



Ce qui suit est une reprise étoffée de la présentation sur l'image lors du PNF consacré à la langue de spécialité. Outre l'ensemble des images disponibles dans le diaporama, on trouvera ci-après un commentaire développé ainsi que des images complémentaires permettant de mieux éclairer le propos, les trente minutes de la présentation PNF limitant la possibilité d'exploration poussée. Le plan original de la présentation a été conservé.

Synopsis

1. Script & Casting – Que disent les textes ?

1.1. Quels arts ?

1.2. Mises en regard

2. Prises de vue – Le monde en image

2.1. L'image en cours de langue

2.1.1. Le déclencheur de parole

2.1.2. L'illustration

2.1.3. L'outil d'anticipation

2.2. L'image en soi

2.2.1. Une écriture de la lumière

2.2.2. Un rôle de composition

2.2.3. Une mise en spectacle

3. L'art du montage – L'image intégrée

3.1. Des images de choix

3.1.1. Faire la Une

3.1.2. L'exemple de Rosa Parks

3.1.3. L'exemple des pyramides humaines de Catalogne

3.2. L'illustration

Clap de fin

1. Script & Casting – Que disent les textes ?

Dans un premier temps, il apparaît utile d'en revenir au texte des programmes de langue de spécialité tel qu'il a été publié pour observer la place qui est faite à l'image, afin de voir quelles possibilités s'offrent aux professeurs.

1.1. Quels arts ?

En dehors de la littérature, sous ses diverses formes (roman, poésie, théâtre, etc.), il est fait référence aux « autres arts », au nombre de huit (les Super 8, en quelque sorte), lesquels sont linéairement organisés en trois groupes, séparés par des points-virgules dans le texte.



Ce premier groupe comprend les arts majeurs, dans un ordre d'ailleurs différent de l'ordre traditionnellement considéré, mais la question de l'ordre est trop vaste et complexe pour être considérée ici.



Les trois suivants font directement appel à la technologie, avec en filigrane une « dégradation » qualitative, notamment si on considère le dernier. Il n'est qu'à songer à la différence entre film et téléfilm, même si, complémentairement, les séries bénéficient d'une image positive.



La chanson ferme la marche, séparée de la musique quoique, comme elle, dernier élément d'un quatuor dont les trois autres sont visuels, ce qui suggère la plus grande difficulté à représenter, y compris symboliquement, ce qui relève du son. Incidemment, on note qu'il n'existe pas (encore) d'outil Google permettant la recherche de musique ou de chanson, parce que, pour ce qui relève du son, l'interface visuelle (hors spectrogramme de fréquence, trop technique, et hors partition, qui nécessite des compétences spécifiques et ne permet pas toujours la représentation sonore) n'existe pas vraiment, même si on parle volontiers de bruit blanc, et d'autres couleurs de bruit.

1.2. Mises en regard

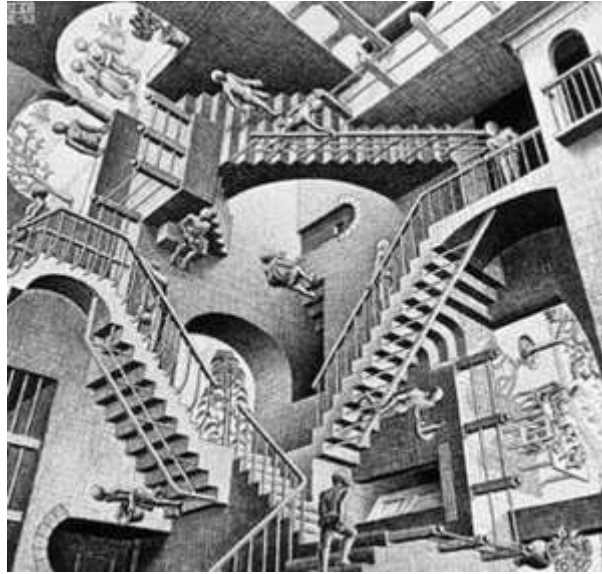
Que fait-on de toutes ces formes de représentations ? Dans cette présentation, nous nous limitons aux arts visuels. Le texte du programme invite à une « mise en regard ».



Ainsi, si l'on reprend l'image associée à l'architecture dans le point précédent, image qui représente l'édifice *The Vessel*, conçu par le studio londonien de Thomas Heatherwick, bâtiment tout récemment ouvert à New York et ici photographié par Forbes Massie, outre l'importance de considérer que l'on a là la combinaison de deux regards artistiques, celui de l'architecte et celui du photographe¹, la question peut se poser du regard que l'on porte sur l'objet en soi.

Certes, il est possible de le considérer seul, pour lui-même, en mettant au jour ce que l'on estime être des caractéristiques propres à lui, mais il y a quelque sens aussi à le replacer dans une continuité historique, par exemple en évoquant la ressemblance, assumée, avec l'œuvre graphique de M.C. Escher, et singulièrement *Relativité*, qui date de 1953 :

¹ À l'instar du sculpteur Andy Goldsworthy, qui photographie systématiquement ses œuvres de *land art*, souvent éphémères – cf. l'image supra associée à la sculpture.



Si on remonte un peu plus loin dans le temps, on perçoit le lien, direct ou indirect, avec la série des *Prisons imaginaires* de Piranèse, laquelle a d'ailleurs aussi servi de modèle pour la représentation de la bibliothèque dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, mais également pour « l'espace piranésien » de la station de métro Gare Lille Europe.



Ainsi, de cette estampe, *Prison imaginaire XIV*, qui date de 1750, à l'œuvre de Thomas Heatherwick de 2019 se déroule l'histoire des arts, mais aussi la circulation des idées d'un lieu à l'autre, d'une culture à l'autre, soulignant ainsi que, si l'ancrage culturel est souvent décrit comme un élément essentiel, il n'est pas incompatible, loin s'en faut, avec la prise en considération des influences historiques transfrontalières.

Si on en revient maintenant à la photographie du bâtiment *The Vessel*, on peut considérer une autre mise en regard, synchronique cette fois, à travers d'autres productions du même atelier, dont certaines ont fait le tour du monde². Il s'agira alors d'entrevoir à la fois la diversité et une possible homogénéité par delà le partage de la signature.

² Sur Thomas Heatherwick, on pourra consulter son ouvrage, *Making*, publié chez Thames & Hudson en 2015.



C'est ainsi l'agence de Thomas Heatherwick qui a été choisie par le syndicat des transports publics londoniens pour concevoir le design du bus à impériale destiné à remplacer le mythique *Routemaster* dans le cœur des Londoniens. Présenté en 2012, le véhicule reprend les codes de son illustre prédécesseur (plateforme arrière, arrondi de la carrosserie) tout en proposant une vision moderne des transports urbains. On le voit ici, dans cette image promotionnelle, photographié devant les maisons du Parlement, autre symbole britannique servant ici de support d'intégration culturelle.



