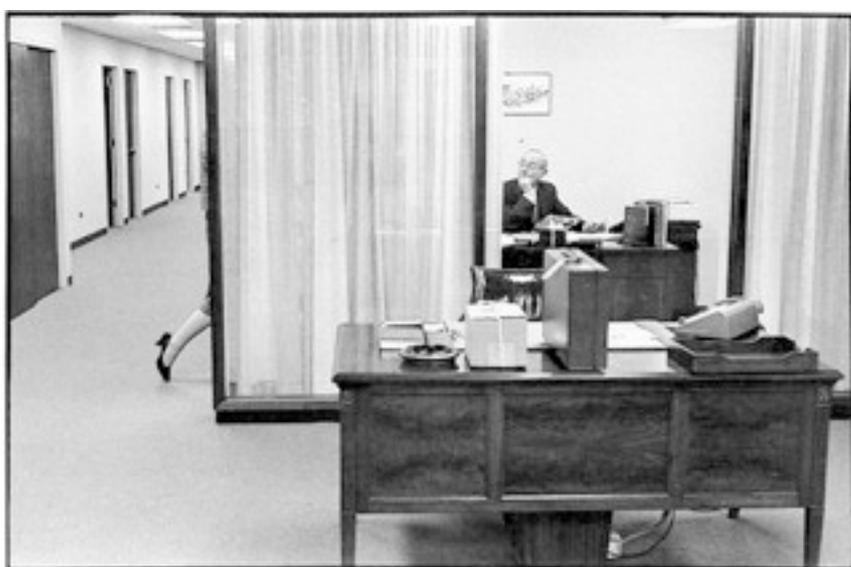
Nehru annonçant l'assassinat de Gandhi, Birla House, Delhi, 1948

Les définitions de la photographie sont les délimitations directement de l'instant décisif, d'une part le photographe peut dominer, d'autre part le temps coule constamment, le résultat (l'instant décisif) sera donc contingent.

6). La perception du temps du spectateur : après le tirage photographique, la compréhension visuelle de la temporalité reflète le sentiment du temps du spectateur, cette délimitation est la perception du spectateur ; selon les différentes perceptions personnelles, la délimitation d'instant décisif n'est pas semblable dans la photo. Soit que le photographe et le spectateur aient un point commun, soit qu'ils n'aient pas ; donc la perception du temps du spectateur est subjective en délimitation d'instant décisif.

Un dernier paramètre peut aider à déterminer objectivement l'instant décisif, c'est la prise de vue instinctivement. Le photographe à travers son intuition subjective peut prendre la réalité objective ; il ne doit pas intervenir sur la scène qu'il veut photographier,

mais il peut choisir le moment ou il va prendre la photo. S'il intervient sur la scène on faisant de la mise en scène, il ne photographie plus de façon intuitive. Le photographe agit à travers son intuition subjective pour prendre la réalité objective, l'anecdote dans l'image se passe naturellement, les spectateurs ne produisent pas un aperçu de l'artificialité. La fixation photographiée par l'intuition du photographe, devient une perception du public et un sens commun entre le photographe et le spectateur.



New York, 1960

Il y a certaine distance entre le photographe et le sujet, la scène du sujet se passe naturellement, on peut inférer que c'est une secrétaire qui engage une conversation avec ce monsieur, un talon de cette dame et la posture de ce monsieur et la composition de bureau constituent un moment impressionnant et humoristique. Ce n'est pas un jeu, c'est Cartier-Bresson qui photographie l'image au bon moment, le moment justifie d'un instant décisif.

3-3. Opposition de l'« Instant décisif » et pratique du concept d'Henri Cartier - Bresson

Il semble que la photographie fixe un moment, mais pourquoi ce moment est décisif ? Y a-t-il vraiment un instant décisif dans la photographie ? Ou y a-t-il vraiment un instant que l'on croit être décisif ? Les spectateurs voient la fixation de la temporalité dans une photo, en fait la fixation est décidée par le photographe, c'est-à-dire que la décision du temps est subjective ; cette décision selon que le photographe regard le sujet, ou bien un passage, le photographe croit que ce moment est plus important que les autres, puis il choisit ce moment d'appuyer son déclic. Avant la prise de vue, le sujet ou le passage sont présent devant le photographe ; si le photographe n'intervient ni dans le passage, ni dans le parcours de la prise de vue, ça veut dire que cet instant décisif est une suppose de photographe. Parce que personne n'a capacité de prévoir le devenir, le photographe imagine l'instant décisif du sujet, il l'anticipe puis il saisit cet instantané, car il pressent que c'est une seconde extraordinaire.

“En photographie, il y a une plastique nouvelle, fonction de lignes instantanées ; nous travaillons dans le mouvement, une sorte de pressentiment de la vie, et la photographie doit saisir dans le mouvement l'équilibre expressif.”⁶⁷

Le concept de l'instant décisif influe le reportage, le documentaire, le photojournalisme, la photographie sportive, la photographie du paysage, même si la photo publicitaire ou la photo commerciale. On peut dire que ce concept devient un dogme photographi-

⁶⁷ Henri Cartier-Bresson, *Liminaire d'après nature*, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrre, 2011, p25-26

que, même si le reportage ou le photojournalisme ne veulent montrer que l'actualité et la réalité.

