

Zoom sur *Camera*

LE TRAITEMENT DES PHOTOGRAPHIES ET DU DESIGN GRAPHIQUE
DANS LA REVUE CONTEMPORAINE *CAMERA*.

Conception graphique et écriture

Mathilda Bruch.

Remerciements à

André Bruch, Nadine Delépine, Tristan Deplus
et à Emilie Poulet pour leurs relectures.

À George Dupin pour ses conseils.

À Maxime Milanese et Claire Schwartz des Éditions
FP & CF pour nos échanges.

À Marie Proyard pour son suivi éditorial.

À toute l'équipe de la MEP (Maison Européenne
de la Photographie).

Un merci tout particulier à

Bruno Bonnabry-Duval et Audrey Templier.

Coordination

Marjolaine Lévy et Catherine de Smet.

Impression

Identic, Rennes, mai 2019.

Papiers

Couverture : Print Speed Laserjet 250g.

Pages intérieures : Print Speed Laserjet 120g.

Caractère typographique

Helvetica Neue, D. Stempel AG, Linotype, 1983.

Mémoire

DNSEP 2019, École Européenne Supérieure d'Art
de Bretagne.

EESAB Rennes, Master Design Graphique.

3	Introduction	62	Conclusion
22	Présentation de la revue photographique contemporaine <i>Camera</i> . Analyse de la revue photographique <i>Camera</i> d'aujourd'hui. Histoire de la revue <i>Camera</i> .	64	Annexe Fiche descriptive du numéro double 15/16 de la revue <i>Camera</i> . Fiche descriptive du numéro double 17/18 de la revue <i>Camera</i> . Fiche descriptive du numéro 19 de la revue <i>Camera</i> . Bibliographie
52	Entretiens avec l'éditeur et la directrice artistique actuels de la revue <i>Camera</i> . Bruno Bonnabry-Duval : présentation de la revue <i>Camera</i> . Audrey Templier : le traitement des images et le design graphique dans la revue <i>Camera</i> .		

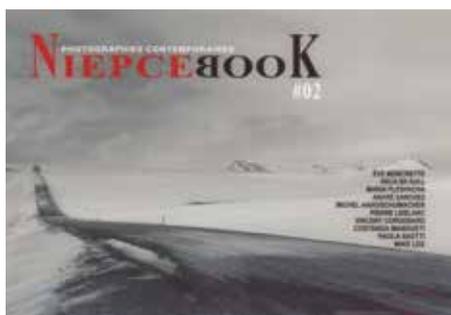
Introduction

« Les images que j'ai vues dans ce magazine étaient merveilleuses et toute l'attitude du magazine fut pour moi un voyage très innovant et élégant à travers la photographie, et cela a réellement influencé la manière dont je voulais orienter mon regard. »

Citation de Jane O'Neal¹, extraite de la vidéo *Allan Porter's Camera* du réalisateur Michael Kollmann.



Jean-Marc Chapa, de la série *Walking With the Dogs*, 2011-2016.
Couverture d'*Halogénure 03B*, automne 2017.



Michel Handschumacher, de la série *Ruban noir*.
Couverture de *Niepcebook n°02*, avril 2017.

La raison pour laquelle la revue *Camera* fut choisie comme corpus principal pour ce sujet de mémoire est tout d'abord due au fait que son contenu traite spécifiquement de la photographie. Chaque numéro étudié est mis en page par Audrey Templier depuis le n°13, publié pour les mois d'avril, mai et juin 2016. Cette graphiste française est basée à Paris.

Ces numéros de *Camera* sont accessibles facilement sur le site internet de la revue *Camera* et dans les bibliothèques spécialisées favorisant ainsi leur étude.

Le corpus choisi étudie trois numéros récents, *Camera n°19*, publié pour les mois de septembre à novembre 2017, traitant essentiellement de Pierre et Gilles et du portrait photographique; *Camera n°17/18*, un numéro double publié pour les mois de juin à août 2017, avec Jean Rouch comme sujet principal et enfin le numéro double *Camera n°15/16*, publié pour les mois de novembre à janvier 2017, étudiant l'ethnologie.

Dans le cadre des recherches menées pour ce mémoire, il sera question de décrire, de comparer et d'analyser la différence graphique et photographique entre ces trois numéros de la revue *Camera*.

Cette revue parut pour la première fois en allemand en 1922 à Lucerne en Suisse, provenant d'une rencontre entre l'ingénieur Adolf Herz et l'éditeur C. J. Bucher. Ainsi cette revue photographique a vécu de longues années de prestige, surtout à partir de 1965 lorsqu'Allan Porter² devint l'éditeur, car il réussit à faire valoriser le travail de photographes émergents, tout en travaillant dans un esprit de design exigeant. En 1981, *Camera* cessa d'être publiée jusqu'à ce qu'en 2013, Bruno Bonnabry-Duval décida de relancer celle-ci³ en reprenant les mêmes intentions qu'avait Allan Porter à propos de la photographie. Nous étudierons ainsi certains aspects de son histoire afin de mieux comprendre l'évolution de sa maquette et d'en faire des comparaisons avec les trois numéros récents choisis.

Il existe de nombreuses revues photographiques contemporaines traitant de sujets divers et variés. Par exemple, la revue *Halogénure*⁴, éditée par l'association Halogénure et parue en 2016, est une revue présentant des photographies aléatoires ayant des procédés analogiques et alternatifs. La mise en page de cette revue est faite par le photographe belge Simon Vansteenwinckel et son contenu est imprimé sur une presse HUV offset⁵ pour mille exemplaires par numéro. *Niepcebook*⁶ est une autre revue photographique contemporaine, éditée trois fois par an par *Corridor Elephant*. Tout comme *Halogénure*, cette revue est pré-achetée par ses lecteurs via *crowd-funding*, un financement participatif sur internet et ses pages ne contiennent aucune publicité. Ces revues sont en nombres limités et numérotés. Ainsi, la revue photographique *Camera* est intéressante à étudier car a priori elle recouvre des qualités graphiques intéressantes et l'image y tient une place prépondérante.

La revue photographique contemporaine étant le sujet principal de ce mémoire, il est important de présenter cet objet graphique dans son ensemble. En effet, une revue est une publication qui paraît selon un rythme déterminé, pouvant être hebdomadaire, mensuel, trimestriel, semestriel ou annuel. Les revues appartiennent donc aux « publications en série », au même titre que le journal. On constate aussi une différence entre le terme magazine et revue. Les revues développent de grands sujets de réflexion, les articles étant la plupart du temps plus longs et pointus que ceux d'un magazine. Les sujets choisis ne sont pas tout le temps en lien avec l'actualité (cf. citation d'Audrey Templier plus loin) « [o]n n'est pas non plus dans trop d'actualité. », contrairement à la plupart des magazines, ce qui fournit donc une prise de recul, nécessaire à l'élaboration d'un véritable travail de fond. Étant donné la

1. Jane O'Neal est une musicienne, compositrice, ingénieure de son et artiste basée à Los Angeles aux États-Unis.

2. Allan Porter est un photographe américain ayant conçu les maquettes de *Camera* de 1965 jusqu'en 1981.

3. Voir les couvertures depuis 2013 (du n°1 au n°20) pp. 5-21.

4. Halogénure est un terme chimique résultant d'une combinaison de métaux à base de chlore, de fluor, de brome et d'iode. Ce sont des composants souvent de couleurs claires, transparentes ou opalescentes.

5. Les impressions sur HUV offset sont des techniques récentes permettant des améliorations telles que (le séchage instantané des encres sur supports variés et difficiles, une consommation énergétique inférieure, les fortes charges d'encre sont supportées...).

6. *Niepcebook* parue en 2016 et créée par l'association non lucrative *Corridor Elephant*, une association fondée en 2012, aussi devenue la première maison d'édition numérique dédiée à la photographie contemporaine.

variété des revues existantes, il y a entre elles un marché concurrentiel, chaque revue traitant alors d'un sujet spécifique, orienté vers un public précis. Lors d'un entretien avec Bruno Bonnabry-Duval, éditeur de la revue *Camera* depuis 2013, il dit au sujet de cette revue (cf. entretien p. 54) «[o]n est à cheval entre la monographie et la revue, car souvent on fait une rétrospective en image de[s] travaux de photographes.» Puis il cite plus loin (cf. entretien p. 55), «on tient au terme de revue *Camera*, et non pas magazine, parce que c'est un objet qu'on voudrait un peu précieux, de collection, que les gens gardent, et c'est le cas d'ailleurs, les gens complètent leur collection maintenant. Ils achètent les anciens numéros quand ils sont abonnés.» La directrice artistique Audrey Templier dit à ce sujet (cf. entretien p. 58) que «l'exemple de *Camera* n'est peut-être pas assez proche de la revue, dans ce que l'on a en tête, parce que dans *Camera* il n'y a pas beaucoup de rubricage. On n'est pas non plus dans trop d'actualité.» Ainsi, à travers ces deux citations nous observons une confrontation entre l'avis de l'éditeur et de la graphiste autour du statut même de l'objet graphique.

À l'heure actuelle où les écrans occupent une place prépondérante dans notre société, quelle place est laissée aux revues photographiques contemporaines? Dans le livre de Marie-José Mondzain⁷ *L'image peut-elle tuer?* (pp. 16-17), elle dit que «la production visuelle [est] un marché à part entière» et que «[l]a liberté de l'image, son innocence relative, son irréalité si féconde disparaissent derrière les enjeux financiers qui désormais accompagnent son usage et sa diffusion.» Emmanuel Alloa⁸ dans son livre *Penser l'image* dit (p. 7) que «nous sommes perpétuellement surexposés aux images» et que l'image subit une «multiplication proliférante des images dans notre monde contemporain.» Avant cette prédominance des écrans dans la diffusion de contenus et donc d'images, l'objet imprimé était le médium de prédilection. Quel rôle a joué ce basculement dans la production des revues photographiques et le traitement de ses images? Quelle place reste-t-il aujourd'hui pour un travail d'édition graphique, et plus spécifiquement autour de l'objet photographique? L'élaboration de l'objet imprimé est-elle devenue plus précaire? Les études faites autour des trois numéros choisis de *Camera* et les entretiens avec le rédacteur en chef et de la directrice artistique de *Camera* nous aideront à répondre à ces questions.

7. Marie-José Mondzain est une philosophe française spécialiste de l'art et des images.

8. Emmanuel Alloa est maître de conférences en philosophie à l'Université de Saint-Gall en Suisse. Il est aussi chercheur au Pôle National Suisse de Critique de l'Image et enseigne l'esthétique au département d'arts plastiques de Paris VIII.

camera



978-2-9518668-6-7

PRIX PUBLIC 9€ / £8

camera



FR 9€ / £8

camera



9 791092 102024

PRIX PUBLIC 9€/£8

camera



PRIX PUBLIC 9€/€8

camera



83169 PNLX PUBLIC

0 701009 102062

camera



9€ / £8



camera

93 / 36

9

791092 102109



camera



camera

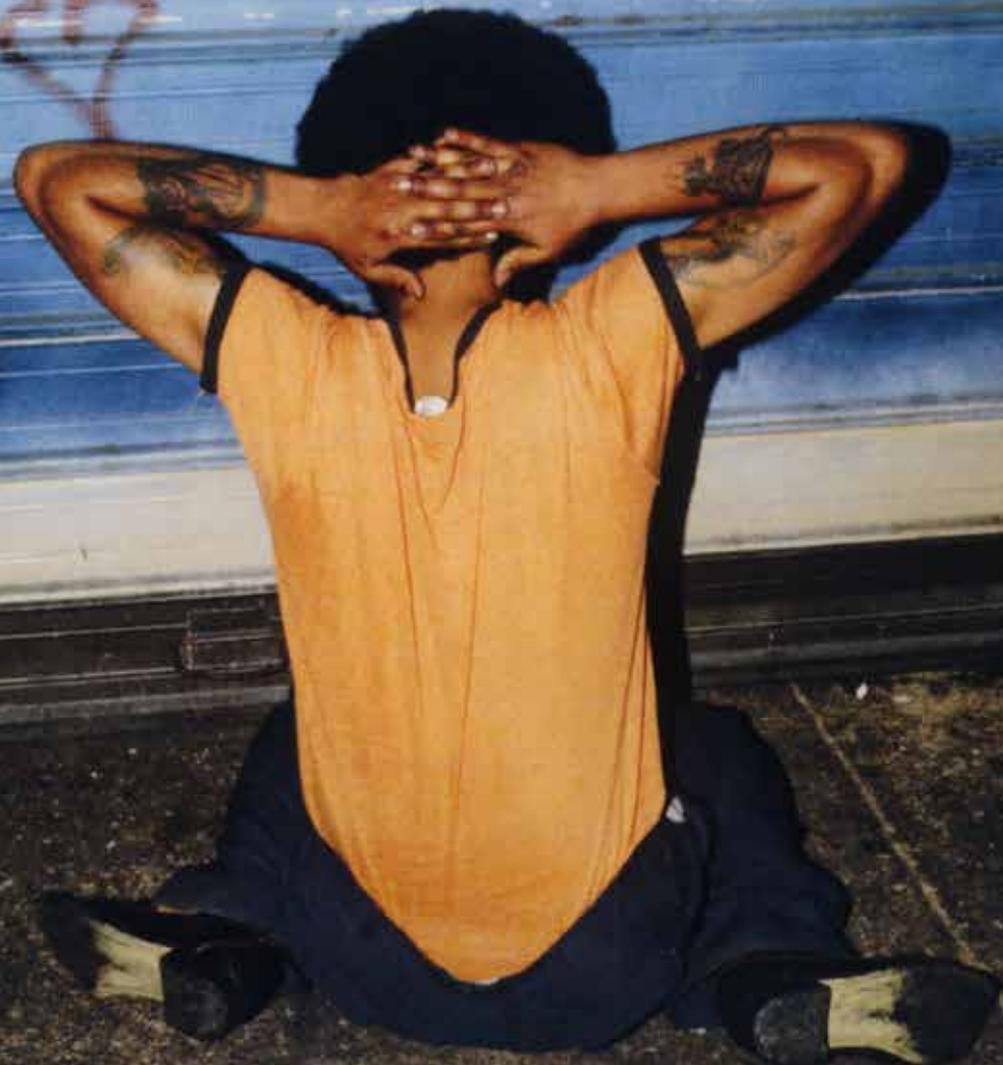
PHOTO

© 2004

MANE!

FOOT

PHOTO



camera



9C/£8



9 791094 965023

camera



18€/£15

ISBN 979-1-09-496503-0



9 791094 965030

camera



83/3
9791094 965047

camera



83/36
9 791094 965078

camera



83/28



9 791094 965085



camera

18€/£16



9 791094 965108

camera

83/266
9 791094 965115



camera



83/36

9 791094 965122

Présentation de la revue photographique *Camera*

ANALYSE DE LA REVUE PHOTOGRAPHIQUE *CAMERA* D'AUJOURD'HUI

Nous allons donc étudier de façon précise, trois numéros récents de *Camera* (les numéros 19, 17/18 et 15/16), afin de mieux comprendre leur structure graphique et les traitements des images au sein de leur contenu.

Tout d'abord, nous pouvons constater que la revue *Camera* est facilement reconnaissable notamment de part sa couverture, qui depuis le relancement de cette revue en

2013 a le logo toujours placé en haut à gauche de la page, celle-ci variant entre quatre couleurs (jaune, rouge, noir et blanc) et gardant le même corps de texte. Ses couleurs viennent s'harmoniser avec l'image toujours mise en pleine page. Ce logo se distingue facilement pour l'originalité de ses lettres (ces bas de casse sont d'une graisse épaisse, leurs formes sont arrondies et leurs contreformes en angle droit). Ce dessin de caractère, spécialement conçu pour la revue *Camera* fut redessiné par le typographe

hongrois Imre Reiner entre 1954 et 1956 et n'a pas été changé depuis.

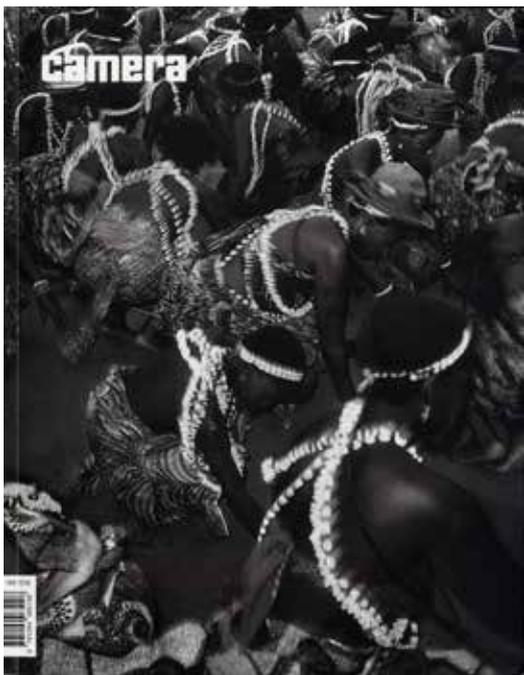
Ainsi, *Camera* n° 19 traite du portrait photographique, ayant comme invités principaux les photographes Pierre et Gilles. Dans cette revue publiée pour les périodes de septembre à novembre 2017, y figurent les photographes Pierre et Gilles, Nadar, August Sander, Richard Avedon, J.D Okhai Ojeikere¹, Thomas Ruff, Mauren Brodbeck², Hannah Whitaker³, Ina Jang⁴, Yann Stoffer⁵, Julia-Margaret Cameron⁶ et Françoise Huguier⁷.

p. 23
Catherine de Clippel, *Danseuses initiées au Vodou Avlekete*, Anfoin, Togo, 1988.
Couverture de *Camera* n° 17/18, juin-août 2017.

Charles Fréger, de la série *Yokainoshima*, Japon, 2013-2015.
Couverture de *Camera* n° 15/16, novembre-janvier 2017.

Ci-contre
Pierre et Gilles, *Le Marin*, 1985.
Couverture de *Camera* n° 19, 2017.





Sur la couverture de ce numéro le logo est en blanc, faisant écho à la photographie *Le marin* de Pierre et Gilles prise en 1985. En bas à gauche de cette couverture, est placé le code barre de la revue. Cet élément est situé toujours au même endroit pour chacun des numéros et son accessibilité servait notamment lors de la vente de la revue *Camera* en kiosque. Cependant, la revue est maintenant seulement vendue par abonnement, par internet, pour des institutions, des librairies ou encore pour des ventes directes. Ainsi, la présence du code barre se justifie moins. Il reste cependant présent pour des raisons pratiques, mais l'éditeur Bruno Bonnabry-Duval soulève la question à savoir s'il faudrait le garder ou non. Nous pouvons ainsi observer que depuis son relancement en 2013, le code barre de cette revue varie dans son orientation et dans sa taille.

En ce qui concerne les tranches des trois numéros choisis de la revue *Camera*, elles servent de repère pour le lecteur, lui permettant de distinguer les informations importantes concernant la périodicité trimestrielle de la revue, de ses invités et à l'avantage d'être une revue bilingue français-anglais. Ces tranches sont identiques aux premiers numéros depuis 2013, créant une unité et une série entre chacune de ces revues.

Sur la quatrième de couverture du n° 19 de la revue *Camera*, une publicité est mise en pleine page. Cette publicité présente la *Photography Art Fair*, une exposition

qui a eu lieu à Paris en 2017 au Carrousel du Louvre. D'autres publicités de ce même type sont présentes sur les quatrièmes de couverture des numéros doubles 17/18 et 15/16. Nous pouvons ainsi noter que ces revues contiennent au sein de leur maquette des publicités en majorité cohérentes avec le reste du contenu photographique. Cependant par besoin de mécatènes, des publicités telles que pour BMW sont présentes dans la maquette créant alors un fort contraste (cf. images pp. 2-3 du n° 17/18).

Par conséquent nous distinguons des similarités et régularités de mise en page à travers ces trois numéros de la revue *Camera*, tels que le logo et l'image en pleine page sur les couvertures, la présence de publicités en quatrième de couverture ou encore l'édito, rédigé par l'éditeur Bruno Bonnabry-Duval, toujours situé dans les premières pages de chaque numéro.

Dans le chapitre sur les photographes Pierre et Gilles, de l'écrivaine Corinne Lellouche, le sujet traité est l'art de l'amour. Dans cette partie le papier est encré en bleu, faisant écho à leur travail. En effet, Audrey Templier dit (cf. entretien p. 60) que « [p]our le numéro de Pierre et Gilles, par rapport à leur travail qui est extrêmement coloré, avec un côté un peu paillette, le bleu fonctionnait. Par rapport aux numéros précédents, j'avais envie d'amener des éléments différents dans ce numéro. Donc il y a les papiers ultragloss et de la couleur, que je n'avais pas dans les numéros auparavant. » Ainsi, il est important

de noter que parfois, les papiers sont encrés dans cette revue afin de créer une cohérence plus forte entre le papier et le sujet traité. Par ailleurs, le type de papier choisi est aussi important. Comme indiqué par Audrey Templier, dans ce numéro, le papier ultragloss est toujours présent. Cela est donc cohérent avec le statut d'oeuvre d'art qu'ont les photographies.

1. J.D Okhai Ojeikere (1930-2004) était un photographe nigérian, connu pour ses images de coiffures africaines.
2. Mauren Brodbeck est une photographe suisse. « Ses œuvres multidimensionnelles invitent le public à sortir des réalités familières et rassurantes et à reconsidérer leurs relations avec les gens et les environnements qui les entourent. » Cf. site <https://www.fr.maurenbrodbeck.com/bio/>
3. Hannah Whitaker est une photographe basée à New York. « Intéressée par les limitations structurelles, elle crée des photographies en superposant des prises de vue sur le même négatif 4x5 réalisées à travers des écrans de papier découpés à la main. Cette accumulation d'imagerie codée permet aux photographies [...] de former des réseaux à travers des vocabulaires de signes communs. » Cf. site <http://galeriegaillard.com/fr/artistes/oeuvres/6109/hannah-whitaker>.
4. Ina Jang est une photographe basée à New York. Son travail est perçu comme étant joueur et rêveur. Ses images bidimensionnelles sont souvent inspirées de dessins.
5. Yann Stofer vit et travaille sur Bordeaux. Son travail se mêle beaucoup à la photographie de reportage à travers l'argentique.
6. Julia-Margaret Cameron était une photographe britannique du XIX^e siècle, dont plus d'un tiers de ses portraits étaient ceux de femmes. La pratique photographique de Julia-Margaret Cameron se reliait fortement à la religion.
7. Françoise Huguier est une photographe française. Elle est notamment connue pour ses photographies de mode et pour ses images prises en Afrique.

PIERRE ET GILLES - NADAR - SANDER - AVIATION - O. OJIKIRE - RUFF - BRODSICK - WHITAKER - STOPFER - CAMERON - HUGUIER N°19 - SEPT. - NOV. 2017 - ENGLISH TEXT - camera

CATHERINE DE CLIPPET - JEAN ROUCH - OMAR VICTOR DIOP - MUSEU DA FOTOGRAFIA DE FORTALEZA - ATELIERS VARAN - CHI DODESCADEN - EDMOND BERNUS N°17/18 - JUIN - AOÛT 2017 - ENGLISH TEXT - camera

CHARLES FRÉGER - PIERRE DE VALLOMBREUSE - MARIE-LAURE DE DECKER - CATHERINE DE CLIPPET - FRÉDÉRIC CHOFFAT & JULIE GILBERT - LOUIS TRILLY
ARNAUD DU BOISTESSELIN - MICHAEL ETZENSBERGER - JIAN MALAURIE - LIU TAO - IRVING PENN - FRÉDÉRIC BOISSONNAS - ALINKA ECHVERRÍA N°15/16 - NOV - JANV 2017 - ENGLISH TEXT - camera

Nous pouvons également remarquer que dans chaque chapitre, le titrage est centré dans la page, avec un grand corps de texte afin de bien le distinguer du restant du contenu. Nous constatons ainsi une hiérarchisation de ces contenus.

Deux typographies sont utilisées pour les titrages. Premièrement il y a l'Helvetica Neue Light, en bas de casse, avec un grand corps de texte, de 66 points, une typographie sans sérif fondée par la société allemande D. Stempel AG en 1983. Celle-ci est issue de l'Helvetica créée en 1957 par Max Miedinger à la fonderie Haas en Suisse. L'Helvetica Neue est une version améliorée et plus complète de l'Helvetica que cela soit dans son apparence, sa lisibilité et son utilité. Une deuxième typographie à empattement est utilisée pour quasiment tous les titrages en haut de casse. Il est intéressant de noter que concernant la mise en page de ces titrages, lorsqu'ils sont trop longs, ils sont divisés en deux parties dans la page. La première ligne est centrée en haut de la page et la seconde est centrée en bas de la page. Cette structure vient apporter un cadre à la page et à son contenu. Ainsi, cela crée un lien entre le texte et les images puisque l'effet de cadrage évoqué dans ces titrages nous renvoie aussi à celle retrouvée dans les photographies. Le cadre est en effet un élément important en photographie, tel que dans le chapitre sur Pierre et Gilles (cf. p. 11-24). Cette typographie à empattement est très élégante, correspondant au statut

d'oeuvre d'art qu'ont les images dans ce numéro. En dessous de ces titrages, il y a systématiquement écrit de manière centrée le nom de l'auteur, en Helvetica Neue Roman, dans le même corps de texte que les légendes des textes et images.