Cette même année 2012, c'est encore la proposition de Thomas Heatherwick qui est retenue pour la flamme olympique des Jeux de Londres, avec ses deux cents pétales de cuivre, allumés par un représentant de chacun des pays présents.

Cette fois, il y a matière à une analyse sur ce qu'est le design, sur le travail particulier du studio d'Heatherwick, le jeu sur la simplicité, mais aussi, et encore, sur la question de la représentation photographique des objets conçus. Si, pour reprendre le mot célèbre de Raymond Loewy, le père franco-américain du design industriel, « la laideur se vend mal », la photographie de l'objet se doit d'être un prolongement de la beauté pratique de celui-ci.

D'autres mises en regard seraient possibles à partir du même document initial, autour de la thématique des tours d'observation, des escaliers, de l'architecture new-yorkaise, etc. Ce qu'il est important de souligner, c'est que la multiplicité des regards permet de faire sens du monde de manière beaucoup plus efficace, en permettant les comparaisons qui éclairent le sens.

2. Prises de vue – Le monde en image

2.1. L'image en cours de langue

L'image est d'abord une prise de vue, mais avant d'en examiner quelques singularités pour en souligner l'importance, il peut être intéressant de rappeler quelques usages régulièrement faits de l'image en cours de langue et qu'il s'agit d'enrichir.

2.1.1. Le déclencheur de parole

L'image est souvent d'abord, et parfois exclusivement, considérée sous l'angle de l'outil de production, notamment au travers de la notion de *déclencheur de parole*, particulièrement appréciée dans les classes. L'idée est que la projection, souvent précoce dans la séance, d'une image va naturellement, immédiatement, libérer la parole des élèves.



L'idée ici n'est pas de nier en bloc cette affirmation d'une parole immédiate produite par le regard. Cette photographie de Gilbert Garcin, qui date de 2000, est d'ailleurs susceptible de permettre la production de discours. Mais on observe parfois que c'est plus le fait de parler qui apparaît pertinent pour le professeur que le contenu de la parole comme point de départ véritable, comme une articulation affirmée à la suite, qui permet d'éviter le recours à l'image comme simple exercice d'échauffement avant de passer aux choses sérieuses.

De fait, il est essentiel que l'image soit pleinement prise en compte pour ce qu'elle est, c'est-à-dire elle-même une œuvre, un discours. Incidemment, pour en revenir au cliché de Gilbert Garcin, la prise en considération du titre, *L'interdiction*, permet de construire une nouvelle approche de l'image, un discours qui se nourrit de références, ce que souligne la comparaison à d'autres clichés de Garcin, photographe français proche dans son regard d'un Georges Méliès, comme en témoignent les trois photographies suivantes, respectivement *Être maître de soi*, *Le départ* et *Changer le monde* :



2.1.2. L'illustration

Autre emploi « classique » de l'image, celui d'*illustration*, c'est-à-dire qu'au lieu d'être un prétexte à un discours, elle en est la suite, le complément pictural, destiné à compléter la page, en quelque sorte. Peu importe ce qu'elle est, en soi, ce qui compte, c'est qu'elle permette d'apporter un petit surplus de sens, une confirmation du dit.

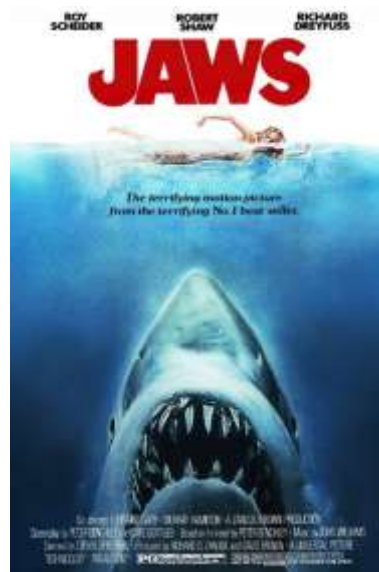


Tirée d'une séance, voici une capture d'écran d'une vidéo explicative de Vox sur le programme américain de discrimination positive *Affirmative Action*, portant plus spécifiquement sur l'accès à l'enseignement supérieur pour les étudiants appartenant à des minorités ethniques. Lors de la séance, on évoque largement le contenu, le script (sans vraiment se préoccuper du ton relâché employé), mais jamais le format singulier de l'objet n'est interrogé, à savoir le choix par Vox du dessin animé, le choix d'un graphisme hérité des jeux vidéo de plateforme des années 1980, le choix d'un étudiant *blanc* et d'une étudiante *noire* dans un scénario assez binaire, etc.

Il apparaît que le document a été sélectionné parce qu'il avait une longueur et un contenu compatibles avec l'organisation de la séance. Il était donc strictement au service d'une construction pédagogique qui ne le prenait pas en compte pour ce qu'il était, avec la question par exemple de la relation entre producteur et destinataire. Mais ce n'est pas en ne montrant que l'endroit du décor, en quelque sorte, c'est-à-dire en faisant du document iconographique un simple réservoir de données ou de faits, plutôt que d'en explorer l'envers, que l'on contribue à construire chez les élèves un regard critique.

2.1.3. L'outil d'anticipation

Troisième emploi régulier de l'image, qui, en soi, là encore, n'est pas une difficulté, mais qui, lorsque l'exploitation du document est réduite à ce seul aspect, tend à faire oublier la singularité du support, le choix de l'image comme *moment d'anticipation*. On part du principe que l'image a l'avantage d'un accès immédiat, ce qui est déjà très largement à nuancer, pour émettre des hypothèses, imaginer une situation ou ce qui va venir ensuite dans le cadre du cours. Oscillant entre apéritif, avant l'entrée et le plat de *résistance* au plein sens du terme, et exercice formel sans réel lendemain, l'anticipation par l'image confère à cette dernière un statut intermédiaire et, pour tout dire, ancillaire. Si l'accès à l'image est immédiat, celle-ci est aussi limitée. Elle a beau pouvoir selon l'adage remplacer un long discours, elle n'en posséderait pas l'épaisseur culturelle.



Il n'est pas question ici de nier que l'affiche du film mythique de 1975, surtout présentée de bas en haut, permet d'imaginer un avenir peu plaisant pour la nageuse, et quelques émotions fortes pour le futur spectateur, mais, précisément, c'est la fonction même d'une affiche de film qui mérite d'être interrogée. Plus généralement, l'anticipation fait courir le risque non négligeable de transformer le document iconographique en simple tremplin, voire en prétexte à un travail de grammaire largement déconnecté, même s'il n'est pas pensé ainsi, par exemple avec l'émission d'hypothèses et la multiplication paradigmatique des formes linguistiques permettant de construire des hypothèses, oubliant au passage que dans la « vraie vie » discursive, un simple « Peut-être » suffit le plus souvent.