Susan Sontag analysant des photos d'Arbus⁶⁸ critique le concept d'instant décisif :

*“Il n'a pas d'instant décisif. Le point de vue d'Arbus selon lequel la révélation de soi est un processus continu, équitablement distribué, est autre façon d'affirmer l'impératif whitmanien : accordez la même importance à tous les moments.”*⁶⁹

Arbus pense que tous les moments sont équivalents. Sa perspective se rapporte à la critique de la photographie de portrait venue de Brassäi⁷⁰, qui disait que certains photographes croient qu'il est possible de photographier des sujets à leur insu ; d'après Brassäi, c'est pas correct :

*“Brassäi dénonçait les photographes qui essayent de piéger leur modèle à son insu, croyant à tout surprendre quelque révélation à son sujet. Dans l'univers qu'Arbus a colonisé, les modèles ne cessent de se révéler eux-mêmes.”*⁷¹

“Comme Brassäi, elle voulait que ses sujets fussent pleinement conscients, aussi au fait que possible de l'acte auquel ils prenaient part. Au lieu d'enjôler ses modèles pour leur faire prendre une pose

⁶⁸ Diane Arbus, 1923-1971, une photographe Américaine, elle est connue de la photographie documentaire et les personnages hors-norme dans la société.

⁶⁹ Susan Sontag, Traduction : Philippe Blanchard, Sur la photographie, France, Christian Bourgois Editeur, 9 oct 2008, p60

⁷⁰ Brassäi, 1899-1984, son vrai nom est Gyula Halász, est un photographe français d'origine hongroise, il est aussi le dessinateur, peintre, sculpteur et écrivain.

⁷¹ Susan Sontag, Traduction : Philippe Blanchard, Sur la photographie, France, Christian Bourgois Editeur, 9 oct 2008, p60

naturelle ou typique, elle les encourage à être gauches – c'est-à-dire à poser. (Par quoi la révélation de soi s'identifie à ce qui est étrange, surprenant, de guingois.) Debout ou assis, leur raideur les fait ressembler à des images d'eux-mêmes. Dans la plupart des photos d'Arbus, les modèles regardent droit vers l'appareil. Cela les fait souvent paraître encore plus étranges, presque détraqués.”⁷²



Enfant avec une grenade en plastique dans Central Park, New York, 1962, Diane Arbus

Arbus photographie le visage bizarre et la posture singulière de ce petit garçon, elle aimerait que son sujet montre son individualité, elle veut capturer l'implicite du sujet mais jamais à son insu.

⁷² Susan Sontag, Traduction : Philippe Blanchard, Sur la photographie, France, Christian Bourgois Editeur, 9 oct 2008, p60-61

*“ Ce sont des personnages singuliers qui apparaissent comme des métaphores bien au-delà de nous, attirés, non contraints, inventés par des croyances, auteurs et héros d’un rêve réel qui met à l’épreuve notre courage et notre perspicacité ; afin que nous puissions nous demander à nouveau ce qui est véritable et inévitable et possible et ce que cela veut dire de devenir ce que nous sommes.”*⁷³

Diane Arbus et Henri Cartier-Bresson n’ont pas la même attitude sur le portrait, mais ils veulent tous deux prendre les photos vivantes et réelles. Arbus pense qu’il n’y a pas l’instant décisif, car elle prétend que tous les moments sont estimables pendant la prise de vue, elle laisse son personnage créer sa propre attitude. Par contre, Cartier-Bresson n’a pas besoin de l’assentiment de son personnage :

*“ Il faut toujours s’attendre à être étonné, quitte à guetter la surprise, l’instant fatidique où le personnage s’abandonnera jusqu’à se trahir.”*⁷⁴

*“ Pour serrer la réalité au plus profond, il faut arracher quelque chose à la vie. Une « belle gueule » ne suffit pas. Il s’agit de deviner quelqu’un, d’arriver avec une idée et de se confronter à lui, au risque d’être déçu. Ce qui l’emporte in fine, à l’issue de ce duel dénué de rapports de force, c’est la richesse d’impression. C’est pourquoi il vaut mieux ne pas trop connaître la personne. Il n’y a pas de meilleur moyen pour qui veut révéler l’humanité derrière l’homme.”*⁷⁵

⁷³ Interview de magazine Harper’s Bazaar, novembre 1967. Cf Dossier Enseignants Diane Arbus, l’Exposition « Diane Arbus », Paris, Jeu de Paume, 18 octobre 2011, p12

⁷⁴ Pierre Assouline, Cartier-Bresson L’œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p224

⁷⁵ Pierre Assouline, Cartier-Bresson L’œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p233

L'instant décisif de Cartier-Bresson est le point de vue que Brassai critiquait ; pour Susan Sontag, elle croit aussi que les personnages font apparaître des émotions intimes, s'ils ne se savent pas observés. Comparons deux photos de Marilyn Monroe⁷⁶ photographiée par Cartier-Bresson, elles sont totalement différentes des images « publiques ». Pendant le tournage du film de John Huston, *The Misfits*⁷⁷, Cartier-Bresson révèle l'image pathétique de cette actrice, il semble que Marilyn est résignée, un peu impatient mais sagement, les photos montrent la personnalité de l'actrice, différente de l'impression commune que le public imagine, ses expressions révèlent une personne différente de son image médiatique.

Les autres images de Marilyn Monroe, il s'avère que le personnage sait la prise de vue, son visage a l'air d'être prêt à face l'objectif, ce sont la photographie correspondante à Susan Sontag.



⁷⁶ Marilyn Monroe, est une actrice et chanteuse américaine, née le 1 juin 1926 et morte le 5 août 1962.

⁷⁷ Les Désaxés (The Misfits) est un film américain de John Huston sorti en 1961.