Quand nécessaire, des sous-titres sont aussi présents au sein des colonnes de texte courant et centrés dans la page. Ils sont en Helvetica Neue Roman et en haut de casse. La Times New Roman Condensed, fondée par Monotype, est utilisée en chaque bas de page, alignée à la pagination, afin d'indiquer le type de contenu traité dans chaque chapitre (exemples : rencontre, exposition, portfolio...).

En ce qui concerne tous les textes courants de ce numéro, la typographie utilisée est l'Helvetica Neue Roman, ayant un corps de texte de 9 points. Cette typographie fut choisie car elle est neutre, favorisant ainsi la lisibilité du contenu de la revue.

De plus, dans le chapitre sur Pierre et Gilles, le texte courant est mis en page sur trois colonnes justifiées. Cependant celles-ci occupent seulement la première moitié de la page. La deuxième moitié est utilisée pour placer des images et les notes de bas de page qui sont ferrées à gauche. Les images ici présentes sous la forme de petites vignettes, viennent soit illustrer le texte soit présenter de manière autonome leur travail (collages, couvertures de magazines, peintures, autoportraits...).

En prenant toujours l'exemple de ce chapitre, nous observons qu'une image en

pleine page montrant des portraits de Pierre et Gilles sous la forme de statues vient introduire le contenu. Cependant, aucune indication ne nous est donnée sur le nom du photographe. Des légendes accompagnent les autres images.

Il est aussi intéressant de noter qu'un cahier d'images est présent dans ce chapitre, permettant aussi la séparation entre le texte français et le texte anglais. Ces photographies sont des séries de portraits prises par Pierre et Gilles. Ces images sont centrées dans la page et mises sur du papier blanc ultragloss afin de les mettre en valeur. Lors de l'interview avec Audrey Templier, directrice artistique de la revue *Camera*, celle-ci indique (cf. entretien p. 60) que « [pour le n° 19, toute la partie sur Pierre et Gilles avait une consigne des photographes, sur le fait de garder les images avec leurs cadres. Dans toutes les images que j'avais reçues j'avais des photographies avec et sans cadres. Ils tenaient vraiment à cela parce qu'ils font un gros travail d'encadrement de leurs images. Et donc l'idée de garder ces cadres c'était aussi pour moi l'idée d'avoir une belle marge autour, une image centrée. On était aussi dans l'idée du portrait, donc là l'image centrée avec le cadre c'était logique. Donc ce sont des compositions qui sont très simples, juste une image centrée et puis des blancs assez importants autour. Pour ce qui est des petites vignettes avec les textes, là il y a des choses qui sont moins importantes, on est plus dans l'image



PIERRE ET GILLES

Le monde des années 80, un monde en mutation. Les artistes de la photographie ont été les premiers à saisir ce changement. Ils ont inventé un langage visuel qui a permis de raconter des histoires, de partager des émotions, de créer des œuvres d'art. Pierre et Gilles, deux artistes français, ont été les premiers à utiliser ce langage pour créer des œuvres d'art. Ils ont inventé un langage visuel qui a permis de raconter des histoires, de partager des émotions, de créer des œuvres d'art. Ils ont inventé un langage visuel qui a permis de raconter des histoires, de partager des émotions, de créer des œuvres d'art.

L'ART DE L'AMOUR

LES AMANTS

Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant des années. Ils ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées dans des galeries et des musées. Ils ont également travaillé pour des magazines et des livres. Leur travail a été très apprécié par le public et les critiques.

LES AMANTS

Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant des années. Ils ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées dans des galeries et des musées. Ils ont également travaillé pour des magazines et des livres. Leur travail a été très apprécié par le public et les critiques.

LES AMANTS

Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant des années. Ils ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées dans des galeries et des musées. Ils ont également travaillé pour des magazines et des livres. Leur travail a été très apprécié par le public et les critiques.

FACADE

Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant des années. Ils ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées dans des galeries et des musées. Ils ont également travaillé pour des magazines et des livres. Leur travail a été très apprécié par le public et les critiques.

Frites Atomiques

Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant des années. Ils ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées dans des galeries et des musées. Ils ont également travaillé pour des magazines et des livres. Leur travail a été très apprécié par le public et les critiques.

21

Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant des années. Ils ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées dans des galeries et des musées. Ils ont également travaillé pour des magazines et des livres. Leur travail a été très apprécié par le public et les critiques.

TELE KLEENEX

Les deux artistes ont travaillé ensemble pendant des années. Ils ont créé des œuvres d'art qui ont été exposées dans des galeries et des musées. Ils ont également travaillé pour des magazines et des livres. Leur travail a été très apprécié par le public et les critiques.



de contexte ou d'archive, qui servent à renseigner des éléments. »

Suivant cette série d'images, il y a la version anglaise de ce chapitre. Sa mise en page est faite de la même manière que la version française. Il est cependant intéressant de noter que les choix iconographiques diffèrent dans la version anglaise, apportant ainsi une plus grande variété d'images au sein du contenu.

Le chapitre suivant intitulé *Champ libre, Portrait/Anti-portrait*, rédigé par Jean-Marie Schaeffer⁸, traite du portrait photographique et analyse des photographies telles que celles d'August Sander, Richard Avedon, J.D. Okhai Ojeikere, Thomas Ruff, Mauren Brodbeck et Hannah Whitaker. Dans ce chapitre, toutes les images sont quasiment en pleines pages, ayant des marges autour de celles-ci afin de placer leurs légendes centrées en bas. Une double page est disposée pour chaque photographe, avec une page qui est utilisée pour le texte et l'autre pour présenter leur travail à travers une image. La mise en page change par rapport au chapitre précédent. En effet, ici l'Helvetica Neue Roman est toujours utilisée pour le texte courant cependant il n'y a plus que deux colonnes de texte justifié. La raison pour laquelle il y a deux colonnes est que chaque colonne correspond à une langue, permettant ainsi au lecteur d'avoir les deux langues au sein d'une même page. Nous pouvons aussi remarquer que le texte courant va jusqu'en bas de la page, à l'opposé

du chapitre d'avant où le texte s'arrêtait à son centre. Nous pouvons aussi remarquer qu'ici les notes de bas de page se situent sur quatre colonnes, directement en dessous de chaque texte alors que dans le chapitre de Pierre et Gilles les notes étaient placées à la toute fin. Le corps de texte reste le même pour les titres de chapitre et pour le texte courant. Cependant, les titres de chapitres ne sont plus à empattement mais en Helvetica Neue Light, en bas de casse et sont centrés dans la page. Nous pouvons constater que c'est le seul chapitre ayant cette typographie comme titrage.

À la page 46, le chapitre intitulé *Exposition Ina Jang, Utopia*, 2016 rédigé par l'écrivain Joël Vacheron, traite de photographies pornographiques. Tout le chapitre est mis en page sur du papier encré en jaune. En effet, les images colorées d'Ina Jang s'harmonisent avec le choix de l'encre jaune du papier. On observe ici des similitudes avec les deux chapitres précédents dont la typographie du texte courant et du titre. Cependant, le texte courant est mis en page sur une seule colonne de texte justifié, contrairement à l'agencement des deux chapitres précédents. Par ailleurs, ce texte est placé sur la droite de la page, permettant ainsi à l'exergue qui est en Times New Roman Condensed d'être placée à sa gauche. Alors que dans le chapitre sur Pierre et Gilles où les notes de bas de page sont sur une colonne de texte par langue et que dans *Portrait/Anti-portrait* elles sont sur deux

colonnes de texte, dans *Utopia* il n'y a pas de notes de bas de page. Seules des références à des ouvrages extérieurs et expositions sont mentionnés, placées sur deux colonnes de texte. Pour introduire le sujet, nous avons en première page, une image centrée montrant le travail d'Ina Jang. Ainsi, cette mise en page est similaire à celle du chapitre sur Pierre et Gilles car le texte français est en premier, suivi par une série d'images d'Ina Jang, se terminant par le texte en anglais.

Dans le chapitre suivant, intitulé *Portfolio #19 Evry Danse*, 2015 de Yann Stofer, de l'écrivain Alexandre Kauffman, un exergue ferré à gauche, comme dans le chapitre précédent, vient introduire cet écrit. Le texte courant est placé sur deux colonnes de texte justifié. Ici, chaque image est en pleine page, leur fond variant du marron au bleu et créant un rythme de couleurs dans la lecture de ces images.

Il est intéressant de noter que le chapitre intitulé *Décryptage Épiphanies*⁹: *portraits féminins* de Julia-Margaret Cameron, écrit par l'écrivain Marc Rochette est très similaire au chapitre *Champ libre, Portrait/Anti-portrait*, dans sa mise en page. Il y a deux colonnages de textes sur du papier blanc et les images sont mises en page de la même façon. Cependant, ici, le titrage est

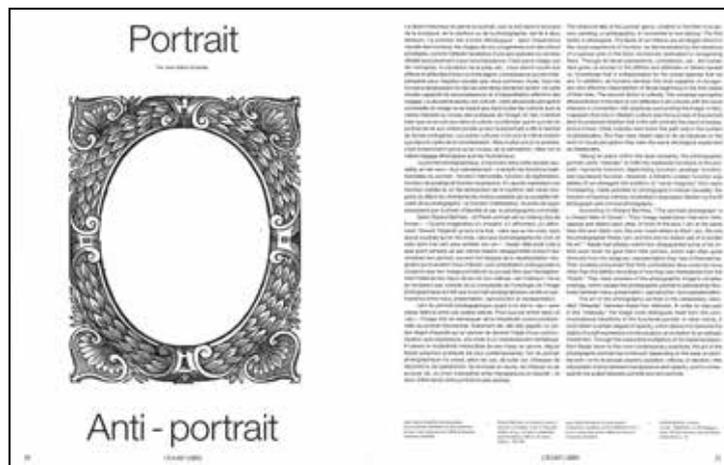
8. Jean-Marie Schaeffer est un philosophe en esthétique et dans la définition de l'art. Il est aussi chercheur au CNRS et directeur d'études à l'EHESS.

9. Épiphanie est une fête catholique ayant pour but une manifestation divine.



Portfolio #19, *Evry Danse*, 2015 de Yann Stofer, par Alexandre Kauffman, pp. 52-61 de *Camera* n° 19.

Champ libre, *Portrait/Anti-portrait*, par Jean-Marie Schaeffer, pp. 30-45 de *Camera* n° 19.



Exposition Ina Jang, *Utopia*, 2016 par Joël Vacheron, pp. 46-51 de *Camera* n° 19.



de nouveau à empatement et les versions anglaises et françaises sont séparées. Les notes de bas de page arrivent à la fin de chaque écrit et des exergues sont présents en introduction et en conclusion.

Dans le chapitre Résidence Française Huguier, *Deauville, d'une ville l'autre* de l'écrivaine Valérie Déreux, il y a de nouveau un exergue qui sert d'introduction au sujet traité. Nous observons ainsi que les exergues présents à chaque début de chapitre peuvent être des citations de références littéraires ou une introduction au sujet traité. Ce chapitre prend la forme d'un entretien entre Valérie Déreux et Françoise Huguier. Les questions de Valérie Déreux sont en Times New Roman Condensed alors que les réponses de Françoise Huguier sont en Helvetica Neue Roman. Ces deux colonnes de textes sont justifiées et les notes de bas de page arrivent en fin de chaque version en anglais et en français. Ici, les titrages ne sont plus ni en haut ni en bas de page mais étalés sur la hauteur de deux doubles pages. Les écrits en anglais et en français sont séparés par une sélection d'images de la résidence de Françoise Huguier.

Vient ensuite la *Collection Neulize OBC* avec une présentation du projet du photographe français, Alan Fleischer, *L'homme dans les draps* en 2003. Le texte introduit alors Neulize OBC, une banque privée qui finance le patrimoine photographique, dont la revue *Camera* depuis les années 1980. Ce chapitre est de nouveau présenté sous la

forme d'un interview, dans lequel un membre de l'équipe de la revue *Camera* pose des questions à Caroline Stein, responsable du mécénat de Neulize OBC. Nous remarquons ici que le tirage est d'un corps plus petit que dans les autres chapitres et que le papier est encré de noir.

La page d'abonnement de la revue fait immédiatement suite à cette double page. Ce type de contenu est présent dans chaque numéro de la revue *Camera* et leur mise en page reste toujours identique. Dans son contenu, il y a deux colonnes, celle de gauche fait une description brève de l'histoire de la revue *Camera* et de sa repartition en 2013. La colonne de droite indique les prix de la revue par unité et par année et en fonction des pays concernés. En dessous de ces colonnes de texte figure l'archive de tous les numéros publiés depuis 2013, avec une image de chaque première de couverture. Trois chapitres viennent alors à la suite de celui-ci, prenant sa même forme de mise en page. Cependant, ces trois chapitres sont sur fond blanc.

Ainsi, suite à cette analyse de la maquette du n° 19 de la revue *Camera*, nous observons qu'Audrey Templier a souhaité apporter du rythme dans la lecture de ce numéro afin de rendre sa lecture plus dynamique. Il y a une diversité dans le nombre de colonnages de texte courant, les formats des images, la couleur des papiers et les typographies afin de hiérarchiser les différents types de contenu. Cependant, il y a un

fil conducteur au sein de la maquette qui est l'Helvetica Neue Roman. En ce qui concerne la typographie des titres de chapitres, elle ne change qu'une seule fois. Cette mise en page simple, permet de bien mettre en valeur les photographies concernées, à travers leurs formats généreux, des encrages et types de papiers cohérents aux projets, tout en respectant le format, le cadrage et les couleurs initiales des images.

Nous allons maintenant analyser le numéro double 17/18 de la revue *Camera*. Ce numéro double traite de l'ethnologie et principalement du travail cinématographique de Jean Rouch. Sur la couverture apparaît en pleine page la photographie intitulée *Danseuses initiées au Vodou Avlekete*, Anfoin, Togo prise en 1988 par Catherine de Clippel¹⁰. Le logo camera est placé en blanc sur fond noir.

Nous observons dès les premières pages de ce numéro double, que l'Helvetica Neue Roman est toujours utilisée pour le texte courant, comme dans le n° 19 de la revue, sauf pour le chapitre *Explosante fixe, Éguéréou-Niger, d'une rive l'autre*, texte issu de la préface du livre d'Edmond Bernus, *Éguéréou-Niger, d'une rive l'autre*, écrit par Jean Rouch. En effet, dans ce chapitre la typographie utilisée est la Monotype Modern Wide, conçue par la fonderie Monotype en

10. Catherine de Clippel est une photographe et réalisatrice de films documentaires. Elle travaille depuis 1980 avec les anthropologues Jean Paul Colley et Marc Augé.

ÉPIPHANIES

Portraits féminins

Par Marc Rochette

«Gérer et savoir est chaque regard leur part, Et l'œuvre d'histoire avec l'éclaircissement plus, Tandis que tout ce que nous savons le mieux dans l'atmosphère art, Est un simple jeu de regards en cette atmosphère d'art.»
Julia Margaret Cameron, sur sa portrait.

QUÊTE

De l'œuvre photographique de Julia-Margaret Cameron, les portraits féminins constituent non seulement la part quantitativement la plus importante parmi les différents sujets traités mais plus, ils sont l'essence même de son art. Dans leur équilibre du catalogue complet de ses photographies, Julian Cox et Colin Ford notent que sur l'ensemble des mille deux cents vingt-deux photographies recensées de Cameron, pour seulement deux regards concernent de près ou de loin la nature de tant d'autres, reconnaissons comme la photographie du dix-neuvième siècle la plus célèbre et la plus étudiée tant son rapport à l'art photographique mais aussi à l'art occidental est d'importance, cela constitue un fait crucial pour comprendre les enjeux de son art. Loin de chercher à «lire des portraits» de ses contemporains, célèbres, surtout les hommes, poètes, écrivains et savants, ou anonymes, principalement des femmes qu'elle choisit dans son entourage proche sur l'île de Wight et chez ses servantes, c'est le visage humain qui l'intrigue. Elle voit en ce visage une capacité à accueillir une lumière de vérité, au-delà du thème, permettant de lui donner sa pleine mesure. Ainsi, elle confie dans une lettre : «... l'histoire du visage humain est si riche et si ne se fatigue jamais à nous procurer en obtenir ses grandes vérités et les apprendre par cœur.» C'est à la poursuite de cette qualité, sans concession pour les conventions de son temps, que Julia-Margaret Cameron va travailler avec son art.

Vers 1863, alors qu'elle avait déjà 48 ans et était mère de six enfants, Julia-Margaret Cameron entre dans le monde de la création photographique. La relativement brève période de douze années de sa production artistique intensive commença au hasard de sa vie familiale. Femme au foyer de la haute bourgeoisie victorienne, elle demeura alors seule dans la maison familiale de l'île de Wight quand son mari, haut magistrat du gouvernement des Indes britanniques à la retraite, dû partir pour Ceylon avec un de leurs fils pour veiller à la plantation qu'ils possédaient. Le veuvage occupa dans la solitude, sa fille et son beau-fils lui firent don d'un appareil photographique qu'elle accueillit instinctivement comme un être vivant, compagnon et ami, survenu comme une fâche triste par Éros. Ainsi rappelle-t-elle ce premier contact dans ses mémoires de photographe : «Je saisi mon objectif avec une terreur angoissée... il devint pour moi comme une chose vivante, avec voix, mémoire, vigueur créative... L'art de cette première rencontre fut dans un langage autre l'émotion de son travail photographique. Cette femme peussa vécue dans une société où la pratique religieuse rythmait les jours et les ans, ne pouvait envisager celui-ci que sous la forme de sacrodotrice, un travail sacré, qui devait la posséder corps et âme. Elle inscrivit chaque rencontre photographique avec ses modèles comme un travail d'initiation, un culte muet, ou l'accomplissement de l'œuvre se fait prime adressée vers des forces invisibles que ne perçoit pas directement l'œil humain. Ainsi, à propos du portrait qu'elle fit de Thomas Carlyle, elle évoque comment toute son âme s'efforçait de faire son «devoir» en «venant



JULIA-MARGARET CAMERON

62 DÉCRYPTAGE

Décryptage, *Épiphanies: portraits féminins* de Julia-Margaret Cameron, par Marc Rochette, pp. 62-69 de *Camera* n° 19.

Résidence Françoise Huguier,
Deauville, d'une ville l'autre par Valérie Déreux,
pp. 70-77 de Camera n° 19.

DEAUVILLE, D'UNE VILLE L'AUTRE

par Valérie Déreux

Un article de 7 pages dans Camera n° 19, pp. 70-77.

FRANÇOISE HUGUIER

par Valérie Déreux

Un article de 7 pages dans Camera n° 19, pp. 70-77.



Collection, Collection Neufelize OBC,
par Caroline Stein, pp. 78-79 de Camera n° 19.

COLLECTION NEUFELIZE OBC

Par Caroline Stein

Le carnet d'adresse de l'artiste est un véritable répertoire de formes et de couleurs. Les draps sont conçus pour être utilisés dans une variété de situations, de la chambre à la salle de bain, de la cuisine à la salle à manger. Les draps sont conçus pour être utilisés dans une variété de situations, de la chambre à la salle de bain, de la cuisine à la salle à manger.

ALAIN FLEISCHER, L'HOMME DANS LES DRAPS, 2003

A grid of six black and white photographs showing draped fabric. The top row shows two profiles of a head covered in fabric. The middle row shows two profiles of a head covered in fabric. The bottom row shows two profiles of a head covered in fabric.

Page d'abonnement p. 80 de Camera n° 19.

Grand Palais
www.artparis.com

05 08 Avril 2018

Un légend sur la scène française
La Suisse à l'honneur

A grid of small images representing various artists and artworks. The images are arranged in a grid and show different styles of art, including portraits, landscapes, and abstract works.

1896. Cette typographie est utilisée dans ce chapitre car ses lettres à empattement nous renvoie au passé, créant donc un lien entre l'écrit, les images qui sont des années 1950 et cette typographie. Ainsi ces éléments créent dans l'ensemble une forte cohérence au sein de la mise en page.

Dans le choix typographique des titrages, c'est la Clarendon Light qui est utilisée, une typographie à empattement, qui fut créée par Robert Besley à la Fann Street Fonderie à Londres en 1845. Cette police d'écriture à forte graisse, idéale pour les titrages, nous permet de créer un lien avec tous les faits historiques présents dans le contenu de ce numéro. Ce changement de typographie est expliqué par Audrey Templier lors de l'entretien (cf. entretien p. 59): «les typographies changent pour chaque revue. L'Helvetica Neue vient toujours dans un titre pour chaque numéro. Il y a toujours un mélange. L'Helvetica est toujours présente pour le texte courant et joue avec une typographie qui va être plus identitaire.» De plus, dans ce numéro, la mise en page des titrages varie comparé au n° 19. En effet, quasiment tous les titres de ce numéro double sont fermés à gauche, en haut de la page et sont d'un corps plus petit que le numéro étudié précédemment. La majeure partie de ces titres reste en haut de casse comme dans le n° 19 de la revue *Camera*. La réduction en taille du corps de texte est aussi justifié par le fait que l'identité de ces images est documentaire, ayant un statut ainsi plus discret

que celui de l'oeuvre d'art. À la page 110 de ce numéro double, le titre de ce chapitre suit le bord vertical de la page rajoutant ainsi du dynamisme. Audrey Templier justifie alors ses variations de mise en page «[l]'histoire du colonage est vraiment selon le thème et en fonction de si on veut avoir des pages très dynamiques ou alors des choses très serrées avec du texte qui remplit toute la page.» Puis elle ajoute que «[c]ela dépend des contenus. L'idée c'est aussi de ramener du rythme. C'est important pour moi qu'on ait des variations dans les mises en page. Par exemple, sur certains articles on va avoir un exergue, on va avoir une petite mention entre le début de l'interview et le début du texte. Sur d'autres on passe directement au texte. Cela dépend du contenu et je joue avec cela donc parfois ce contenu permet de donner un peu de rythme. L'idée c'est d'avoir quelque chose qui ne soit pas trop monotone, qui ne fonctionne pas comme un robot, d'avoir quelque chose qui vit.»

À la page 3 de ce numéro figure l'édito rédigé par Bruno Bonnabry-Duval. Ce texte apparaît sur deux colonnes de textes. Celle de gauche correspond à la version française et celle de droite à la traduction anglaise. Il est à noter que comme vu auparavant, le texte courant, comme dans le reste de ce numéro double, est mis en page avec la typographie Helvetica Neue, apportant à la fois de la neutralité et une tonalité contemporaine dans ce contenu, s'équilibrant ainsi avec la Clarendon.

Le portrait en noir et blanc de Jean Rouch, sujet principal de ce numéro double vient s'insérer dans une petite vignette en haut à droite de cette même page. À la page suivante, une image prenant les trois quart de la page illustre le portrait en noir et blanc de Catherine De Clippel. Alors qu'aucune légende ne figurait sur le portrait de Jean Rouch, pour le portrait de Catherine De Clippel elle est placée à la verticale et accolée à l'image. Dans ce chapitre, les textes français et anglais sont séparés et le texte courant est ici sur deux colonnes de texte comme observé dans quelques chapitres du n° 19 de la revue *Camera*. Il est cependant intéressant de noter que dans ce numéro double, les sous-titres sont en Clarendon Light, en bas de casse et sont fermés à gauche. Ainsi, la traduction en anglais du texte courant viendra plus tard (p. 50), après le texte intégral en français et des séries de photographies prises par Catherine De Clippel. De plus, dans ce chapitre, les images de Catherine De Clippel, ont une forte identité documentaire venant illustrer le texte ou sont autonomes. Elles sont quasiment toutes en noir et blanc. Ces photographies sont aussi issues d'époques et de lieux différents. Dans ce chapitre, le format et la mise en page des images varient beaucoup. Nous pouvons aussi remarquer que des marges encadrent chaque image. Dans l'interview avec Audrey Templier (cf. entretien p. 60), celle-ci indique qu'«[à] chaque fois, [la mise en page] est liée aux images



Hommage, *Éguéréou*, Edmond Bernus, introduction de Bernard Plossu & préface de Jean Rouch, pp. 116-131 de *Camera* n° 17/18.