Il convient donc de dépasser ces trois options, non pour les remplacer, mais pour les enrichir. Pour cela, sans doute faut-il en revenir à ce qu'est, fondamentalement, une image.

2.2. L'image en soi

2.2.1. Une écriture de la lumière

L'image, comme le suggère le mot « photographie » lui-même, est d'abord une écriture de la lumière.



Dans cette photographie du Macromural de Pachuca, œuvre d'un collectif d'artistes de rue mexicains qui recouvre une partie du quartier de la Colonia Palmitas, à Pachuca de Soto,

l'explosion des couleurs domine, évidemment en raison du moment ensoleillé choisi, mais aussi grâce à l'angle, qui, à la manière de l'œuvre elle-même, dépasse le cadre des maisons tout en aplatissant, comme le fait un tableau, les plans successifs des habitations, qui restent tout de même visibles. L'angle horizontal renforce l'impression d'un tableau urbain.



Dans cette représentation, due à l'agence Caters Press en 2013, de la Porte de l'Enfer, au Turkménistan, un foyer de gaz qui brûle depuis 1971, le cadrage est à considérer, avec l'intégration du site dans un espace plus vaste soulignant, avec l'alignement des minibus, l'utilisation touristique qui est faite du lieu, mais c'est bien le choix du crépuscule qui donne à cette photographie toute sa force, avec assez de clarté dans le ciel pour mettre en relief les véhicules, dont le gris rappelle tout autant l'environnement immédiat qu'une certaine vision de l'espace post-soviétique, et suffisamment d'ombre pour souligner par contraste le cratère rougeoyant dont on ne peut que deviner l'intérieur. D'autres photographies, prises à d'autres moments de la journée ou de la nuit, ou avec d'autres véhicules à proximité du cratère, donneraient une image bien différente du lieu et interrogent, finalement, le choix de cette photographie en particulier pour figurer dans cette présentation.



Autre remarquable écriture de la lumière que ce célèbre *Nighthawks* (1942) du non moins célèbre Edward Hopper, grand habitué des cours avec son compatriote Norman Rockwell.



Le tableau vaut par l'accent mis sur les personnages (qui donnent le titre à l'œuvre), ce alors même qu'ils ne couvrent qu'une infime partie de la surface de la toile. Incidemment, on peut imaginer divers moyens d'analyse, en faisant varier le nombre et la position des personnages, voire en les supprimant pour déconstruire la toile, ou en explorant les réutilisations de l'œuvre devenue iconique dans la culture américaine :



2.2.2. Un rôle de composition

Une photographie n'est pas la réalité. La chose paraît évidente, mais l'attention portée au contenu factuel des images au détriment de leur organisation interne, de ce qu'elles montrent et ne montrent pas, de l'angle choisi, qui détermine la valorisation de certains éléments, est de nature à justifier que cette évidence soit réaffirmée. Comme pour le discours verbal, le sens de l'image vaut autant par ce qu'elle est que par ce qu'elle aurait pu être.



Cette photographie nous montre un homme dans une posture sérieuse. Il semble contrit, même si cette lecture est filtrée par l'univers de référence du spectateur européen, en décalage éventuel avec la situation initiale, la scène se déroulant au Japon.



Par un léger recadrage, l'environnement du personnage apparaît. On pouvait dès la première photo imaginer qu'il n'était pas seul (il y avait de toute façon présence d'un photographe et cette présence était de fait l'indice d'une forme de saillance situationnelle) et la prise de notes par les individus situés de part et d'autre du personnage principal suggère qu'il s'agit de journalistes et par conséquent que le personnage principal, qui n'est pas assailli comme on pourrait l'être à la sortie d'un tribunal par exemple, a organisé une sorte de conférence de presse en vue de faire une déclaration. On devine d'ailleurs la présence de micros au premier plan, ce qui donne une importance plus grande encore à l'événement.



Le doute n'est cette fois plus permis quant à l'importance accordée à l'événement, mais cette photographie de Charly Triballeau pour l'AFP, prise en mars 2019 lors de la conférence de presse au cours de laquelle le président du comité olympique japonais a annoncé sa démission sur fond de scandale de corruption, vaut évidemment par l'angle choisi, plongée en très grand angle, qui permet de montrer ce qu'on ne voit pas d'ordinaire, à savoir les micros et les caméras, mais que la personne qui est au centre de l'attention perçoit pleinement. La prise de recul du photoreporter permet de montrer le travail de la presse, l'internationalisation de l'information et de se placer, assez paradoxalement, du point de vue du personnage, enfermé dans sa culpabilité, cerné de toutes parts et devant rendre des comptes.

La composition de l'image, qui est autant, hors possibilités offertes ou contraintes imposées par le matériel utilisé, liée à l'événement lui-même qu'aux choix opérés par le photographe, crée une lecture de l'événement, qui, par itération d'événements et de cadrages similaires (dont les spectateurs n'ont pas toujours conscience, mais il convient de les éduquer en ce sens, ce qui est typiquement une mission de l'École), produit des stéréotypes de représentation iconographique.

Il en va ainsi de la composition en face-à-face, très régulièrement employée par les photographes :



Dans cette photographie de Neil Hall pour Reuters prise lors du festival multiculturel de Notting Hill en 2016, le contraste est saisissant entre noir et blanc et couleurs, entre le *bobby* sérieux et amusé et la danseuse enhardie. La relation est positive, presque amicale, le premier étant là pour assurer la sécurité de la seconde (le téléphone de service en cas d'urgence), et la seconde apportant un peu de rêve au premier (les plumes multicolores).



Dans cette deuxième image, la situation est potentiellement plus tendue. Il s'agit d'une photographie, prise par Julio Martinez pour Reuters, d'une manifestation en Colombie en novembre 2018 réunissant enseignants, étudiants, indigènes et syndicalistes pour protester contre la crise de l'éducation et la politique fiscale du gouvernement. Le titre proposé par *Le Figaro*, qui l'a fait figurer dans sa rubrique *24 heures photo*, est « Bulles contre casque ». Les personnels chargés d'assurer le maintien de l'ordre sont protégés et armés, même si, dans les circonstances, ce qu'ils protègent est hors champ et, de fait, mystérieux. Leur posture est d'ailleurs plus détendue que ce qu'une première lecture pourrait suggérer. Il est vrai que l'attitude de la manifestante se donne comme non-violente, en dépit de la provocation que peut constituer son geste.