Marilyn Monroe, Etat-Unis, Nevada, 1960



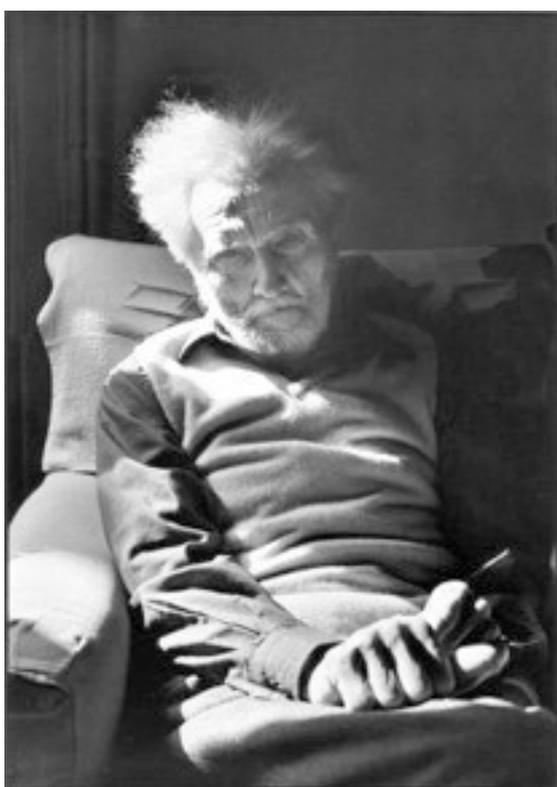
Marilyn Monroe, photo de publicité⁷⁸ Alfred Eisenstaedt, Time Life, 1953⁷⁹

Le portrait d'Erza Pound peut aussi illustrer l'instant décisif : même si le personnage sait qu'il est photographié, le photographe ne doit pas diriger sa posture ou son expression. Cartier-Bresson prend six photos pendant une heure et demie, il attend que la lumière change, observe le visage de l'écrivain et laisse le personnage s'exprimer. Cartier-Bresson saisit ce moment qui lui permet de saisir la personnalité d'Erza Pound, avec son attitude constante, le regard clair et le décor sombre. Grâce à l'observation durable, Cartier-Bresson a trouvé ce moment plus expressif dans cet entre-temps.

⁷⁸ <http://www.regissalons.co.uk/blog/other/marilyn-monroe-icon>

⁷⁹ Photo d'interview : Marilyn Monroe a présenté ses talents comiques dans *Gentlemen Prefer Blondes* et *Comment épouser un milliardaire*. L'année suivante, sa renommée est montée en flèche quand elle a épousé le joueur de baseball Joe DiMaggio. Cf. http://www.instyle.com/instyle/package/transformations/photos/o,,20290122_20484669_20927927,00.html

“Avec Erza Pound, je suis resté là pendant au moins une heure et demie dans le plus grand silence. On se regardait dans les yeux et j’ai peut-être pris, en tout [...] six photographies en une heure et demie. Et pas de gêne du tout.”⁸⁰



Erza Pound, Venise, 1971

Cartier-Bresson pense qu’au travers de l’observation, la photographie peut saisir un instant expressif ; par contre, Jeff Wall a son mot à dire sur l’“instant décisif”, il s’en méfie, sa photographie exprime son doute de l’instant décisif, comme le montre *La Chambre détruite* (1978), photo inspirée du tableau *La Mort de Sardanapale* (1827), de Delacroix ; c’

⁸⁰ H. Cartier-Bresson, lors d’une conférence à l’International Center of Photography, New York, 1973 Cf. Clément Chérot, Henri Cartier-Bresson Le tir photographie, Gallimard, France, 2008, p78

est une première « photo-boîte » qui exprime ce qui a causé cette violence, il crée un état destructeur pour que nous imaginions comment un instant est représenté.

“la question de « l’instant décisif » notamment, devient alors inopérant à lecture du tableau. En choisissant « la Mort de Sardanapale » comme « modèle », Jeff Wa% le souligne encore davantage, et montre à quel point cet instant est reconstruit.”⁸¹



La Chambre détruite, 1978,



La Mort Sardanapale, 1827, 3,92m x 4,96m



A Sudden gust of Wind, 1993



Ejiri dans la province Suruga, 1830

⁸¹ Cf. Pascale Borrel, Marion Hohlfeldt, Parasite(s): Une stratégie de création, France, Editions L'Harmattan, 2010, p169

Il a pris l'habitude d'imiter l'esprit des oeuvres pictoriales anciennes. Ainsi, *A Sudden gust of Wind* (1993) est une photographie inspirée de la peinture japonaise d'Hokusai *Ejiri dans la province Suruga*, qui représente le moment des papier au vol, désigne un instant décisif pour prouver que c'est juste notre imagination de l'instant. La photographie de Jeff Wall ne cherche pas l'instant décisif. Jeff Wall pense que cet instant est l'imagination du monde ; pour lui la photographie numérique offre beaucoup de possibilités, elle peut emprunter les structures de la peinture et ; le photographe imite ainsi le peintre. Avant, la photographie a été considérée comme un relevé du moment, mais à présent le photographe travaille avec le logiciel photographique, la prise de vue ne décide plus du déclenchement ; autrement dit, l'instant décisif devient largement inutile.

*“On sait en effet que la « révolution numérique » ainsi que le développement continu des techniques optiques et médiatiques ne cessent d'inaugurer des formes nouvelles d'expérience visuelle, en exigeant une compréhension de cette dernière et du statut contemporain des images à la hauteur de leur nouveauté.”*⁸²

C'est-à-dire dans notre génération, il y a nombreux de façons pour nous comprenons les images et la photographie.

