

# BTS PHOTOGRAPHIE

## COMMUNICATION ET ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE – U. 1

SESSION 2008

Durée : 4 heures

Coefficient : 2

### *DOSSIER PRÉPARATOIRE*

#### CE DOSSIER CONTIENT :

##### Textes :

- Page 2 : **Régis Debray** : « Une vision omniscopes. »  
Page 3 : **Jean Lauzon** : « Photographie numérique ou « pixographie » ? »  
Page 5 : **Edgard Roskis** : « Des instantanés authentiques aux fabrications faciles. »  
Page 8 : **Pierre Madrid** : « Le Kosovo, laboratoire de l'image numérique. »  
Page 9 : **Michel Guerrin** : « La guerre des images et le photojournalisme. »  
Page 12 : **Christian Caujolle** : « Concurrence déloyale. »  
Page 13 : **Michel Poivert** : « Présence technique de la photographie dans le concept de tableau. »  
Page 14 : **Jeff Wall** : « Un côté « fait main ». »  
Page 15 : **Entretien Alain Fleischer et Christian Gattinoni** : « Une rigueur technique. »

##### Photographies :

- Page 17 : **The aftermath** : BloggingBeirut.com, 13 septembre 2006.  
Page 18 : **Jeff Wall** : The restoration, 1993.  
A sudden gust of wind, 1993.  
Page 19 : **Jean-luc Moulène** : Vu dans la rue, 2005.  
**Alain Fleischer** : Piscine, le jeu de la règle, 1995.  
Page 20 : **Andréas Gursky** : Bundestag, 1998.  
Page 21 : **Orlan** : Refiguration/self-hybridation, 1999.  
**Valérie Belin** : untitled, 2001.  
**Aziz + Cucher** : Rick, de la série Dystopia, 1994.  
**Nancy Burson** : Warhead I, 1982.  
**Jiri David** : No compassion, 2001.

**LA LECTURE DE CE DOSSIER AINSI QUE LA CONFRONTATION DES IMAGES VOUS PERMETTRONT D'ENTAMER UNE RÉFLEXION SUR L'IMPACT DU MÉDIUM NUMÉRIQUE DANS LE CHAMP DE LA PHOTOGRAPHIE.**

<b>BTS PHOTOGRAPHIE</b>	<b>Session 2008</b>
<b>Communication et esthétique de l'image – U. 1 – DOSSIER PRÉPARATOIRE</b>	<b>PHCEI Page : 1/21</b>

## Une vision omniscopie

Les nouvelles imageries numériques produisent un savoir et un pouvoir plus qu'enviables. Après le télescope, le microscope et les radiographies, les traitements informatiques accroissent considérablement notre maîtrise des distances, des organes et de leur maladie, de nos constructions par plans et épures et de nos propres hypothèses intellectuelles, en permettant une traduction visuelle de modèles théoriques abstraits. Les nouvelles prothèses de vision, en démultipliant notre information, accroissant nos facultés d'intervention sur l'environnement et notre surface de contact avec l'univers. Dotés désormais d'une vision *omniscopie*, nous pourrions aussi explorer le hors-d'atteinte sans y aller et programmer le futur avant d'y être. La microscopie descend à 1/10 000 de millimètre. Et la macroscopie a gagné d'autant de facteurs, via les satellites d'observation.