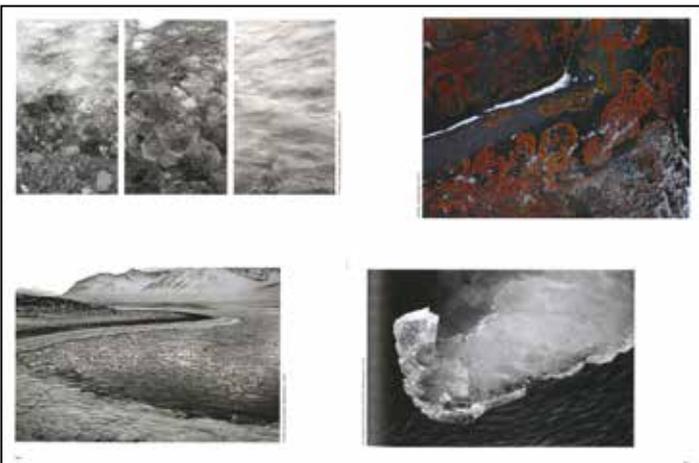


Résidence, *Sagesse des Possédés*.
Les Maîtres Fous, 2007, par Marc Rochette,
pp.110-115, de *Camera* n° 17/18.

Édito, *L'imparfait du subjectif*,
par Bruno B. Duval et Andrea Paganini,
p. 3 de *Camera* n° 17/18.



Rencontre avec Catherine de Clippel au pied
du mont Ventoux, par Valentine Plisnier, pp. 4-45
de *Camera* n° 17/18.



elles-mêmes parce que dans une revue de photographie qui présente un travail de photographe, c'est difficile de recadrer les images parce que tu touches au travail de l'auteur. Donc souvent c'est cela qui détermine le format et la taille de l'image. C'est tout simplement son format à la base.» Elle ajoute que «la taille de l'image dépend des formats des photographies donc c'est pour cela qu'elles varient.» Puis elle précise au sujet des traitements des photographies «qu'il y a peu de photographes qui acceptent qu'on recadre leurs images, surtout dans la photographie d'auteur. Peut-être sur des extraits de séries, parfois des petites vignettes, dans ce cas c'est plus facile. Mais dans les photographies d'auteur c'est le format qui prime.»

Ainsi, dans la mise en page de la revue *Camera*, Audrey Templier aurait des contraintes à respecter que cela soit dans la retouche des images ou dans leur cadrage. Toutefois elle garde la liberté de choisir comment les orienter et où les placer dans la page et arrive à les mettre en valeur grâce aux choix de papiers.

Comme autre exemple de mise en page d'images il y a un triptyque apposé verticalement (p. 44). Dans ce chapitre, parmi les différents types de représentations de ces images, certains donnent à voir une identité sacrée, liée à des rites traditionnels. D'autres images viennent directement mettre en avant les esprits et les rituels appliqués par les guérisseurs. Dans la traduction

anglaise, il est intéressant de noter que les choix d'images ne sont pas les mêmes. On retrouve donc le même fonctionnement que dans le n°19 de la revue *Camera* dans le chapitre sur Pierre et Gilles dans le sens où la traduction en deux langues permet de venir ajouter plus de variété d'images pour accompagner les textes.

À propos des choix de papier, ce numéro double a pour singularité de ne pas avoir de papiers couchés. Audrey Templier explique ce choix (cf. entretien p. 59). «Souvent, l'idée c'est de faire ressentir au maximum la photographie, ses couleurs et ses nuances. En général que cela soit pour *Camera* ou pour d'autres personnes avec qui on travaille, les gens sont très frileux sur l'utilisation de papier non couché. On l'a fait pour un numéro sur l'ethnologie [on n'était donc] pas forcément dans la photographie d'art ou la photographie d'auteur. On est aussi dans [un registre documentaire] et il y avait aussi beaucoup d'archives de vieilles photographies, donc il y avait déjà beaucoup de grains dans l'image.» Certains passages de ce numéro double 17/18 sont aussi composés de fonds encrés de noir. Du gris est aussi utilisé aux pages 58 à 75. Ainsi, cette partie permet de se distinguer du restant du contenu. Nous pouvons donc en déduire que les choix de papiers sont très importants dans cette revue photographique car cela détermine en grande partie la qualité d'impression des images. Le choix du papier se fait aussi en fonction du

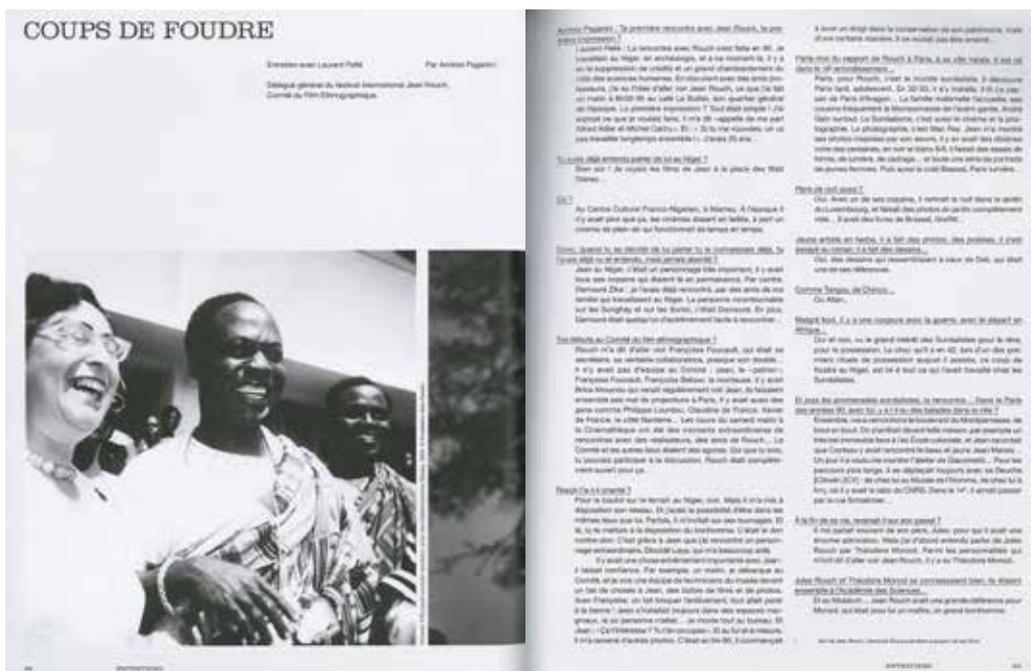
contenu et de l'intention du graphiste qui cherche une cohérence entre le sujet des images et la qualité du papier. Le papier non couché par exemple, a été choisi plutôt que du papier brillant car les photographies avaient plus un statut documentaire que d'oeuvre d'art. Ainsi, dans le n°19, le papier est d'un blanc vif, servant à mettre en valeur ses images artistiques, à l'opposé des n°15/16 et aux n°17/18 où le papier est plus terne, faisant écho à l'identité documentaire des photographies.

Dans le numéro double 17/18 (pp. 61-74), il y a un entretien entre Andrea Paganini¹¹ et Laurent Pellé¹². Dans ces échanges les textes sont écrits avec l'Helvetica Neue et restent sur deux colonnes par page. Ici, les questions données par Andrea Paganini sont soulignées, alors que dans le n°19 elles étaient mises en Times New Roman Condensed.

Au chapitre *Photogrammes* (p. 76) écrit par Andrea Paganini, le texte courant est sur une colonne de texte centrée sur chaque page. Puis les pages 78 à 83 représentent des photogrammes de films parfois inachevés, issus des films de Jean Rouch et sont triés par thèmes. Afin de distinguer les titres pour chaque langue, la version française est en Helvetica Neue Roman et la version anglaise dans de l'Helvetica Itaque.

11. Andrea Paganini est universitaire et délégué général du centenaire Jean Rouch en 2017.

12. Laurent Pellé est le délégué général du Festival International Jean Rouch.



Entretiens, *Coup de foudre* avec Laurent Pellé, par Andrea Pagnini, pp. 64-65 de *Camera* n° 17/18.

Jean Rouch Photogrammes

Par Andrea Paganini

Pour Jean Rouch, une œuvre n'est jamais un ensemble fini, figé, plutôt un médium plissant toujours potentiellement vers nous et le monde, un travail toujours en cours, un être en progrès, une œuvre en devenir, mouvante, organique, ouverte.

De là par exemple, l'attachement de Rouch, au moment du tournage (pour ne parler que des films), à l'impression (quelle qu'elle soit) de tout avec la caméra et au « dédoublement » (rien n'est jamais sans doublement, souvent d'une grande portée). Le rendu, le résultat final du tournage, est toujours léger, fluide.

On connaît l'importance que donne Jean Rouch au portrait de ses caméras (il de ses caméras de son, de petites salles, minuscules, « de contact »...). La fluidité devient un élément de style, une sorte de dévotion, d'intention et un signe vers l'indétermination : un dialogue et une tension entre achèvement et manque, les deux essentiels du tournage, s'expliquent constamment dans l'œuvre, leur limite n'étant jamais fixe.

De là aussi, un rapport exceptionnellement inventif et fécond au résultat de vos captations répétées et incessantes, à l'écriture. L'écriture est bien constituée, concrète, parfaitement inscrite au son, mais elle n'est jamais close. À tout moment, elle peut être révisée par l'auteur - ou par d'autres - elle peut être contextualisée ou décontextualisée, recomposée, déstabilisée, métamorphosée (tout en conservant toujours sa forme première, et un lien, plus ou moins visible, avec son contexte de naissance). Jean Rouch restait un grand « figuratif »...

Ce qui nous autorise également, en quelque sorte et dans certaines limites, à réactiver les éléments de cette production impressionniste et polymorphe. En se penchant sur la seule œuvre filmique, on s'aperçoit après quelques semaines que Jean Rouch a produit près de 160 films, ou « actes cinématographiques » - des films fins, mais aussi, par ordre de la réalité, des films inachevés, laissés dans des états plus ou moins avancés de finition.

C'est dans cet archipel que nous avons plongé afin d'y effectuer quelques prélèvements : des photogrammes, très courts de films inachevés. Un choix naturellement subjectif, mais aussi dicté par les lignes, ou lignes de force, de l'œuvre - comme les choix de Jean Rouch, entre « raison » artistique et scientifique, entre « raison » individuelle et collective.

Nous avons ainsi dégagé six « thèmes » totalement d'autres, au-delà de l'œuvre, qui nous semblent travailler, de manière plus ou moins profonde, l'œuvre. Thèmes que nous proposons d'explorer sur trois doubles pages, chacune visant à réactiver deux thèmes voisins.

Le premier « thème », le plus élémentaire, est l'un des motifs de l'œuvre rouchienne : l'attention au contact, parfaitement illustrée par les gestes de travail qui précèdent l'œuvre, et qui en quelque sorte la façonnent. Gestes présentés souvent et tant que détails, en gros plans accentuant matière et matérialité, ils, trois gestes seulement - celui du tournage, celui du forgeron, celui de la femme lavant - qui pourraient être accompagnés de dizaines d'autres - de ceux des pêcheurs ramenant les filets à ceux des chasseurs d'hippopotames suivant les planches de la grande pirogue à ceux des mères déjeunant la table servies - de ceux des hommes ramassant les épis de riz ou des femmes allant à la prière ou à ceux des copépèdes de « gazan anglés »...

En face, comme un effet, le deuxième « thème », trois déclarations de Néronis - lesquelles présentent l'œuvre de manière dé-

truite (plus que décrite dans les films de fiction tournés en Afrique, souvent quelque chose du ciel, caché, Jean Rouch, serrée aux femmes, réelle poétique, la, une jeune fille au travail dégringolant, elle, une jeune fille toujours d'une fille, et une troisième « fille » de la vie, dans les bouts d'œuvres toujours différentes, naïves et entières pour un film en cours.

Le double page suivante s'ouvre sur trois aperçus de pulsons scopiques. Jean Rouch, en parlant toujours grand de ce que de films et d'images de toute sorte, nous avons en effet d'œuvre en œuvre des visions se partageant entre hallucination et étonnement. Mais aussi, par la dimension fortement objective de son cinéma (ce qui n'est peut-être, nous montrant des personnes, ses personnages, regardés - nous montrant ainsi à suivre leur regard, à l'observer un instant, de qui marque aussi l'humour, le transport, l'agir avec joie, l'admiration passionnée, lui, le regard d'un jeune forgeron les yeux dans des lunettes, celui de son ami Néronis à l'égard d'une pirogue sur le Niger regardant passer un héron, ou celui d'un autre jeune forgeron un soir au son du feu participant, après une chasse, à des petites verbeses instant celle-ci, s'agitant au défi du défi et de l'air à son adversaire.

En face, comme un effet, le même thème double, le même thème double : « doubles et inversions ». Jean Rouch, les yeux doublés par son enfance normale et étonnée du nomadisme familial, par le surréalisme de son adolescence, par la rencontre de l'Afrique, de ses gestes et de leurs gestes, s'ouvre à la dimension de « doubles accoutumés », mystérieux et conventionnels, les aspects les plus concrets de l'existence. Une double vie, partant jusqu'à l'anthropologie par l'acte et l'œuvre, une image, sur une pellicule qui ne peut être ni inversée, ni faire partie de l'air sortant du « grand feu », apparaît tardive, autonome et couragieuse mais en regard de cette écriture ayant accompagné Jean Rouch depuis le début. Pure forme de double, l'œuvre de Camille (Zus, l'été 1961) d'une vie. Et encore un bout de pellicule inversée, comme pour être la façade de la réalité, le mouvement de la nature d'un film à l'autre, trouvant un point d'équilibre étrange - que l'homme nait perché, déjà ton, est en train de perdre en orange, le geste à la main...

Le double page suivante, la troisième, pointe les fondamentaux de ce cinéma essentiel, « pulsons », fait de « bouts de films », d'une écriture de moyens et d'une fertilité rare. Le mouvement, d'abord, lui, soit le caméra lentement de notre compte des mouvements fugitifs, d'une répétition faite, de danseurs - parmi les meilleurs du monde - de cette danse moderne et synchronisée comme goubbi. Soit le caméra lentement de capter, en coupant avec lui, la course de trois jeunes chasseurs nus. Soit le caméra lentement de monter le détail du jeu d'un garçon avec le vent pendant à une violente tempête subitaine.

En face, comme un effet, la dernière, ici, celle, symbolique, du soleil levant par les bras et les doigts tendus vers le bord du verre d'air, notamment le ciel entier avant que celui-ci, anticipatoire de plus, ne se renverse sur la terre aride. Un rayon de soleil levant les trois corps étendus pour les bruits du riz, des acteurs d'ailleurs arrivés progressivement, regardant ensemble une dernière fois. Un soleil de lumière brillant immédiatement la fin de la bobine de pellicule, lui, soit correspondre, et sur ce. Tout des films portés par une jeune fille étonnée, à l'œil gravité sur pellicule des moments qui défilent sans appartenir...

Jean Rouch Pulsons Scopiques

Doubles & inversions

76

CHAMP LIBRE

77

CHAMP LIBRE

De plus, nous observons une nouvelle structure dans cette mise en page, c'est-à-dire que le titre du chapitre vient se placer de manière verticale sur le bord gauche de la page. Ainsi, nous remarquons une variété dans l'orientation des différents éléments. Il est aussi intéressant de noter que pour ces photogrammes, la matière brute des pellicules est apparente sur ces pages, évoquant le médium utilisé. Dans ce chapitre, les deux langues restent séparées. Cela permet une meilleure fluidité du texte dans chaque langue.

Dans le chapitre *Liberty 2016-2017, une chronologie universelle de la protestation noire*, écrit par Béatrice Adrioux, nous pouvons voir une sélection de photographies prises par Omar Victor Diop¹³, une figure importante dans la photographie africaine contemporaine. Dans ce chapitre, six images sont sélectionnées. Ces images sont une réminiscence de faits passés dans des lieux différents: la Jamaïque, le Nigéria, l'Afrique Occidentale, le Niger et les États-Unis. Chaque image est une remise en scène de faits marquants et reflète les faits réels avec une force unique. Par exemple, les pages 88 et 89 représentent la guerre des femmes en 1929 au sud-est du Nigéria. Ce photographe utilise aussi beaucoup la symbolique dans ces images. Aux pages 92 et 93, les personnages sont vêtus de bonnets rouges, invoquant le bain de sang et la «révolution» qu'ont subi les cheminots indigènes lors de leur grève, au Daker (Niger) de 1938 à 1947.

Ainsi, nous pouvons constater qu'entre ce numéro double et le n° 19, nous reconnaissons la même logique de mise en page. Le format des images varient ainsi que le choix des papiers et des encrages.

Les titrages sont quasiment toujours dans la même typographie sauf parfois où l'Helvetica Neue vient apporter un nouveau rythme dans la lecture. De plus, dans ce numéro le texte courant est placé soit sur une ou deux colonnes. En ce qui concerne les papiers, cela diffère selon le statut des images dans chaque numéro. Ici, le papier non couché s'harmonise avec les photographies documentaires afin de valoriser le grain dans l'image, alors que dans le n° 19, le papier couché met plus en valeur les images ayant un statut d'oeuvre d'art, en leur donnant ainsi un effet plus lisse et précieux à l'impression.

Le numéro double 15/16 de la revue *Camera* est un autre cas de figure démontrant des variations dans sa maquette. Cependant, nous reconnaissons toujours le même principe de mise en page au fil des numéros grâce aux nombres de colonnes similaires, leur placement dans la page, leur échange avec les images, le format des images... .

Il est important de noter que les sujets de ce numéro traitent autant de l'ethnologie que le numéro double précédent. Ainsi, il est intéressant de comparer leurs types de contenu et les variations de mise en page au sein de ces deux numéros.

Tout d'abord, nous observons de nouveau un changement dans le choix typographique des tirages. En effet, la *Boogie School*, réalisée par Mads Freund Brunse en 2016, est une linéale servant principalement pour les titrages de ce numéro double. Le choix de cette typographie est justifiée par sa cohérence avec le contenu de ce numéro double. En effet, les traits exotiques de ce dessin de caractère, nous renvoient aux ethnies mentionnées dans ce contenu, (tribus africaines, les inuits...). Cette typographie est en bas de casse soit centrée dans la page ou ferrée à gauche pour les titres de chapitre de ce numéro double. Elle est aussi utilisée pour les sous-titres de chaque chapitre. Cependant l'Helvetica Neue Roman reste le fil conducteur entre ces trois numéros de la revue *Camera*.

Sur la couverture vient se placer en pleine page une image de la série *Yokainoshima* prise par Charles Fréger¹⁴ au Japon entre 2013 et 2015. Le logo vient s'apposer en blanc sur ce fond bleu. Il est intéressant de constater qu'à l'opposé des numéros plus anciens de la revue *Camera*, depuis 2013 le contenu est beaucoup plus axé sur les photographes eux-mêmes et moins sur les portfolios de leur travail ou sur l'aspect technique de la photographie. En effet Bruno Bonnabry-Duval cite (cf.

13. Omar Victor Diop est un photographe portraitiste sénégalais.

14. Charles Fréger est un photographe français ayant pris de nombreuses photographies en portraits de communautés diverses du monde entier.

OMAR
 VICTOR DIOP

LIBERTY,
 2016-2017

Une chronologie
 universelle
 de la protestation
 noire

Par Béatrice Andrieux

Depuis ses débuts, le jeune photographe sénégalais Omar Victor Diop s'attache à comprendre et assumer les événements sociaux et historiques qui ont marqué l'Afrique africaine dans sa construction. Sans renoncer ni ressentiment, il convoque régulièrement le passé pour mieux appréhender et partager le futur. Parler avec lui de la genèse de la dernière série Liberty revient d'abord à évoquer la grève de célébration d'une mémoire collective noire entamée en 2011 dans son pays natal, le Sénégal.

Omar Victor Diop reste en effet conscient que les souffrances d'une partie de l'humanité au sens très large et de l'Afrique en particulier, comme en témoignent ses fils migrants adultes, sont liées à la souffrance des peuples à s'accepter mutuellement. Pour lui, toutes ces problématiques peuvent être mieux appréhendées en cherchant des éléments de réponse dans le passé. C'est dans cette logique qu'il a cherché pour sa série Diopora des archives rendus célèbres par leurs histoires vécues entre les XIX^e et XX^e siècles dans différents parties du monde. En ajoutant à ces autoportraits des éléments contemporains au sein des boîtiers, comme les ballons, chaussures, gants et autres, il normalise la dualité d'une vie de gloire et de reconnaissance qui est aussi une vie passée à être « l'autre ».

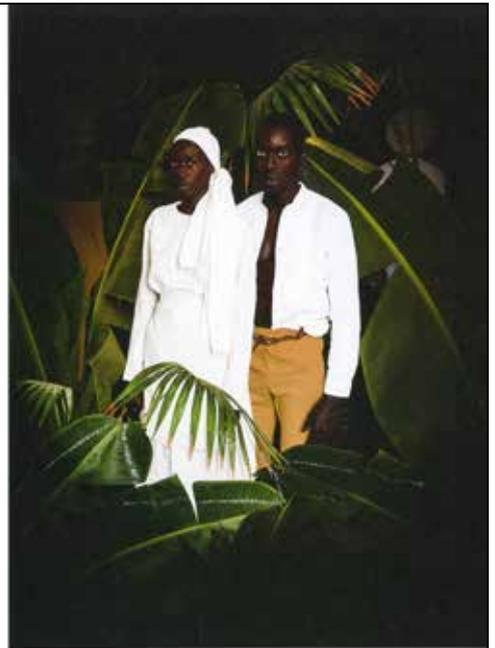
Avec la série Liberty, exposée pour la première fois au 141 boulevard La Gracière photo, il continue cette exploration de la mémoire collective en s'intéressant cette fois aux groupes d'Africains ayant mené des batailles pour assumer et réaffirmer les peuples d'Afrique. Cette « chronologie universelle de la Protestation Noire » évoque les épisodes catalanais de cette conscience noire et africaine en traitant sur le même temps certains événements qui se sont déroulés en Afrique et aux États-Unis. L'approche est de l'ordre du renouvellement, de la réécriture et de la célébration pour toutes ces femmes

et tous ces hommes ayant eu, tel en l'humanité et en leurs combats pour maintenir la dignité des peuples. L'evocation du massacre des 70 Indiens sénégalais détenus en 1944 qui se sont levés contre le non-respect des engagements pris par la France permet de rappeler la naissance de l'empire africain. De la même façon, les trois marches organisées en 1965 aux États-Unis ont ouvert la voie sur la question des droits civiques des Afro-américains. Ces événements historiques participent du devoir de mémoire nécessaire dans la compréhension de l'Afrique contemporaine pour Omar Victor Diop, considéré Liberty comme « une nouvelle tentative de proposer à une nouvelle génération de l'histoire du peuple noir, et partant, de l'histoire de l'humanité et celle de la nation de Libéria ».

Omar Victor Diop, né en 1989 à Dakar au Sénégal, a découvert ses intérêts pour la photographie et le design très tôt. Antérieurement, il cherche à explorer la dimension des activités et des œuvres de vie de l'Afrique contemporaine. En 2009, il se présente avec la série Les Femmes et le Monde des Femmes dans lesquelles il réinterprète les codes de portrait de la photographie africaine traditionnelle d'une esthétique pop. Il se consacre entièrement à la photographie en 2011. Entre photographie conceptuelle, portrait et photographie de mode, mais surtout connaît un vif succès aux Biennales de Bamako, Biennale de la photographie africaine, en 2011 et à l'étranger. Depuis, il a participé à la Biennale de l'Art Africain Contemporain de Dakar et à l'exposition « Afrique au Mouvement Moderne Européen au Sénégal ».

A lire : Liberté - culture - série présentée pour la première fois au 141 boulevard La Gracière photo, du 14 au 16 septembre 2017.

LIBERTÉ, 2016-2017
 Omar Victor Diop présente une série de photographies intitulée Liberty, qui explore la mémoire collective et la protestation noire à travers une chronologie universelle de la protestation noire. La série est composée de plusieurs images montrant des personnes de couleur noire dans des situations de protestation, souvent en tenue blanche ou orange, devant des plantes tropicales. Les images sont présentées sur une page double de la revue Camera n° 17/18.



Omar Victor Diop - République



LIBERTÉ, 2016-2017
 Omar Victor Diop présente une série de photographies intitulée Liberty, qui explore la mémoire collective et la protestation noire à travers une chronologie universelle de la protestation noire. La série est composée de plusieurs images montrant des personnes de couleur noire dans des situations de protestation, souvent en tenue blanche ou orange, devant des plantes tropicales. Les images sont présentées sur une page double de la revue Camera n° 17/18.