Avant, la photographie a été considérée comme un relevé du moment, mais à présent le photographe travaille avec le logiciel photographique, la prise de vue ne décide plus du déclencheur ; autrement dit, l'instant décisif est une perspective de regarder une photo, ainsi sans l'instant décisif est une définition de la photographie.

⁸² Mauro Carbone, *L'empreinte du visuel*, France, Metis Presse, décembre 2012, p9

“Mon œuvre est photographique, mais je participe à un temps où beaucoup de critères sur ce qui est possible ont évolué. Je respecte profondément la photographie classique, mais il faut aussi en sortir. On peut refaire du Robert Frank, on peut avoir une approche plus cinématographique, mais on peut aussi changer. Pour moi, la nouvelle photographie n'est pas meilleure que l'ancienne. Il y a une continuité et l'exposition montre bien que la nouvelle photographie ne réduit en rien la force de l'ancienne.”⁸³

À la différence de Cartier-Bresson Jeff Wall travaille ses créations par la photographie ; ses photos ne font pas usage de l'instant décisif. Pour lui, il n'est pas besoin même de disputer de l'existence de l'instant décisif, tout est d'abord une question de perception personnelle et de style.



⁸³ Guy Duplat, Grand Entretien Jeff Wall : le mystère de la photographie, Belgique, Lalibre, 26/05/2011
http://www.lalibre.be/article_print.phtml?art_id=663128

IV. Analyse de l' « instant décisif » par le « Wenxin diaolong »

Cartier-Bresson résume le concept de l'instant décisif, emprunté du cardinal de Retz, il comprend donc tous les temps qui présentent ce moment décisif. Cependant, comment le photographe cherche cet instant décisif ? Comment le photographe reconnaît que cet instant sera décisif ? Comment le photographe est prêt à attraper ce moment qu'il croit être décisif ? Cartier-Bresson a trouvé une solution à cette question dans le livre *Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, un essai de l'Allemand Eugen Herrigel ; l'idée du Zen inspire l'idéologie photographique de Cartier-Bresson : comment exercer l'esprit du photographe à chercher le moment ? Comment pratiquer la photographie de l'instant décisif ? Comment le photographe anticipe l'instant décisif ?

Ce chapitre va utiliser des idées du *Wenxing diaolong* pour interpréter le Zen, faire la comparaison et expliquer la conception de l'instant décisif. Comment une philosophie orientale a attiré Cartier-Bresson pour lui révéler la règle fondamentale de l'art photographique : l'instant décisif ?

4-1. La réalité communiquée de la photographie — « Yuandao »

D'après l'ouvrage : *Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, le point de vue du Zen donne des principes apparemment simples à Cartier-Bresson, il s'agit de la philosophie du tir à l'arc ; sur la technique de la photographie, Cartier-Bresson considère le photographe comme un chasseur, la prise de vue comme un tir. Jusqu'à la découverte de ce livre im-

pressionnant, Cartier-Bresson réfléchit sur la question de l'esprit du photographe, grâce à l'enseignement du Zen, il pénètre le tir de la photographie et l'esprit du photographe.

Le Zen est une branche de bouddhisme, il se réfère au chan (禪) chinois et est influencé par le taoïsme. La philosophie de la photographie de Cartier-Bresson a été influé par la version du Zen, il y a des point communs entre le Zen et la notion du taoïsme ; le concept central de *Yuandao* recèle le principe du taoïsme aussi, donc nous allons examiner les conceptions liées au *Yuandao*, pour développer les principes de Cartier-Bresson.

— *Yuandao* : Dao pour origine

Les principes du *Yuandao* de Liu Xie peuvent se diviser en deux : a) conserver l'essence, garder le caractère originel et constituer une chose naturellement ; b) suivre la nature spontanée⁸⁴ chère au taoïsme. Les deux principes peuvent s'appliquer aux pratiques photographiques de Cartier-Bresson :

a) le *Yuandao* souligne qu'il faut extraire les choses du "vrai", c'est-à-dire qu'il n'y a aucune modification, aucun raffinement : il faut conserver la forme originelle, la réalité. L'attitude de la photographie par Cartier-Bresson est d'obtenir une vérité, la photographie est l'acte sans intervention, sans presser les passages et laisser lui de se passer automatiquement. La photo ne doit pas être retouchée, il ne faut pas de truquage et ne pas changer le cadrage de la photographie. La photo présente la réalité et doit aussi être une médiation neutre envers le public.

⁸⁴ Le texte originel : 道法自然

b) Le naturalisme du taoïsme vient de la philosophie de *Laozhuang* (Lao Tseu⁸⁵ et Zhuangzi⁸⁶), qui indique que les gens doivent reconnaître la nature, respecter la nature et puis observer les principes de la nature, laisser les faits se passer naturellement, sans artificiel. Cette attitude vers la vie s'appelle l' "inaction" ⁸⁷, on explique que l' "inaction" est un concept, qui redresse la mentalité subjective, qui permet d'agir à sa guise et de détacher l'essence. Cette explication semble très proche du principe de portrait chez Cartier-Bresson, il pense que le photographe doit s'effacer lui-même pour photographier les personnages, il n'a pas besoin de diriger leur posture ou l'endroit où ils se tiennent ; idéalement, les personnages n'observent pas la prise de vue.