Rayons X, infrarouges, rayons gamma nous avaient déjà fait passer au-delà des longueurs d'ondes du visible. L'optronique et ses caméras thermiques permettent à un conducteur de char, un pilote d'avion, un serviteur de bazooka, de voir dans la nuit, sans être vus. L'échographie, par ultrasons, permet de visualiser en trois dimensions un crâne ou un bassin. La vue, dans le diagnostic médical, remplace l'ouïe et le toucher. L'imagerie par résonance magnétique (I.R.M.) permet d'entrer dans les tissus, les cellules, les neurones. La réflectographie infrarouge, avec la caméra vidicon, pénètre sous les matériaux plus épais. L'image neutronique détecte à travers des enceintes métalliques, et l'image numérique permet la commande automatique de robots. Spot-Image, sur une orbite de huit cents kilomètres d'altitude, par traitement panchromatique ou multispectral de ses images à haute résolution, télédétecte en trois dimensions les crues des fleuves, l'avancée des dunes ou des glaciers, la structure géologique des sols, les sédiments terrigènes dans les fleuves. La caméra sous-marine a soulevé le couvercle des océans. Et Changeux nous assure qu'il n'est plus utopique, avec la caméra à positron, « d'envisager que l'image d'un objet mental apparaisse un jour sur un écran ». La mission Michel Serres, réinventant la société pédagogique par le télé-enseignement, a forgé les moyens informatiques de rendre visible la distribution des savoirs au sein d'une communauté / le cerveau d'un collectif sur un écran Minitel. Ces admirables progrès techniques sont-ils sans contrepartie ? « There is nothing such a free meal. ». Le coût de ces bénéfices d'opérationnalité, vers le dehors, résiderait dans une certaine cécité symbolique, au-dedans. Depuis quelques décennies, l'extension des espaces observables semble s'être payée d'une amputation des territoires de l'utopie. Quand le spectre du rayonnement électromagnétique était réduit à la lumière visible par la rétine, l'invisible avait infiniment plus de réalité.

### Régis Debray

12 thèses sur l'ordre nouveau, dans « *Vie et mort de l'image* », 1992.

## Photographie numérique ou « pixographie » ?

Le processus photographique fait que l'on ne saurait le confondre avec ce que l'on nomme, à tort, photographie numérique. Le vocabulaire est ici fautif. Ce que l'on désigne par ces deux mots devrait être nommé autrement. Une seule appellation devrait suffire, par exemple :

« pixographie », ou bien, « pixotypie ». Un seul mot serait à la fois plus économique et davantage pertinent quant à une éventuelle compréhension de la réalité sous-entendue. Depuis fort longtemps, l'enracinement de chaque art dans son matériau fait l'objet de bien des discussions qui cherchent à déterminer la spécificité des pratiques discutées. Dans cette veine, Régis Debray (1) a écrit : « À fonction différente, appellation différente. L'image qui ne supporte pas la même pratique ne peut porter le même nom » (2) ; ajoutant que « l'image photographique a été bouleversée par l'image électronique » (3), rendant compte ainsi d'un bouleversement mais non d'une disparition, et obligeant du même souffle à mieux définir les relations entretenues avec les différents types d'images en circulation. Dans ces conditions, il est difficile de confondre l'image photographique avec l'imagerie numérique et pour cette raison, l'une ne saurait conceptuellement être identifiée à l'autre, comme c'est encore le cas trop fréquemment.

La photographie, dont l'occurrence nécessite en amont la présence d'un continuum référentiel pour exister, a bien peu à voir, d'abord, avec les images de synthèse. L'image photographique d'un bâtiment non construit, par exemple, est impossible. Alors que l'image infographique de ce même bâtiment est toujours non seulement envisageable, mais aisément réalisable, devenant ainsi le référent d'une chose à venir, étant « une entité virtuelle [...] effectivement perçue [...] mais sans réalité physique correspondante » (4), l'image photographique est toujours une référence à un référent passé correspondant à une réalité physique effective. C'est précisément le contraire de l'image de synthèse. Nous sommes ici beaucoup plus près d'une logique des arts du dessin (5) que de la photographie. D'autre part, alors que l'image numérique, qu'elle soit de synthèse ou réalisée avec un appareil-photo, étant essentiellement « un modèle logico-mathématique provisoirement stabilisé » (6), nous convie à une « dématérialisation générale des supports » (7), le signe photographique maintient toujours la présence matérielle non seulement de ses supports mais fait intervenir la matière dans toutes les étapes de sa production. De fait, on a pu écrire : « La photographie numérique rompt avec les spécificités de la matière optico-chimique de la photographie » (8). Voici une phrase grammaticalement suspecte dans la mesure où le sujet (« la photographie...») est en rupture avec son complément (« la photographie ») et que tous deux portent le même nom... Il est vrai que l'on qualifie ce sujet : « photographie numérique » ; mais alors, dans la mesure où sujet et prédicat ne peuvent plus s'accorder (il y a rupture), n'y aurait-il pas lieu de les nommer différemment ? Ce qui éviterait notamment l'exercice souvent fastidieux de toujours qualifier le type d'image dont il est question ; et ce qui, de surcroît, préciserait nominalement en quoi la photographie et l'image produite infographiquement diffèrent, minimisant raisonnablement certaines confusions toujours possibles.