LIBERTÉ, 2016-2017
 Omar Victor Diop présente une série de photographies intitulée Liberty, qui explore la mémoire collective et la protestation noire à travers une chronologie universelle de la protestation noire. La série est composée de plusieurs images montrant des personnes de couleur noire dans des situations de protestation, souvent en tenue blanche ou orange, devant des plantes tropicales. Les images sont présentées sur une page double de la revue Camera n° 17/18.

Omar Victor Diop - République

entretien p. 54) «[À l'époque d']Allan Porter, c'était des portfolios, il y avait quelques interviews, quelques sujets abordés, des sujets photographiques notamment sur des aspects techniques, mais on n'était pas sur une rencontre longue comme nous on peut l'être dans chaque numéro. Vous noterez qu'il y a une rencontre dans à peu près chaque numéro, voir ce qui représente à peu près 25 000 à 30 000 signes et représente une vingtaine de pages, même jusqu'à trente pages. C'est un peu le coeur de la revue. Dans chaque numéro on essaye d'approfondir une relation. Le constat au départ c'est de se dire, beaucoup de magazines parlent de photographie, il y a des gens spécialisés, très éloquents, sur l'image, sur la photographie en général, mais finalement je trouvais que les photographes avaient beaucoup de choses à dire dans la plupart des cas. En général quand on prend le temps, ce sont des gens qui sont très intéressants. Ils ont voyagé, ils ont rencontré des gens, ce sont des personnes assez riches, et si on leur laisse le temps et on leur donne l'occasion, on peut passer des soirées très longues avec eux. Donc je trouvais cela intéressant de s'intéresser aux photographes et non pas seulement aux photographies. Alors ce n'est pas de leur demander d'expliquer leurs photographies, mais plus d'essayer de pénétrer leur quotidien, leurs influences, leur façon de travailler et puis évidemment toutes leurs expériences.»

En effet, dans le premier chapitre, concernant le travail de Charles Fréger, écrit par le journaliste Guy-Pierre Chomette, un cahier d'images vient présenter son travail. La mise en page est constituée d'une image en pleine page, et d'une grille de quatre images uniformes mises sur la page d'en face. Lorsqu'il y a du texte courant, il est placé sur les pages de gauche, sur deux colonnes de texte justifié. Cette mise en page nous montre ainsi que dans ces trois numéros évoqués, les textes et images sont souvent séparés afin de valoriser les photographies et de les rendre plus autonomes.

Au chapitre Champ libre, *Badjaos* de Pierre de Vallombreuse¹⁵, écrit par l'ethnologue Nicole Revel, la couleur de papier du texte courant varie d'un marron clair au blanc. De plus, dans ce chapitre, plusieurs photographes sont présentés. Les images prises par Pierre de Vallombreuse sont toutes en noir et blanc. Ses images sont soit en pleine page ou prennent la moitié de la page. Des légendes centrées sont placées sous chacune des images comme dans la plupart des chapitres de ce numéro double, cependant il arrive aussi d'avoir un cahier d'image sans légendes indiquées.

Dans le chapitre suivant intitulé *Les cabocles*¹⁶, écrit par Jean-Paul Colleyn, il y a deux types de mise en page d'images. Sur les pages de droite il y a des images en couleur et de grand format. Sur les pages de gauche se sont des petites vignettes d'images en noir et blanc. Toutes ces images

viennent illustrer les propos du texte. Il est très important de noter que dans ce numéro double, comme dans les deux autres numéros étudiés précédemment, les images ont une part très importante dans le contenu de la revue *Camera*.

Dans la rubrique Champ libre de ce numéro double, plusieurs photographes sont présentés sous forme de textes courts.

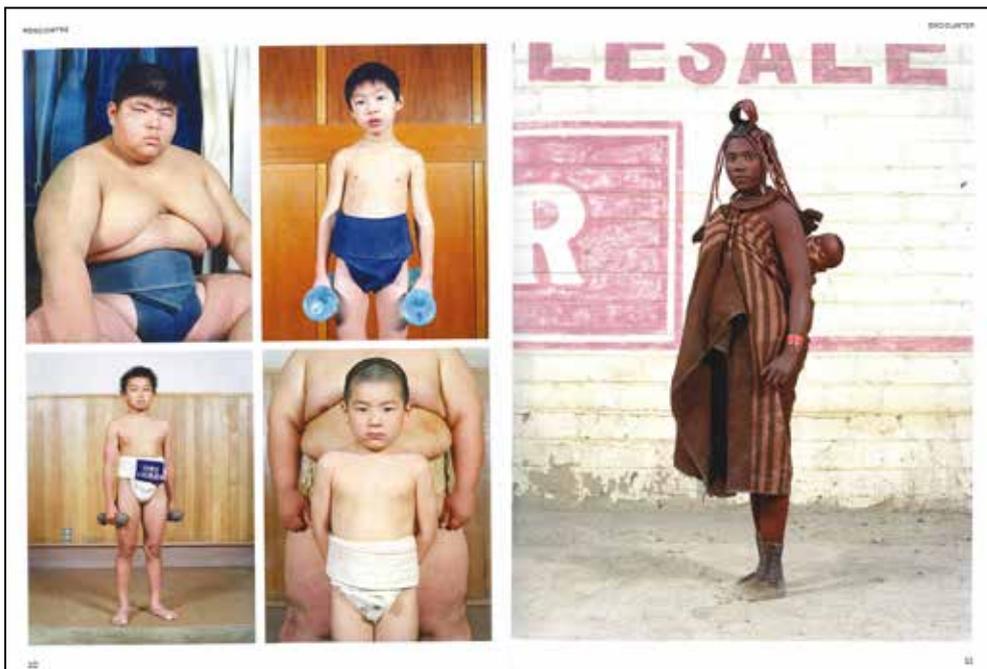
Dans *Masken*, Léa Tirilly traite du travail de Michael Etzensperger qui consiste à réinterpréter des photographies tirées d'ouvrages. Ainsi il est intéressant d'étudier la manière dont ces photographies sont mises en avant dans cette maquette. Une série de cinq masques ont été sélectionnés. Chaque image prend plus de la moitié d'une image, leurs couleurs vives illustrant le texte.

Au chapitre intitulé *Shangai Tian Wai*, écrit par Didier de Faÿs l'encre noire du papier est cohérente par rapport aux tonalités sombres présentes dans les photographies.

Suite à l'analyse de ces trois numéros de la revue *Camera* nous observons une corrélation entre leurs mises en page et les typographies choisies. En effet, concernant les dessins de caractère, l'Helvetica par exemple, est un terme qui veut dire Suisse en latin.

15. Pierre de Vallombreuse est un photographe français qui a pris en photo au cours des 25 ans de sa carrière, une quarantaine de peuples autochtones dans le monde, mettant en valeur leur vie et leurs diversités culturelles.

16. Les cabocles, sont considérés comme des esprits ou des divinités, se préoccupant des aléas de la vie des gens.



Rencontre Charles Fréger,
par Guy-Pierre Chomette, pp. 3-46
de *Camera* n° 15/16.

Ainsi, le choix de l'Helvetica Neue pour le texte courant et certains titrages de ces trois numéros est cohérent car leurs mises en page est simple et claire, nous permettant de hiérarchiser les différents types contenus et d'avoir une bonne lisibilité des écrits. Par ailleurs, des liens sont aussi créés entre les sujets traités et l'encrage des papiers. Ainsi, chaque numéro a des couleurs de papier propre à son type de contenu.

Afin de comprendre la spécificité de la revue *Camera*, il serait intéressant de comparer l'un de ses articles à un article dans *Art Press2*: «Au creux de la vague» écrit par Dominique Baqué (historienne et critique d'art française) de la revue *ArtPress2* n° 34¹⁷ *La photographie un art en transition* et l'article «7/7 L'ombre des vivants», Guillaume Herbaut¹⁸ dans la revue *Camera* n° 15/16, écrit par Claire Mayer (journaliste et rédactrice spécialiste en photographie), traitent tous les deux du photographe Guillaume Herbaut.

Dans les pages 34 et 35 de la revue *ArtPress2*, Dominique Baqué analyse le travail de Guillaume Herbaut, car elle cite (cf. p. 32 d'*ArtPress2*) «[c'est aux travaux] de Guillaume Herbaut que je voudrais en revendiquant ici, paradoxalement peut-être, ma subjectivité – rendre plus particulièrement hommage. Lui aussi venu du photojournalisme mais dont il s'est très vite éloigné, se sentant pris entre deux pôles qu'il jugeait tous deux insatisfaisants d'un côté, l'humanisme grandiloquent d'un Sebastião Salgado¹⁹ ou d'un Jame Nachtwey²⁰ et, de l'autre, l'aventure égotiste d'un Depardon –, Guillaume Herbaut a refusé les discours trop simples, l'endormissement des consciences, et a voulu tout au contraire restituer à l'image sa véritable ambition: «La complexité et le

trouble, plutôt que le message transitif.»

Ainsi dans cette double page (cf. pp. 42-43), le texte est illustré de six images. Nous pouvons constater, que la mise en page, faite par la graphiste Sylvie Astié est structurée de manière claire et simple.

En effet, les textes sont placés sur une colonne justifiée par page, et sont écrites uniquement en français. Les images viennent alors accompagner et illustrer le récit. Les images de gauche sont organisées dans une grille de quatre images uniformes, alors que les deux images sur la page de droite viennent habiller le texte et ont des formats distincts. Il est intéressant de noter qu'ici les images et textes partagent la même page alors que comme nous le verrons dans l'extrait de la revue *Camera* 15/16, le texte et les images sont séparés. De plus, le papier choisi dans l'article d'*ArtPress2* est d'un blanc brillant, apportant un effet lisse aux images tirées.

Dans l'article pages 122 et 123 de la revue *Camera* n° 15/16 (cf. pp. 44-45), la page de gauche est uniquement utilisée pour placer le texte courant qui est mis en page sur deux colonnes (celle de gauche étant la version française et celle de droite la traduction en anglais). Ici, le texte courant est justifié, tout comme dans l'article d'*ArtPress2*. La page de droite est dédiée uniquement aux quatre images illustrant le travail de Guillaume Herbaut. Il est aussi intéressant de noter que dans ces deux articles d'*ArtPress2* et de *Camera*, leur choix iconographique diffère. *Camera* se concentre davantage sur les séries de portraits du photographe alors qu'*ArtPress2* mêle portraits et paysage. De plus dans *Camera*, il y a plus d'espace donné au blanc de la page, rendant le contenu plus facilement assimilable. Par

ailleurs, *Camera* a fait le choix d'un papier non couché, mettant plus en avant le grain de l'image. Nous remarquons que seulement deux images sont en commun dans ces deux articles: *Miss Terre d'Oswiecim 2004* et *Spahia Emin*. Saphia Emin a le même cadrage dans ces deux revues, à l'opposé de *Miss Terre d'Oswiecim 2004*, qui est horizontale dans l'article de *Camera* et verticale dans *ArtPress2*, ses bords étant rognés. De plus, les images dans *ArtPress2* ont une tonalité plus froide que dans l'article de *Camera*, où le vert, le jaune et le rouge y occupent une place prépondérante.

Nous pouvons donc en déduire, grâce à l'exemple de ces deux revues, que la mise en page faite autour d'un même photographe peut être tout à fait différente, dépendant du contenu textuel et visuel, des choix des papiers, des typographies, des cadrages des images et des tonalités qui sont apportés à l'impression. Ainsi, la revue *ArtPress2* met plus en avant une mise en page simple, alors que dans *Camera*, Audrey Templier y apporte plus de détails et de parti pris graphique tels que le choix du papier, les typographies.

17. *ArtPress2* est une revue trimestrielle publiée par *Artpress*, consacrée à des événements importants, des dossiers ou débats d'actualité, confrontant des opinions et accueillant de nombreux auteurs du monde entier.

18. Guillaume Herbaut est un photographe et journaliste français. Il est lauréat du prix Niépce 2011 et du prix Nadar en 2013.

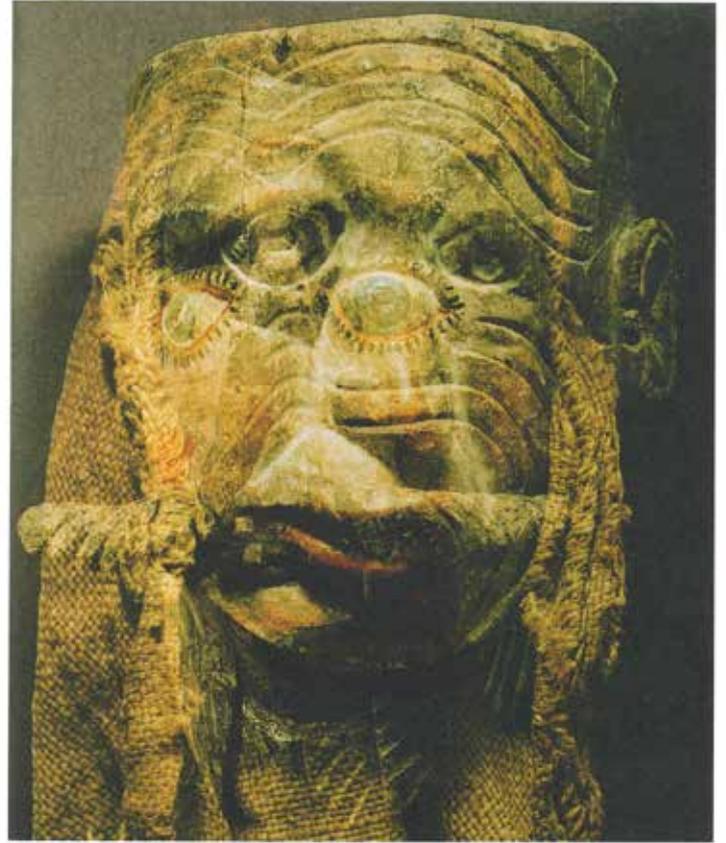
19. Sebastião Salgado est un photographe humaniste travaillant principalement en argentique noir et blanc. Il est basé à Paris.

20. Jame Nachtwey est un photographe de guerre et photojournaliste américain.



Michael Etzensperger, Häute II, Blauen, 2013

68



Michael Etzensperger, Masks II, Masken, 2013

69

Champ libre, *Masken* de Michael Etzensperger
par Léa Tirilly, pp. 66-71 de *Camera* n° 15/16.



S'essayant à une sorte de narration photographique, une forme proche de la nouvelle en littérature, Herbaut a décliné la série 7/7 (2002-2008) autour de lieux très fortement et à jamais marqués par l'histoire, comme Oswiecim, la ville qui abrite le camp de Birkenau, Tchernobyl, Shkodra et la tradition ancestrale de la vendetta albanaise, Urakami, point d'impact de la bombe lancée sur Nagasaki, Ciudad Juarez où des femmes continuent d'être violées et atrocement tuées dans l'indifférence générale... Sur ces lieux a pesé la tragédie, de ces lieux on doit garder mémoire, Herbaut rappelant à juste titre qu'il fait partie des derniers à qui les aînés ayant connu la Seconde Guerre mondiale ont parlé directement. En ce sens, gravité, puissance, mais aussi pudeur caractérisent les photographies d'Herbaut : son approche n'est en rien historienne ni anthropologique. Elle ne restitue pas les faits – comment restituer, d'ailleurs, Oswiecim ? –, mais les traces, les failles, les blessures. Ainsi les vestiges enfouis à Nagasaki, et, de Birkenau, une seule image des restes du camp, l'essentiel du documentaire concernant la ville contemporaine. Les images ne sont pas brutes, « données », mais toujours en partie construites, sans être pour autant théâtrales ou travesties. Ce qui importe, c'est la construction d'une « distance » dans l'image, de façon à ce que le regardeur sache qu'il est face à une représentation, et non à un réel brut. Le travail d'Herbaut est lucide, glaçant parfois : on n'en sort pas indemne. Nul espoir, alors ? Herbaut commence par acquiescer, puis se ravise, au souvenir de cette petite Albanaise de 8 ans, à qui sa mère avait mis un couteau entre les mains pour assouvir la vengeance de la famille. Comme une mince lueur d'espoir au sein d'une humanité torturée et torturante, Herbaut l'a retrouvée et photographiée dix ans plus tard : elle partait poursuivre ses études à Londres, elle avait osé briser les codes de la vendetta. Comme une promesse, enfin, de liberté et de beauté dans ce monde de désolation, le nôtre.

Guillaume Herbaut

De la série 7/7

En haut, à gauche et à droite :

2/7 Shkodra, 2004

Ci-dessus, à gauche et à droite :

6/7 Ciudad Juarez, 2008

© Guillaume Herbaut/Institute pour les œuvres de l'artiste

HYPER-DÉMOCRATISATION DE LA PHOTOGRAPHIE

Pour autant, l'essentiel des images à ce jour n'est pas produit par des « artistes » – même si ce mot a quelque chose de désuet –, mais par l'« homme sans qualités », chacun de nous, avec nos *smart phones* et le support de Twitter, Facebook, Instagram, etc., dont l'un des symptômes les plus aigus est le *selfie*, en écho au libéralisme et à l'individualisme qui règnent en maîtres. Avouons-le : je ne possède pas de *smart phone*, je ne *twitte* pas, je ne vais pas m'amuser sur YouTube des innombrables photographies de chats « *cute* » qui y prolifèrent, je ne cherche nullement à être « *likée* », et n'ai aucun ami sur Facebook. Cela étant, mon refus acharné de m'inscrire dans ces réseaux sociaux ne relève-t-il pas d'une étroitesse d'esprit qui, finalement, ne vaudrait pas mieux que l'hallucinante addiction des jeunes à ces mêmes réseaux ? Au-delà de mes préjugés, il me faut peut-être comprendre qu'un nouvel individu, à travers ces multiples connexions, est en train de s'élaborer, dont la vision du monde, aujourd'hui esquissée, correspondra peut-être, plus tard, à une passionnante extension du moi. Comment savoir, comment juger ? Le journaliste Christian Salmon rappelle en ce sens que l'affirmation du soi n'est pas qu'égocentrique, dans la mesure où elle ne s'oppose ni à l'échange ni à la communauté des hommes³. Ainsi le *selfie* provoque l'adhésion sous forme de *likes*, de *followers* et de nouveaux amis, l'enjeu consistant à gagner en « popularité ». Certes, de cela je me moque bien, mais j'appartiens finalement à un autre siècle, et Salmon propose une analyse peut-être plus pertinente du *selfie*, dont il dit qu'« il n'est pas une image, mais un certain rapport social médiatisé par des images, [comme l'] aurait dit Debord⁴ ». Chacun y est son styliste, son visagiste, « performeur de soi » dans une performance qui est la vie même – rien de moins.



Cette page :

Guillaume Herbaut

3/7 Oswiecim, 2004, de la série 7/7



Ancienne élève de l'ENS, agrégée de philosophie et universitaire, Dominique Baqué est l'auteur d'une dizaine de livres portant essentiellement sur l'art contemporain, l'image et la photographie « plasticienne ». Citons, notamment, aux Éditions du Regard, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain, Mauvais genre(s), Histoires d'ailleurs, Visages, et*, chez Flammarion, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire et l'Effroi du présent : figurer la violence*. Elle signe la chronique « Photographie » d'*artpress* et prépare une monographie sur Anselm Kiefer.

7/7 L'Ombre des vivants Guillaume Herbaut

Par Claire Mayer



Guillaume Herbaut
7/7 L'Ombre des vivants

Éditions de la Martinière
Parution 25 août 2016 /Published
25 August 2016
28x23 cm
168 pages
40 euros

Fr

7/7 L'ombre des vivants. Sept chapitres pour sept histoires qu'a voulu raconter Guillaume Herbaut à travers un ouvrage lourd de sens et de sang. Une ombre qui plane au-dessus d'un monde que le photographe tente de comprendre. Pourquoi ces cauchemars ? Pourquoi ces vies volées qui ont perdu leur sens ? Survivre, mais pourquoi ?

Depuis plus de 10 ans, Guillaume Herbaut s'intéresse aux survivants, ceux qui ont choisi de rester dans l'horreur, dans un monde qui ne veut pourtant plus d'eux. Des témoins martyrs. Résoudre le mystère de ceux qui vivent dans l'ombre d'eux-mêmes, de peur d'être ce qu'ils sont. Ceux qui ont été brisés, broyés, qui sont là, debout, ceux qui ne veulent pas être à genoux. Le photographe a ainsi choisi avec soin cinq lieux, cinq histoires qu'il a voulu raconter : « Shkodra » dans le nord de l'Albanie, où les vendettas pleuvent sur son peuple rongé par le chômage, « Oświęcim » en Pologne qui accueillait les camps de concentration et d'extermination d'Auschwitz et de Birkenau. Aujourd'hui, le nazisme plane encore sur les murs d'une ville marquée par ses démons. Puis « Slavoutitch » près de Tchernobyl, une ville choisie avec soin par l'Union Soviétique pour accueillir les rescapés de l'accident nucléaire. Une zone qui s'est révélée elle aussi contaminée. Ensuite, le chapitre « Urakami », martyr des bombes nucléaires américaines qui ont ravagées sa population et ses générations suivantes, et « Ciudad Juárez », victime des cartels mexicains. Autant de topographies, de cultures et d'histoires qui se retrouvent dans l'horreur du souvenir.

En préface et postface de ces instants suspendus, de ces vies oubliées, Guillaume Herbaut offre ses propres cauchemars personnels qu'il met en scène, tels une introspection nécessaire. Deux parenthèses dans ces chapitres lourds de sens et d'images, qui mettent parfois le lecteur mal à l'aise face à tant de violence jamais oubliée, mais trop souvent dissimulée.

Des photographies suggérées parfois, brutes souvent, qui créent une ambiance morbide mais réaliste, comme autant de témoignages glaçants. Elles accompagnent chacun des chapitres comme preuve irréfutable des faits de l'Histoire, appuyés par des textes courts et concis, qui délivrent l'information sans chercher l'empathie plus que nécessaire.

À voir :

Exposition des photos de Guillaume Herbaut lors du festival Photoautnales (Beauvais) du 19 octobre au 19 novembre 2016

En

7/7 L'ombre des vivants. (7/7 The Shadow of the Living). Seven chapters for seven stories Guillaume Herbaut wants to tell in a book shot through with meaning and blood. A shadow hovering over a world the photographer is striving to understand. Why these nightmares? Why these stolen lives that have lost all meaning? Survive, yes, but why?

For over ten years now Guillaume Herbaut has been seeking out survivors, those who have chosen to remain amid the horror, in a world that nonetheless rejects them. Battered witnesses. The mystery of those living in their own shadows, out of fear of being what they are. Those who have been broken and ground down, those who are still standing, not wanting to live on their knees. So Herbaut has carefully chosen five places—five stories to tell. Shkodra in northern Albania, with its endless succession of vendettas in a society gnawed by unemployment. Oświęcim in Poland, once home to the extermination camps of Auschwitz and Birkenau, where the shadow of Nazism still looms over a city haunted by its demons. Then Slavutich, near Chernobyl, a town carefully chosen by the Soviet authorities to house the survivors of the nuclear accident—in an area which also turned out to be contaminated. Followed by Urakami, ground zero for the Nagasaki bomb that ravaged its population and successive generations afterwards. And Ciudad Juárez, victim of the Mexican drug cartels. Topographies, cultures and histories brought together in the horror of recollection.

As preface and postface to these moments suspended in time, Guillaume Herbaut offers his personal nightmares, presented as a necessary exercise in introspection. Two parentheses among highly charged chapters that can sometimes leave the reader ill at ease in the face of so much violence, never forgotten but too often covered up.

Photographs that are sometimes evocative, often unsparing: creating a morbid, but realistic ambience, like an accumulation of chilling narratives. They accompany each chapter as irrefutable proof of historical fact, backed up by brief, concise texts that inform without indulging in excessive empathy.

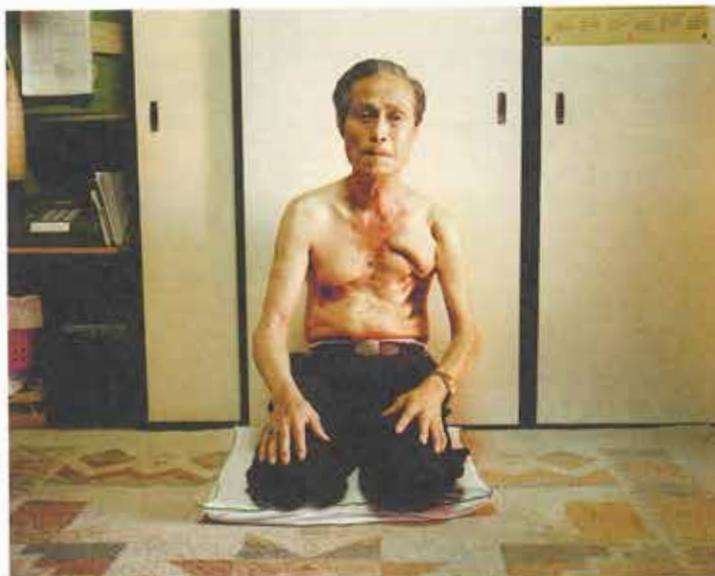
Thus documented, the book takes on its full meaning: a behind-the-scenes of a violent world, a diary of the everyday nightmares of those who have lost everything.