*“Puis s'en défaire et vivre avec lui dans son environnement, respirer son air, s'imprégner de son atmosphère tout en faisant oublier sa présence. Cela impose de n'être jamais directif et de se garder de le faire poser.”*⁸⁸

Par comparaison avec le *Yuandao*, on arrive à comprendre les principes photographiques de Cartier-Bresson. le *Yuandao* parle par exemple de la composition littéraire : elle vient de la vérité et la composition naît naturellement. On traduit ceci en concepts photographiques :

⁸⁵ Le nom signifie aussi Laozi, Lao Zi 老子, son vrai nom est Li Er 李耳, il est un sage chinois, un contemporain de Confucius, est considéré *a posteriori* comme le père fondateur du taoïsme. Son œuvre connue est *Tao Tö King*.

⁸⁶ Le nom signifie aussi Tchouang-tseu, Zhuang Zhou 莊子, est le successeur de Lao Tseu,

⁸⁷ Le texte originel : 無為

⁸⁸ Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p224

- La photographie vient de la chance naturelle
- La photographie doit respecter la réalité
- La photographie exprime la réalité sans retouche

La photographie vient de la chance naturelle : quand on classe les photos de Cartier-Bresson, ce sont des reportages, des portraits, du paysage et du documentaire, il n’y aucune photo commerciale, ni photo de publicité ou les photos composées explicitement par le photographe. Parce que Cartier-Bresson cherche sa photographie de l’instantanéité dans la vie, à l’en croire, le photographe doit prendre l’image de la vie par surprise.

“Je m’en suis donc servi dans une flânerie active, à la poursuite du « hasard objectif ».”⁸⁹

On peut considérer cette attitude comme un équivalent de l’“inaction” du taoïsme, Cartier-Bresson refuse de créer la chance pour photographier, ou désigner une scène de la prise de vue ; sa photographie vient de l’occasion et de la contingence, donc l’instant décisif existe à condition d’un état de l’“inaction”.

La photographie doit respecter la réalité : Cartier-Bresson fait la légende avec ses photos de reportage, il souligne que sa photo montrer l’objectivité, pour représenter la réalité ; par exemple, Cartier-Bresson écrit la légende des photos qui présentent des jeunes danseuses balinaises à la poitrine dénudée. Il n’a pas évité de photographier les images nues, c’est pour expliquer qu’il ne les considère pas comme des photos d’érotisme, les légendes assurent la photo contre le malentendu. Pour le reste, il laisse les photos s’exprimer.

⁸⁹ Henri Cartier-Bresson, *L’imaginaire d’après nature, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrè, 2011, p44*

“La photographie n'a pas changé depuis son origine, sauf dans ses aspects techniques, ce qui, pour moi, ne constitue pas une préoccupation majeure.”

“On doit toujours photographier dans le plus grand respect du sujet et de soi-même.”⁹⁰



Indonésie, Bali, 1949

La photographie exprime la réalité sans retouche : Cartier-Bresson pense que la photographie (surtout le reportage) doit éviter de créer une réalité, car la photo peut fourvoyer les spectateurs. Il faut que le photographe réduise les possibilités, de façon à exprimer la réalité naturellement.

“La photographie « fabriquée » ou mise en scène, ne me concerne pas.”⁹¹

⁹⁰ Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrre, 2011, p35,36

⁹¹ Henri Cartier-Bresson, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrre, 2011, p36

“Les éléments du sujet qui font jaillir l'étincelle sont souvent épars ; on n'a pas le droit de les rassembler de force, les mettre en scène serait une tricherie.”⁹²

Dans la tradition littéraire chinoise, le chapitre *Yuandao* du *Wenxin diaolong* parle de la responsabilité du créateur face à son œuvre ; de la même manière, Cartier-Bresson pense que le photographe est responsable de son œuvre. Ces principes donnent l'individualité aux photos de Cartier-Bresson, établissent une forme de la photographie.

4-2. L'inspiration et l'expression de la photographie — « Shensi » et « Qingcai »

Le *Yuandao* met l'accent sur la nécessité pour l'œuvre de respecter la vérité ; le photographe est obligé de prendre la prise de vue objectivement. Le *Yuandao* mentionne aussi l'objectivité de la création artistique, mais la créativité est subjective en soi, comme le concept de l'instant décisif qui est constitué par la conscience du photographe. Objectivement, la photographie rend la vérité dont Cartier-Bresson dit qu'il faut la chercher à travers l'instant décisif, mais quel moment sera décisif ? C'est une perception très subjective.

Dans le temps fugitif, Cartier-Bresson croit qu'il y a un instant décisif, en effet, cette décision est une hypothèse, est une supposition du futur. Le photographe ne prévoit pas le futur, mais il peut postuler le futur, suppose une image qui se passera, pourtant le sujet peut-être sera meilleur que l'imagination, ou le moindre. Il s'agit de la conscience du

⁹² Pierre Assouline, Cartier-Bresson *L'œil du siècle*, Gallimard, France, 2009, p131

photographe, la perception du sujet par le photographe. Par exemple, dans cette photo de mai 1968 on peut trouver la raison :

Sur la porte de droite a été écrite “jouissez sans entraves” par n’importe qui, le spectateur peut supposer qu’il a été écrit par un jeune révolté, Cartier-Bresson a vu aussi ce titre, mais il n’a aucun sens de prendre la photo juste avec le décor et le titre, il faut avoir une opposition ou une signification dans cette photo. Cartier-Bresson attend l’occasion qui va lui fournir cette opposition. Cet homme qui passe à ce moment est un bon personnage, il semble très bourgeois, quand cet homme a repéré le slogan, il esquisse une moue mécontente, L’instant décisif, cherché par le photographe surgit alors et il le capture.