Manifeste-t-elle une forme de rébellion à l'autorité ou bien fait-elle appel au fond humain, presque innocent, du policier, dans la lignée des slogans « Les CRS avec nous », pour en appeler au citoyen derrière le fonctionnaire, comme le suggère la photographie ci-dessous, prise à Paris fin mars 2019 par Sébastien Salom-Gomis pour l'AFP :



Toujours est-il que l'on franchit une nouvelle étape de face-à-face, avec la photo suivante, primée en 2017 lors du prestigieux concours *World Press Photo of the Year*. Le cliché a été pris à Baton Rouge en juillet 2016 par Jonathan Bachman pour Reuters et a fait le tour du monde, à l'instar du *Tankman* de la place Tienanmen en 1989.



Cette fois, le face-à-face est tendu, au sens fort du terme, à savoir de contraste entre deux objets. Au risque de la binarité, la composition de l'image, les tenues, les attitudes, les nombres, tout concourt à une lecture contrastive et une interprétation de l'image à sens unique, la pauvre femme sans défense, armée du seul courage de ses convictions, face à la brutalité policière, une jeune femme mère de famille et infirmière, qui donne la vie quand les policiers la détruisent.

Cette photographie ayant été prise à l'occasion de manifestations à Baton Rouge (Louisiane) pour protester contre la mort d'Alton Sterling, tué par des policiers blancs, on ne peut s'empêcher de penser à une forme de reproduction symbolique du meurtre initial, des policiers blancs lourdement armés s'en prenant à une citoyenne noire innocente.

Trois entrées complémentaires sont possibles.

La première consiste à séparer la photographie en deux et à imaginer l'autre partie. La difficulté vient de ce qu'en classe, il ne faudrait pas avoir d'abord vu (ou connaître) la photo entière :



La seule partie gauche de la photographie permet d’imaginer un combat inégal, les policiers envoyés en première ligne semblant reculer face à l’ennemi invisible plus puissant qu’eux.



Dans la partie droite de la photo, la posture de la jeune femme indique une calme détermination. La déformation des silhouettes en arrière-plan montre que le photographe a employé un très grand angle et qu’il s’agissait donc pour lui de fixer une scène complexe qui se déroulait très près de lui. Il y a une forme d’attente, mais aussi de colère, une manifestation de non-violence en quelque sorte et on se demande bien ce que cette femme peut faire ainsi, seule, au beau milieu de la rue. Il est difficile d’imaginer l’imposante présence policière effective, mais difficile également de penser qu’elle est simple badaud.

Une deuxième entrée est contextuelle. Alton Sterling, la victime initiale, vendeur de CD dans la rue, portait une arme, était toxicomane et avait un casier judiciaire assez chargé. La manifestation photographiée ici se déroule à l’initiative du mouvement *Black Lives Matter*, sorte d’équivalent américain des Indigènes de la République. Elle est menée par le *New Black Panther Party*, groupuscule nationaliste considéré comme un groupe prêchant la haine (*hate group*). La jeune femme, Ieshia Evans, est spécialement venue de Pennsylvanie, à 1700 kilomètres de là, pour participer à la manifestation. La photographie, dans son interprétation dominante (d’aucuns parleraient de « pensée unique »), est alors en porte-à-faux par rapport à ce que ces informations suggèrent, sans qu’il s’agisse de juger.

Une troisième entrée consiste à prendre en considération les autres photographies possibles. Reuters a ainsi mis sur son site *The Wider Image*, qui montre les photos les plus iconiques de l’agence accompagnées d’un commentaire par le photographe lui-même, des éléments concernant cette photo³ désormais mondialement connue et plusieurs fois primée, tout comme son sujet. Sont également présentes les photos prises juste avant et juste après celle

³ Voir la page à l’adresse <https://widerimage.reuters.com/story/taking-a-stand-in-baton-rouge>

qui a été popularisée (le photographe a travaillé en mode rafale). En voici quelques-unes. La photo connue s'insère entre la deuxième et la troisième :



La question qui se pose cette fois est de savoir pourquoi c'est précisément cette photo qui a été retenue pour publication. C'est justement le moment où les policiers *vont* toucher la jeune femme qui est pertinent, d'autant que la position des jambes des policiers, qui est objectivement la conséquence du ralentissement de leur course à l'approche de la femme, est réinterprétable comme un mouvement de recul, comme s'il s'agissait de ne pas commettre de sacrilège, une hésitation devant une force surnaturelle (Ieshia Evans a elle-même parlé d'intervention divine dans une interview). Les photos antérieures n'atteignent pas encore ce point de tension, tandis que les photos ultérieures montrent une arrestation « classique », qui ne reprend sens que par mémorisation des étapes précédentes. Au-delà de ces éléments, même si le plein cadre des photos n'est pas présenté ici, la composition perd la binarité de la photo « originale ».

La question de l'instant de déclenchement (pour un photographe de presse, il s'agit typiquement d'être au bon endroit au bon moment) se retrouve dans ce cliché de 1989 au moment de la Chute du Mur de Berlin, qui montre un autre face-à-face :



C'est au moment où la pioche est la plus éloignée du mur, comme c'est le cas ici, que la tension est la plus grande, car toute l'énergie de ce jeune homme face à la dictature est prête à être libérée dans un geste d'autant plus spectaculaire que l'outil paraît dérisoire face à la solidité de la muraille et qu'il est littéralement entouré de journalistes et de photographes, comme en atteste leur présence en arrière-plan et, de fait, du côté du photographe lui-même. On imagine aisément les dizaines de photos prises en quelques secondes, et celle qui, restée anonyme malgré les recherches, symbolise à elle seule la Chute du Mur.

2.2.3. Une mise en spectacle

Un troisième aspect de la photographie est celui de la mise en spectacle, puisque par définition une photographie est destinée à être vue, à faire réagir, qu'elle a été *produite* pour cela.



Autre photo iconique, celle du *Lunch Atop a Skyscraper* (Déjeuner au sommet d'un gratte-ciel), prise en 1932 au sommet du RCA Building de Rockefeller. Il y a là une double forme de mise en scène, par le choix de prise de vue et par la raison d'être de la photo. D'une part, la décontraction apparente des ouvriers tranche avec l'espace vertigineux qui semble s'ouvrir sous eux, mais c'est l'angle qui construit cette impression car dans les faits la poutre n'est pas en surplomb mais, très logiquement, au-dessus de l'immeuble en construction, quelques mètres plus bas. D'autre part, il s'agissait d'une campagne de publicité orchestrée par Rockefeller dans un contexte économique peu favorable, avec plusieurs photographes d'agence sur place (d'où l'impossibilité à identifier le photographe) et une mise en scène par les ouvriers, ce qui est confirmé par deux autres photographies, moins connues celles-là :



La mise en scène de l'humain dans un univers industriel ou technologique, qui est un des grands classiques du genre (d'ailleurs, l'un des photographes à qui le *Déjeuner* a été attribué pendant longtemps est Lewis Hine, également sociologue et connu pour son travail sur la condition ouvrière), a traversé le temps, soit dans une perspective négative (l'homme et les robots et/ou l'intelligence artificielle), soit dans une perspective « progressiste », comme en atteste la photographie suivante, qui montre l'ingéniosité humaine :



Le transport d'électricité a remplacé l'acier, nous sommes en Chine et non plus aux États-Unis dans cette image prise à Hangzhou en 2018 par un photographe indépendant affilié au *China Stringer Network*, mais la valorisation du génie humain est identique, avec aussi, en filigrane, la possibilité d'un discours promotionnel national sur l'efficacité chinoise.



