

Documenter
ou augmenter
le réel

La photographie

2025-2026

La photographie

Son rapport au réel

Depuis le 19^e siècle, la photographie occupe une place centrale dans notre manière de percevoir et de représenter le monde. Apparue comme une invention technique permettant d'enregistrer fidèlement le réel, elle est d'abord utilisée comme un outil de reproduction et de documentation. Grâce à son procédé mécanique et chimique, la photographie semble offrir une image objective, capable de conserver une trace du réel avec une précision inédite.

Cependant, au fil du temps, la photographie dépasse cette fonction purement documentaire. Elle s'impose progressivement comme un médium artistique à part entière, transformant en profondeur le rapport aux images et à la peinture, qui n'est plus l'unique référence pour représenter le réel. Les photographes explorent alors de nouvelles formes d'expression : choix du cadrage, de la lumière, de la couleur, du format ou encore mise en scène des sujets.

Ainsi, la photographie oscille constamment entre deux pôles : **documenter le réel** et **l'interpréter, voire le transformer**. Elle peut témoigner des faits historiques, des conditions sociales et des modes de vie, tout en proposant une vision subjective du monde. Qu'elle soit scientifique, sociale, journalistique ou artistique, la photographie interroge la notion de vérité de l'image et le regard que nous portons sur la réalité.

À travers un parcours chronologique et thématique, ce corpus propose d'analyser comment la photographie, du 19^e au 21^e siècle, enregistre le réel tout en participant à sa construction, révélant ainsi les multiples usages et significations de l'image photographique.



Nicéphore NIÉPCE (1765-1833), *Point de vue du Gras*,
Saint-Loup-de-Varennes, 1827, héliographie

Enregistrer le monde

Une révolution technique



Louis DAGUERRE (1787-1851), *Boulevard du Temple, Paris, 1838*, daguerréotype



Alphonse-Eugène HUBERT (1797-1841), *Nature morte*, 1839-1840, daguerréotype

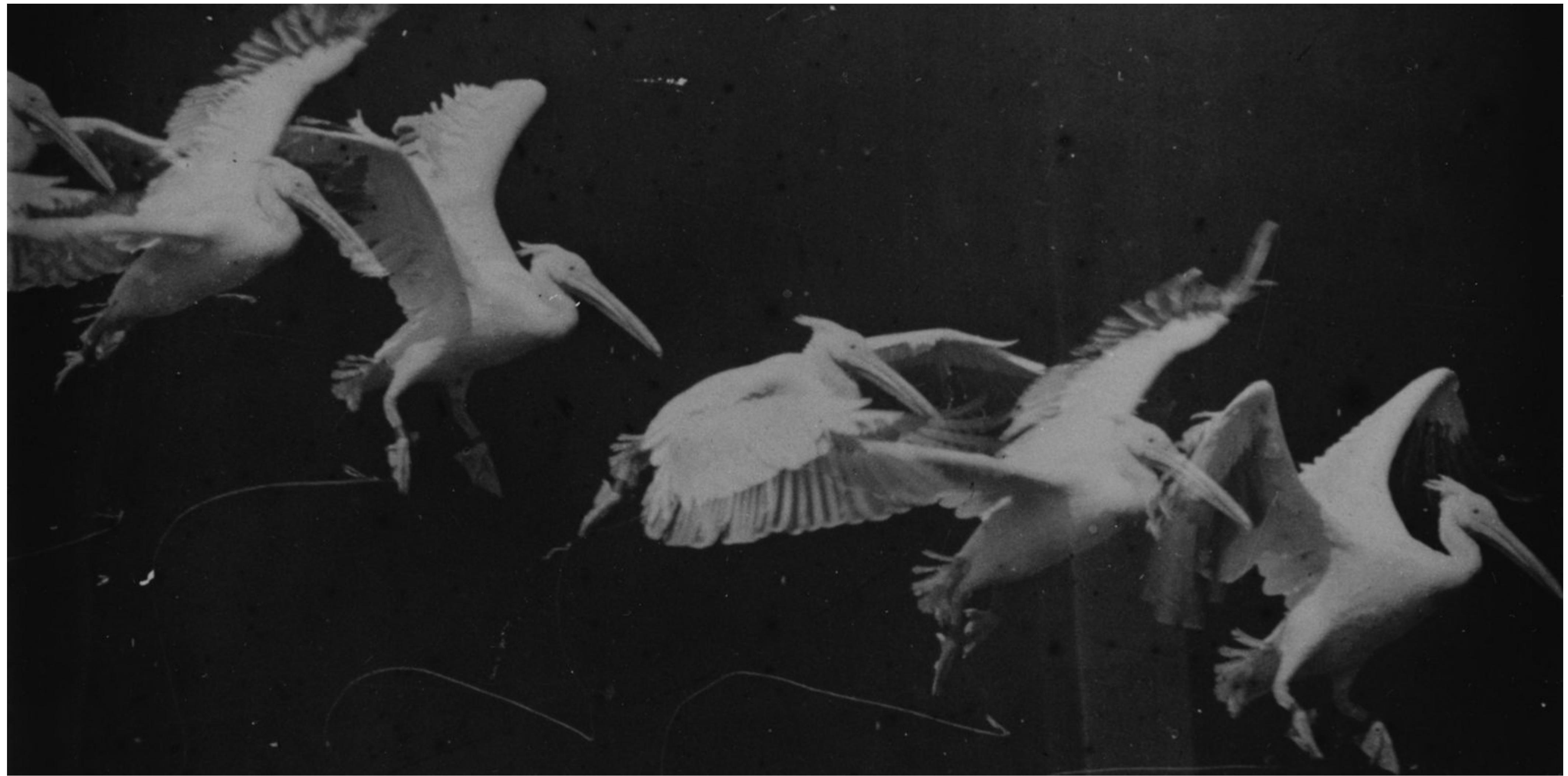


William Henry Fox TALBOT (1800-1877), *The Haystack (The Pencil of Nature)*, 1841, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif sur papier (calotype)

William Henry Fox TALBOT, *An Oak Tree in Winter*, 1842-1843, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif sur papier, 16,6 × 19,4 cm, Department of Photographs, The Metropolitan Museum of Art, NY



John Adams WHIPPLE (1822-1891), *The Moon*,
February, 1852, daguerreotype, Harvard College
Observatory



Jules-Étienne MAREY (1830-1904), *Pélican, vol transversal descendant, 10 images par seconde, vers 1882, chronophotographie*