Paris, Rue de Vaugirard, mai 1968

悟
り

Cartier-Bresson guette une occasion comme un chasseur, il compare la photographie à un tir : pour capter un instant décisif, il faut pressentir le temps. Comment le photographe sent le temps ? La réponse vient de la conception du Zen, c'est le satori⁹³, la philosophie du bouddhisme donne à Cartier-Bresson une manière d'envisager la photographie, c'est-à-dire que le photographe pénètre le temps de photographier à travers sa conscience immédiate.

Le satori désigne dans bouddhisme l'éveil, la compréhension d'une chose s'éveille tout à coup. Ceci est désigné par le caractère wu 悟. L'instant décisif est semblable à la compréhension du temps, le satori de la photographie. Le satori est une liaison du sujet et du photographe, pour capturer l'instant décisif.

“ La concentration ne suffit pas à donner à l'âme son armature interne, qu'il s'agisse de la manière de respirer, de regarder ou d'être absorbé par l'action. Mais en se pénétrant de l'essence du coup grâce à l'enseignement du zen, il entrevoit dès lors toutes les possibilités du satori, cette intuition qui invite à outrepasser les limites traditionnelles de l'ego. En apprenant à bien attendre, ... ”⁹⁴

— *Shensi* : De l'inspiration et de l'imagination

Sur la photographie, la photo a été considérée la perception du photographe, le satori aussi est une perception d'une personne sur l'esprit ; dans le chapitre *Shensi* (神思, qui signifie « la pensée divine »), Liu Xie trouve que le *shensi* est un parcours de l'objet (extérieur) et de l'esprit de créateur (intérieur), c'est-à-dire le créateur a le satori de son sujet (ou un objet qui lui donne l'inspiration), il l'exprime sur sa création ou son œuvre. On ob-

⁹³ une philosophie orientale, vient du thème bouddhisme Zen, en japonais *Satori*, en chinois 悟, sa signification littérale est « compréhension » .

⁹⁴ Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p197

serve la compréhension du satori de Cartier-Bresson, il explique le satori comme une intuition, une imagination abstraite qui vient de l'esprit ; la photographie consiste à susciter par l'esprit du photographe, le satori du temps. Le photographe se rend compte du bon moment par sa mentalité, trouve l'instant décisif où il va appuyer sur le déclencheur. L'acte d'appuyer est physique, l'intuition de la décision du temps est psychique, le satori est la clé que la mentalité utilise sur le physique, il est l'esprit du photographe qui décide le temps où prendre la photo.

— *Qingcai* : De l'expression

La pratique de photographier l'instant décisif est liée à l'intuition de photographe, autrement dit, l'instant décisif est une intention de photographe et l'expression de la photographie. Pour Cartier-Bresson, il croit que l'instant décisif est la bonne expression de photographe qui cherche.

“ La photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une oaction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait.”⁹⁵

Dans l'œuvre de Liu Xie, le *Qingcai* expose le style et le contenu de la création, et l'importance de composer l'expression, le *Qingcai* signifie que l'œuvre présente la bonne expression. Les éléments de la bonne expression sont le sentiment, la passion et le contenu. Pour réaliser une bonne expression, il faut simplifier et préciser le sujet, montrer la nature du sujet. Ainsi Cartier-Bresson pense que la photographie ne consiste pas à collec-

⁹⁵ Pierre Assouline, Cartier-Bresson L'œil du siècle, Gallimard, France, 2009, p283

ter des fait, mais en la perception du photographe sur le sujet. Il faut que le photographe saisisse le fait vrai par rapport à la vérité sur le sujet, il y a beaucoup de façon d'exprimer la photo, la meilleure est la capacité de montrer l'invisible dans le visible. Du contenu, il est lucide ; du style, il a une bonne composition ; de l'ensemble, il se forme naturellement et sans artificiel. Pour le reste, c'est l'expression de la photo.

*“Quant à la façon de s'exprimer, il y a mille et un moyens de distiller ce qui nous a séduit. Las-
sions donc à l'ineffable toute sa fraîcheur et n'en parlons plus...”⁹⁶*

*“En vérité, il n'y tient pas. Parce qu'il n'a pas la religion du scoop, ni l'obsession de la photo sensa-
tionnelle. Tout dans son travail exprime l'idée qu'une photo n'est pas une prise de vues mais un regard.”*

On considère que l'instant décisif en tant qu'expression d'une photo, est très proche de la notion du *Wenxing diaolong* ; en d'autres termes, l'instant décisif est le *Qingcai* de la photographie, l'instant décisif est l'expression de ce que le photographe cherche sur la photographie. Le satori est pour Cartier-Bresson la compréhension au moment d'appuyer sur le déclic, le photographe a la conscience de trouver le bon moment, pour créer la meilleure expression de la photo, c'est la raison pour laquelle Cartier-Bresson cherche son instant décisif dans la vie, c'est une caractéristique de la photographie, elle montre l'instant décisif.

⁹⁶Henri Cartier-Bresson, L'imaginaire d'après nature, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrè, 2011, p23

4-3. Réception du public — « Zhiyin »

Cartier-Bresson propose le concept de l'instant décisif sur la photographie, le photographe a cette perception, mais est-ce que le spectateur aperçoit bien l'instant décisif ? Nous allons aborder cette question à partir du concept du *Zhiyin*, pour réfléchir sur perception d'instant décisif du spectateur.