Dernier exemple de mise en scène avec cette photographie de Rick du Boisson pour l'agence Solent News prise en 2016. La photo est impressionnante car elle montre la lutte entre l'homme et la nature (l'homme se sent ainsi menacé tant par ce qu'il produit, la technologie, que par ce d'où il vient, la nature), avec un bateau visuellement englouti par un iceberg, avant de l'être éventuellement par les flots. Sans la tragédie du *Titanic* et son appropriation culturelle (dans un mouvement proche, quoiqu'inverse, de celui opéré par le film *Les Dents de la Mer*, qui a changé le regard sur le grand requin blanc – ici, c'est un événement réel et non

fictionnel qui a introduit le changement), sans doute les icebergs seraient-ils moins perçus comme des menaces ultimes, même s'ils représentent un indéniable danger.

À y regarder de plus près cependant, deux éléments posent question, par delà la beauté saisissante de l'image. Le premier tient à la forme de l'iceberg, qui correspond assez peu à la forme attendue, d'ordinaire plus lisse, notamment en deçà de la surface. Le second tient à la remarquable transparence de l'eau, justement, même en zone arctique. En d'autres termes, si l'iceberg avait une taille de nature à menacer directement le bateau (dont le poids, apprend-on sur le site de l'agence, avoisine les 3 000 tonnes⁴), sachant que les 4/5^{èmes} d'un iceberg sont sous la surface, il semble difficile de pouvoir visualiser avec un tel degré de détail une bonne partie de la masse immergée.

L'iceberg est donc petit, très petit même. Pas plus de deux mètres au dessus de la surface de l'eau et 200 tonnes en tout, ce qu'on appelle un « bourguignon ». Ceci pose une autre question, celle de l'illusion d'optique créée, sachant qu'il ne s'agit aucunement d'un photomontage. Un double élément technique vient à l'appui de l'effet produit, avec d'une part l'utilisation d'un très grand angle, qui permet de visualiser entièrement un objet situé à proximité immédiate du photographe (ce qui explique la clarté sous l'eau), d'autre part une très grande profondeur de champ (épaisseur spatiale nette) permettant de mettre l'iceberg et le bateau sur le même plan visuel (le bateau est en réalité à quelque deux cents mètres de là), inversant en partie au passage l'effet du grand angle, qui est précisément de séparer les plans. Technique et interprétation et intégration culturelle sont, on le voit, intimement liées.

3. L'art du montage – L'image intégrée

L'image, et singulièrement la photographie de presse, n'est pas seule. Elle vit entourée d'autres images et de texte, ce que sa présentation en cours de langue ne laisse parfois pas voir, quand le document est présenté de manière isolée.

3.1. Des images de choix

3.1.1. Faire la Une

Faire la Une. Voilà bien le désir caché de tout événement. Dans le flux de l'actualité, flux régulé par les choix éditoriaux, la question se pose de ce qui va apparaître en première page ou, à l'ère d'internet, en page d'accueil d'un site d'information. Dans la mesure où l'image accompagne le récit de l'événement, ce qui n'est pas une nouveauté comme en témoignent les journaux illustrés des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles destinés à une population moins éduquée (incidemment, ce lien historique et culturel entre couches populaires et images doit d'autant plus interroger sur l'éducation à l'image), il s'agit de savoir quelle image choisir.

La multiplication, grâce au numérique, des possibilités de prise de vue mais aussi la définition plus ouverte du (photo)journalisme (cf. le slogan « Tous journalistes ! » en réaction à une presse installée parfois perçue comme étant au service des pouvoirs) et la mondialisation de l'information avec de multiples opérateurs sur le terrain rendent disponibles des centaines, des milliers de clichés pour chaque événement, des images parmi lesquelles il s'agit de choisir celle qui incarnera visuellement l'événement, qui sera la synthèse à la fois de l'événement et du regard porté sur lui par un organe de presse, qui permettra, à travers cet événement, de réaffirmer le lien entre le média et son public.

⁴ Voir <https://solent.photoshelter.com/gallery-slideshow/G0000qO2Wtebsl35/>

3.1.2. L'exemple de Rosa Parks

Le choix de l'image de première page est donc complexe, car il fait intervenir de multiples paramètres. Voici un premier exemple, historique. En 2005 disparaissait Rosa Parks, une des pensionnaires les plus assidues des cours d'anglais, l'icône de la cause noire dont l'histoire retient qu'elle a été à l'origine en 1955 du boycott des bus urbains de Montgomery (Alabama), après avoir refusé de céder sa place à un Blanc et avoir été arrêtée pour cela. Sa mort tombait donc à point nommé, journalistiquement parlant, puisque cinquante ans (la presse est friande de chiffres ronds, multiples de 5 ou 10) séparaient sa mort d'un des événements fondateurs du mouvement des droits civiques.

Plusieurs journaux américains ont choisi de parler de l'événement en première page. Voici cinq photos sélectionnées parmi toutes celles qui ont été publiées :



La première photo est strictement documentaire. Elle a été prise par les services de la police et n'a en soi aucune valeur événementielle. Cela dit, celle qui est présentée dans le *Daily News*, tabloïd new-yorkais, est recadrée, comme le montre la photo originale :



Le recadrage est en partie la conséquence de l'organisation de la Une du *Daily News*, avec, comme c'est typiquement le cas pour un tabloïd anglo-saxon, un titre très présent :



Une autre explication, complémentaire, tient au fait que le recadrage permet de se concentrer sur les éléments jugés importants, qui créent une tension, comme la combinaison du portrait et de l'étiquette de prisonnier. En outre, la transformation de la couleur de l'image en sépia est de nature à renforcer sa dimension historique et à lui conférer plus de chaleur. La deuxième photographie est l'œuvre d'un photographe de l'Associated Press, Gene Herrick, qui a suivi le mouvement des droits civiques et est également connu pour sa photo de Martin Luther King sortant du tribunal de Montgomery en 1956 :



Elle pourrait être documentaire, comme la première, et il est vrai que ce qu'elle montre est purement factuel, avec la prise des empreintes digitales par un policier, mais c'est sa dimension symbolique qui en fait une image dont le sens dépasse ce qui est montré.

À noter que Gene Herrick a également pris une autre photo, avec un cadrage plus large :



Là encore, la contrainte de mise en page et la volonté de se concentrer sur ce qui est jugé important déterminent le choix opéré :



Troisième photo présentée, Rosa Parks avec en arrière-plan un drapeau américain.