Ainsi pourrait-on toujours nommer « photographie » le procédé d'enregistrement optico-chimique qu'elle est depuis son apparition officielle en 1839 et, par exemple, « pixographie » (le préfixe faisant ici référence aux pixels constitutifs qui marquent la rupture), ou « pixotypie », le suffixe faisant ici appel aux nombreux procédés photographiques historiquement recensés (comme le daguerréotype, l'ambrotype ou le ferrotype...), ce que l'on identifie aujourd'hui maladroitement comme photographie numérique (9). Il semble, dans ce cas, que « pixotypie » pourrait à la fois distinguer la photographie dite traditionnelle (chimique) de celle appelée numérique (pixels), tout en proposant une certaine transparence historique, en usant du suffixe « typie » quant à une familiarité avec la photographie à titre d'image fabriquée.

On pourrait réserver le terme d'infographie à la fabrication numérique d'images de synthèse, qui se résume à une production orientée vers la création pour ainsi dire d'images pures, sans aucun référent effectif repérable au sein d'une quelconque réalité physique extérieure au médium. Il y aurait donc de « l'infographie », de la « pixographie » (ou « pixotypie ») et de la « photographie ». Et ces médiums pourraient jouer l'un dans l'autre par la suite, moins confusément toutefois qu'ils ne le font aujourd'hui.

La relation de type photochimique que la photographie entretient avec ce qui est photographié au moment de la prise de vue ne peut, en aucun cas, être confondue ou identifiée avec quelque type de relation qu'entretiendrait, ou pas, tout autre médium d'expression avec un quelconque référent. Il ne peut pas y avoir, par ailleurs, un éventuel référent photographique. Il y a toujours un référent effectif et c'est à cette étape, la prise de vue, qu'il prend une nouvelle forme, justement chimique, non logico-mathématique comme pour la « pixographie ». Et c'est d'une imprégnation qui lui est propre que se fabrique le signe photographique : c'est l'image latente, souvent un négatif, nécessairement singulier, attestant toujours de l'existence de ce qui a été photographié, d'une certaine manière et pas d'une autre.

Les supports diffèrent, le type d'enregistrement diffère, les noms aussi, conséquemment, doivent différer.

Jean Lauzon

Docteur en sémiologie, historien de l'art, photographe, professeur.

1. *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

2. *Ibid.*, p. 286.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. À savoir précisément le nom que l'on donne aux outils [de dessin] des logiciels infographiques spécialisés dans la fabrication ou la retouche d'images, et qui sont donc présentés comme étant soit un pinceau, un crayon, un aérographe, une efface, un pot de peinture, bref tous des outils traditionnellement utilisés pour la pratique du dessin ou de la peinture, pas la photographie.

6. *Op. Cit.*, p. 386.

7. *Ibid.*, p. 295.

8. Christine Desrochers, « "Photographie et immatérialité" : les apparences de la photographie », *Etc Montréal*, n° 41, Montréal, mars, avril, mai 1998, p. 32.