— *Zhiyin* : Du connaisseur

La notion du *Zhiyin* (en chinois 知音, c'est-à-dire la connaissance du ton) veut dire qu'il y a quelqu'un qui sait apprécier vos talents, c'est un encouragement et un accord donné au créateur d'une œuvre littéraire. Sur l'esthétique, c'est une opinion subjective. L'instant décisif a un sens subjectif d'après le photographe, en effet, le spectateur n'était pas présent avec le photographe, il ne peut pas vérifier que cet instant décisif était parfait, à moins qu'il y n'ait des photos sur la même scène mais montrant différents moments

Le spectateur aperçoit le moment instantané sur une photographie dynamique, et il peut imaginer le mouvement suivant, et alors il est possible que le spectateur ait la même perception temporelle que le photographe. Par exemple, la photo ci-dessous montre un homme qui soulève un rideau, c'est une action évidemment, on imagine ce rideau avant d'être soulevé, Cartier-Bresson prend ce moment d'exprimer le mouvement et la posture de cet homme, il est un instant décisif, parce que si l'homme ne soulevait le rideau, on ne verrait pas son visage joyeux, donc on sait qu'il parle joyeusement avec son ami. On est d'accord avec le choix du photographe, car on suppose que l'homme laissera peut-être retomber le rideau, cette action nous donne la perception de l'instant décisif.



France, Haute-Normandie, Seine-Maritime, Tôtes, 1953

Ensuite, cette photo du casino nous montre des visages intéressants, la roulette roule, on suppose que les visages et postures changeront quand la roulette s'arrêtera. On pense que Cartier-Bresson exprime un moment des expressions d'inconnu et de leurs anxiétés.



Nevada, Las Vegas, Les Etats-Unis, 1947

Par contre, dans quelle photo on n'est pas sûr qu'il y a l'instant décisif ? Cette photo de la seconde guerre mondiale montre une femme qui pleure, on sait qu'elle est triste, mais on n'est pas sûr de la raison ; elle pleure à cause de la guerre ou de la perte de sa famille ? La communication de cette photo est une réalité de la guerre, de la misère, de la perte et de la conséquence. Pour Cartier-Bresson, le moment de pleurer et de se coucher sur les débris, est un instant décisif pour exprimer la brutalité de guerre, mais à mon avis, si cette photo nous montre la réalité de l'histoire, l'instant décisif n'apparaît pas avec évidence.



Dessau, Allemand, avril 1945

Dans les photos statiques, il est difficile d'apercevoir l'instant décisif, pour le spectateur, c'est abstrait, autrement dit, l'instant décisif est une perception totalement subjective.

tive, il existe dans la prévision de photographie, il peut être réalisé par le photographe, mais il n'est pas tout à fait perçu. Pour le photographe, l'instant décisif est une supposition du passage, une expression idéale de l'état et une prévision du temps à photographier. Le spectateur regarde la photo, c'est un mouvement fixé, le photographe choisit l'instant, c'est une décision du temps fugitif, donc ils sont différents du point de vue de leurs perceptions.

En résumé, le connaisseur veut comprendre la photographie, d'abord en cherchant à deviner l'intention du photographe, puis en regardant le message selon la perspective lui-même, en fin respectant l'expression de l'ouvrage, mais il n'y a pas de règles universelles pour expliquer l'expérience de l'instant décisif.



Conclusion

Dans ce mémoire sur l'analyse esthétique de la photographie, nous avons utilisé deux documents, l'un qui vient de l'Occident "*La chambre claire - Note sur la photographie*" et l'autre de l'Orient, le "*Wenxi diqolong*" pour mieux comprendre les photos d'Henri Cartier-Bresson.

Celui-ci permet de découvrir une conception de la communication uniquement visuelle, à travers le regard qu'il porte sur la scène à photographier. L'utilisation du concept d'instant décisif constitue une manière d'apprécier la photographie.

On peut se poser la question de l'existence de l'instant décisif, de la position du photographe et de celle du spectateur, c'est une perception intimiste, et néanmoins subjective. Comment le photographe persuade-t-il le spectateur que le moment de la photo est décisif ? Il n'y a pas de réponse à cette question, cela dépend de la perception de chacun. Il n'est pas nécessaire de "mitrailler" pour capter l'instant décisif d'une photo. Le photographe doit être vigilant, il doit anticiper le moment qui sera le plus important dans la scène à photographier et la capturer à temps.

Cartier-Bresson trouve qu'une bonne photo doit montrer les changements du moment. En effet, le changement du monde est permanent, même si pour le photographe, chaque minute est apparemment semblable.

“Le chef-d’œuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment. Si l’on le manque dans la révolution des États, l’on court fortune ou de ne le pas retrouver, ou de ne le pas apercevoir.”⁹⁷

Plus précisément, la photographie est limitée pour deux raisons : le temps fuit de façon irréversible, et l’événement ne se reproduit jamais à l’identique. L’instant décisif devient alors une méthode d’analyse, pour expliquer l’esthétique de l’image.

Pour le spectateur, l’instant décisif est le moyen de développer une analyse critique de la photo, de percevoir ses caractéristiques et de s’y intéresser. Toutes les photos n’ont pas forcément un instant décisif, ce n’est d’ailleurs pas la seule référence, c’est un regard porté sur un objet d’art, que le spectateur regarde à un moment donné, autrement dit, c’est une expérience d’art visuel, la perception du spectateur est la temporalité de l’instant décisif.

J’utilise *La chambre claire* pour savoir comment le spectateur comprend une photo, c’est un exemple de commentaire de la photographie. La perception visuelle traduit toujours une émotion directement, de temps en temps le spectateur ne sent rien, mais quelquefois il lui arrive de comprendre la photo à sa manière. Il peut être d’accord ou pas avec le photographe. Je fais la comparaison avec certains concepts du *Wenxing diaolong*, qui me donnent une perspective orientale pour expliquer ce concept connu. C’est une autre façon de rechercher l’esthétique de l’image.