La profondeur de champ est minimale, de sorte que seule Rosa Parks est nette dans cette photo de David Bundy pour *Associated Press*. Le photographe montre une Rosa Parks âgée et souriante, plus souriante que sur la photo suivante, prise à la même occasion, qui est moins à même de servir le propos d'une combinaison de reconnaissance de la nation et d'acceptation de celle-ci par la récipiendaire, à l'opposé de ceux qui considèrent que la situation n'a pas fondamentalement changé depuis les années 1950 :



Avec le drapeau à l'arrière-plan, Rosa Parks fait ainsi pleinement partie de l'Amérique, ce qui n'était pas le cas en 1955, mais elle a aussi contribué à construire l'Amérique, ce qui lui a d'ailleurs permis d'apparaître sur un timbre de l'U.S. Postal Service en 2013, deuxième d'une série de trois sur les droits civiques.



Les deux dernières photos sont à traiter ensemble :



Ces deux remarquables portraits, simplement crédités *Detroit News*, du nom du journal qui en a publié un (l'autre étant le *Montgomery Advertiser*, qui appartient au même groupe de presse, *Gannett*), ont été pris en studio. Que le sujet soit de face ou de profil, en noir et blanc ou en couleur, l'important est de souligner la sagesse de Rosa Parks, son regard déterminé et bienveillant, avec le sentiment d'avoir agi pour le bien de tous. Dans le premier portrait, l'orientation du visage vers la gauche suggère un regard rétrospectif sur le devoir accompli, qui a apporté la lumière à toute une communauté et, par delà, à toute une nation. Dans le second, le face-à-face est une invitation à regarder vers l'avenir. Le spectateur étant très certainement plus jeune que Rosa Parks, il s'agit pour lui de continuer à promouvoir les droits.



On voit ainsi se dessiner les raisons de choix opérés par chaque journal ayant placé le décès de Rosa Parks en première page. Symbole iconique de l'émancipation des Noirs américains, Rosa Parks est tour à tour ramenée à l'action inaugurale qui l'a rendue célèbre et intégrée dans l'histoire américaine qu'elle a accompagnée un demi-siècle durant.

Le civilisationniste soulignera cela dit qu'elle n'a été ni la seule, ni la première femme noire à refuser de céder sa place à un Blanc dans un bus de Montgomery.



Claudette Colvin, 15 ans au moment des faits, a fait de même neuf mois plus tôt. Mais le NAACP (*National Association of the Advancement of Colored People*, Association nationale pour la promotion des gens de couleur), dont elle était membre des Jeunesses, tout comme Rosa Parks était secrétaire de la section locale, l'a jugée indigne de devenir le symbole de la cause, pour cause de grossesse précoce suite à une liaison avec un homme marié. La « candidature » de Mary Louise Smith, qui a agi deux mois avant Rosa Parks, a elle aussi été refusée par Edgar Daniel Nixon, président local du NAACP, qui cherchait la personne idéale pour mener le combat contre les lois ségrégationnistes. Smith avait le tort d'être très pauvre et d'avoir un père alcoolique. Le travail sur l'image est ainsi l'occasion de réfléchir au moteur de création d'une icône.

3.1.3. L'exemple des pyramides humaines de Catalogne

Voici un second exemple de choix, avec les *castells* de Catalogne, ces pyramides humaines qui font partie du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Comment les représenter, sachant que l'ensemble peut faire dix « étages » ? Comment restituer cet objet spectaculaire à tout point de vue ? Que montrer et sous quel angle ? Les cinq images qui suivent montrent cinq choix radicalement différents quoique tous parfaitement acceptables et justifiables.



Dans cette première image, prise lors des fêtes de la Saint-Félix à Vilafranca del Penedès en 2006, le photographe catalan Josep Santacreu se place (presque) au milieu de la foule, avec un effet immédiat de contre-plongée étant donnée la hauteur de la tour. Le sentiment qui anime le spectateur est alors semblable à celui que l'on ressent au cirque en observant un trapéziste évoluer loin du sol. À la crainte respectueuse s'ajoute l'admiration, tant pour l'adolescent au sommet que pour les solides gaillards qui soutiennent l'édifice et qui rappellent, eux, les rugbymen lors d'une mêlée. C'est la force de la cohésion, de la tradition, qui est ainsi célébrée.



Ce deuxième cliché, pris à Tarragone par un photographe de l'agence Getty Images, a été choisi comme étant l'une des photos de l'année 2018 par le magazine allemand *Bild* (autre remarquable preuve de la circulation des images). La photo a été prise à l'occasion du festival des tours humaines, un concours organisé chaque année. Cette fois, le photographe a pris de la hauteur, autant pour montrer l'ampleur de la pyramide que pour étendre le point de vue au-delà en englobant la foule à la fois compacte, organisée et multicolore. La tour émerge littéralement de la foule en même temps qu'elle fait corps avec elle. Les individus sont un peu oubliés dans leur singularité, et ils n'ont précisément pas à être singularisés dans cette construction culturelle sociale, mais ils rendent possible l'exceptionnel. Il y a quelque chose d'organique dans cette masse.



Avec cette photographie de David Ramos pour Getty Images, prise en 2016, on pénètre en quelque sorte la matière de la pyramide. C'est le fragment qui vient représenter l'ensemble. Certes, on pourrait imaginer en contexte scolaire partir de ce cliché pour émettre des

hypothèses et introduire finalement la tradition des tours, mais dans ce cas l'image ne serait pas employée pour ce qu'elle est mais comme simple étape vers la réalité complète, alors que précisément cette photographie n'a pas initialement été prise avec cela en tête. Au contraire, c'est parce que le spectateur connaît les pyramides humaines qu'il va pouvoir apprécier l'image proposée.

En effet, le but pour le photographe, dans le cadre d'un reportage sur un objet culturel rituel, pour l'essentiel identique d'une année sur l'autre, est de faire preuve d'originalité, même s'il doit aussi fournir des images « classiques », attendues, des *clichés* au plein sens du terme. Pour être original, il doit parvenir à saisir un aspect inaperçu de l'objet, que la photographie permet d'extraire de son environnement, grâce au choix du matériel et de l'angle de prise de vue. Ici, on oublie donc la verticalité de la pyramide pour valoriser la construction humaine. Si le personnage principal doit en quelque sorte écraser les autres, les utiliser pour accéder à un autre niveau, il sait aussi que c'est grâce à eux qu'il pourra atteindre cette position plus enviable. Il ne les domine donc pas, il les prolonge, et c'est ce que la photographie construit.