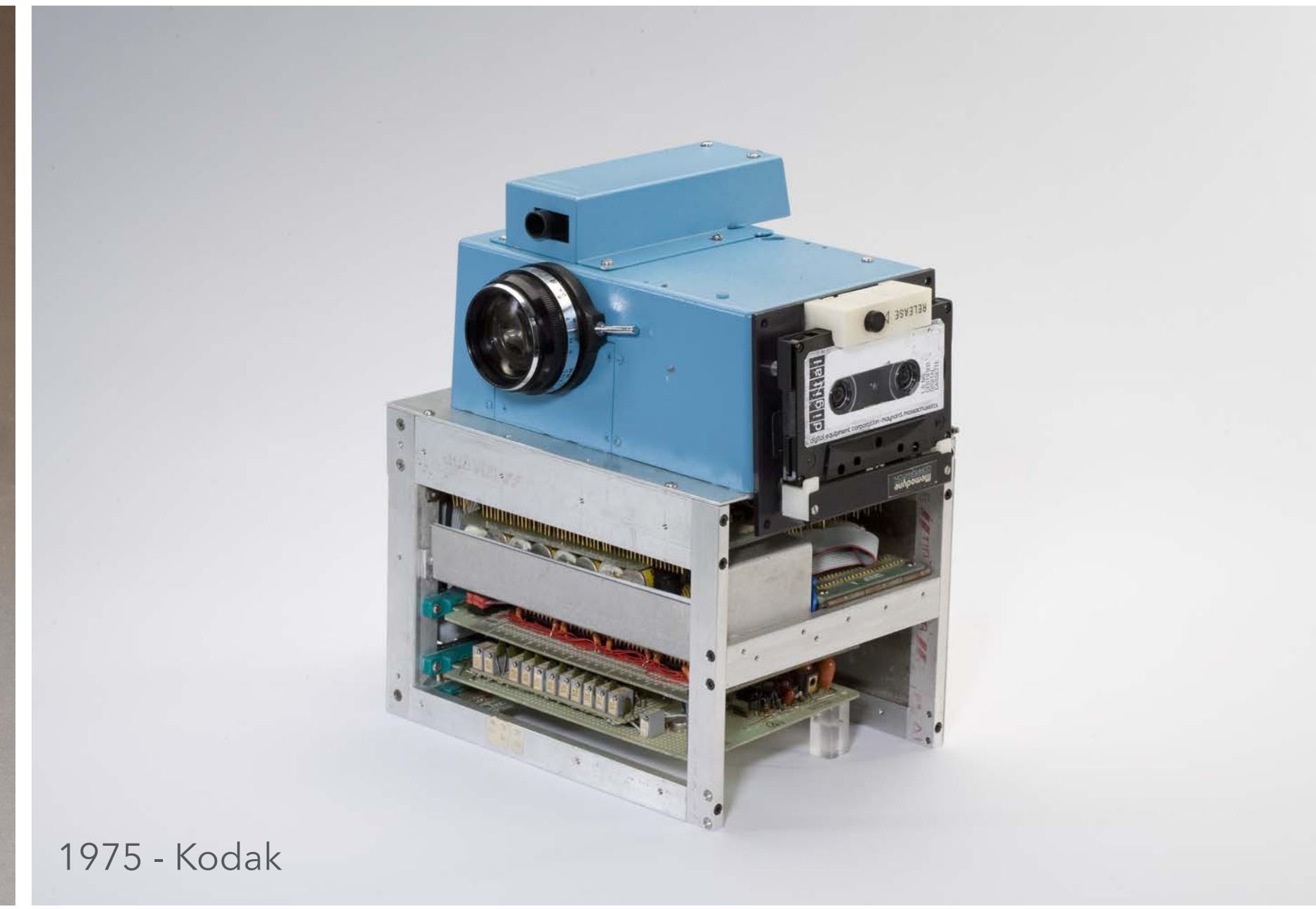
Wilhelm RÖNTGEN (1845-1923), *Hand mit Ringen*, 22
décembre 1895, première radiographie
(image produite par rayons X)





Atelier des Frères Lumière, *Nature morte avec homard*, vers 1907, autochrome sur plaque de verre avec du ruban de papier d'étanchéité, 12,9 × 17,8 cm, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

- **1826-1839, premières photographies** : invention de l'héliographie (Niépce) puis du daguerréotype (Daguerre), premières images fixées durablement.
- **Années 1850, négatif sur support souple** : procédé au collodion humide, permettant la reproduction multiple des images.
- **1888, pellicule et appareil grand public** : introduction du film souple et de l'appareil Kodak (« You press the button... »), démocratisant la photographie.
- **1907, photographie couleur** : procédé « autochrome » des frères Lumière, première technique couleur commercialement viable.
- **1925, appareil 35 mm** : le Leica impose le petit format, plus léger et adapté au reportage.
- **Années 1940, photographie instantanée** : invention du Polaroid, avec développement immédiat des images.
- **Années 1970-1990, capteurs électroniques** : développement des capteurs CCD puis CMOS, fondement de la photographie numérique.
- **Années 2000, photographie numérique grand public** : remplacement progressif de l'argentique par le numérique.
- **Années 2010, photographie computationnelle** : traitement logiciel avancé (HDR, fusion d'images, IA), notamment sur les smartphones.



Documenter

L'outil documentaire, social et historique : la preuve en image



Maxime DU CAMP (1822-1894), *Sphinx et Pyramides*, 1849,
mission du ministère de l'Instruction publique

Édouard-Denis BALDUS (1813-1890), *Arc romain, Orange, 1851*, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif sur papier, 35,3 × 26,2 cm, commande de la commission des Monuments historiques (Mission héliographique), Department of Photographs, The Metropolitan Museum of Art, NY



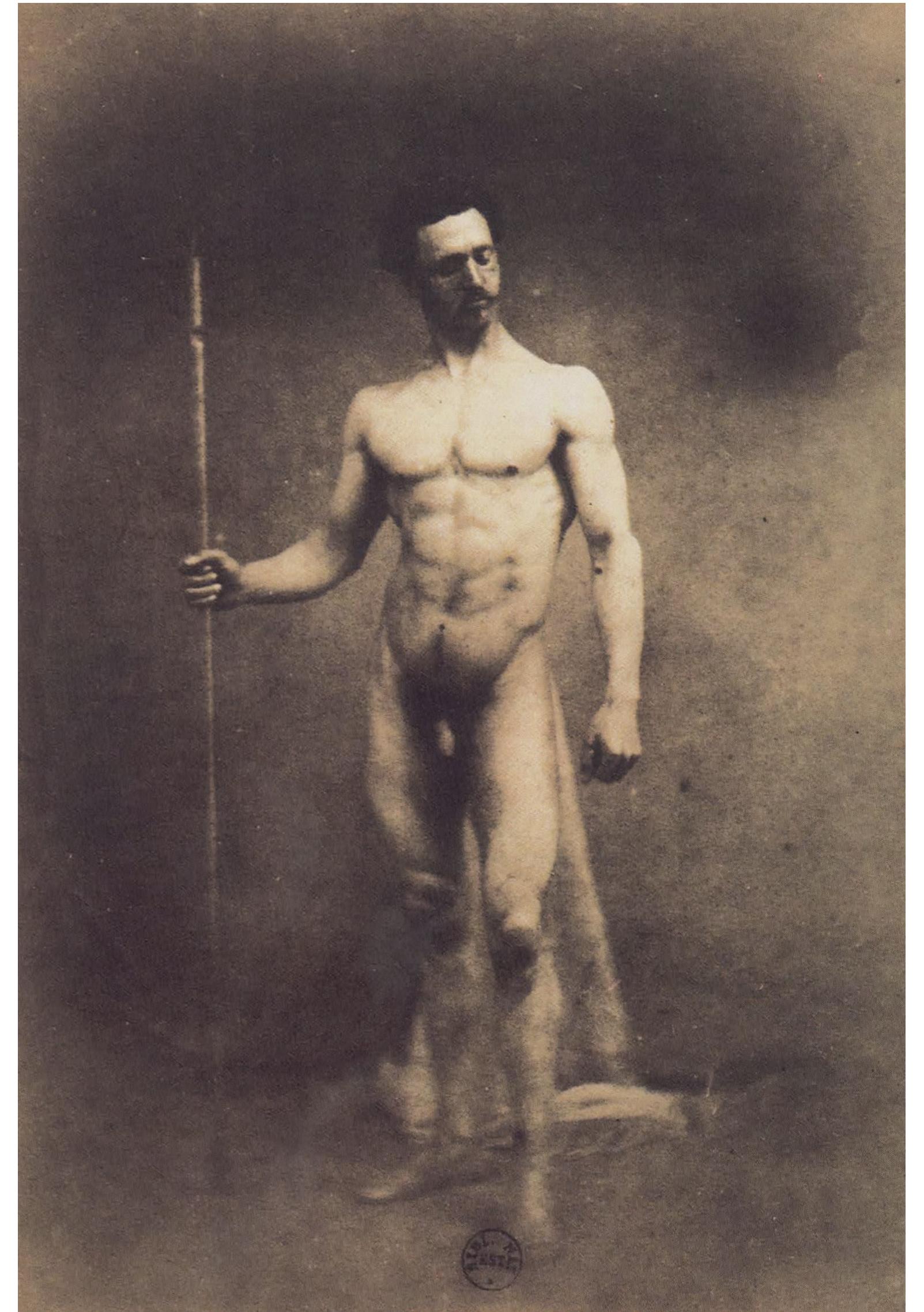
Édouard-Denis BALDUS (1813-1890), *Gare de Toulon*, 1859, BnF