Must see:

Guillaume Herbaut's photos are on show at the Photoautnales festival in Beauvais, 19 October-19 November 2016



Victime Sumiteru Taniguchi, 7/7 © Guillaume Herbaut / La Martinière



Victime Sumiteru Taniguchi, 7/7 © Guillaume Herbaut / La Martinière



Miss Terre d'Oswiecim 2004, 7/7 © Guillaume Herbaut / La Martinière



Spahla Emin, 7/7 © Guillaume Herbaut / La Martinière

«[...] Ainsi, dans chaque numéro nous présenterons huit pages de reproductions d'excellence. [...] Des articles sur des sujets photographiques techniques, écrits par de très bons auteurs, apparaîtront dans la partie technique. Dans de courts rapports, nous traiteront de tous nouveaux développements afin que nos lecteurs puissent obtenir une mise à jour au sujet de la photographie. [...] Nous allons périodiquement organiser des compétitions pour encourager les jeunes artistes, et les meilleures propositions gagneront un prix monétaire. Nous espérons que nos efforts amèneront vers de la photographie artistique de haut niveau et que nos lecteurs nous soutiendront.» Citation issue de la première publication de *Camera* en 1922, écrit par Adolf Herz et C. J. Bucher (traduit de l'anglais).

Après avoir étudié ces trois numéros récents de la revue photographique contemporaine *Camera*, nous allons maintenant nous intéresser à l'histoire de cette revue, son contexte d'apparition et ses enjeux, afin de comprendre de quelle manière ces numéros récents s'inscrivent dans une histoire plus large.

La revue *Camera* fut pour la première fois publiée en 1922, après l'ère de la photographie post-pictorialiste²¹, par l'ingénieur Adolf Herz²² et l'éditeur C.J. Bucher²³.

La revue *Camera* était au départ seulement publiée en allemand. L'intention initiale de cette revue était de mettre en avant la photographie qui était alors en pleine évolution. De par son titre anglais *Camera*, cette revue représente aussi son accessibilité à échelle internationale qui pour l'époque était avant-gardiste. Cet aspect est toujours présent de nos jours puisqu'elle est aujourd'hui bilingue anglais-français.

Camera fut l'une des premières revues à publier des images de photographes désormais célèbres tels qu'Edward Steichen, Robert Frank et Jeanloup Sieff²⁴. Depuis 1922, la revue *Camera* a vu de nombreux changements d'éditeurs. En effet, de 1922 à 1947, Adolf Herz et l'éditeur C.J. Bucher réalisèrent les maquettes. Puis, de 1948 à 1952 ce fut Walter Läubli²⁵ qui prit la suite et devint le rédacteur de la revue. De 1952 jusqu'à 1954 la revue *Camera* fut éditée par Hans Neuberger²⁶. Imre Reiner, s'en chargea par la suite pendant deux ans, jusqu'en 1956. Romeo Martinez²⁷ devint ensuite l'éditeur de 1956 à 1964. Lorsqu'il quitta l'équipe de la revue, Allan Porter le remplaça de 1965 jusqu'en décembre 1981, marquant la fin de la revue. Pendant trente-deux ans *Camera* cessa d'être publiée. En 2013, elle fut reprise par Bruno Bonnabry-Duval, qui s'en charge depuis.

L'éditeur Walter Läubli introduisit dans les numéros de *Camera* des traductions, des textes en allemand, anglais et français. Ceci a permis de rendre la revue disponible à plus grande échelle. Imre Reiner redessina le logo camera. Plusieurs ouvrages ont été publiés au sujet de cette revue, tels que *Camera 1953/1964*, *Gli anni di Romeo Martinez de Francesca Dolzani* et *CAMERA, revue mensuelle internationale de la photographie et du film, 1953-1975: gli anni di ROMEO E. MARTINEZ*, une thèse faite par Francesca Dolzani, de l'université Ca' Foscari de Venise. Dans le livre *Camera 1953/1964, Gli anni di Romeo Martinez* de Francesca Dolzani, une citation met en avant le talent de l'éditeur Romeo Martinez (p. 7 et traduit de l'anglais):

«À travers ses années en tant qu'éditeur de *Camera*, il donna à des photographes de tout âge, nationalités et convictions, une place dans le magazine. Il transmettait à ses amis et collaborateurs, sa compréhension du médium, sa passion pour la photographie, ses connaissances sur les techniques d'impression, son goût et intuition.» Citation de Cornell Capa²⁸.

Dans son autre livre *CAMERA, revue mensuelle internationale de la photographie et du film, 1953-1975: gli anni di ROMEO E. MARTINEZ*, Francesca Dolzani cite (pp. 2-3), au sujet de Romeo Martinez, «Les attitudes, perceptions et les découvertes que Martinez fut le premier à faire ont été reprises des années plus tard par tout le monde, mais rarement avec la subtilité, la culture et l'humour corrosif de Romeo.» Citation de William Klein (traduit de l'anglais). De plus, Andre Kertész ajoute, «[qu']il était la première personne à vraiment respecter la photographie.» Ainsi en 1957, Romeo Martinez réalise des numéros de *Camera* où l'anglais, le français et l'allemand sont séparés.

Il est aussi intéressant de noter à quel point les couvertures changent en fonction des numéros et des époques. La bibliothèque de la Maison Européenne de la Photographie à Paris à tous les numéros disponibles de *Camera* depuis 1950. Il a donc été possible d'en analyser quelques-uns.

En 1953, le logo camera est de plus grande taille et situé en haut à gauche de la page, comme pour les numéros d'aujourd'hui.

21. Le pictorialisme est un mouvement esthétique international qui caractérise la photographie entre 1890 et 1914. Cet ère a connu une réapparition de la photographie plasticienne.

22. Adolf Herz (1862-1947), était un ingénieur en mécanique et un photographe amateur.

23. C. J. Bucher était un éditeur de livres suisse basé à Lucerne. Il était notamment spécialisé dans les livres mettant en valeur le travail de jeunes photographes reconnus. Les textes étaient donc illustrés par les prises de vues. Il y avait aussi du contenu traitant de la technique et du matériel photographique.

24. Jeanloup Sieff (1933-2000) était un photographe français ayant pris beaucoup de prises de vues autour de la mode, du portrait et du reportage.

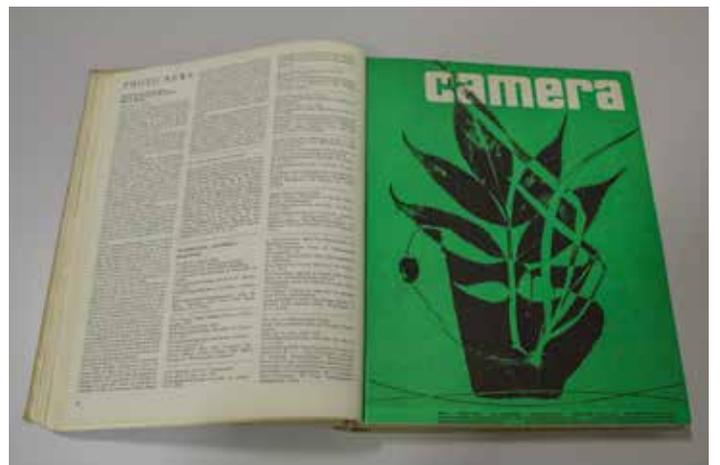
25. Walter Läubli (1902- ?) était un graphiste suisse. À partir de 1936 il se consacra aussi à la photographie.

26. Hans Neuberger était un graphiste suisse moderniste. Il était aussi l'un des pionniers du Style Typographique Internationale, style graphique apparu vers 1950 en suisse mettant en avant la lisibilité et l'objectivité. En 1936 il avait son propre studio en Suisse. Dans les années 1950 il fit aussi partie du magazine « Graphisme actuel », en collaboration avec Richard Paul Lohse, Josef Müller-Brockmann et Carlo Vivarelli.

27. Romeo Martinez (1911-1990) était un historien de la photographie français et rédacteur de la revue *Camera* de 1956 jusqu'à 1964.

28. Cornell Capa (1918-2018) était un photographe d'origine hongroise, membre depuis 1951 de l'agence Magnum Photos, fondé par son frère aîné, Robert Capa en 1947.

Exemples de mise en page de la maquette intérieure de Camera en 1953.



L'image sur la couverture est en pleine page. Le logo est quasiment toujours en blanc.

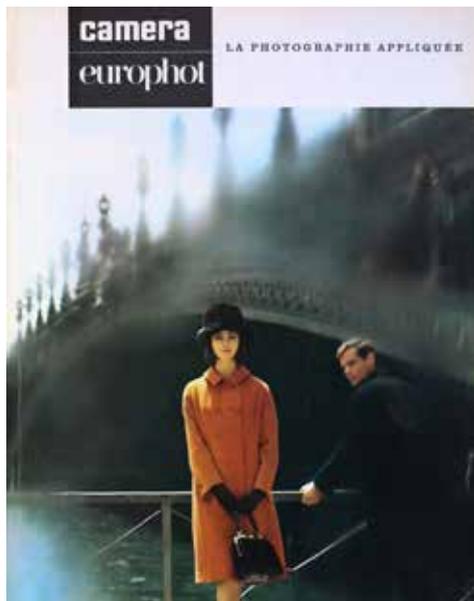
En 1954, le logo est dans un corps de texte plus petit et change plus souvent d'emplacement. Le logo varie aussi plus souvent de couleur en fonction de l'image en pleine page sur la couverture. En 1955, le titre continue à être placé dans différents endroits sur la couverture. Cependant, l'image reste toujours en pleine page. En 1956, nous observons encore plus d'expérimentations d'emplacements du tirage (centré sur la page, titre encadré...). En 1957 le logo apparaît sous différentes formes, (en italique, placé dans une marge à gauche de la couverture, camouflé dans une image ou écrit verticalement). En 1958 nous observons moins de changements. En 1959, le logo apparaît dans les marges verticales de gauche et des couleurs apparaissent dans les cadrages du logo. Cette marge apparaît aussi parfois en haut de la page ou horizontalement. Dans la revue n°7 de 1959, l'image et le logo ont pour singularité de s'étendre sur la première et quatrième de couverture. Dans le n°10, le titre est reproduit en quatre fois et de couleurs différentes. De 1960 à 1964, les couvertures changent moins.

Cependant à partir de 1961, le mot *Europhot*²⁹ se rajoute sous le logo de certains numéros. Il est aussi intéressant d'étudier la maquette intérieure de certains de ces numéros. En 1953, l'éditeur de la revue *Camera*, Hans Neuburg, met en page les images dans chaque numéro, soit en noir et blanc ou en sépia. Il y a de la photographie en couleur mais très peu étant donné le contexte temporel. Le texte courant est à empattement. À cette période, l'image est plus mêlée directement au texte, à l'opposé des numéros depuis 2013, qui séparent plus ces deux types de contenus. Dans la revue n°2 de 1953 on observe des couvertures en monochrome. De plus, des publicités apparaissent toujours au sein du contenu comme les numéros contemporains. Il est aussi à noter que les titres des anciens numéros et le texte courant, ont un échange permanent entre typographie linéale et à empattement comme dans les numéros actuels. On observe aussi pour chaque ancien numéro des variations de papiers.

Pour les numéros de 1966, lorsqu'Allan Porter était éditeur de la revue, des textes au contenu technique étaient présents. Ce n'est plus le cas dans les numéros contemporains. De plus, parfois, des encarts venaient s'apposer entre des images, afin de présenter le travail du photographe en question. En 1981 nous observons un changement dans les techniques d'impressions de cette revue.

Les images sont imprimées de meilleure qualité et sur papier couché. De la couleur apparaît aussi pour les textes, tel que du rouge. Cette meilleure qualité d'impression des images s'expliquerait par leur changement d'imprimeur. En effet, en 1973, les imprimeurs C.J Bucher se font remplacer par la compagnie de presse suisse Ringier. À ce moment là, Allan Porter a peu confiance dans les techniques d'impressions utilisées par cette imprimerie. Ainsi, à l'aide d'un groupe de techniciens du département de gravure, l'éditeur fonde un système offset à deux couleurs. Ceci permettra donc de maintenir la qualité des publications et d'avoir des coûts moins élevés pour les impressions.

Afin de clôturer sur la période de travail d'Allan Porter pour la revue *Camera*, voici son édito, publié dans son premier numéro (traduit de l'anglais). «*Camera* fut lancé en 1922, une année de fermentation artistique et de développement technique qui fut auparavant entravée par la première Guerre Mondiale. *Camera* était à l'origine une publication destinée aux photographes amateurs. Cependant, la sélection de son contenu et sa mise en page distinguaient ce magazine d'autres publications déjà existantes. C'est la raison pour laquelle il influença d'autres pays en Europe. La Seconde Guerre Mondiale brida les fonctions de *Camera*. La circulation du magazine se restreignit à la Suisse. Cependant, il continua à être fermement dirigée et cet esprit de persévérance résulta en 1945, en un appel ingénieux de sorte à créer le premier magazine international de photographie. La photographie évolua rapidement en technologie, en portée et en application dans les années qui suivirent. C'est un outil utilisé dans quasiment tous les champs, en paix et en guerre, en science, dans l'industrie, commerce et communications. Un périodique mensuel permettra d'aider à résoudre les problèmes de ces différents champs. En attendant notre priorité restera la qualité des visuelles, la simplicité de la mise en page, et la variation dans les procédures de ses reproductions. Aujourd'hui il existe beaucoup d'écoles de pensées différentes au sujet de la photographie et *Camera* va continuer de fonctionner comme un carrefour international de toutes les tendances, un point focal pour tous mouvements, une plateforme pour des idées et avis internationaux, encore restés intouchés par des influences politiques, éthiques, esthétique, des préjugés ou des restrictions. Afin de permettre à la revue *Camera* de réaliser ses



Couverture de *Camera* n°5, mai 1963.

29. Europhot est une association de photographie européenne et professionnelle à laquelle *Camera* participe en 1960.



Exemple de mise en page de la maquette intérieure de *Camera* en 1966.

missions, nous insistons sur la coopération active de tous nos lecteurs. Chaque critique, chaque suggestion sera la bienvenue.» Lorsqu'Allan Porter était éditeur de cette revue, c'était une longue période de gloire. Pendant sa carrière il réussit à transmettre un sens à la photographie.

Aujourd'hui, la revue *Camera* est trimestrielle. L'intention en 2013, de son relancement est de reprendre le même titre, design et esprit que ceux de la revue lors de ses années les plus réussies sous la direction d'Allan Porter.

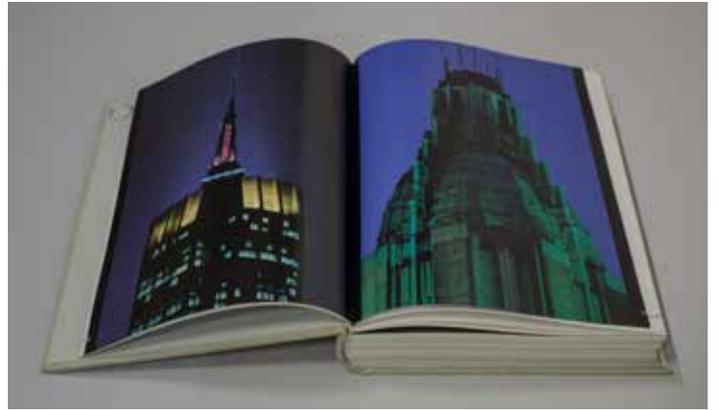
Françoise Huguier, photographe et invité d'honneur de Bruno Bonnabry-Duval, lors du relancement de la revue *Camera* en 2013, décrit cette revue lorsqu'elle était sous la direction d'Allan Porter. «C'est ce que j'ai dit à Bruno, c'est que j'étais abonnée à *Camera*, mais bien avant d'avoir commencé la photographie j'étais abonnée parce que je trouvais que c'était un journal d'abord très bien fait, puis surtout il y avait toutes sortes de photographies à l'intérieur.»³⁰ Dans ce même interview, Bruno Bonnabry-Duval explique pourquoi il a repris cette revue. «On trouvait qu'il y avait peut-être une revue à créer qui était plus intergénérationnelle. Le titre était vacant et cela faisait

trente ans qu'il avait disparu. Son rédacteur en chef, Allan Porter avait fait ses adieux en décembre 1981. On a pris contact avec Allan Porter et il nous a encouragé et donné l'explication de l'arrêt de la revue.» Bruno Bonnabry-Duval précise alors un élément important dans le fonctionnement de la revue, «un invité par numéro et l'invité choisit le portfolio d'un photographe jeune ou émergent qui lui-même sera exposé ensuite dans quatre lieux différents, chez des partenaires et nous avons aussi depuis aujourd'hui bon espoir d'avoir également ces portfolios exposés dans les Fnac. L'objectif c'est bien celui-ci, c'est de promouvoir leur travail.»

Aujourd'hui, la revue *Camera* a pour but de réunir tous les lecteurs souhaitant comprendre ce qu'est la photographie. Cette revue invite donc photographes, galeristes, historiens, éditeurs et collectionneurs à venir présenter leur même passion, la photographie.

30. Entretien de France-Inter, du 9 Février 2013, intitulé *Françoise Huguier et la renaissance de la revue Camera*.
<https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-09-fevrier-2013>.

Exemples de mise en page de la maquette intérieure de *Camera* en 1981.



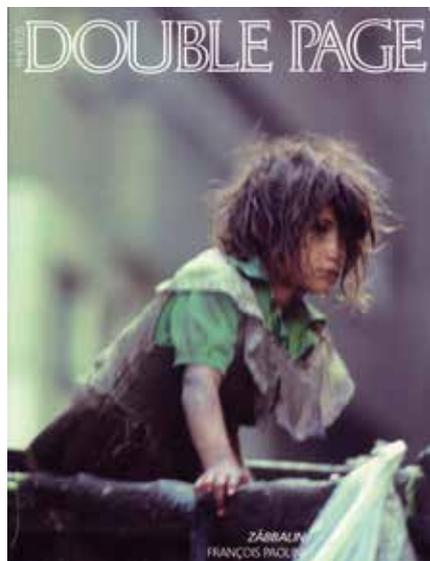
Entretiens avec l'éditeur et la directrice artistique actuels de la revue *Camera*

BRUNO BONNABRY-DUVAL :
PRÉSENTATION DE LA REVUE *CAMERA*

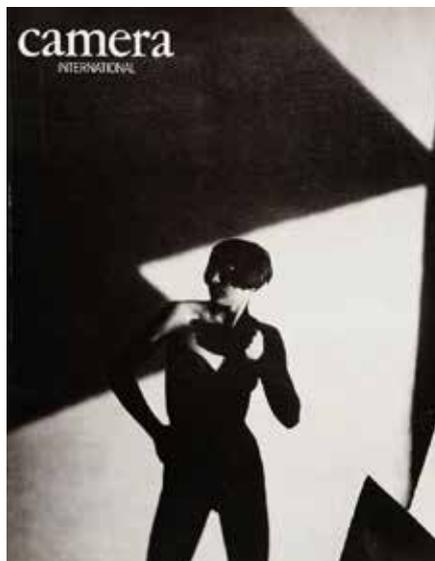
Mathilda Bruch : Quel est votre parcours et comment êtes-vous parvenu à être éditeur de la revue *Camera* ?

Bruno Bonnabry-Duval : J'ai d'abord travaillé dans des agences

d'édition (de 1993 jusqu'en 2009). Puis j'ai aussi été amené à côtoyer des photographes en étant donneur d'ordre en photographie. On attendait beaucoup quand c'était des photographies de studio. J'ai donc appris la photographie à travers des magazines comme *Zoom*, *Camera* et d'autres revues historiques des années 1980-1990, qui traitaient de l'histoire de la photographie



François Paolini, *Zábbalin, le Caire*, 1988.
Couverture de *Double Page* n° 63, 1990.



Couverture de
Camera International n° 1,
novembre 1984.

mais aussi des différents courants ou genres photographiques. J'ai appris sur le tas ce qu'était la photographie. Je ne suis pas un historien ni un spécialiste de la photographie mais j'ai abordé la photographie en tant que donneur d'ordres.

Vous êtes éditeur de la revue *Camera*, qu'est-ce que cela signifie? Que faites-vous dans cette revue? Quel est votre rôle en tant qu'éditeur?

Être éditeur consiste à décider de l'orientation éditoriale de la revue, choisir les thèmes et les contributeurs pour les numéros, mettre en place et gérer les équipes (la production, la diffusion...), trouver les financements et gérer la société.

Comment s'est déroulé le «recommencement» de la revue *Camera*, après son arrêt en 1981?

J'ai cessé de travailler dans la communication en 2010. J'avais une petite maison d'édition, qui s'appelle Édition Trocadéro, à Paris et j'étais principalement de la photographie. C'est à l'occasion d'un dîner, voir même d'une soirée, que m'est venu l'idée de lancer une revue car on avait senti qu'il y avait un vide intergénérationnel. Soit on était dans le tout numérique, soit dans l'argentique. C'était vers 2010-2012 et il y avait encore une sorte de clivage. Les gens se manifestaient pour l'un ou pour l'autre et je trouvais cela un peu ridicule. Je trouvais cela plus intéressant de parler d'intergénération plutôt que de techniques. D'ailleurs l'idée ne vient pas de moi de lancer un magazine, c'est quelqu'un qui m'a approché pour savoir si je serais intéressé. Assez rapidement, je me suis désintéressé par la façon dont il voyait les choses et il se trouve que c'était un photographe. Sur la table basse il y avait des numéros de *Camera*, je lui ai alors dit: pour quoi créer un magazine alors qu'il y en a un qui ne demande qu'à renaître? Le lendemain j'ai donc déposé le nom *Camera* et je me suis rapproché du groupe Ringier qui détenait le nom.

Comment la revue *Camera* vous influençait-elle?

Je lisais *Camera* quand j'étais chez des photographes à l'occa-

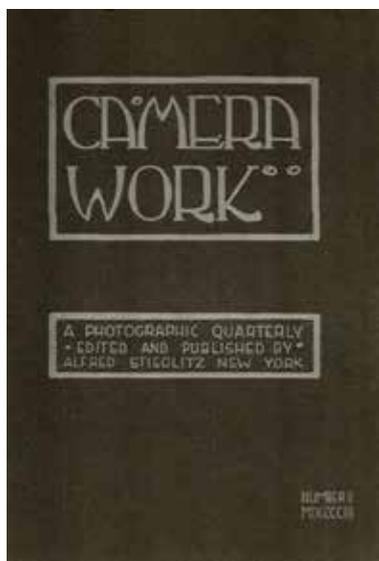
sion de prises de vues. Lorsque je me suis intéressé à la photographie, *Camera* n'était plus éditée. Elle a cessé d'être éditée en décembre 1981. C'est donc en 1990 que je me suis intéressé à la photographie de part de mes activités professionnels; c'est à ce moment là que j'ai découvert cette revue et d'autres comme *Double Page*. Il y avait de magnifiques revues, plus belles que *Camera*, mais plus sur des portfolios. Il y avait aussi *Camera International* qui était une très belle revue, créée juste après *Camera*.

Comment fonctionne la réalisation d'un numéro? Qu'est-ce que vous voulez faire de cette revue?

On ne pouvait pas relancer *Camera* et garder le contenu d'origine, tout du moins la structure originelle parce que la photographie a grandement évolué. *Camera* avait un rôle de découvreur.

Quelle est l'histoire de la revue *Camera*?

En 1917, un ingénieur autrichien part à New York pour essayer de faire fortune avec des brevets. Il n'a pas fait fortune mais il a rencontré Alfred Stieglitz et les sécessionnistes. En 1917-1918, ils ont lancé la revue *Camera Work*¹ et la Galerie 291². C'était à la fois quelques photographes qui faisaient de la résistance à la photographie pictorialiste et qui voulaient aussi que la photographie soit considérée comme un art à part entière. Donc lui en tant qu'ingénieur était passionné par l'appareil photographique. Quand il est rentré en suisse dans les années 1920, il a rencontré C.J. Bucher qui est un éditeur à Lucerne et il lui a raconté sa rencontre avec Alfred Stieglitz. Il lui a montré un numéro de *Camera Work*. Effectivement en Europe continentale ce type de revue n'existait pas. Ils ont décidé en 1922, de lancer *Camera* qui au départ avait un contenu très technique. Progressivement il y a eu plusieurs périodes avec des rédacteurs en chef successifs. Jusqu'à l'époque de Roméo Martinez, vers 1950, c'était une revue qui traitait beaucoup de technique et de pratique de la photographie. Roméo Martinez était un des grands rédacteurs en chef de cette revue. Puis C.J. Bucher est décédé et c'est sa



Couverture de *Camera Work* n°2, avril 1903.