9. Produite, il est vrai, à l'aide d'un appareil-photo qui en appelle à une technique de l'optique. Toutefois, le procédé d'information numérique, et nous insistons, est en rupture absolue avec l'enregistrement de type chimique qu'a toujours impliqué la photographie.

# Des instantanés authentiques aux fabrications faciles

## Le crédit perdu du photojournalisme

Les transactions photographiques sont aujourd'hui principalement numériques, autorisant techniquement les pires manipulations, avec pour seul rempart la conscience d'individus au demeurant fragilisée par la soumission à leur hiérarchie, aux impératifs du marché, et au désir de se comporter en « bons professionnels » améliorant quand il le faut la « qualité » de la matière brute qu'ils ont à traiter. Sous le titre « *Le Sun l'a fait. Staline l'a fait. Voici une recette simple pour retoucher l'histoire* », Donald Trelford, ancien responsable photo de l'hebdomadaire britannique *The Observer*, déclarait dans *The Independent* du 20 août 1998 qu'il est plus grave de mentir avec des images qu'avec des mots. « *Parce que les gens pensent que l'appareil photo, la caméra, ne peuvent pas (1) mentir* », dit-il dans le cadre d'un article consacré à l'invasion du truquage dans la photo de presse. L'information par l'image ne tient la route qu'à proportion du crédit qu'on lui accorde. En tant que « reproduction mécanique de la réalité », on lui en accordait beaucoup, à tort ou à raison. Qu'un logiciel nommé Photoshop, initialement mis au point par la firme américaine Adobe pour compenser les pertes techniques de qualité et retravailler les visuels publicitaires, soit couramment utilisé dans les entreprises de presse pour éradiquer ce qui ne leur convient pas et embellir ce qui leur sied, pose évidemment un problème éthique, politique et juridique. On a toujours pu faire dire n'importe quoi à une image. On peut désormais en tirer n'importe quelle *autre* image. Tout cela participe d'une décrédibilisation dramatique de l'instantané en particulier, et de l'information en général.

### Des pièces uniques

On fait approximativement remonter l'invention de la photographie aux alentours de 1839, tandis que se conjuguèrent les procédés négatif-positif découverts concomitamment par Joseph Nicéphore Niepce et William Henri Fox Talbot, et la proclamation officielle de son invention par Louis Jacques Mandé Daguerre. On trouve dès 1835 des daguerréotypes, qui plus est en couleurs magnifiques, mais qui présentent l'inconvénient majeur d'être des pièces uniques, de ne pas annoncer l'ère de la « *reproductibilité technique* », selon la formule de Walter Benjamin. Le procédé retenu par l'histoire le sera avant tout parce que l'avenir de la photographie est industriel, ce qu'a parfaitement compris un artisan comme Eugene Goldbeck, maître du panoramique, qui embrassait en une seule prise de vue tout un régiment de l'armée américaine au nom de cette simple logique : « *Plus y a de monde sur la photo, plus j'en vendrai d'exemplaires.* » L'industrie ne s'arrête évidemment pas là, la photographie ne se résumant pas en une invention, mais en englobant plusieurs. Au départ, les plaques au collodion, lentes et peu sensibles, exigent jusqu'à des heures de pose. Il faut attendre 1880 et l'invention du gélatino-bromure d'argent, une émulsion plus rapide, pour qu'ait lieu la révolution de l'instantané (2), la naissance du cliché qui suspend le vol du temps et renforce du même coup les effets de vérité, et l'émergence des premiers reporters-photographes.