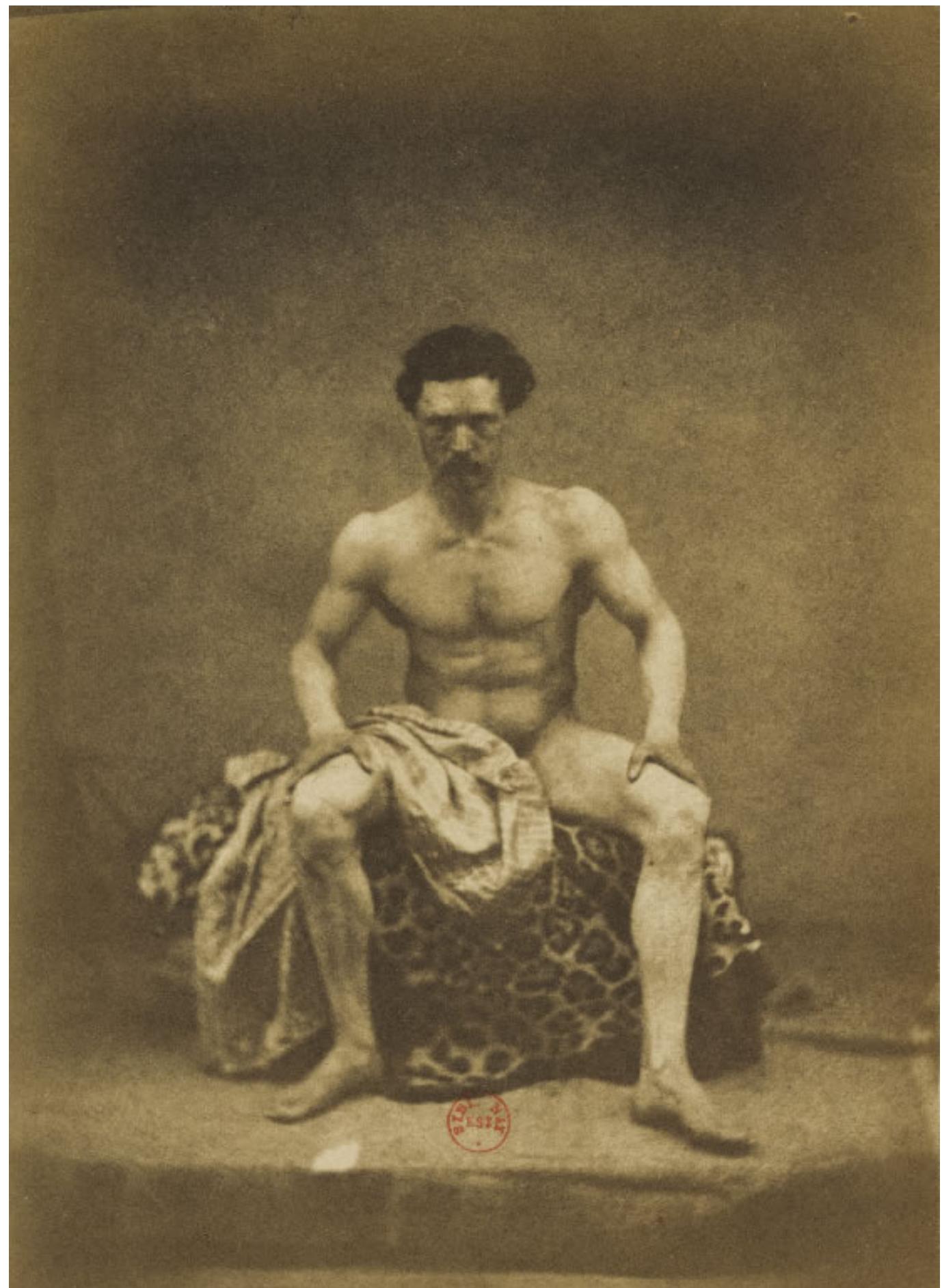


Eugène DURIEU (1800-1874), *Étude, femme assise, 1853-1854*, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre, 17,3 × 11,9 cm, The Met, NY



Eugène DURIEU (1800-1874), *Étude de nu masculin, 1853-1854*





Eugène DURIEU (1800-1874), *Nu masculin assis de face, les jambes écartées*, 1854, planche n°15, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif sur papier, 17,8 x 12,8 cm, BnF



Eugène DELACROIX (1798-1863), *Étude de jambes d'homme assis et étude d'une tête*, Nd, mine de plomb, 20,3 x 15,2 cm, Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon



Eugène DELACROIX (1798-1863), *Étude de femme nue de profil à gauche*, Nd, mine de plomb, 13,6 x 20,9cm, Musée du Louvre, Paris



Louis-Camille D'OLIVIER (1827-1870), *Femme nue*, 1855, épreuve sur papier salé, 21 x 16cm, BnF



Roger FENTON (1819-1869), *Valley of the Shadow of Death (La Vallée de l'ombre de la mort, Crimée)*, 1855



Timothy H. O'SULLIVAN (1840-1882), *A Harvest of Death*, 1863, Guerre de Sécession, juillet 1863

Eadweard J. MUYBRIDGE (1830-1904),
Valley of the Yosemite, from Rocky Ford,
1872, albumen print from wet collodion
negative, $43,1 \times 54,8$ cm, The Cleveland
Museum of Art