1. *Camera Work* est une revue américaine trimestrielle de photographie éditée de 1903 à 1917 par Alfred Stieglitz. Elle était connue pour l'excellente qualité de ses reproductions et pour son engagement visant à promouvoir la photographie comme étant un art à part entière.
2. La galerie 291 est une galerie de photographies avant-gardistes, située à New York, au n°291 de la cinquième avenue à New York. Cette galerie fut fondée en 1905 par Alfred Stieglitz et Edward Steichen.

femme qui a repris le titre. Elle a alors rencontré Allan Porter qui était directeur artistique. Il venait des États-Unis et il avait travaillé sur plusieurs livres édités par Bucher. La femme de Bucher propose donc à Allan Porter de devenir rédacteur en chef. C'était une époque tout à fait particulière parce qu'il venait des États-Unis où il y avait toute la photographie sociale. C'était un grand découvreur de talents et de photographes et je pense que c'est lui qui a fait les plus belles photos de *Camera*. Pour finir, on est vers 1980 et l'imprimeur historique de *Camera*, qui était Ringier, était occupé entre temps à développer une activité d'éditeur de presse, au départ avec des feuilles de spectacles pour des actualités culturelles, puis a grossi au point de devenir ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire le groupe Ringier qui est un des plus grands groupes de presse suisse. Il a donc racheté le titre *Camera*, dans les années 1970-1980, alors qu'il était juste imprimeur au départ. Vues ses activités et les tirages qui augmentaient avec les avancées techniques, les feuilles d'héliogravures³ sont devenues des héliogravures bobines, pour satisfaire les tirages. Tout ce qui était feuille est devenu offset. *Camera* devient alors une revue tirée en offset ce qui ne plaît pas à Allan Porter. Aujourd'hui l'offset est une technique qui marche très bien, mais à l'époque c'était une technique qui ne rivalisait pas avec l'héliogravure. Ce sont deux procédures d'impression différentes. La gravure en creux (qui est l'héliogravure) est historiquement issue de la taille douce. Vous avez aussi la répulsion aux encres, l'offset qui est issu de la lithogravure. Mais les noirs, les veloutés, étaient via l'héliogravure et cela marchait très bien. À l'époque, l'offset ce n'était pas la même chose. Ce n'était pas aussi couvrant et c'était plus fade. Allan Porter avait une grande exigence à la fois en termes de maquette et d'impression. Il ne faut pas oublier qu'on est en Suisse, grande culture graphique, et comme vous avez pu le voir dans les anciens numéros de *Camera*, chaque numéro a une maquette différente. Ils avaient aussi des cahiers textes et des cahiers images. Les cahiers de textes étaient au départ faits en gravure en relief alors que pour les images c'était de la gravure en creux. Comme la revue était en trois langues, français, anglais, allemand; ils changeaient les cahiers, mais la partie image restait la même pour les trois versions de langues. De plus, toute la maquette de chaque numéro était adaptée à sa thématique, ce qui laissait en choix typographiques, en compositions, en mises en pages, en choix de papiers et de couleurs d'accompagnement, une latitude complète. Il partait d'une page blanche pour chaque numéro, ce qu'on fait toujours d'ailleurs. Entre chaque numéro on n'a pas une mise en page très différente, mais on garde l'esprit identique. On adapte la typographie, la mise en page, et le papier en fonction du sujet. Parfois on met plusieurs papiers différents dans les numéros pour essayer de valoriser l'image et d'être cohérent par rapport au thème.

Comment fonctionne la réalisation d'un numéro ?

On est toujours sur le même principe d'une page blanche. On choisit un thème qui souvent n'est pas choisi consciemment. Cela provient souvent d'une rencontre avec un photographe mais cela peut aussi arriver qu'on rencontre une personne qui va nous ouvrir un thème photographique. Donc que se soit des thèmes comme le portrait, le paysage ou la photographie de rue, on arrive toujours à un thème par le biais d'une rencontre avec une personne qui nous séduit.

Donc ce sont d'abord les rencontres qui amènent le sujet. Est-ce que c'était le même fonctionnement lorsqu'Allan Porter était éditeur ?

Lorsqu'Allan Porter était éditeur de la revue *Camera* il y avait des portfolios. Il y avait quelques interviews, quelques sujets abordés (comme par exemple des aspects techniques autour de la photographie), mais on n'était pas sur une rencontre longue comme nous on peut l'être dans chaque numéro. Comme vous aurez noté, il y a une rencontre dans à peu près chacun de nos numéros, qui fait à peu près 25 000 à 30 000 signes et qui représente entre vingt et trente pages. C'est un peu le cœur de chaque numéro, on essaye d'approfondir une relation. Le constat au départ c'était de se dire que beaucoup de magazines parlent de photographie. Il y a des gens spécialisés et très éloquents sur l'image et sur la photographie en général. Cependant je trouve que les photographes ont beaucoup de choses à dire dans la plupart des cas. En général quand on prend le temps, les photographes sont des gens très intéressants. Ils ont voyagé, ils ont rencontré des gens, ce sont des personnes riches et si on leur laisse le temps et l'occasion, on peut passer des soirées très longues avec eux. Je trouvais cela donc intéressant de se concentrer sur les photographes eux-mêmes et non pas seulement sur leurs photographies. Alors la question ce n'est pas de leur demander d'expliquer leurs photographies, mais plutôt d'essayer de pénétrer leur quotidien, leurs influences, leurs expériences et leur façon de travailler.

Est-ce que cette revue serait donc l'une des seules qui laisserait la parole aux photographes ?

Nous ne sommes pas les seuls à faire des interviews de photographes, mais sur un format aussi long, je n'en connais pas beaucoup. Après on tombe dans la monographie et on est plus dans la revue. On est à cheval entre la monographie et la revue car souvent on fait une rétrospective en image de leurs travaux. Mais on doit être sûrement une des revues qui accorde le plus de place à un photographe, en particulier dans chaque numéro. On choisit le thème et l'invité qui insuffle le thème. Ensuite on essaye d'agglomérer des regards différents autour du thème. Cela peut nous amener à des analyses mais aussi à l'histoire de la photographie. Le portrait dans la photographie à une vraie histoire, même la photographie de paysage ou architecturale, on peut donc parler d'histoire de la photographie pour de nombreux thèmes. Pour continuer sur la réalisation de chaque numéro, l'invité principal invite ensuite d'autres regards autour du même thème. Il y a aussi des analyses de l'historique et puis des rubriques récurrentes, comme les résidences et les prix photographiques, les livres, on a aussi parfois des histoires et des récits. Tous ces éléments sont des choses qui nous paraissent pertinentes et intéressantes à mettre dans un thème.

Au temps d'Allan Porter, la revue *Camera* avait-elle un contenu uniquement technique au sujet de la photographie ?

Le contenu technique très présent au début de la revue *Camera* tend à diminuer à partir de 1965 lorsqu'Allan Porter prend la direction de la rédaction.

Comment choisissez-vous les participants pour la revue *Camera* ?

Pour chaque numéro de *Camera* on crée une nouvelle équipe. L'équipe permanente est essentiellement administrative, la distribution et la maquette.

Est-ce toujours le/la même graphiste qui fait la mise en page ?

Non pas tout le temps. Audrey Templier a fait les quatre derniers numéros mais avant on a eu d'autres directeurs artistiques. On change de directeur artistique quand on a l'impression que leur énergie est moins présente. Finalement, il n'y a rien d'établi dans cette revue, si ce n'est qu'on a un logo sur une couverture. Il y a aussi l'esprit qui reste, après on change les papiers, on change tout. Actuellement on est entrain de préparer un numéro sur la méditerranée. On a choisi une curatrice, une spécialiste qui a déjà travaillé dans ce thème là, et on avance avec elle et avec des photographes qui ont des propositions à ce sujet. Dans chaque numéro il y a un portfolio d'un jeune photographe ou d'un travail photographique qui n'est pas connu ou souvent inédit. Ce portfolio est choisi par l'invité comme une sorte de cooptation. Il faut quand même dire que les invités sont des photographes qui sont reconnus et qui ont déjà une carrière. Le portfolio est donc choisi entre l'équipe de rédaction de la revue *Camera* et l'invité. Ainsi, les participants pour les textes, les images ou pour la maquette, sont choisis en fonction des numéros.

Comment avez-vous choisi la graphiste Audrey Templier pour les derniers numéros de la revue *Camera*? Est-ce à travers une rencontre ou une connaissance ?

Comment recrutez-vous vos graphistes en général ?

Audrey Templier m'a envoyé spontanément un book de ses réalisations que j'ai apprécié. Cela se passe ainsi en général.

Combien d'exemplaires y a t-il de la revue *Camera* ?

Il y a 4 500 exemplaires d'imprimés par numéro. C'est à peu près le même nombre d'exemplaire pour chaque numéro, sauf quand c'est un numéro double, on en fait un peu plus. La revue *Camera* a été au départ en kiosque. Au début on en a tiré jusqu'à 25 000 exemplaires. Le problème c'est que la qualité de la revue est devenue assez rapidement incompatible avec la distribution en kiosque parce qu'en distribution kiosque il y a des taux de retour qui sont de 70 % en moyenne. Cela veut dire qu'on vend 30 % des revues qui sont mises en place dans les kiosques et 70 % partent à la poubelle. Nous on avait une bonne moyenne, on tournait autour de 60 % pour cent. Vous avez des revues où seulement 5 % de la mise en place est vendue et 90 % est mise à la poubelle. Ainsi, le kiosque sert juste pour avoir des chiffres de tirages et faire de la publicité donc cela nous a servi pour donner de la visibilité à notre revue. Aujourd'hui on est dans cent librairies pour 1 500 exemplaires mis en place en librairie. Le reste c'est de l'abonnement et de la diffusion confidentielle en salons, foires, en vente direct, ou à l'occasion d'expositions, puisqu'on expose les portfolios. On a fait les kiosques pendant deux ans puis on a arrêté. Cela nous revenait à une fortune de jeter ces exemplaires et aussi en termes de fabrication car on était sur des papiers de création, des beaux papiers. C'était un non sens économique, ou alors il aurait fallu que l'on passe sur un papier moins cher, mais ce n'était pas notre volonté. C'est pour cela que l'on tient au terme de revue *Camera*, et non pas magazine, parce que c'est un objet qu'on voudrait précieux, de collection, que les gens gardent et c'est le cas. Les gens complètent leur collection maintenant ; ils achètent les anciens numéros quand ils sont abonnés. On a d'ailleurs quatre ou cinq numéros épuisés, dont un qu'on a réédité parce qu'il était vraiment beaucoup demandé. Maintenant on garde certains numéros uniquement pour ceux qui veulent avoir les collections complètes.

Sont-elles vendues à l'étranger ? Y a-t-il des traductions dans d'autres langues que la version française-anglaise initiale ?

La revue *Camera* est vendue en France et à l'étranger et elle est entièrement bilingue français-anglais. On a à peu près entre 40 à 50 % des numéros diffusés à l'étranger. C'est essentiellement pour les numéros achetés à l'unité ou bien par abonnement. En abonnés on doit avoir plus d'une centaine d'universités, d'écoles d'art ou d'institutions culturelles américaines et d'autres pays tels que les pays de l'Est et l'Amérique du Sud. Nous avons très peu d'abonnés au Royaume-Uni comparé aux États-Unis et à l'Europe. La revue est trimestrielle et régulière. On fait quatre numéros par an. Mais il faut reconnaître que sur cinq ans, on a accumulé un retard d'au moins trois mois parce que le n°20 est paru en janvier alors qu'il devait paraître en octobre. Parfois, on fait des numéros doubles, parce qu'on n'arrive pas à faire des numéros simples et parce qu'un thème est trop vaste. On n'arrive donc pas à l'inclure dans un numéro simple, on a besoin de s'étendre. C'est le cas pour le numéro sur Jean Rouch, sur l'ethnologie ou sur les techniques anciennes qui ont été réappropriées par les photographes contemporains. On essaye donc d'avoir une périodicité, mais nous ne sommes pas nombreux et puis quand vous voulez un invité, parfois l'invité, vous l'attendez ! Par exemple au sujet de la mode on voulait avoir Juergen Teller, on l'a attendu trois mois puis finalement il ne pouvait pas. Il a donc fallu qu'on change notre fusil d'épaule et on a pris Frank Horvat⁴. À ce moment là on avait déjà tout le sommaire. On a donc pris du retard et cela nous arrive assez souvent. Cependant nos lecteurs sont en général compréhensifs.

Auriez-vous des liens à faire partager comportant des informations sur la revue (articles, sites, interviews...)?

Nous avons eu un interview sur France Inter au moment où on a lancé la revue *Camera* en 2013. C'est le seul interview que j'ai eu.

Pourquoi le code barre figure-t-il sur la première de couverture de la revue *Camera*? Est-ce parce que c'est pratique à encaisser ? Est-ce la même disposition pour toutes revues en général ?

C'est légal, il faut qu'on l'ait ou alors il faudrait que je le mette à l'intérieur, c'est une bonne question. On ne peut pas le mettre sur la quatrième de couverture parce qu'il y a en général une publicité donc l'annonceur ne serait pas content. Sinon on peut essayer de le mettre à l'intérieur de la revue mais je pense que cela va perturber les libraires, je n'ai pas encore approfondi la question. En tout cas pour le kiosque ce n'était pas possible car il fallait absolument qu'il y ait un certain nombre d'informations sur la couverture dont les prix français et étranger. Maintenant qu'on est plus en kiosque peut-être que l'on pourrait se permettre de le mettre à l'intérieur, il faudrait que je vois cela. Donc oui le code barre figure sur la couverture car c'était pratique à encaisser.

Dans l'ancienne revue d'Allan Porter y avait-il le code barre sur la couverture ?

Non il n'y avait pas de code barre à l'époque, cela n'existait pas. Le code barre c'est récent, cela doit dater des années 1980-1990.

3. L'héliogravure est une technique d'impression rare et ancienne surtout utilisée pour les longs tirages de qualité dont les photographies d'art.

4. Frank Horvat est un photographe français connu pour ses photographies de mode dans les années 1950 et 1960.

Connaissez-vous toutes les revues *Camera* depuis son premier lancement en 1922 ? Non je ne les connais pas toutes. Dans les anciens numéros j'en connais évidemment plusieurs, mais ceux qui sont les plus intéressants sont ceux de la période d'Allan Porter à mon goût. D'ailleurs j'ai reçu un message par Facebook, d'un monsieur russe de Saint Petersburg, qui m'a envoyé un diplôme qu'avait reçu son grand-père de *Camera* en 1937. Il y avait donc à l'époque un prix de la revue *Camera* à Lucerne. Il m'a donc envoyé la photo du diplôme en me disant qu'il me mettait à disposition les photographies de son grand-père. Les images sont magnifiques et c'est effectivement en pleine période pictorialiste. C'était un photographe russe qui travaillait sur des images à la Vermeer (très brumeuses de la Taïga). C'est très beau. Ainsi cela veut dire qu'il y a des choses que je ne connais pas avant Roméo Martinez en 1957. Cependant tous les numéros de 1957 à 1982 je les ai feuilletés parce que j'aimerais faire une archive de tous les numéros français, anglais et allemands et de les mettre en ligne et accessibles par abonnement aux étudiants des écoles de photographie, d'écoles d'art, ou même des centres de documentation et d'information des universités. J'ai recensé à peu près 3 000 à 4 000 noms de photographes cités (sans parler des lieux, des techniques etc...), mais des noms de photographes qui étaient cités dans les numéros allant de 1956 à 1981. C'est une base de données énorme, avec parfois des interviews très intéressants tel qu'Ansel Adams⁵ ou d'autres grands photographes. Si je pouvais les mettre en ligne, avec une recherche écrite, cela serait une base de données très riche.

Qu'est-ce qui a marqué le succès de la revue *Camera* avant et après 2013 ?
Camera devient-elle de plus en plus connue et vendue ?

Après 2013 la revue *Camera* n'a pas de succès et ne fait pas de bénéfice. Cependant, on reconnaît la qualité de la revue. Dans les années 1970, 60 000 exemplaires étaient imprimés par numéro ce qui est énorme pour une revue, c'était exceptionnel. Là on peut parler de succès. C'était aussi une période où l'on dé-

couvrait l'image, aujourd'hui nous sommes plus dans une époque où le photographe cherche sa place et où l'on analyse plus la photographie.

Y a-t-il des retouches et recadrages des photographies avant la mise en page des images dans chaque numéro ? Comment récupérez-vous les images, passez-vous par les auteurs ? Est-ce sous forme de fichiers ou via des tirages papiers ? Les photographes sont-ils rémunérés pour les images mises dans la revue *Camera* ?

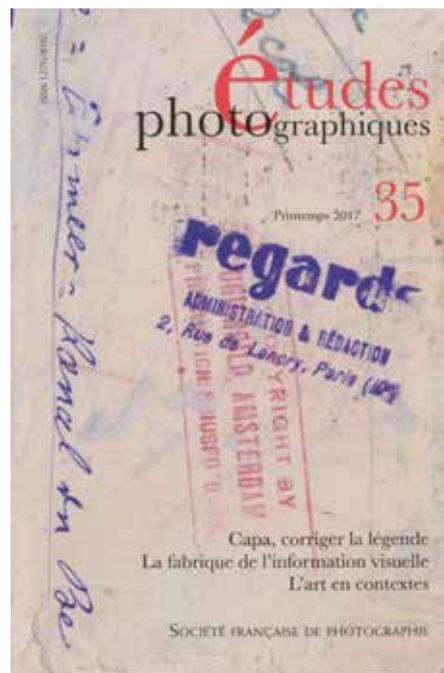
Aucune image n'est mise en double dans cette revue. Il n'y a jamais non plus de recadrages ni de retouches. Il y a cependant une intervention en photogravure pour se rapprocher de la photographie initiale. La photogravure permet aussi l'adaptation des photographies au papier et son imposition, mais toute revue passe par ces étapes de travail. Dans la revue *Camera*, les images sont à fond perdu et il y a quasiment toujours un cadre blanc autour des images, cela facilite ainsi la qualité des impressions. Très souvent on récupère les photographies sous forme de fichiers. Ces photographies sont souvent soit issues directement des auteurs, soit de galeries d'art. Les images peuvent aussi nous parvenir sous forme de tirages papiers mais cela arrive très peu souvent. Ces photographies sont alors retravaillées par photogravure. Les photographes invités pour la revue sont rémunérés. Cependant ils ne sont pas rémunérés pour le prix de leurs photographies, car certaines photographies sont très chères. Nous fonctionnons donc par rémunération symbolique avec des forfaits. Les photographes sont donc payés pour le temps qu'ils passent à trouver leurs images, les textes et les traductions. Les photographes les plus chers sont ceux qui sont décédés car leurs photographies sont prises en charge par des fondations. Il est donc parfois impossible de se procurer une image.

Quels sont les noms des typographies utilisées dans la revue *Camera* ? Pouvez-vous aussi me citer les noms et types de papiers utilisés dans les numéros de *Camera* à partir de 2013 ?

Le logo camera n'est pas issu d'une police, c'est une création.



Christiane Peschek, *Untitled moment*, 2014. Couverture de FOAM #51, Seer/Believer, 2018.



Couverture d'*Études photographiques* n°35, Capa, corriger la légende. La fabrique de l'information visuelle. L'art en contextes, printemps 2017.

La liste des typographies est longue, il y en a une à deux par numéro mais je ne les connais pas toutes. Pour les papiers idem, de tête, je peux citer le Munchen Polar, l'Arctic Volume White, le Munchen Print, le Condat Matt et le Magno Star Gloss.

Comment s'établit votre relation avec les photographes invités pour chaque numéro ?
C'est une relation de confiance et de partage. L'idée, c'est de partager notre passion pour la photographie. Il y a aussi un accord avec le photographe sur le fond et la forme que prennent ses photographies dans la revue *Camera*. L'avis des photographes est important pour la mise en page de leurs travaux dans la revue. Il est arrivé qu'une photographie impose sa typographie et ses images. En ce qui concerne la mise en page dans la revue elle est non définie. Nous avons déjà eu des problèmes de disponibilités avec les photographes tels que Juergen Teller. Cependant nous n'avons eu aucun refus car la qualité de notre travail est reconnue.

Comment la revue est-elle financée ?

La revue est financée par des ventes de numéros sur l'internet, par abonnements, par vente directe (dans les librairies), dans les agences d'abonnements et dans les institutions. Nous sommes aussi financés par les publicités (aussi appelée les annonceurs) qui cherchent des rédactions de qualité. Nathalie Morel D'Arleux et celle chargée de trouver des publicités à mettre dans la revue *Camera*. La publicité n'est cependant pas en expansion. Les choix des publicités se font naturellement, liés au contenu de la revue. La publicité fait partie de 15 à 20 % de la revue. Ce n'est pas un choix d'avoir moins de publicité que d'autres revues. On aimerait même en avoir plus afin de pouvoir mieux financer la revue. C'est moi qui finance la revue et je paye tout le monde correctement. Cependant je suis aussi obligé de travailler ailleurs afin de pouvoir financer la revue *Camera*.

Pourquoi certains de vos numéros sont-ils doubles ?

Soit parce qu'il faut étendre un numéro soit parce que nous n'avons pas le temps d'en faire deux séparément.

Quelle revue photographique est importante pour vous ?

FOAM pour la sélection des photographies et *Else* (revue du musée de l'Élysée) pour la qualité des interventions. Il y a aussi *Études Photographiques*, pour sa qualité théorique et *The Eyes* pour son contenu.

AUDREY TEMPLIER :
LE TRAITEMENT DES IMAGES ET LE DESIGN
GRAPHIQUE DANS LA REVUE *CAMERA*.

Mathilda Bruch : Quel est ton parcours ?

Audrey Templier : J'ai commencé par un BTS à Estienne puis un an de fac de cinéma à Diderot à Paris. Puis j'ai fait un DSAA (diplôme supérieur d'art appliqués) de graphisme à Lyon dans lequel j'ai fait un Erasmus au Design School au Danemark. Après mes études j'ai travaillé dans l'agence Area 17, une agence interactive réalisant des produits digitaux à New York, jusqu'en 2013. Maintenant je travaille à Paris et je suis aussi parfois en collaboration avec la graphiste Julie Rousset sur des publications, tel que le catalogue du Jeu De Paume.

Qu'est-ce qui t'as permis de devenir directrice artistique de la revue *Camera* ?

J'avais contacté Bruno Bonnabry-Duval par mail, il avait vu mon travail que je lui avais envoyé via internet. On s'était alors rencontré et je lui avais ramené des éléments tel que le magazine *Slash*, et d'autres projets sur lesquels j'avais travaillé.

Est-ce que tu connaissais *Camera* avant d'en devenir sa directrice artistique actuelle ?

Je connaissais un peu de nom la revue, mais je ne l'achetais pas régulièrement. Je la connaissais surtout pour son côté historique. Il se trouvait qu'il y avait des choses à faire pour améliorer cette



Couverture de *The Eyes* n° 4, printemps-été 2015.

5. Ansel Adams (1902-1984) était un photographe et écologiste américain connu pour ses prises de vues de l'Ouest des États-Unis.

revue telle que renouveler la maquette. Ils avaient donc besoin de quelqu'un pour travailler là-dessus. Au départ quand on a commencé à travailler ensemble, Bruno Bonnabry-Duval m'a dit qu'il faisait souvent plusieurs numéros avec un graphiste et après il changeait. Il avait donc déjà travaillé trois numéros avec un graphiste puis est arrivé le moment où il était aussi intéressé pour voir ces autres choses qui pouvaient être faites et peut-être transformer un peu la maquette.

Depuis quelle année est-ce que tu es directrice artistique de la revue *Camera*?

Cela fait maintenant deux ans que je suis directrice artistique de la revue *Camera*. En tout j'ai fait six numéros de *Camera*.

Y a-t-il une nuance entre graphiste et directrice artistique?

Non, il n'y a pas de nuance entre le terme graphiste et directrice artistique. Directrice artistique est une simple appellation. Personnellement moi je me considère plus comme graphiste. Après pour les gens c'est une question de nomenclature. Pour certaines personnes le terme de directrice artistique rend les choses plus officielles car ils ont l'impression que graphiste veut dire que la personne n'a pas forcément fait toute la création de la maquette en amont. Le terme directrice sert à faire comprendre que la personne s'est occupée de la globalité de la maquette.