On se rapproche un peu plus de l'essence de la pyramide avec cette autre photographie due à l'agence Getty Images. Paradoxalement, on n'en montre plus grand-chose, à la fois en raison du gros plan et de la faible profondeur de champ qui permet de faire ressortir l'enchevêtrement organisé des bras. On note que le coin supérieur droit est ouvert, ce qui permet de montrer un fragment du contour de l'édifice, de suggérer la verticalité au-delà du simple agglutinement, de donner sens à ce dernier, un sens également construit par les lignes formées par la combinaison des bras. On a là un exemple assez typique de sens de la somme comme supérieur à la somme des sens, c'est-à-dire de dépassement, de transcendance.



Avec ce dernier cliché, pris à Pampelune par Albert Gea pour Reuters, les lignes entrevues sur la photographie précédente sont magnifiées. Le photographe est cette fois quasiment à la verticale du sujet. Albert Gea couvre d'ordinaire les événements sportifs. Il a déjà gravi le toit d'une enceinte sportive pour y fixer des appareils avec déclenchement à distance⁵, ce qui n'ôte rien d'ailleurs à la réalité « humaine » du cadrage. L'angle choisi ici n'est donc pas si surprenant, même si le résultat est remarquable.

On retrouve ici une dimension organique, qui fait aussi penser à l'infiniment petit. Les bras, par leur couleur et leur position, permettent de faire littéralement rayonner l'ensemble. L'humain est de nouveau transcendé, non par le fragment, mais par la multiplicité. C'est là un trait remarquable de la photographie en général, cette aptitude à fixer l'essence, une essence qui par définition est présente en chaque point de l'objet considéré et que le cadrage permet de magnifier.

Juste pour le plaisir, une double photo à l'occasion d'un événement sportif. La première est d'Albert Gea, la seconde d'un photographe situé de l'autre côté du terrain, qui a saisi le moment-même où la première photo était prise. On notera également l'effet très différent produit par le grand angle et par le téléobjectif en termes de séparation de plans :



3.2. L'illustration

Dans la presse, l'image sert typiquement d'illustration des articles. La question que cela pose est simple : tous les événements relatés dans les colonnes des journaux sont-ils susceptibles d'être illustrés ? Par extension, cette illustration doit-elle être synchronique ? En d'autres termes, quel est le lien situationnel entre la photo illustrative et l'événement traité ? Autant les choses sont relativement simples pour les événements programmés (rencontre sportive, élections, inauguration, rentrée des classes, etc.), autant elles se corsent pour l'inattendu et le ponctuel, lorsqu'il n'y a pas forcément de photographe présent lors de l'événement, qui est alors vu à travers ses conséquences (cas typique des catastrophes naturelles) ou lorsque l'événement est « non visuel », comme ce peut être le cas pour un arrêt du Conseil d'État.

C'est là que peuvent intervenir les banques d'images, issues ou non d'agences de presse, qui mettent à la disposition des journaux des documents utilisables pour illustrer des articles. C'est ainsi que l'on voit typiquement apparaître un gros plan sur une voiture de police quand est évoquée la délinquance ou un mannequin en posture zen quand il est question de relaxation.

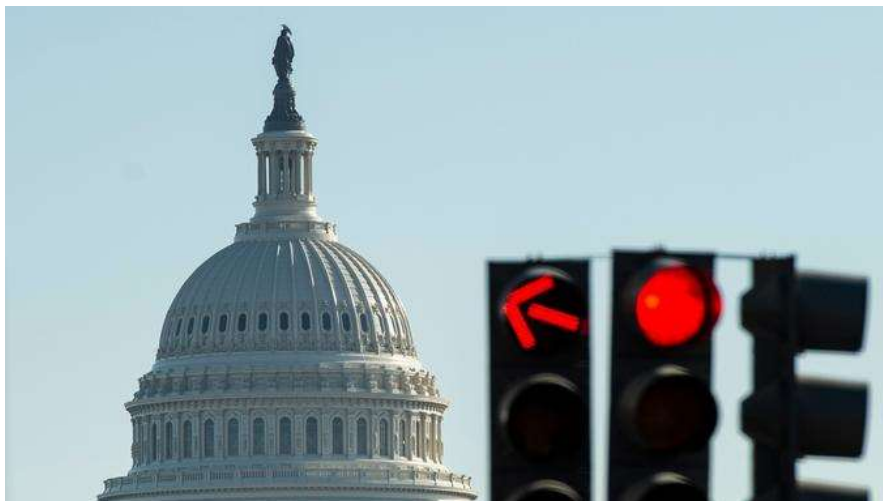
Un phénomène similaire apparaît, de manière intrinsèque, dans les reportages télévisés, qui *doivent* fournir de l'image comme la radio doit fournir du son, même si l'événement est peu visuel. Prenons l'exemple d'un procès en cours. Les caméras ne sont pas autorisées pendant

⁵ Voir <https://widerimage.reuters.com/photographer/albert-gea>

les débats et, s'il n'y a pas de déclarations fracassantes à la sortie du tribunal, la caméra en est réduite à faire un panoramique sur le bâtiment lui-même en s'attardant sur les détails des bas-reliefs. On voit d'ailleurs le risque qu'il y a, quand on travaille sur un document vidéo d'actualité en classe, à faire passer la vidéo sans le son en espérant aboutir au script de ce qui est dit. Le plus souvent, ce qu'on obtient, fort logiquement, est la simple description de ce qui est montré, ce qui place assez loin du commentaire.



On reconnaît sur cette image le Capitole de Washington, siège du Congrès américain. La photo est prise le matin par une belle journée ensoleillée. Elle a un statut essentiellement documentaire, même si sa composition permet de souligner l'élégance et la régularité de l'architecture, elle-même en phase idéale avec les débats qui se déroulent à l'intérieur.



Voici maintenant la photographie complète, prise par l'AFP le 27 décembre 2018. *A priori*, la date importe peu tant ce qui est montré est dans une large mesure atemporel. L'association entre le bâtiment majestueux et les trois feux tricolores purement utilitaires est incongrue. La différence de taille réelle est contrebalancée par la composition de la photo, qui accorde autant de place à l'un qu'aux autres et les place quasiment sur le même plan alors que l'on devine que la distance entre les feux et le Capitole est grande, ce qui suggère l'emploi d'un téléobjectif assez puissant.

Le fait d'être en légère contre-plongée permet d'embrasser le bâtiment, mais aussi d'oublier ce pour quoi les feux sont conçus, à savoir réguler la circulation dans les rues. En les plaçant au niveau du Capitole, on les associe à ce dernier et à ce qui s'y passe, ce qui, incidemment, aboutit à un filtrage métaphorique. D'objet urbain utilitaire, le feu tricolore, bloqué par la photographie à son état rouge, devient potentiellement une lecture du monde contemporain, dans sa dimension politique.