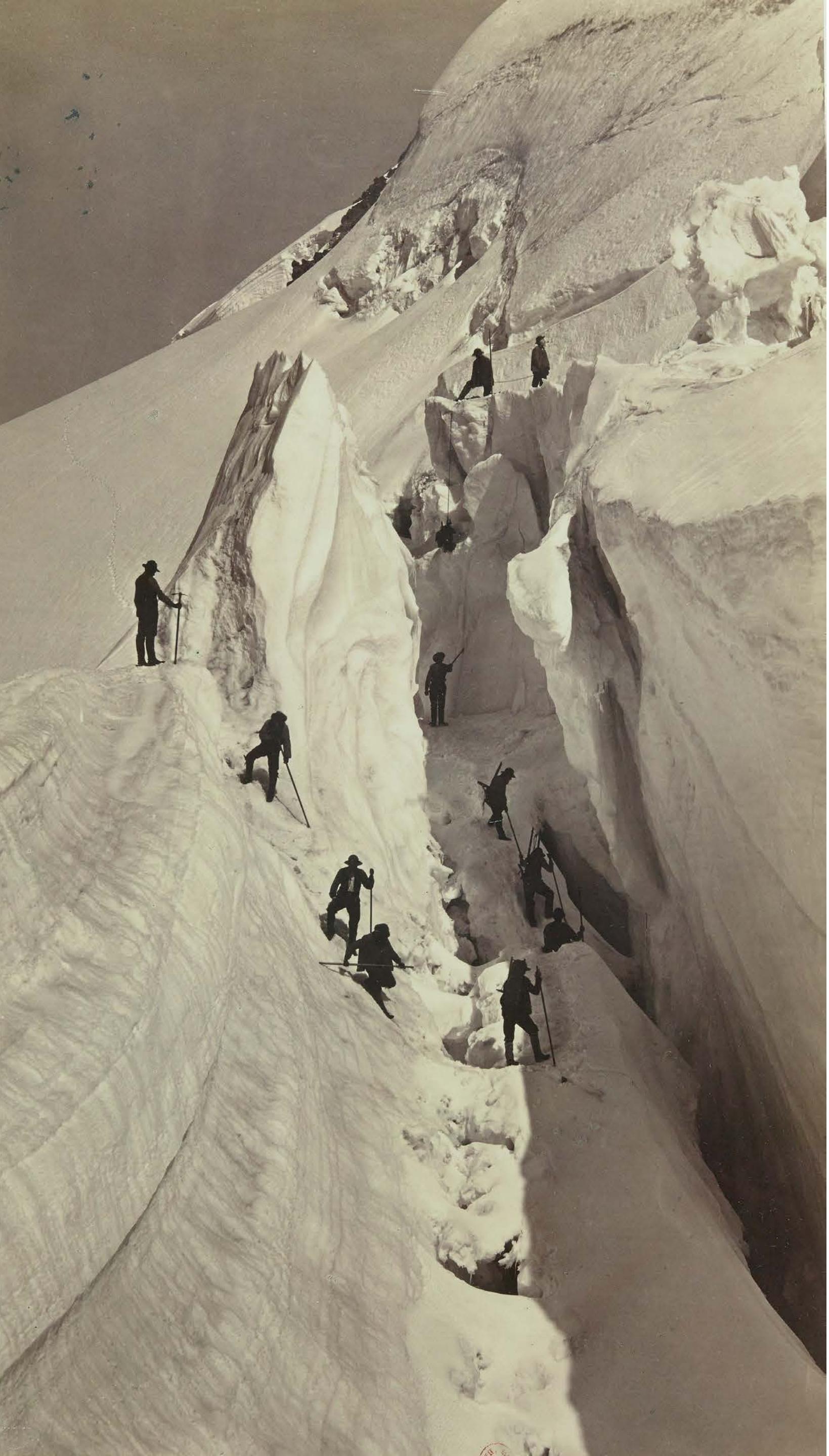
Carleton E. WATKINS (1829-1916),
Charter Oak, Thurlow Lodge, Menlo Park, 1874, épreuve à l'albumine argentique d'après négatifs en verre au collodion humide, env. 39 × 52 cm



Karl BLOSSFELDT (1895-1932), *Urformen der Kunst*
(*Les Formes originelles de l'art*), 1928



Eugène ATGET (1857-1927), *Cour, 41 rue de Broca, 1912*



BISSON Frères - Louis-Auguste (1814-1876) et Auguste-Rosalie (1826-1900), La Crevasse (départ) sur le chemin du grand plateau, ascension du Mont-Blanc, 1861, tirage sur papier albuminé d'après un négatif sur verre au collodion humide, BnF, Paris

Adolphe BRAUN (1812-1877), *Sans titre*,
1854-1857, tirage à l'albumine argentique,
30,8 × 36,3 cm, MoMA, NY

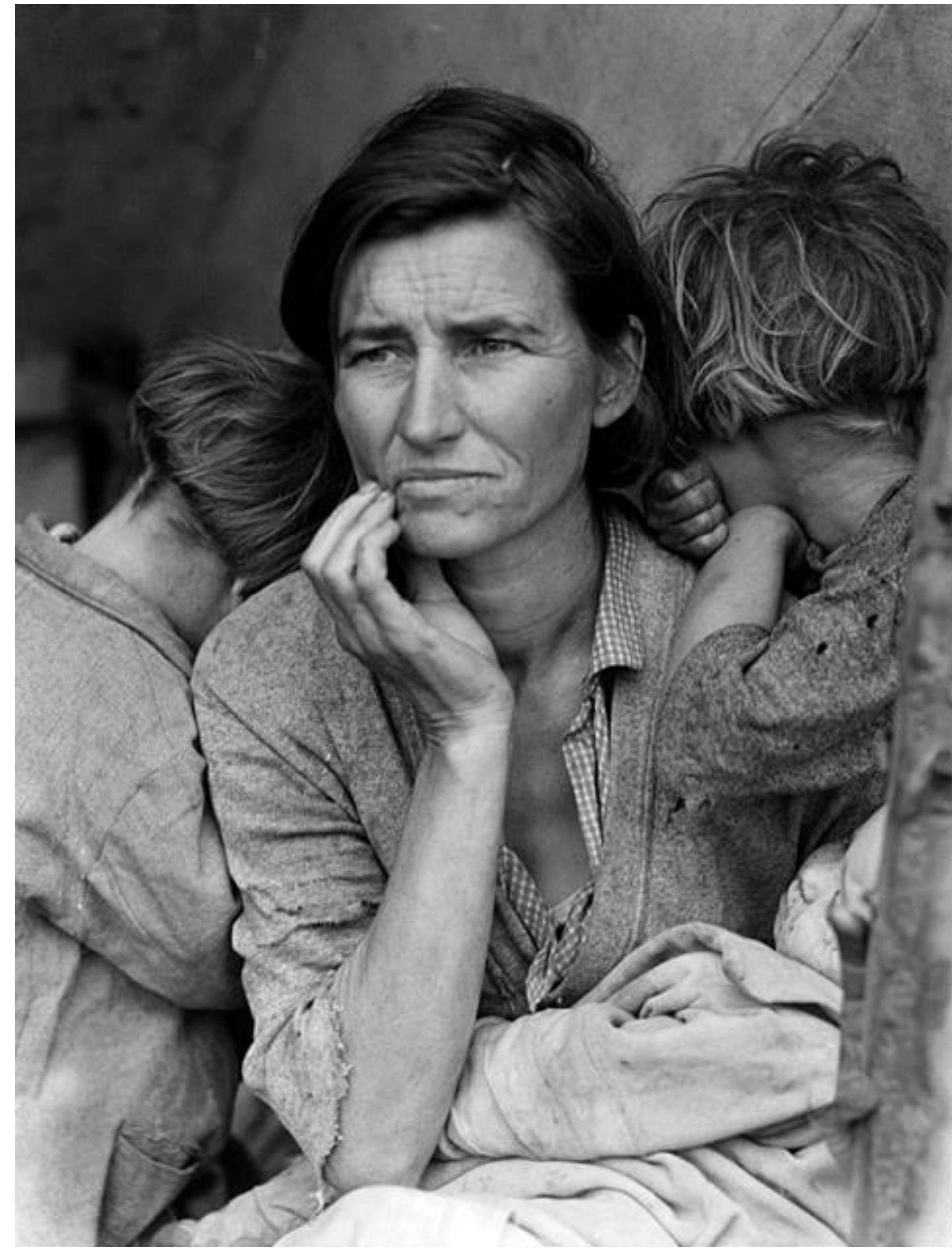




Walker EVANS (1903-1975), Posters advertising a 1936 circus near Lynchburg,
South Carolina, 1936



Henri CARTIER-BRESSON (1908-2004), Juvisy, *Dimanche sur les bords de Marne*, 1938