Et une troisième invention, celle de la photogravure, pour que l'état du monde, ou du moins l'état *visuel* du monde, soit enfin disponible au public pour quelques sous, imprimé dans des gazettes goulûment absorbées par une foule ressemblant à s'y méprendre aux promeneurs du Palais-Royal décrits par Balzac dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. Dernière étape qui fera plaisir à Paul Virilio, spécialiste de *L'Art du moteur* et de la désespérance des trajectoires sans escales (comme Alfred de Vigny, féroce adversaire du train, qui s'épanchait dans *La Maison du berger* sur les lenteurs de la diligence et le bruit charmant des sabots tracteurs) : la transmission en temps réel, par bélinographe (3), des photographies du jour pour parution conforme dans la presse du lendemain. Tous les ingrédients d'une formidable épopée sont dès lors réunis. Au-delà ou en compagnie de récits peut-être exagérés, le lecteur est enfin convié à *vérifier* le monde, à atteindre par ses yeux des destinations où ses jambes ne le porteront probablement jamais : les colonies et leurs « indigènes », les pyramides du Caire et la Vallée des Rois, la citadelle de Lhassa, la guerre de Crimée, les accidents de chemin de fer, le Nouveau Monde mais aussi les désillusions d'immigrants filtrés à Ellis Island, la violence de propriétaires défendant leurs privilèges et d'États agissant au nom de la raison d'État, l'exploitation de jeunes enfants, les monstruosité engendrées tant par la nature que par les avancées de l'industrie et du commerce, les déchéances et lâchetés de l'humanité, le visage glaçant de Goebbels capté par l'objectif sans fard d'Alfred Eisenstaedt, qui annonçait ce pire dont on dit volontiers qu'il n'est jamais sûr, mais qui pourtant eut lieu. Dans les années 50, on continua à se servir de la photo pour dénoncer la misère de bidonvilles et d'une condition humaine indigne d'un pays comme la France, la criminalité policière contre les tenants d'une Algérie indépendante, les exactions des États-Unis en Amérique latine et en Asie, la famine organisée au Biafra, les coups de poignard portés à l'Afrique, l'apartheid. Mais où est l'héritage ? Au mieux, une « bonne » photo n'est maintenant qu'un clonage plus ou moins réussi, plus ou moins conscient, d'une photo plus ancienne. Et quand bien même il n'y aurait pas redite, il n'y a plus chez les éditeurs de presse preneurs d'autre chose que d'images à fabriquer du consensus, fussent-elles scandaleuses en apparence (4). Au fond, la recette d'une image efficace, « réussie », requiert moins de savoir que celui d'un cuisinier. Tous les opérateurs, tous les *picture editors* et leurs stagiaires connaissent les deux ou trois condiments nécessaires à ce qu'une photo *pass*e. Ce qui était compliqué, c'était d'attendre que les circonstances les réunissent. On n'hésite pas à mettre la main à la pâte pour forcer le destin, gagner du temps et de l'argent. Ainsi de la poignée de main échangée, le 13 septembre 1993, entre M. Yasser Arafat et Itzhak Rabin : un spectacle tiré au cordeau par les services de la présidence américaine, une mise en scène réglée d'avance, un montage dont quelque deux cents opérateurs, tous parqués sur le même praticable, équipés des mêmes focales et des mêmes émulsions, furent contraints d'enregistrer la même image (5). Une non-photo en somme, comme le fut ce cliché d'un Chinois s'opposant à l'avancée d'une colonne de chars vers la place Tiananmen le 4 juin 1989 : les représentants de trois agences (Magnum, Associated Press, Sipa-Press) la fixèrent - comme, sur bande vidéo, une équipe de la télévision britannique indépendante ITN. Les symboles certes plaisent, mais de tels clones sont une nouveauté dans l'histoire du photojournalisme, qui a toujours privilégié l'instantané unique (6) et choisi ses auteurs pour leur maîtrise de l'« instant décisif ». Les reportages fondés sur la magie et le travail de l'instantané sont en constante régression.