En outre, l’instant décisif apporte aussi des événements de réflexion sur la photographie d’aujourd’hui, sur sa valeur. En fait, le photographe ne doit pas forcément présenter l’image de l’instant décisif, ou à le capturer, mais il doit savoir ce qu’il veut photogra-

⁹⁷ Cf. Pierre Assouline, Cartier-Bresson *L’œil du siècle*, Gallimard, France, 2009, p282

phier. Ceci est particulièrement vrai pour les artistes qui photographient les œuvres d'art contemporains. La photographie a été considérée comme une matière utilisée dans la création artistique : grâce à la technique très évoluée de la photographie, le photographe capture plus facilement l'image qu'avant. La photo peut donc montrer soit le sujet soit le côté artistique d'une scène, cela dépend de la perception du photographe ; s'il prend la photo automatiquement, il prend tout et rien à la fois : dans la plupart des cas, une œuvre artistique a une signification précise pour son créateur.

Ce mémoire a porté sur l'analyse des photos d'Henri Cartier-Bresson, afin de réfléchir sur l'intention de la prise de vue, sur la façon de traiter le truquage et de rappeler la nécessité de regarder la composition d'une photo. On pourrait aussi réfléchir aux limites imposées par les contraintes de la photographie argentique (24x36 poses, image latente) qui ont du jouer un rôle dans l'œuvre de Cartier-Bresson. On peut se demander comment aurait son regard de photographe à l'ère de la photo numérique, mais ceci est un autre débat...

RÉFÉRENCES

- Assouline Pierre, *Cartier-Bresson L'œil du siècle*, Gallimard, France, 2009
- Barthes Roland, *La chambre claire - Note sur la photographie*, Paris, Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil, 1980
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Édition Point, 1970
- Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presse Universitaire de France, 2011
- Borrel Pascale, Marion Hohlfeldt, *Parasite(s) : Une stratégie de création*, France, Editions L'Harmattan, 2010
- Carbone Mauro, *L'empreinte du visuel*, France, Metis Presse, décembre 2012
- Cartier-Bresson Henri, *De qui s'agit-il ?*, France, Gallimard, Bibliothèque Nationale de France, mars 2003
- Cartier-Bresson Henri, *L'imaginaire d'après nature*, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrè, 2011
- Chéròts Clément, *Henri Cartier-Bresson - Le tir photographique*, Gallimard, France, 2008
- Clément Élisabeth, Semonce Chantel, *Parasite(s) : La philosophie de A à Z*, Hatier, France, avril 2008
- Hegel, *Esthétique tome I*, Traduction française de Ch. Bénard, Édition électronique, Paris-I Sorbonne et Paris-X Nanterre, Chicoutimi, Québec, 2003

- Montier Jean-Pierre, *L'art sans art Henri Cartier-Bresson*, Tours, Flammarion, octobre 2007
- Sontag Susan, Traduction : Blanchard Philippe, *Sur la photographie*, France, Christian Bourgois Editeur, 9 oct 2008
- Walter Benjamin, *Sur la photographie*, Saint-Étienne, Édition Photosynthèses, janvier 2012
- Walter Benjamin, *Petite Histoire de la Photographie*, Paris, Édition Allia, juillet, 2012
- Assouline Pierre / 徐振鋒 譯，亨利·卡蒂埃—布列松，杭州：浙江攝影出版社，4月2009
- Barthes Roland / 許綺玲 譯，明室—攝影札記，台北市：台灣攝影工作室，12月1997
- Sontag Susan / 黃燦然 譯，論攝影，台北市：麥田文化，1月2012
- 李昱宏，灰色的隱喻，台北市：田園城市，3月2011
- 劉勰 / 林文登 注釋，文心雕龍，台南：文國書局，4月2001
- 劉勰 / 王更生 選注，文心雕龍選讀，台北市：國立編譯館，10月1994

Revue :

Bizais Marie, « Formes signifiantes dans le *Wenxin diaolong* 文心雕龍 de Liu Xie 劉勰 », Étude chinoises, n° 24, 2005

Blaschke Estelle, « Jeff Wall : « Near Documentary » Proche de l'image documentaire », *Conserveries mémoires* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, Consulté le 21 avril 2013. URL : <http://cm.revues.org/390>

Bizais Marie, Formes signifiantes dans le *Wenxin diaolong* 文心雕龍 de Liu Xie 劉勰,
Études chinoises, vol. XXIV (2005) - Journée de l'AFFC du 10 juin 2005

Duplat Guy, Grand Entretien Jeff Wall : le mystère de la photographie, Belgique, Lali-
bre, 26/05/2011

Garreau Élise, Dossier Enseignants Diane Arbus, l'Exposition « Diane Arbus », Paris,
Jeu de Paume, 18 octobre 2011, p12

Lavoix Valérie. Le désenchantement de Liu Xie. Postures et devoirs du critique litté-
raire selon le chapitre « Du connaisseur » du *Wenxin diaolong*. Extrême-Orient. 2004,
N°26, pp. 38

Rouges Lunettes, Jeff Wall, Lemonde blog, 30 décembre 2005,
http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2005/12/30/2005_12_jeff_wall/



Magnum Photo : Henri Cartier-Bresson

Magnum Photo : Henri Cartier-Bresson
http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO3L1O_VForm&ERID=24KL53ZMYN