Dorothea LANGE (1895-1965),
White Angel Breadline, San Francisco, 1933

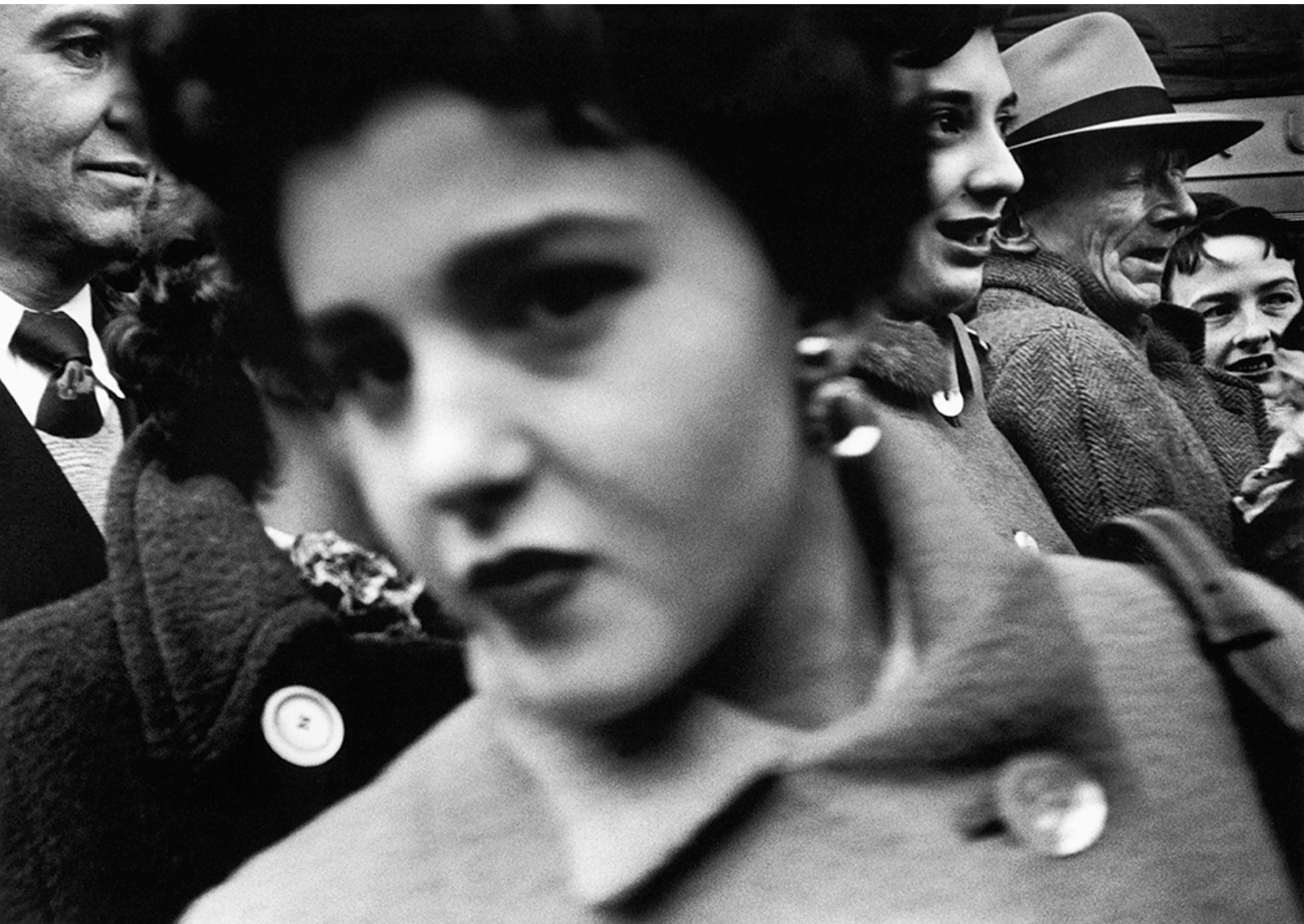
Dorothea LANGE (1895-1965),
Migrant Mother, Nipomo, California, 1939, programme de la Farm Security Administration (FSA)



Louis STETTNER (1922-2016), *Aubervillier*, 1948



Robert CAPA (1913-1954), *L'été à Deauville*, 1953, publié en septembre 1953 dans le magazine *Holiday*, International Center of Photography / Magnum Photos



William KLEIN (1926-2022), *Big face, Big buttons, New York, 1955*



Robert FRANK (1924-2019), *The Americans, Parade - Hoboken, New Jersey, 1955*



Robert FRANK (1924-2019), *The Americans, St. Petersburg, Florida, 1955*



Martin PARR (1952-2025), GB. England. New Brighton
(*The Last Resor*), 1983-85

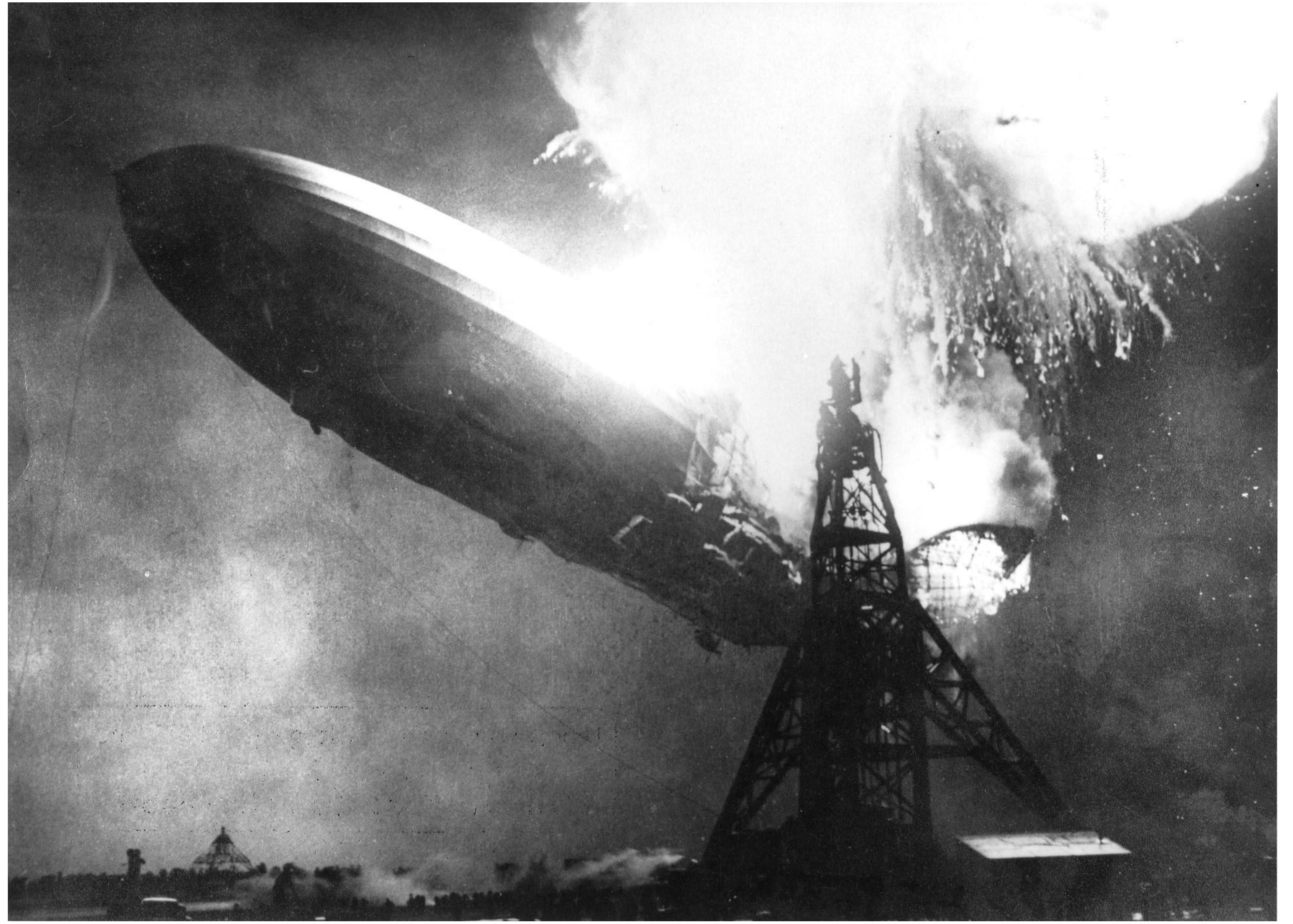


Martin PARR (1952-2025), Weymouth, 1996 - 1996

Photo-reporter

Le photojournalisme militant : photographier pour convaincre

- En quoi ces images ont-elles influencé l'opinion publique ?
- Peut-on parler d'objectivité photographique ?
- Où commence la responsabilité morale du photographe ?