L'essentiel de l'actualité dite « chaude » est désormais couvert par les trois grandes agences télégraphiques mondiales (Agence France-Presse, Associated Press, Reuters) qui servent leurs clients par abonnement, pour une somme mensuelle forfaitaire, à qualité comparable et pour un coût inférieur à celui de leurs consœurs « magazine ». Les photographes qui n'ont pas accès à ces réseaux, la plupart du temps par un libre arbitre leur faisant préférer l'indépendance au salariat, travaillent sur le plus long terme, s'inscrivant à contre-courant d'une époque où rapidité vaut loi. Dont acte. Ils exécutent ce qu'on appelle des sujets « magazine » destinés aux publications du même nom, qui tout en ne brillant pas par leur courage éditorial, réclament un ticket d'entrée de plus en plus difficile à obtenir. À leur décharge, il faut souligner l'incroyable manque d'imagination des postulants, qui leur soumettent depuis la nuit des temps toujours les mêmes et sempiternels sujets : marginalité, prostitution, transsexualité, pollution, banlieues, conséquences de l'accident nucléaire de Tchernobyl, travail des enfants, sous-sols de Manhattan et catacombes de Paris, métro de New York ou de Moscou, incurables du cancer, sans-abri, générations perdues d'Irlande et du Liban, friches industrielles, on en passe, sans oublier le registre optimiste, notablement plus restreint : rappeurs et tagueurs, basket-ball, tango et autres danses latines, clowns des hôpitaux. Comme si toute cette histoire tournait maintenant en rond, la presse y compris « de qualité » se contentant de plus en plus d'archives, d'« illustrations » (7), plus pratiques, moins onéreuses, et si semblables en tout état de cause à la production contemporaine. Les « people » censés faire rêver les gens (des gens feraient donc rêver d'autres gens, ce qui après tout n'est pas une si mauvaise nouvelle), des célébrités prenant la pose, dirigées par un opérateur malin ou par l'autocontrôle acquis de leur image et de leur paraître, ont détrôné l'instantané. L'actualité elle-même est devenue une star, par essence irréaliste, *façonnée*, impalpable, virtuelle comme on dit maintenant. « *Le message, c'est le médium* », écrivait Marshall McLuhan, un prophète.

## Edgard Roskis

Journaliste. Maître de conférences associé au département d'information-communication de l'université Paris-X (Nanterre).

Extrait du Monde diplomatique, novembre 98.

(1) Souligné par l'auteur.

(2) Fort bien décrite par André Gunther : voir « Mascarades », *Le Monde diplomatique*, décembre 1996, note 1.

(3) Du nom de son inventeur, l'ingénieur Édouard Belin, dès 1903. Le bélinographe, ou « béline », est une machine, ancêtre de la télécopie si l'on veut, qui convertit les signaux optiques en signaux sonores, permettant ainsi la transmission d'une image entre deux points simplement reliés par une ligne téléphonique.

(4) Voir par exemple « À propos d'un prix Pulitzer, Images et vautours ». *Le Monde diplomatique*, août 1994.

(5) Lire « La poignée de main ou l'actualité programmée », *Libération*, 29 octobre 1993.

(6) Peut-être à l'exception de la photo de M. Daniel Cohn-Bendit narguant un gendarme mobile en mai 1968, prise à quelques variations près tant par Gilles Caron que par Jacques Haillot, tous deux décédés. Toutefois, la photo la plus célèbre de la guerre du Vietnam, celle de la petite fille napalmée courant nue sur une route, ne connaît qu'un auteur, Nick Ut pour l'agence Associated Press, en dépit de la présence d'un autre opérateur, David Burnett, moins bien placé.

(7) Voir « La deuxième vie de l'image », *Le Monde diplomatique*, avril 1998.