Est-ce la première fois que tu prends en charge la mise en page d'une revue photographique?

Avant de me charger de la revue *Camera*, j'avais travaillé sur le magazine *Slash*. Ce n'était pas vraiment de la photographie mais pour certains des artistes c'était considéré comme cela. De plus, le travail de mise en page était à peu près le même.

Combien de temps est-ce que tu prends à réaliser chaque numéro de la revue *Camera*?

En général cela prend un mois. Il y a aussi des numéros doubles qui prennent un peu plus de temps. Mais entre le début des premières recherches et la fin, cela prend à peu près un mois. Finalement cela dépend donc des numéros. Pour certains, j'ai le temps de travailler sur d'autres projets à côté et pour d'autres je suis à plein temps pendant un mois.

Y avait-il des contraintes à respecter dans la mise en page de la revue *Camera* quand tu as commencé à travailler pour celle-ci?

Je ne me souviens pas vraiment qu'il m'ait donné de contraintes, mais je sais que personnellement j'avais décidé de changer pas mal de choses, proposer de nouvelles maquettes et de nouveaux choix typographiques. J'avais aussi envie de retravailler le traitement du français et de l'anglais par rapport aux numéros précédents. L'anglais était toujours en vert et je n'avais pas envie de suivre cela. Il y a d'autres choses que je n'ai pas pu changer, qui n'ont pas bougé, qui étaient liées à une continuité dans la revue. Par exemple Bruno Bonnabry-Duval tenait à ce que la typographie sur la tranche de chaque numéro soit la même. Ce sont des choses que j'aimerais bien faire évoluer. La place du logo est toujours la même mais c'est quelque chose qui est issu des numéros plus anciens et je pense qu'ils ont dû refaire le logo quand Bruno a repris la revue; ce choix me convenait. Ce que j'aime bien dans la revue *Camera*, c'est l'image en pleine page et le logo. Je trouve que c'est important de garder cette continuité et je n'avais pas du tout envie de transformer cela. Par contre dans la maquette de la revue je vois qu'il y a d'autres choses comme le papier de la couverture qui n'a toujours pas changé et que je regrette. Il y a aussi la tranche qui a une typographie issue de l'an-

cienne maquette et qu'on ne retrouve pas à l'intérieur du magazine. C'est une autre question en suspens. Je pense qu'on pourrait très bien changer la tranche car si l'on change la maquette intérieure, on peut aussi changer la tranche. Ce sont des questions comme cela que je n'ai pas réussi à faire passer mais cela se fera peut-être. Je pense qu'il est important pour Bruno que cela soit vraiment tout le temps la même chose. Je comprends cela mais si on veut faire évoluer le projet, tu acceptes aussi que la revue se transforme. Cela peut aussi se transformer à pleins de degrés. Il peut juste y avoir un changement de typographie, en gardant les mêmes éléments sur la tranche.

Est-ce que tu te charges de toute la mise en page de la revue *Camera*?

Je m'occupe de toute la maquette et je suis la seule à travailler dessus. Cela part même parfois des choix éditoriaux. En général, quand on commence un numéro, Bruno m'envoie un sommaire et on regarde les photographies. Des fois je peux faire des propositions. Après je regarde les images et je fais des premières explorations pour voir ce qui pourrait être intéressant à inclure dans la maquette.

Peux-tu choisir les sujets aussi?

De plus en plus oui, c'est ce qui est intéressant dans nos métiers, c'est de pouvoir rentrer dans des questions éditoriales. La problématique c'est Bruno qui l'a choisie selon ce qu'il a pensé faire sur le prochain numéro. Parfois, dans le choix des images je peux faire partie de la sélection et dire si telle série est plus intéressante qu'une autre. Bruno reste le rédacteur en chef de l'ensemble du contenu.

Y a-t-il une cohérence dans la mise en page de chaque numéro?

La cohérence c'est qu'il y a une grille simple et qui est toujours pareille. De plus, le fait que la grille soit simple permet qu'elle soit modulable. On peut donc travailler sur des compositions de pages très verticales en jouant sur des colonnes très fines mais aussi sur des mises en pages qui prennent beaucoup plus de place. Cela fait maintenant cinq numéros que l'Helvetica Neue est utilisée pour le texte courant. Elle est parfois utilisée en titre. À côté de cela, on a une typographie qui change pour chaque numéro, qui est la typographie des titres, et elle est vraiment associée à la problématique de chaque numéro.

Y-a-t il une réelle différence entre travailler la maquette d'une édition et celle d'une revue?

C'est pour cela que l'exemple de *Camera* n'est pas assez proche de la forme de la revue car il n'y a pas beaucoup de rubriquage et on n'est pas non plus dans trop d'actualité. Je pense vraiment à la notion de magazine lorsqu'on a des différences assez marquées en termes de contenu. La seule section qui change dans *Camera* c'est ce qui est appelé Champ libre. Au final, c'est une revue qui s'apparente beaucoup aux publications d'ouvrages plus qu'aux magazines traditionnels. Cependant, quand je travaille sur un livre je pourrai me poser la question du format, la maquette, quelle place laisse-t-on aux images, quelles marges. Tout est ouvert, alors que pour la revue *Camera*, la maquette est déjà fixée. Donc quand je commence un numéro de *Camera*, je me concentre directement sur les photographies et après je réfléchis à des compositions de pages. Mon travail va donc plus être des choix liés à la problématique du numéro en question.

Finalement aurais-tu peu de choix dans la mise en page vu qu'elle est déjà fixée ?

Je dirais que j'ai un peu moins de réflexions sur l'objet global puisque de toute façon le format est là, l'objet est là et la grille de mise en page est là. Par contre, l'idée est justement d'avoir quelque chose qui puisse être dynamique d'un numéro à l'autre et donc de jouer avec cette grille par rapport au sujet. Je ne rentre donc pas juste le texte dans cette grille. Disons que je m'approprie directement les photographies. Dans *Camera*, vu qu'il y a déjà une grille, je fais plus de la composition de page.

Comment se font les choix de compositions de pages ?

La grille est toujours la même, cependant pour les titres courants et les foliotages, cela m'arrive de les changer d'un numéro à l'autre. Souvent cela dépend des compositions de pages de chaque numéro, par exemple le numéro sur l'architecture est volontairement assez vertical et donc on a travaillé sur trois colonnes. Parfois sur ces trois colonnes on en utilise que deux et on essaye d'avoir des colonnes très longues du haut au bas de la page. Pour le n°19, sur le portrait photographique, on est sur des éléments qui sont assez centrés tels que les titres. On est donc sur deux colonnes qui utilisent toute la largeur. Après il y a aussi des variations dans l'utilisation de la marge. Il y a certains numéros où les photographies sont en fonds perdus. Dans le dernier numéro autour du travail de Julien Magre⁶, toutes les photographies sont en fond perdu et prennent toute la page. L'histoire du colonage est donc en fonction du thème. Dans la mise en page on peut avoir des éléments très dynamiques ainsi que des choses très serrées avec du texte qui remplit toute la page. Dans le n°20 de la revue *Camera*, les toutes premières pages sont remplies de textes, on utilise trois colonnes et il y a très peu de blanc. Par la suite, l'idée c'était d'avoir très peu de texte pour vraiment mettre en avant son travail photographique et ses images en pleine page. Il y a donc des moments où l'on doit faire des pages plus aérées laissant plus de place au blanc.

En prenant l'exemple du n°19 de la revue *Camera* pourquoi y-a-t-il des variations de mise en page pour le texte courant et les exergues selon les chapitres ?

Cela dépend des contenus. L'idée c'est aussi de ramener du rythme. C'est important pour moi qu'il y ait des variations dans les mises en page. Par exemple, dans certains articles on va avoir un exergue représentant une petite mention entre le début de l'interview et le début du texte. Sur d'autres articles, on passe directement au texte, cela dépend donc du contenu. L'idée c'est d'avoir quelque chose qui ne soit pas trop monotone, qui ne fonctionne pas comme un robot et qui vit.

Est-ce que les typographies changent vraiment en fonction de chaque numéro de la revue *Camera* ?

Oui les typographies changent pour chaque revue. L'Helvetica Neue vient toujours dans un titre et dans le texte courant pour chaque numéro. Parfois l'Helvetica Neue va aussi dialoguer avec une typographie qui va être plus identitaire, il y a donc toujours un mélange de typographies par numéro.

Quelles sont les typographies utilisées pour chaque numéro ?

Il y a qu'une typographie différente pour chaque numéro. Dans le n°20 c'est la Monotype Moderne. Pour le numéro double 17/18 c'est la Clarendon. Puis pour les numéros doubles 15/16 c'est la Boogie School. Pour le n°14 c'est l'Ultra Condensed pour les titres. L'Helvetica Neue est donc présente dans chaque numéro-notamment pour les textes courants.

Est-ce que tu choisis les papiers ?

Malheureusement ce n'est pas toujours le cas. Pour les premiers numéros, le papier était souvent déjà précommandé ou c'était des commandes dûes aux anciens numéros, c'était des arrangements avec les imprimeurs. En général se sont des papiers couchés parce qu'en photographie, c'est difficile de faire passer des papiers non couchés. Souvent l'idée c'est de faire ressentir au maximum la photographie, ses couleurs et ses nuances. En général, que cela soit pour *Camera* ou pour d'autres personnes avec qui on travaille, les gens sont très frileux sur l'utilisation de papier non couché. On l'a fait pour le numéro sur l'ethnologie, c'était un numéro où j'ai proposé un papier non couché. Il y avait des photographies d'ethnologies, on n'était donc pas dans la photographie d'art ni dans la photographie d'auteur. On était aussi dans quelque chose de l'ordre du document et il y avait aussi beaucoup d'archives de vieilles photographies. Il y avait donc beaucoup de grains ce qui correspondait bien avec le papier non couché. Sinon c'est souvent des papiers couchés ou mâts, pour chaque numéro, il n'y a pas beaucoup d'ouverture là-dessus. C'est souvent le papier préféré des lecteurs à chaque fois. Pour Pierre et Gilles j'ai réussi à faire passer du papier gloss et ce n'était pas forcément gagné au départ. Mais ce choix était lié au sujet de Pierre et Gilles, faisant référence à leur travail et aussi à leurs photographies. Il faut vraiment qu'il y ait un sujet qui se porte particulièrement à un changement de papier et ce n'est pas toujours le cas.

Parfois réussis-tu à faire passer certains choix de papiers ?

Oui pour certains numéros, le papier non couché pour le numéro sur l'ethnologie et le papier très gloss pour le portrait photographique et le travail de Pierre et Gilles.

Au niveau des images est-ce que tu retravailles les photographies une fois récupérées ? Dans le colophon le travail du photographe est indiqué, ce n'est donc pas toi qui fait ce travail ?

Non, je ne fais pas la photogravure. En général, les photographies arrivent souvent en bonne qualité selon si ce sont des photographies contemporaines ou non. Il n'y a donc pas beaucoup d'enjeux, l'idée étant de retrouver la photographie comme elle était au départ. Mais la plupart du temps, les photographes ont déjà publié leurs photographies, donc il y a déjà eu un travail de photogravure sur leur image. Les photographes savent donc déjà aussi comment leurs images doivent sortir. Par exemple sur le numéro sur l'ethnologie, il y avait plus de travail à faire sur certaines photographies. On était sur des choses plutôt simples, avec des photographes pas forcément professionnels. Mais ce n'est pas moi qui m'en suis chargée. Cela m'arrive aussi de pouvoir donner des indications au photographe mais en général il y a très peu d'indications pour *Camera*. Il y a toujours de la photogravure mais je n'ai pas forcément besoin de rentrer dans le dialogue avec le photographe sur les modifications à faire sur chaque image.

Quel est ton rapport avec les photographes invités dans les numéros de la revue *Camera* ? Est-ce que tu les rencontres ? Est-ce que tu as des contraintes imposées parfois par ces photographes ?

Je ne rencontre quasiment jamais les photographes, par contre j'ai des indications de la part de Bruno Bonnabry-Duval. Il y a des fois où je ne les rencontre pas du tout, mais je fais des proposi-

6. Julien Magre est un photographe français diplômé des Arts Décoratifs de Paris.

tions et au final les gens laissent la libre interprétation de leurs images. C'est assez varié. Il y a d'autres moments où le photographe demande à ce qu'il y ait des petites ou grosses marges, ou que l'image soit centrée ou seule sur la page. La plupart du temps, ce qui se passe c'est que je fais des propositions par rapport aux photographies, aux travaux et à ce que je ressens. Parfois il y a des corrections de la part des photographes.

Pourquoi le papier est-il bleu dans le n° 19 de la revue *Camera* pour le chapitre sur Pierre et Gilles ?

Ce n'est pas un papier bleu mais une couleur. Disons que c'est juste une encre pour faire le fond. Pour le numéro de Pierre et Gilles, par rapport à leur travail qui est extrêmement coloré, avec un côté un peu paillette, le bleu fonctionnait aussi. Par rapport aux numéros précédents, j'avais envie d'amener des éléments différents dans ce numéro. Donc j'y apporte du papier ultragloss et de la couleur. Pour le choix du bleu et du jaune, c'est aussi simplement une question de budget. C'est difficile de rajouter des papiers de couleurs car on est sur des prises de vues qui vont être imprimées sur ce papier, donc on ne peut pas forcément travailler avec des papiers qui modifient les images. Ensuite, au niveau des pantones cela coûte plus cher de choisir les couleurs. En fait le bleu et le jaune choisis sont tout simplement du cyan et du jaune à des taux d'encre différents. Je crois qu'on a un cyan à 65 % et un jaune à 70 % ; cela ramène de la couleur sans avoir quelque chose de trop violent. Le bleu allait bien avec le travail de Pierre et Gilles et le jaune marchait bien avec les photographies d'Ina Jang. En regardant bien, il y a des photographies qui sont imprimées sur ces papiers, et elles sont en couleur. Si c'était un papier bleu il n'y aurait pas de blanc dans ces images et les images seraient éteintes.

La taille des images est-elle liée à la grille prédéfinie sur la maquette de la revue ?

À chaque fois c'est lié aux images elles-mêmes parce que dans une revue de photographie qui présente un travail de photographe, c'est difficile de recadrer les images, parce que tu touches au travail de l'auteur. Donc souvent c'est cela qui détermine le format et la taille de l'image, c'est tout simplement son format à la base. Pour le n°19, toute la partie sur Pierre et Gilles avait pour consigne des photographes, de garder les images avec leurs cadres. Ils tiennent vraiment à cela parce qu'ils font un gros travail d'encadrement de leurs photographies. L'idée était donc en gardant ces cadres d'avoir une belle marge autour et une image centrée. On était aussi dans l'idée du portrait donc l'image centrée avec le cadre c'était logique. Ce sont des compositions très simples avec une image centrée et puis des blancs assez importants autour. Pour ce qui est des petites vignettes avec les textes là il y a des choses qui sont moins importantes, on est plus dans l'image de contexte ou d'archive qui sert à renseigner des éléments, on n'est pas du tout dans la même nature d'image. Pour ce qui est de la partie qu'ils appellent Champ libre dans ce numéro, c'est à chaque fois des histoires autour du portrait de la photographie. Partant de Nadar, du début de la photographie, jusqu'à des choses plus contemporaines comme Thomas Ruff, on essaie d'avoir les mêmes marges autour de ces images. Par contre dans ce n°19, vu qu'on reste sur le portrait, on est sur des images en pleine page et centrées, qui restent plus athématiques. Après, le format de l'image varie beaucoup car il dépend de sa taille initiale. Comme autre exemple, les photographies de Yann Stofer sont toutes au même format. Il se trouve que certaines sont d'un format très proche de celles de cette

revue donc je peux les mettre en pleine page. De plus, on a un beau travail de couleurs, c'est donc très intéressant d'être en pleine page et de ne pas avoir de marges, afin de mettre en valeur ces images.

Pour les modifications des images, il n'y a pas grand intérêt non plus à modifier la taille ?

C'est surtout qu'il y a peu de photographes qui acceptent qu'on recadre leurs images, surtout dans la photographie d'auteur. Dans des extraits de séries et des petites vignettes, c'est plus facile, mais dans les photographies d'auteur c'est le format qui prime.

Pourquoi est-ce que la mise en forme des parties bilingues varie-t-elle en fonction des chapitres, en prenant l'exemple du n°19 de la revue *Camera* ?

C'est une question de rythme et de respect du contenu. Pour Pierre et Gilles, c'est une rencontre qui a lieu donc on a un texte important et dense ; il est donc difficile de couper ou d'assembler sur une page les écrits en français et en anglais. Après c'est une question de choix du lecteur. J'ai tendance à vouloir avoir tout mon texte sans être perturbé par l'anglais, et comme c'est un texte important, avoir des images au centre permet de séparer les deux langues, sans déconnecter le lecteur du sujet. Dans certains cas c'est une question de taille des textes. Dans Champ Libre on est toujours dans des textes très petits, donc ils viennent facilement sur une page et on a la photographie sur la page d'en face.

Dans le n°19 de la revue *Camera*, selon les chapitres différents, les titrages et les typographies varient, pourquoi ?

C'est mon choix de graphiste. Depuis le début effectivement on a des typographies spécialement pour les titres liées à la problématique. L'Helvetica Neue revient souvent faire surface dans les titres afin de ramener du rythme. C'est le cas dans le chapitre Champ libre et c'est souvent le cas entre chaque numéro. C'est une idée que j'ai mise en place dans le n°13. L'Helvetica Neue permet ainsi de ramener du contemporain dans son contenu. Auparavant on utilisait une typographie qui jouait sur des codes très classiques, comme dans les magazines de mode des années 1950. De plus, l'Helvetica Neue raconte moins de choses, elle est moins identitaire et en même temps elle fonctionne bien sur ces genres de contenus qui mélangent des périodes et qui mêlent différents photographes.

Ces entretiens croisés nous permettent donc de mieux comprendre les différentes étapes de réalisation de la maquette de la revue *Camera*, ainsi que le fonctionnement de son équipe actuelle. Ils nous permettent également de prendre connaissance de l'histoire de cette revue et de l'évolution de son graphisme depuis son premier numéro paru en 1922. En effet, *Camera* découle d'une longue histoire et nous en ressentons les influences aujourd'hui, tel que dans les couvertures où le principe de l'image en pleine page et la présence du logo camera sont toujours actuellement l'identité graphique forte de cette revue. De plus, ces entretiens mettent en lumière une suite de choix réalisés dans un souci de cohérence avec le contenu de chaque numéro, autant dans la sélection des papiers que dans celui des typographies. Il est aussi intéressant de noter que la directrice artistique Audrey Templier garde un rythme vivant dans la lecture du contenu. Ainsi, cette revue photographique est de grande qualité car beaucoup de réflexion est apportée à la conception de sa maquette, afin de valoriser au mieux possible son contenu. En effet, la clarté et la simplicité de la mise en page permet au lecteur de rentrer directement dans le sujet. Ainsi, la revue

Camera se démarque d'autres revues photographiques contemporaines grâce à l'authenticité de ses choix graphiques et à la qualité de son contenu. D'autant plus, il est très intéressant de pouvoir comparer deux points de vues différents autour d'un même objet graphique. On pourrait constater qu'il y aurait presque une confrontation présente entre la graphiste et l'éditeur, car celui-ci exige et impose des contraintes à respecter au fil de chaque numéro ; des règles que la directrice artistique Audrey Templier aimerait parfois bousculer. Cela nous rappelle que le graphiste travaille essentiellement pour créer, faire évoluer son savoir-faire, créer des changements, du dynamisme, du mouvement, innover et être force de

propositions. Cela fait ainsi ressortir une hiérarchie présente au sein de l'équipe de la revue *Camera* car lorsqu'Audrey Templier propose des idées, cela restera au rédacteur en chef d'orienter la plupart des choix pour la maquette de *Camera*. L'analyse des différents acteurs qui composent la réalisation et la diffusion d'une revue de photographie telle que *Camera* souligne l'importance du travail d'équipe et révèle la complexité des rapports entre artiste, éditeur et graphiste. En effet, chacun y amène son propre savoir-faire et sa propre identité qu'il faudra alors mettre en synergie pour arriver à l'aboutissement d'un objet graphique soucieux du travail de l'auteur.

Conclusion

Ce travail sur la revue photographique *Camera* s'est fait autour du traitement de la photographie et du design graphique présents dans les trois numéros choisis (le n°19, le n°17/18 et le n°15/16).

Deux axes principaux de recherche ont permis cette étude. Tout d'abord il y a eu l'analyse et la comparaison de ces trois numéros entre eux tout en questionnant leurs variations typographiques, le format des images, la mise en page des textes, le choix de papier ; puis la rencontre avec l'éditeur et la directrice artistique de cette revue ont permis d'approfondir le fonctionnement, l'intention et la singularité de cette revue.

Par ailleurs, ce mémoire a aussi abordé l'histoire de la revue *Camera* et son évolution en terme de fond, de forme et de contenu depuis sa parution en 1922 jusqu'à nos jours, nous permettant ainsi de mieux comprendre les origines de la maquette telle que nous la connaissons aujourd'hui.

La revue *Camera*, bilingue anglais-français est reconnue à l'échelle mondiale pour la qualité de ses sujets spécialisés en photographie. Dans ce sens, Audrey Templier porte une attention particulière sur le rendu pictural et la qualité des photographies, notamment à travers l'agencement de celles-ci ainsi que par le choix du papier. Le soucis porté à l'icongraphie et à la qualité d'impression des images expriment une véritable reconnaissance, à la fois du travail de l'auteur, mais aussi de celui de l'imprimeur. En effet, le savoir-faire de l'imprimeur est un élément peu mentionné dans ce mémoire, cependant il a un rôle tout aussi important dans la réalisation de la revue. L'imprimeur serait-il artiste ou artisan ? Occupe t-il une part de création au sein d'un objet graphique ou est-il technicien et exécutant ? Bien qu'il existe une forme de hiérarchisation des savoir-faire et que celle-ci peut parfois s'exprimer au sein de l'équipe de travail, la revue *Camera* prend en compte l'ensemble des acteurs et éléments qui rythment le processus de conception de l'objet imprimé et des successions de choix que celui-ci induit. Ainsi, en prenant l'exemple de la revue *Camera* certains métiers sont rendus plus visibles que d'autres, mais chacun a un rôle précis au sein de l'équipe de travail.

La revue *Camera* serait exemplaire car elle exprime une vraie capacité à mettre en valeur son contenu tout en restant cohérente et dynamique. De plus, l'histoire de cette revue est ce qui la rend aujourd'hui d'autant plus forte graphiquement. En effet, la couverture est une partie très importante de cette revue car depuis environ 1966, alors qu'Allan Porter en était éditeur, celle-ci a pris la forme d'un élément récurrent. Grâce à leurs images en pleines pages et au logo camera dessiné par Imre Reiner, les couvertures deviennent à l'heure actuelle des objets de collection.

L'exemplarité de *Camera*, c'est non seulement sa capacité à mettre en valeur le contenu même de la maquette, mais aussi des différents savoir-faire au sein de l'équipe de cette revue. Nous pouvons ainsi constater que dans le format d'une revue, il y a un échange très fort entre le graphiste, les artistes (photographes dans ce cas précis), éditeur, rédacteurs, imprimeurs... . Cela permet ainsi de faire vivre l'esprit de la revue et de la rendre dynamique. Il est aussi intéressant de noter que la revue *Camera* nous permet d'avoir un support autre que du numérique afin de valoriser l'objet photographique. En effet, le numérique occupe une part importante dans la société d'aujourd'hui. Cependant, la revue photographique existe encore, permettant de faire partager et exister des projets photographiques contemporains à travers l'objet imprimé, un objet autonome à part entière. Maxime Milanesi



Maxime Milanesi et Claire Schwartz, *Tell mum everything is ok*, n°6 *Wild Side*, novembre 2015.

1. FP & CF est une association à but non lucratif, basée à Nantes et créée en 2009 par Maxime Milanesi et Claire Schwartz.

Cette association a pour but de collaborer avec des dessinateurs et photographes à travers des éditions.



Établissement Roy Export Compagnie, Charles Chaplin prend la pose en costume de Charlot au studio Chaplin, vers 1918. Couverture d'Else n° 11, juin 2016.