Sam SHERE (1905-1982), *Lakehurst tragedy, 06 mai 1937*, Associated Press (AP), Zeppelin Museum Friedrichshafen



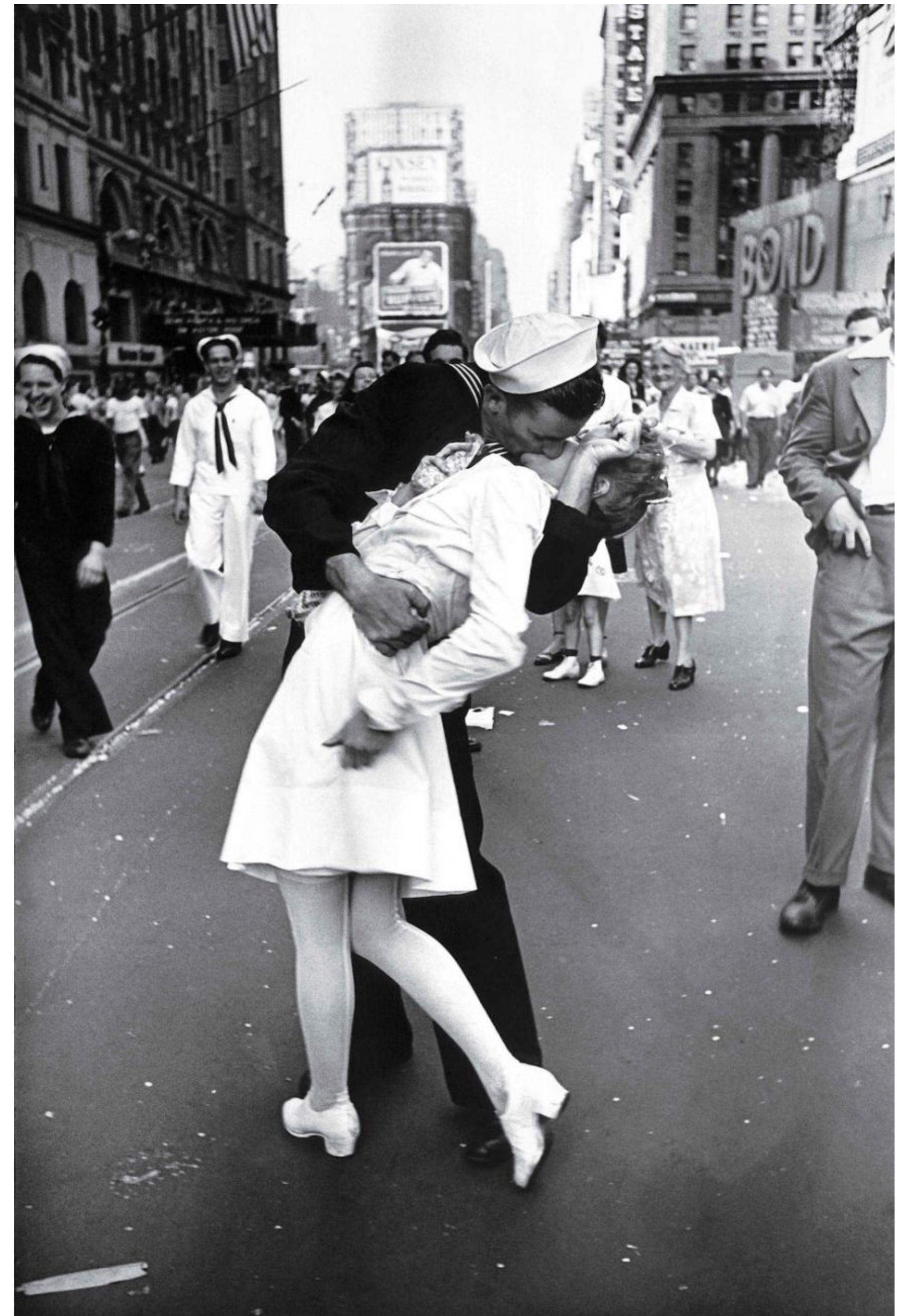
Robert CAPA (1913-1954), *Mort d'un milicien loyaliste sur le front de Cordoue, Espagne, début septembre 1936*, International Center of Photography / Magnum Photos Courtesy





Robert CAPA (1913-1954),
Les troupes américaines débarquent sur la plage d'Omaha Beach, le jour J, 6 juin 1944, Normandie,
International Center of
Photography / Magnum
Photos

Alfred EISENSTAEDT (1898-1995), *V-J Day in Times Square, New York, 14 août 1945*, Time & Life Pictures





Henri CARTIER-BRESSON (1908-2004), Berlin 1963



Catherine LEROY (1944-2006),
*Vernon Wike, infirmier de l'US Navy,
auprès d'un camarade mortellement
blessé lors de l'assaut de la
colline 881, au Vietnam (bataille de
Khe Sanh), le 30 avril 1967*



Marc RIBOUD (1923-2016), *Jeune fille à la fleur, manifestation contre la guerre au Vietnam, Washington, États-Unis, marche pour la Paix, 21 octobre 1967*, Musée de l'Armée, Paris





Eddie ADAMS (1933-2004), *L'exécution de Saïgon*, 1^{er} février 1968



Dennis STOCK (1928-2010), *Venice Beach Rock Festival- Brucemas Day ,California, 1968*, Magnum Photos

Nick UT (1951), *The Terror of War (la petite fille au napalm)*, 8 juin 1972, SIPA, AP Photo, photographie, attribution discutée par certains chercheurs, Nguyen Thanh Nghe, pigiste à l'AP, pourrait en être l'auteur