Le titre donné par *Le Figaro* à son article sur le *shutdown* paru dans l'édition du 12 février 2019, un mois et demi après la date à laquelle la photo illustrative a été prise, donne à l'image (presque) tout son sens. Ou plutôt le titre en filtre l'interprétation pour « coller » à son propre sens, d'autant qu'il est linéairement antérieur à l'image dans la mise en page. À la vérité, il y a un léger décalage entre titre et photo, celle-ci étant plutôt illustrative de la réalité effective d'un *shutdown*, ce qui explique d'ailleurs sa date, pendant la crise qui a secoué les États-Unis. La photo a, de fait, tout au long des 37 jours de blocage budgétaire, été largement utilisée par les médias du monde entier pour illustrer la situation.

Se pose alors la question de l'ancrage événementiel de cette photographie. Il apparaît qu'elle a bien été prise à l'occasion du *shutdown*, donc qu'elle entretient avec lui une relation initiale intime, mais que son contenu lui permet de sortir de ce cadre situationnel pour servir d'illustration à d'autres moments de blocage législatif, voire à toute forme de blocage faisant intervenir le Congrès (élection d'un *speaker* peu apprécié, grève des employés du Congrès, vote non conforme à la ligne éditoriale de tel ou tel journal, etc.).

Il est d'ailleurs intéressant de constater que les feux tricolores situés à proximité du Capitole sont appréciés des photographes de presse, comme en témoignent les images suivantes, toutes tirées de sites d'information :



Parfois, la distance entre le contenu de l'article et la photo illustrative est plus grande, soit parce que, pour diverses raisons, notamment de temps, la rédaction n'a pas été en mesure de

trouver l'image idéale, soit parce que, pour des événements moins saillants, la nécessité d'une adéquation parfaite se faisait moins sentir.

Troisième hypothèse, celle du jeu avec l'image, tout simplement :

Défiscalisation: les bons conseils pour éviter les escroqueries immobilières



L'humour est assez évident, avec les références implicites au vocabulaire des agents immobiliers quand il s'agit de chercher à vendre des biens « atypiques ». Les expressions « À rénover », « À conforter » ou « À rafraîchir » viennent tout de suite à l'esprit. On en oublierait presque que la photo a eu une existence autonome avant d'être employée ici. On en oublierait presque que quelqu'un a choisi de prendre cette maison en photo un jour, que son état a attiré l'œil du photographe, en raison sans doute de ce mélange intéressant entre une structure quasi-intacte et l'inclinaison de l'ensemble, comme si l'effondrement en cours avait été fixé par l'objectif. Il ne s'agit pas d'une maison à moitié écroulée ou dont il manquerait le toit. C'est une maison entière, mais avec un petit quelque chose qui la rend, de fait, inhabitable, ce alors même que l'environnement apparaît idéalement tranquille. On en oublierait presque que la photo est due à un photographe québécois du nom de Marc Bruxelle, dont une partie de la production est proposée sur le site d'agences d'images comme Alamy ou Shutterstock. Étonnant statut que celui de ces images à l'ancrage oublié.

Clap de fin

À l'issue de cette exploration, que retenir de l'image pour une utilisation en classe de langue, dans le cadre de l'enseignement de spécialité mais aussi pour le tronc commun ?

Tout d'abord que l'image est un discours, parce qu'elle est construite, articulée à un contexte explicite et implicite, et destinée à être vue, décryptée et appréciée. Elle n'est jamais anodine, simple fragment factuel du monde au service d'autres discours qui la dépasseraient et la ramèneraient au rôle de faire-valoir. Si elle permet à l'occasion le déclenchement de la parole, son rôle ne saurait être réduit à cela, ou plutôt il s'agit de s'interroger sur la nature de la parole alors produite, non pas simple description de l'image mais mise en perspective de son sens, de sa raison d'être.

Ensuite, et en conséquence de cette première approche, qu'elle n'est pas seulement un objet, mais un produit, un produit au sens originel du terme, le résultat de choix pour partie conscients et pour partie plus inconscients, en lien avec l'univers culturel qui lui a donné naissance. En d'autres termes, chacun de ses aspects doit être interrogé, chacune de ses caractéristiques doit être mesurée, pour elle-même, par rapport à un référentiel

d'interprétation et surtout par rapport à leurs autres valeurs possibles et non choisies. Comme pour tout objet complexe, elle peut s'apparenter à un ensemble de paramètres constitutifs, un assemblage d'objets à la valeur relative.



À la manière de ce remarquable cliché du photographe italien Luigi Ghirri, appartenant à la série *Modena* de 1973, l'image, par son sujet, par sa composition, dit un regard sur le monde plus qu'elle ne dit le monde lui-même. Dans cette scène de la vie quotidienne où, étonnamment, l'objet le plus important, la voiture, est absent de l'image, nous est offert un regard à la fois drôle et bienveillant sur l'Italie des années 1970, en proie par ailleurs à une crise d'identité. C'est une image silencieuse et calme, parfaitement structurée (Ghirri a longtemps exercé la profession de géomètre), en même temps que la représentation un peu nostalgique d'un monde en train de disparaître, ce qui est confirmé par la photographie suivante, prise dans la même ville de Modène, lieu de vie du photographe, chronique d'un monde qui bascule par delà l'immobilité dévoilée.



Il y a dans l'image quelque chose de magique, comme en littérature, un déploiement infini de formes autour de thèmes fondateurs de l'humanité, que la technique du photographe, à travers l'utilisation d'un matériel qui permet de faire ce que l'œil, objectif ultra grand angle de son état, dont l'image captée est corrigée, redressée, par le cerveau, n'est pas en mesure de produire : le fragment essentiel, la profondeur de champ, le noir et blanc, la déformation arrondie du *fish-eye*.

Ensuite vient le temps du choix, de la sélection de l'image optimale dans un univers protéiforme, de l'adéquation naturelle ou construite entre l'image et son intégration dans un discours qui la transcende et, à l'occasion, l'enferme.

Voici deux exemples de la même image, tirée du même remarquable ouvrage de photographies par satellite retravaillées en studio, *Overview*, que l'on trouve sous deux orientations différentes dans le livre et dans la présentation qui en est faite :



Quelle est la « bonne » image, sachant que l'appareil du satellite ne connaît pas de sens ? S'agit-il de se fonder sur l'orientation Nord-Sud traditionnellement employée dans les cartes géographiques ou bien considère-t-on l'effet produit sur le spectateur, entre les couches successives de la photographie de gauche et la composition en épi de la seconde ?

L'exploration est infinie, et c'est pour cela qu'il convient de la mener, non pas de manière exhaustive, tout comme il est illusoire et, de fait, contre-productif d'imaginer lire l'ensemble des œuvres littéraires qui figurent dans l'appendice des programmes, mais de manière curieuse, pour ouvrir des perspectives, pour construire une véritable culture de l'image, bien loin du statut ancillaire qui lui a parfois été accordé.