Marcelo Brodsky, 1968, le feu d'idées. Couverture d'Else n° 14, novembre 2017.

des Éditions FP & CF¹ ; co-fondateurs de la revue photographique *Tell Mum Everything is Ok* exprime, lors d'un échange par mail, la précarité des revues photographiques d'aujourd'hui. « [R]écemment les Beaux-Arts de Nantes ont accueillis un salon sur la revue d'artistes. Je pense qu'en photographie il existe un vrai mouvement dans ce sens, mais assez peu de projets restent visibles après quelques numéros. Il est difficile de trouver un équilibre financier quand on propose un objet de qualité à un prix accessible. » Malgré l'expansion de l'image numérique, la revue photographique contemporaine évolue, à défaut de ses budgets souvent précaires. L'envie de valoriser la pratique de l'image ne cesse de croître, la revue photographique étant le support propice à la diffusion de ces types de contenu. En effet, ces objets graphiques permettent un embellissement de l'image, un rendu que nul support numérique ne peut remplacer. Ces objets imprimés, avec leurs contenus spécialisés et variés sont donc utilisés tels que par des passionnés, des chercheurs et des collectionneurs, souhaitant avoir des informations accessibles autour de sujets photographiques contemporains.

Il existe une multitude d'autres revues photographiques contemporaines très intéressantes qui traitent de sujets variés, nous montrant ainsi une ouverture vers d'autres types de graphisme. Il serait donc intéressant de comparer la revue *Camera* avec d'autres exemples de revues contemporaines telle que *Tell mum everything is ok*, une revue participative, avec six numéros publiés à ce jour, mise en page par Claire Schwartz et Maxime Milanese, édité par FP & CF et est imprimée en offset. En effet, cette revue spécialisée dans la photographie, a pour particularité d'avoir très peu de texte, celui-ci n'apparaissant qu'au début pour l'édito, qui est bilingue anglais-français et à la fin pour l'index des images et le colophon. En effet, le contenu principal est constitué d'images mises en avant par des formats variés, laissant beaucoup de place au blanc dans la page. Ainsi, ici les images sont autonomes et dialoguent entre elles chaque lecteur ayant la liberté de s'imaginer sa propre histoire en parcourant ces images. Pour chaque numéro de cette revue, les couvertures sont identiques, ayant le même titre, *Tell mum everything is ok*, placé en haut à droite de la page, dans la typographie Bauer Bodoni, en bold italique, dessiné par Linotype. Seule la couleur du papier change selon chaque numéro en fonction du sujet étudié. Ainsi comme pour *Camera* sur la première de couverture, le même titre est conservé au fil des numéros.

Un autre exemple de revue photographique contemporaine serait la revue *Else* qui est une revue bi-annuelle parue en 2011 au Musée de l'Élysée, mise en page par le studio Marie Lusa² traitant de la photographie dans toute sa diversité et qui s'interroge sur les récents changements de regard qui s'opèrent face aux images. Dans cette série de revues photographiques contemporaines, sur chaque couverture il y a une image en pleine page comme dans *Camera*. Le titre *Else* est placé verticalement à côté de l'image en pleine page sur la première de couverture. Cette revue est trilingue français, anglais et allemand. En prenant pour exemples les n°11 et n°14, les textes courants sont disposés sur trois colonnes par page, chaque colonne correspondant à l'une des trois langues. Ce type de mise en page reste la même tout le long, à l'opposé de la revue *Camera* où le texte courant varie souvent au rythme de la mise en page. Dans la revue *Else*, le papier choisi est brillant, justifiant le statut d'oeuvre d'art des images. Ainsi, comme dans *Camera*, les images varient souvent en tailles, les images en grands formats étant privilégiées.

Enfin, d'autres pistes seraient intéressantes à étudier à la suite de ce mémoire. Par exemple, depuis le n°19 de la revue *Camera*, deux autres numéros ont été publiés par Audrey Templier. Comment a évolué la maquette de ceux-ci comparée aux trois numéros étudiés ? Il serait aussi intéressant de comparer le site internet de la revue *Camera* par rapport à ses objets imprimés. Une autre étude serait de comparer l'agencement des images entre les revues photographiques numériques et imprimées.

2. Le studio Marie Lusa est une agence de design basée à Zurich (Suisse) et se focalise sur la conception d'éditions et de signalétiques.

Marie Lusa en est sa fondatrice et collabore actuellement avec la graphiste Dominique Wyss.

Annexe

FICHE DESCRIPTIVE DU NUMÉRO DOUBLE 15/16
DE LA REVUE CAMERA

Date de parution : Novembre 2016.
Format : 22,5 cm x 29 cm.
Nombre de pages : 128 pages.
Bilingue : Anglais-Français.
Directrice artistique : Audrey Templier.
Typographies : Boogie School et l'Helvetica Neue.
Traductions : Michael Abbott, Richard Sadleir et John Tittensor.
Impression : Manufacture Deux-Ponts, Grenoble.
Photogravure : Print Model, Paris.
Nombre d'exemplaires : 4 500.
Reliure : Dos carré collé.
Distribution/diffusion : Pollen Diffusion-Difpop.
ISBN : 979-10-94965-08-5.
Éditeur : Bruno Bonnabry-Duval.
Lieu de parution : Publication *Camera*, Paris.
Coordination éditoriale : Marie Bonnabry-Duval.
Contributeurs/Invités : Guy-Pierre Chomette, Jean-Paul Colleyn, Didier de Fays, Cécile Gouy-Gilbert, Otar Iosseliani, Jean Malaurie, Claire Mayer, Charles Nes, Valentine Plisnier, Nicole Revel, Marc Rochette et Léa Tirilly.
Chargée des publicités/partenariats : Nathalie Morel d'Arleux.

Contenu de ce numéro :

Première de couverture : Une image prise par Charles Fréger, issue de sa série photographique *Yokainoshima*, prise au Japon de 2013 à 2015. À la page 6, il est dit que ce projet, « [R]éalisée au Japon entre 2013 et 2015, s'inscrit dans la continuité de Wilder Mann et ajoute une pierre à l'inventaire des communautés humaines entamé par Charles Fréger il y a vingt ans.

Si les costumes de Yokainoshima représentent des divinités shintos ou bouddhistes et non des créatures païennes comme dans *Wilder Mann*, il n'en reste pas moins que des similitudes de fonds et de formes jettent des ponts entre les deux séries. »

Page 3 : Premier chapitre de ce numéro de *Camera*. Ceci est une rencontre avec le photographe Charles Fréger. Ce chapitre s'intitule *J'aime l'idée que les choses s'inscrivent dans la durée* et il est écrit par le journaliste Guy-Pierre Chomette.

Pages 33 et 34 contiennent un texte écrit par l'ethnologue Nicole Revel, qui a rencontré en 2008 le peuple Badjao, dans l'état de Sabah au nord de Bornéo.

Pages 40 à 47 : Le chapitre s'intitule *Les Wodaabés*, écrit par Marie Laura de Decker (photographe et journaliste française) et par le cinéaste Otar Iosseliani.

Page 48 : Chapitre intitulé *Les cabocles* de Belém écrit par Catherine De Clippel.

Page 54 : *Ocumicho* est un chapitre écrit par l'ethnologue Cécile Gouy-Gilbert. L'intitulé, *Ocumicho* est le titre d'un film et le nom d'un village du Michoacan au Mexique. À côté des textes se trouvent des captures écran du film, montrant différentes femmes interviewées et donnant leur opinion sur Marcelino, le personnage principal.

Page 60 : Ce chapitre s'intitule *Les portefeuilles du Caire* écrit par Arnaud du Boistesselin (photographe d'architecture et d'intérieurs).

Page 66 : *Masken* est un chapitre avec des photographies de Michael Etzensperger, un photographe suisse basé à Zurich.

Le texte est écrit par Léa Tirilly. Ici cinq images ont été choisies, représentant les masques recomposés du photographe.

Ces images ont toutes le même format et ont chacune une légende située en bas à gauche de l'image, indiquant le titre de la photographie et sa date de prise de vue.

Page 72 : Ce dernier chapitre s'intitule *Thraumatologie* et il est écrit par Valentine Plisnier (enseignante et chercheuse en Histoire de l'art). Louis Tirilly est un photographe qui fait ses débuts par le reportage de marins pêcheurs et d'agriculteurs. Le projet représenté dans ce numéro porte sur des créations photographiques, inspirées par une sélection d'objets africains. Ce projet est donc constitué de montages numériques. Il donne pour titre à cette série *Thraumatologie*, un mot qui combine deux notions paradoxales : la « thaumatologie » signifiant celui qui fait des miracles et « traumatisme », un choc violent responsable d'une blessure physique ou psychique. Dans ses photographies la justice y est « inversée » ; les visages de saints se voient supplantés par des fragments d'images d'artefacts ethnographiques.

Page 78 : Entretien avec Jean Malaurie. Ces propos ont été recueillis par Marc Rochette qui est chargé des collections d'ethnologie et d'anthropologie à la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Jean Malaurie est aussi ethno-photographe et directeur de centre d'études arctiques du CNRS à Paris.

Pages 87 à 99 : Portfolio de Liu Tao. L'intitulé de ce chapitre est *Shangai Tian Wai*, un texte écrit par Didier de Faÿs.

Page 100, vient le chapitre sur le thème de « nouveaux territoires ». L'intitulé de ce chapitre est *Irving Penn aux sources du Vaudou* un texte écrit par Valentine Plisnier. Irving Penn était un photographe américain, connu pour ses photographies de mode, de beauté, de portraits et de natures mortes.

Pages 106 à 111 : Chapitre *Griaule, Levistrauss, Mead, Malinowski et Lipp* écrit par Marc Rochette, le texte met surtout en avant la vie solitaire des ethnographes confrontés aux cultures différentes selon leur mission. Ainsi, ce chapitre, traite spécifiquement des portraits faits de ces différents ethnographes sur le terrain.

Page 112 : La collection Charles Nes. Ce chapitre montre des photographies de la série *Troglodytes* du photographe Frédéric Boissonnas.

Page 114 : Les prix et résidences de ce numéro double, montrant des photographies d'Alinka Echeverria, lauréate 2016 de la résidence BMW au musée Nicéphore Niépce. Le texte est écrit par Bruno Bonnabry-Duval.

Page 122 : Chapitre présentant trois livres différents, *7/7 l'ombre des vivants* de Guillaume Herbaut. Puis il y a le livre *John Ford Point de Vincent Meunier et Virtual Seoul* par Françoise Huguier. Les textes pour ces trois livres sont rédigés par Claire Mayer. Le premier livre mentionné, de Guillaume Herbaut, traite de (page 122), « ceux qui ont choisi de rester dans l'horreur, dans un monde qui ne veut pourtant plus d'eux. [...] »

Dans le deuxième livre Vincent Meunier photographie l'Amérique de l'Ouest, dont spécifiquement le John Ford Point. Ces photographies sont sources de mémoire de son voyage aux États-Unis. Le dernier livre de Françoise Huguier porte sur son voyage en Corée du Sud. Ainsi, ce livre est une déambulation de cette photographe au sein du pays prenant en photographies des éléments clefs de cette culture telles que la *K-pop* ou la colathèque.

FICHE DESCRIPTIVE DU NUMÉRO DOUBLE 17/18
DE LA REVUE CAMERA

Date de parution : Mai 2017.
Format : 22,5 cm x 29 cm.
Nombre de pages : 144 pages.
Bilingue : Anglais-Français.
Directrice artistique : Audrey Templier.
Typographie : L'Helvetica Neue.
Traductions : Arby Gharibian.
Impression : Manufacture Deux-Ponts, Grenoble.
Photogravure : Michel Sixou, Pat Garet' Associées, Paris.
Nombre d'exemplaires : 4 500.
Reliure : Dos carré collé.
Distribution/diffusion : Pollen Diffusion-Difpop.
ISBN : 979-10-94965-10-8.
Éditeur : Bruno Bonnabry-Duval.
Lieu de parution : Publication *Camera*, Paris.
Coordination éditoriale : Marie Bonnabry-Duval.
Contributeurs/Invités : Béatrice Andrieux, Jean-Paul Colleyn, Andrea Paganini, Valentine Plisnier, Bernard Plossu, Marc Rochette et Louise Stefanii.
Chargée des publicités/partenariats : Nathalie Morel d'Arleux.

Contenu de ce numéro :

Première de couverture : Image des *Danseuses initiées au Vodou Avlekete* au Togo en 1988. Photo prise par Catherine De Clippel.
Deuxième de couverture : Publicité pour une exposition à la Fondation Cartier.
Page 1 : Le colophon, le sommaire et le titre.
Page 2 : Publicité pour Partenaires officiels des Rencontres d'Arles depuis 2010, exposant *Toujours le soleil* de Dune Varela, lauréate de la résidence BMW.
Pages 3 et 4 : Édito introduisant Jean Rouch, écrit par Bruno B. Duval et Andrea Paganini, intitulé L'imparfait du subjectif.
Pages 4 à 49 : Une rencontre avec Catherine De Clippel au pied du mont ventoux. Texte écrit par Valentine Plisnier. Texte accompagné d'images prises par Catherine De Clippel. Nous découvrons le rapprochement du travail de Catherine De Clippel avec celui de Jean Rouch et de Jean-Paul Colleyn. De plus, son travail est résumé par Valentine Plisnier (page 8) : « [d]ans l'ensemble de ses photographies, ne figure aucune nature morte. Elle s'intéresse avant tout au vivant, à ses racines et à leurs développements, avec lesquels elle a toujours été en osmose. »
Pages 50 à 55 : Une rencontre avec Catherine De Clippel au pied du mont ventoux traduction en anglais.
Pages 56 et 57 : Mention de l'exposition *Dialogue photographique*, présentant les photographies de Jean Rouch et de Catherine De Clippel, au musée de l'Homme à Paris d'octobre 2017 à janvier 2018.
Pages 58 à 60 : *Les leçons informelles d'un maître* écrit par l'anthropologue Jean Paul Colleyn. Ce texte traite de la personnalité et de la pratique de Jean Rouch et de sa rencontre avec Catherine De Clippel.

Pages 61 à 63 : Texte Les leçons informelle d'un maître, traduit en anglais.

Pages 64 à 67 : Texte *Coups de foudre* en français et anglais.

Un entretien réalisé par Andrea Paganini, sur le travail de Laurent Pellé.

Pages 68 à 69 : *Les parentés*, un entretien avec Jean Michel Arnold, fait par Andrea Paganini. Ce texte traite de la rencontre entre Jean Michel Arnold et Jean Rouch.

Pages 72 à 75 : *Le génie de la France!*, entretien de William Klein, écrit par Andrea Paganini. Dans ce chapitre, William Klein définit Jean Rouch comme (page 73) « un génie! C'était un fonctionnaire (allusion à son intégration au CNRS), c'était un artiste et un génie. C'est rare que les fonctionnaires soient artistes et génies! »

Pages 76 et 77 : Chapitre *Photogrammes* sur Jean Rouch et écrit par Andrea Paganini. Une description plus précise de ses films et de sa pratique.

Pages 78 à 83 : Série de photogrammes liés aux films de Jean Rouch.

Pages 84 et 85 : Chapitre *Photogrammes* traduit en anglais.

Pages 86 à 97 : *Liberty 2016-2017, une chronologie universelle de la protestation noire*, photographies d'Omar Victor Diop, rédaction faite par Béatrice Andrieux. Ce texte présente les photographies d'Omar Victor Diop. Ses prises de vues sont très similaires à celles de Jean Rouch. Ses photographies sont aussi liées à la société africaine et à son histoire.

Pages 98 à 103 : *Les esprits africains*, photographies de Pierre Verger, José Medeiros, Christian Cravo et Mario Cravo Neto, texte écrit par Louise Stefanii. Ce musée présente notamment la richesse et la diversité culturelle du Brésil à travers des travaux de photographes.

Pages 104 à 109 : Chapitre intitulé *Les ateliers Varan et le festival Après Varan*, écrit par Béatrice Andrieux (commissaire d'exposition). Ceci est une introduction aux ateliers Varan basés sur Paris, fondés par Jean Rouch et le réalisateur Jacques d'Arthuys.

Cette fondation est « une association de formations dédiées au cinéma documentaire de terrain avec l'appui du ministère des Affaires étrangères » (cf. p. 104 de ce numéro).

Pages 110 à 115 : Le chapitre *Sagesse des possédés, les Maîtres Fous* en 2017, par la compagnie Dodescadens est intitulé d'une résidence. Ce chapitre est écrit par Marc Rochette.

Pages 116 à 120 : Chapitre *Au sujet d'Edmond Bernus et d'Éguéréou* écrit par le photographe Bernard Plossu.

Edmond Bernus est un photographe, qui a photographié des peuples nomades, libres de mouvement.

Pages 120 à 131 : Chapitre *Explosante fixe, Éguéréou-Niger, d'une rive l'autre*. Ce texte, est un hommage à Edmond Bernus, écrit par Jean Rouch. Les photographies accompagnant le texte sont prises par le photographe Edmond Bernus. Toutes les photographies d'Edmond Bernus ont été prises avec un *Semflex* (appareil photo à moyen format), avec un format carré 6x6 avec une visée reflex verticale.

Page 132 : Page d'abonnement de la revue *Camera*.

Page 133 : Publicité pour la 54^e Foire internationale de la photographie dans laquelle il y eut une exposition d'Isabel Munoz, une photographe espagnole, en 2017 à Bièvres, en Essonne.

Page 134 : Présentation d'un projet de la photographe Lucia Peluffo Iriarte, intitulé Isabel.

Page 135 : Présentation du projet *Spectres* du photographe Yann Nótt.

Pages 136 et 137 : Ce chapitre est intitulé *Découvrir les films de Jean Rouch, collecte d'archives, inventaire et partage*, texte écrit sous la direction de Béatrice de Pastre (conservatrice

en chef des Archives françaises du film).
Pages 138 et 139 : Ce chapitre est intitulé *L'aventure du réel*. Jean Rouch et la pratique du cinéma ethnographique. Ceci est un texte écrit par le journaliste Paul Henley.
Page 142 : Programme du centenaire Jean Rouch en 2017 et ses manifestations.
Page 143 : Appel à candidature pour le prix de Camera Clara en 2017.
Page 144 : Publicité pour l'exposition du photographe Ed van der Elsken *La vie folle* au Jeu de Paume qui eut lieu en 2017.
Troisième de couverture : Publicité pour l'exposition Paris-Cotonou-Paris à la Galerie Vallois en 2017.
Quatrième de couverture : Publicité du Paris Photo au Grand Palais en 2017.

FICHE DESCRIPTIVE DU NUMÉRO 19
DE LA REVUE CAMERA

Date de parution : Septembre 2017.
Format : 22,5 cm x 29 cm.
Nombre de pages : 88 pages.
Bilingue : Anglais-Français.
Directrice artistique : Audrey Templier.
Typographies : SangBleu et l'Helvetica Neue.
Traductions : Arby Gharibian.
Impression : Manufacture Deux-Ponts, Bresson (Grenoble).
Photogravure : Michel Sixou, Pat Garet' Associées à Paris.
Nombre d'exemplaires : 4 500.
Reliure : Dos carré collé.
Distribution/diffusion : Pollen Diffusion-Difpop.
ISBN : 979-10-94965-11-5.
Éditeur : Bruno Bonnabry-Duval.
Lieu de parution : Publication Camera à Paris.
Coordination éditoriale : Marie Bonnabry-Duval.

Contributeurs/Invités : Valérie Dereux, Alexandre Kauffmann, Corinne Lellouche, Claire Mayer, Marc Rochette, Jean-Marie Schaeffer, Caroline Stein et Joël Vacheron.
Chargée des publicités/partenariats : Nathalie Morel d'Arleux.

Contenu de ce numéro :
Première de couverture : Image *Le marin* de Pierre et Gilles.
Deuxième de couverture : Publicité pour l'exposition à la Fondation Cartier.
Page 1 : Colophon, édito et sommaire.
Pages 2 et 3 : Publicités de Paris Photo et de BMW, partenaire de Paris photo.
Pages 4 à 29 : Rencontre avec Pierre et Gilles accompagnée par des images et textes.
Pages 30 à 45 : Écrit autour du sujet du portrait en photographie.
Pages 46 à 51 : Présentation de l'exposition d'Ina Jang, *Utopia*.
Pages 52 à 61 : Présentation du portfolio de Yann Stofer, *Evry Danse*.
Pages 62 à 69 : Présentation des prises de vues de Julia-Margaret Cameron *Épiphanies, portraits féminins*.
Pages 70 à 77 : Présentation de la résidence de Françoise Huguier, *Deauville, d'une ville l'autre*.
Pages 78 et 79 : Présentation de la collection d'Alain Fleischer, *L'homme dans les draps*, en 2013, de la collection Neufelize OBC.
Page 80 : Texte de présentation de la revue *Camera* et des informations sur son abonnement. Présentation en image de tous les numéros de la revue depuis son relancement en 2013.
Page 81 : Publicité pour le Grand Palais.
Pages 82 à 87 : Présentation des livres de Didier Ben Loulou *Chroniques de Jérusalem et d'ailleurs*, *Natten* de Margot Wallard et *Monsanto : une enquête photographique*, du photographe franco-vénézuélien Mathieu Asselin, spécialisé dans le documentaire.
Page 88 : Présentation du travail de Dana Lixenberg.
Troisième de couverture : Exposition à la Galerie Vallois.
Quatrième de couverture : Festival de photographie au Louvre.

Histoire de la photographie

- Dominique Baqué, Régis Durand, Etienne Hatt, Michel Poivert, *Les grands entretiens d'artpress, la photographie, des histoires*, Paris, Artpress n°1, 2016.
- André Gunthert, *Études photographiques n°35*, Paris, Société française de photographie, 2017.
- Anne de Mondenard, *La mission héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1985*, Paris, Éditions du patrimoine, 2002.
- Martin Parr et Gerry Badger, *Le Livre de photographies: une histoire: Volume 1*, Londres, Phaidon, 2005.
- Martin Parr et Gerry Badger, *Le Livre de photographies: une histoire: Volume 2*, Londres, Phaidon, 2007.
- Martin Parr et Gerry Badger, *Le Livre de photographies: une histoire: Volume 3*, Londres, Phaidon, 2014.
- Édité par Simone Philippi et Ute Kieseyer, *Alfred Stieglitz, Camera Work, the complete illustrations 1903-1917*, Cologne (Allemagne), Taschen, 1997.
- Allan Porter, *Photography 1839-1972; 1922-1972; Camera*, Suisse, Alice Bucher, 1972.
- Estelle Sohier, Olivier Lugon et Anne Lacoste, *Transbordeur photographie, histoire et société*, Paris, Éditions Macula, 2017.

La revue photographique contemporaine

- Nicolas Daubanes, Nadim Asfar, Ad Nuis, Pablo Hare, Matthieu Lavanchy, Erik Kessels, Manfred Paul, Anne Golaz, Jiang Pengy, Simon Tanner, Mauric Mbikayi et Marcelo Brodsky, *Else #14*, Lausanne, Musée de l'Elysée, 2017.
- Jean Fournier, *Halogénure 03A*, France, L'association Halogénure, 2017.
- Jean Fournier, *Halogénure 03B*, France, L'association Halogénure, 2017.
- Jean Fournier, *Halogénure 03C*, France, L'association Halogénure, 2017.
- Maxime Milanese et Claire Schvartz, *Tell mum everything is ok n°6 Wild Side*, Paris, FP & CF, 2015.
- Eve Morcrette, Asca Sr Aull, Maria Pleshkova, André Sanchez, Michel Handschumacher, Pierre Leblanc, Vincent Cordebard, Costanza Mansueti, Paola Saetti et Mike Lee, *Niepcobook n°02*, Paris, Corridor Éléphant, 2016.
- Vasanthan Yogananthan, Pablo Lopez Luz, Thierry Girard, Pablo Réol, Lukas Ilgner, Vivian Olmi, John Lehr, Hervé, Siya Akoi, Pierre Defaix, George Osodi et Thomas Mailaender, *Else #11*, Lausanne, Musée de l'Elysée, 2016.

Photographie contemporaine

- Denis Angus, Catherine Francblin, François Jonquet, Jacques Henric, Catherine Millet et Gianni Romano, *Les grands entretiens d'artpress, la photographie, l'image construite*, Paris, Artpress n°4, 2016.
- Anne-Céline Jaeger, *La photographie contemporaine par ceux qui la font*, Paris, Thames & Hudson, 2007.
- Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2009.

Théorie de l'image

- Emmanuel Alloa, *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
- Quentin Bajac, *Après la photographie? De l'image argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- Oliver Botar, *Sensing the future: Moholy-Nagy, Media and the Arts*, Suisse, Lars Müller Publishers, 2014.
- John Berger, *Comprendre une photographie*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2017.
- Françoise Heilbrun, Bernard Marbot et Philippe Néagu, *L'invention d'un regard (1839-1918), cent cinquantième de la photographie, XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- Mari-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2003.
- Marie-José Mondzain, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, 2011.