Raymond DEPARDON
(1942), *Richard Nixon,
Sioux City, Iowa, 1968*





Gilles CARON (1939-1970), *Sans titre (Daniel Cohn-Bendit)*, mai 1968

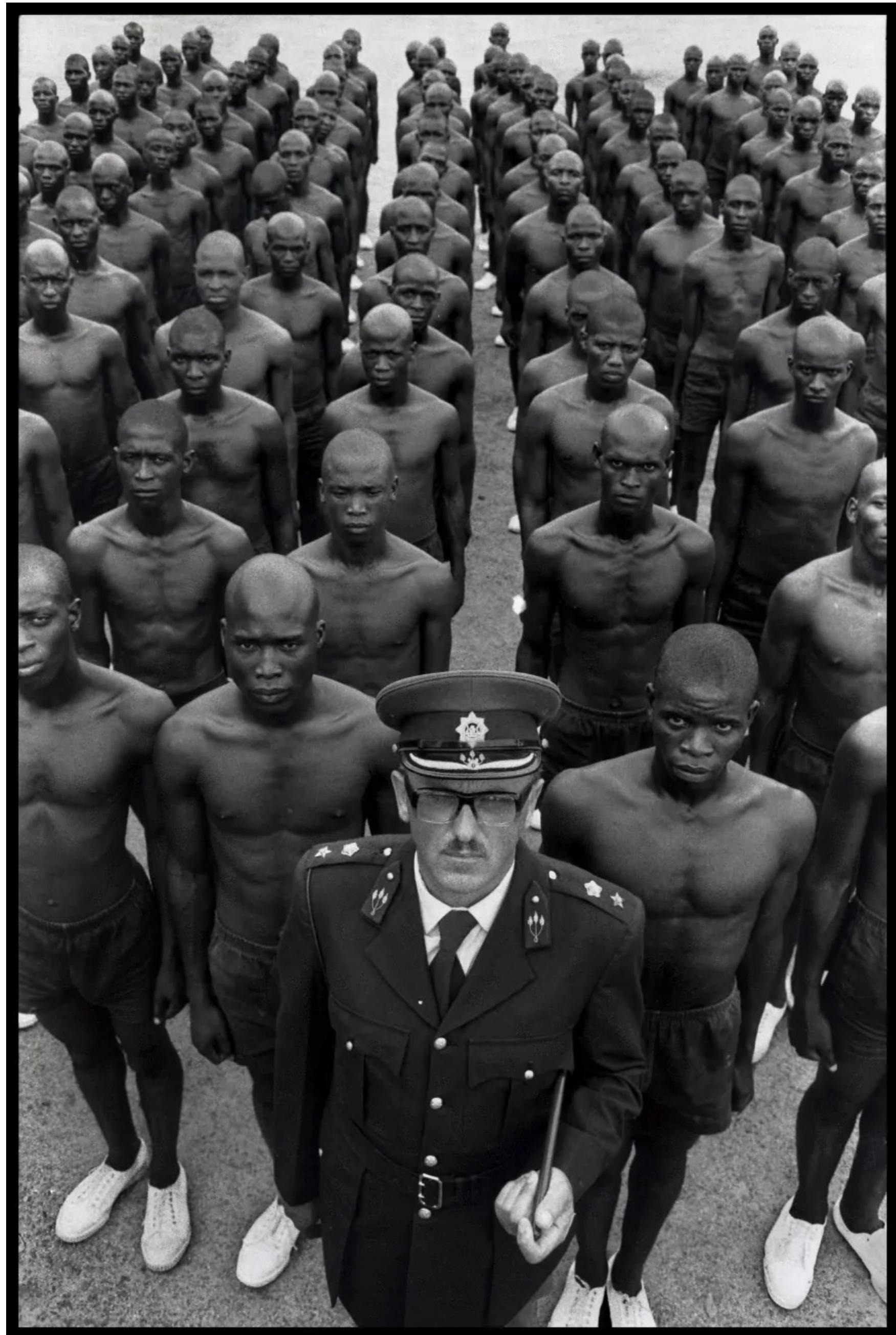


Burk UZZLE (1938),
Bobbi Kelly
and Nick Ercoline,
Woodstock, 17 août
1969, Life Magazine





Jeff WIDENER (1956),
L'Homme de Tian'anmen
(*Tank man*), 5 juin 1989,
avenue Chang'an près
de la place Tian'anmen,
Pékin, Chine, AP / Sipa



A. ABBAS (1944-2018), *Le colonel S. J. Malan, directeur de l'école de police pour Noirs, pose devant de jeunes recrues, Hammanskraal, Afrique du Sud, 1978*, Magnum Photos

Construire l'image

L'artiste photographe : la mise en scène du réel

- Qu'est-ce qui distingue mise en scène et manipulation ?
- Une photographie peut-elle mentir tout en disant une vérité ?



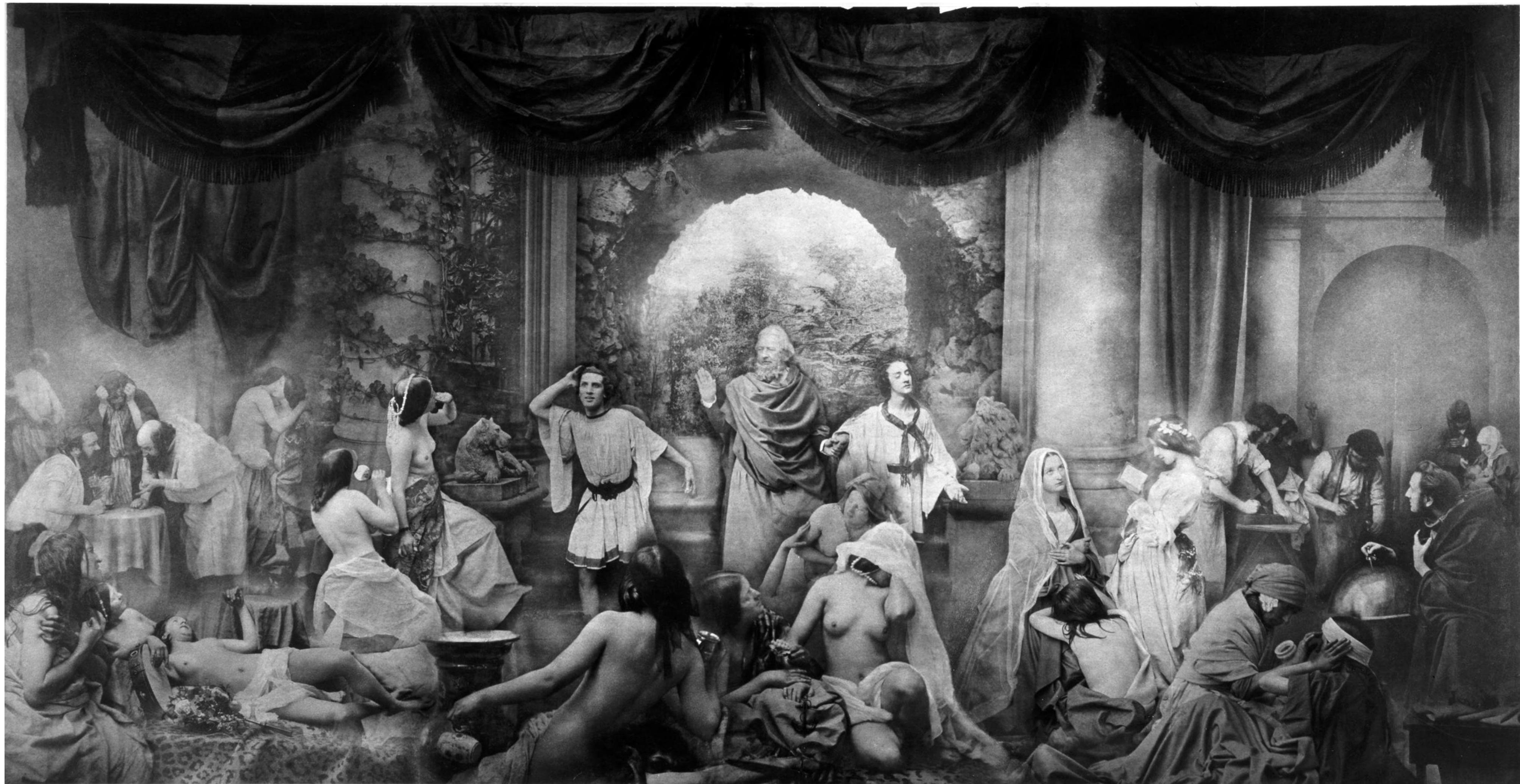
Hippolyte BAYARD (1787-1851),
Autoportrait en noyé, 1840, positif direct,
considéré comme la première mise en scène
photographique de l'histoire

Adolphe HUMBERT DE MOLARD (1800-1874),
Deux chasseurs, vers 1850, épreuve sur papier salé
à partir d'un négatif sur papier, 21,7× 18,0 cm,
Musée d'Orsay, Paris





Charles NÈGRE (1820-1880), *Les Ramoneurs*, 1851-1852, Tirage sur papier albuminé, Musée Carnavalet , Paris



Oscar Gustave REJLANDER (1813-1875), *Two Ways of Life (Les deux façons de vivre)*, 1857, montage de plus de trente négatifs



Robert DEMACHY (1859-1936), *Struggle*, 1904, épreuve photomécanique à partir d'une épreuve à la gomme bichromatée, 19,4 × 12,1 cm, Musée d'Orsay



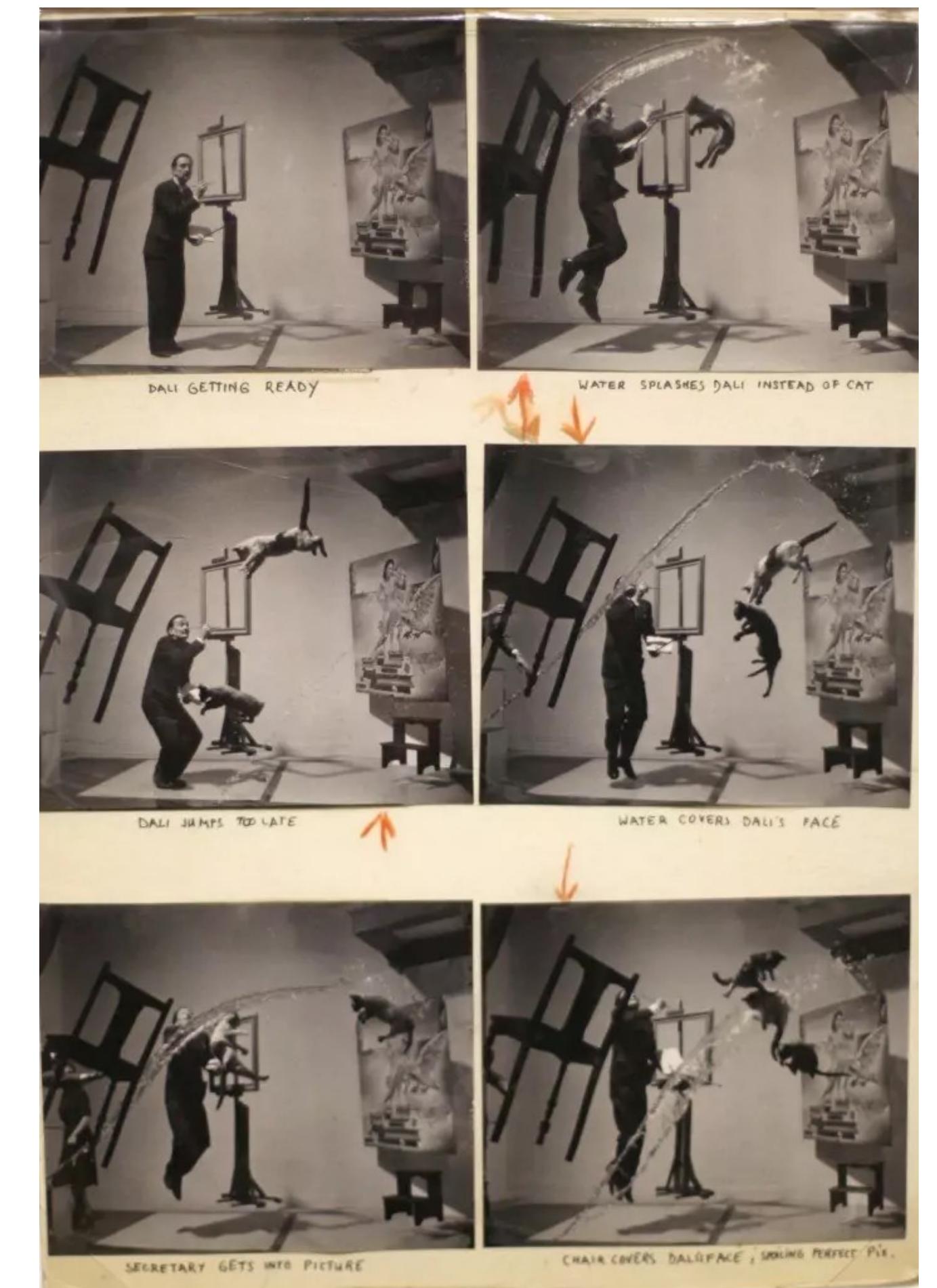
Paul STRAND (1890-1976), *Abstraction, Porch Shadows, Connecticut*, 1916, 33,3 × 23 cm, MoMA, NY



John HEARTFIELD (1891-1968), *Krieg und Leichen - Die Letzte Hoffnung Der Reichen* (Guerre et cadavres - Le dernier espoir des riches), 1932, photomontage paru dans *AIZ* n° 18, 1932



André KERTÉSZ (1894-1985), Meudon, 1928,
épreuve gélatino-argentique, 25,3 x 20,4 cm,
MNAM, Paris



Philippe HALSMAN (1906-1979),
Dalí Atomicus, 1948



La photographie a été réalisée pour le magazine Life qui l'a publiée le 12 juin 1950 au sein d'une série de photographies sur le thème de l'amour à Paris au printemps. C'est une photographie en noir et blanc, technique qui caractérise le travail de Doisneau, choisie sans doute par manque d'argent plus que par souci esthétique. La scène est jouée par deux étudiants en théâtre, Françoise Delbart (épouse Bornet) et son petit ami Jacques Carteaud, alors élèves au Cours Simon. Le photographe les avait repérés dans un café parisien et, les ayant vus s'embrasser, leur avait proposé une séance de prise de vue en pleine rue, moyennant une rétribution de 500 francs. Il fournira d'ailleurs le tirage original à Françoise Bornet après la séance. L'identité des deux protagonistes reste longtemps inconnue du grand public qui s'imagine que cette prise de vue est spontanée. Mais le regard de la femme située derrière le couple constitue un élément qui dévoile la mise en scène. Les passants qui sont autour des amoureux sont, eux, de vrais anonymes. Ils marchent tous dans le même sens alors que les deux protagonistes semblent immobiles comme si le temps était figé l'instant du baiser. En bas à gauche de la photo, un homme est attablé. Il permet au photographe d'adopter un point de vue qui donne la possibilité au spectateur de s'identifier au client du café et donc d'être témoin direct de cette scène romantique.

Robert DOISNEAU (1912-1994), *Le Baiser de l'Hôtel de Ville, Paris, 1950*



Henri CARTIER-BRESSON (1908-2004), *Derrière la Gare Saint-Lazare*, 1932





Richard AVEDON (1923-2004), *Dovima with Elephants, Evening Dress by Dior, Cirque d'Hiver, Paris, August 1955*





Diane ARBUS (1923-1971), *Child With A Toy Hand Grenade In Central Park, NYC, 1962*



Diane ARBUS (1923-1971), *Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967*



Joan FONTCUBERTA (1955), *Fauna, Solenoglypha Polipodida*, 1985, tirage gélatino-argentique viré au sélénium

Joan FONTCUBERTA (1955), *Herbarium, Guillumeta polymorpha*, 1982, tirage gélatino-argentique



Thomas STRUTH (1954), *View of Crosby Street and Spring Street, New York City, New York, United States*, 1978, Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Canada



Édouard MANET (1832-1883),
Un Bar Aux Folies-Bergère,
1881-1882, huile sur toile,
96 × 130 cm, Institut Courtauld,
Londres

Jeff WALL (1946), *Picture for Women*, 1979, cibachrome,
Lightbox, 161,5 × 223,5 ×
28,5 cm, MNAM, Paris

Andreas GURSKY (1955), *Rhein II*,
1999, C-Print, 190 × 360 cm,
Collection privée



La centrale nucléaire de Fessenheim



« Tout l'enjeu est de créer son propre monde. Le mien est un décor sur lequel je projette mes propres drames psychologiques. »

Gregory CREWDSON (1962), *Untitled*, 2004, photographie, impression numérique de la série *Beneath the Roses*, 144,8 × 223,5 cm, Coll. de l'artiste





Thomas Ruff remet ainsi la question de la certitude et de l'authenticité que nous associons à la photographie, parce qu'elle est encore souvent pour nous synonyme d'impression lumineuse portée par des clichés argentiques. En supprimant la netteté qui nous permet en général d'authentifier le sujet et de singulariser le médium photographique parmi les pratiques productrices d'images, les JPegs remettent en question la fonction d'indice et de trace du réel dont la photographie nous a toujours habituée. Ce procédé brise ainsi la croyance en la neutralité de l'écran et en la continuité des figures qui y apparaissent.

Thomas RUFF (1958) , *jpeg ny01*, 2004, C-print, 256 × 188 cm