## Le Kosovo, laboratoire du numérique

Pendant la guerre au Kosovo, première guerre numérique pour la photo, les agences télégraphiques ont « raflé » la majorité des publications. Le matin les « agenciers » de l'AFP, Reuter et AP faisaient de « l'actu » et transmettaient leurs images. L'après midi, ils se promenaient et faisaient du « magazine », c'est à dire du reportage. À qualité égale, pourquoi désormais envoyer des photographes français ou européens sur place ? Assez vite, ce sont les « locaux » qui ont « couvert » un conflit qui s'éternisait. Qui ont assuré la continuité quand les autres étaient partis. Pour quelques dizaines de dollars la photo, les « stringers » ont cédé leurs photos les plus « trash » aux agences. En Tchétchénie, idem. Bien sur, histoire de perpétuer le mythe, festivals et journaux auront salué chapeau bas les rares Mohicans qui ont traîné leurs pataugas dans la boue d'une sale guerre de plus. Que faire quand on est Kosovar, ou Tchétchène, et photographe ? Qu'il faut continuer à vivre au milieu d'un pays exsangue, sinon trouver le moyen de survivre en soldant ses clichés pour quelques dizaines de précieux dollars ? Bien sur on peut aussi se faire trouer la peau. Mais aucune compagnie n'assure les risques pris par les « stringers ». Côté compte d'exploitation c'est tout bénéfice. On appelle ça « la raflette », et ce sont les agences qui ont démocratisé cette pratique. Avec des photographes amateurs ou professionnels dans le monde entier, pourquoi financer des reportages longs et coûteux ? Pour une image, pour un regard ? Les regards sont depuis longtemps ailleurs que dans les 3 agences mythiques, ces étoiles qui virent au trou noir. L'image s'y est peu à peu « normalisée », presque standardisée, pour devenir une image « forte », publiable dans le monde entier. Comme l'estimait le photographe algérien Hocine, récompensé pour sa « pieta » algérienne, les récompenses et les choix des photographies sont autant de choix culturels, quand ils ne sont pas politiques. Or la domination culturelle qui s'étend aujourd'hui sur le monde, notamment à travers les médias, est totalement « W.A.S.P », occidentale, judéo-chrétienne et normalisée. C'est un monde de « clichés », pas de la réalité, dont ont désormais besoin la majorité des médias. Les agences de production qu'étaient les agences de presse photographiques ne seront bientôt plus que des structures de diffusion s'assurant un réseau de correspondants locaux, prêts à s'activer sur demande de photo du monde occidental. Si la réalité y perd, l'image occidentale de la réalité a déjà triomphé.

### Pierre Madrid

Photo journaliste, mardi 18 décembre 2001 sur le site Uzine.



## La guerre des images et le photojournalisme

" Qui maîtrise les images maîtrise les esprits. "

Cette prophétie de Bill Gates accueillait le visiteur d'une exposition récente à Bonn, consacrée aux Photos falsifiées de l'Histoire. Elle prend une saveur particulière au regard de la bataille industrielle et technologique que se livrent deux géants américains du contenu visuel, Getty Images et Corbis - ce dernier propriété de Bill Gates. Ces groupes mettent des paquets de dollars sur la table pour racheter des banques d'images afin d'offrir, via Internet, les archives planétaires - un coucher de soleil, une photo de guerre, un portrait de star, un document d'histoire, un joueur de foot, une pin-up, un tableau de Rembrandt - à tous les utilisateurs de photos dans le monde, journaux et agences de publicité maison d'édition et entreprises, éditeurs de posters et, de cartes postales, sites Web et grand public... Corbis a notamment racheté en juin l'agence Sygma, numéro un mondial de la photo d'actualité. Getty a répliqué en annonçant le 21 septembre l'acquisition d'Image Bank (Kodak), son principal concurrent pour 183 millions de dollars. Cette bataille, qui voit la photo gagnée par la mondialisation de l'économie, soulève interrogations et inquiétudes. Dans un marché artisanal, le mouvement de concentration devrait d'abord se poursuivre. Il est probable que seules les structures de haute qualité subsisteront. Car si Getty-Image Bank (2 000 salariés dans le monde) domine, désormais le marché du contenu visuel avec 270 millions de dollars de chiffre d'affaires, 70 % du commerce photographique provient encore de centaines d'agences généralistes, spécialisées (sport, nature, actualité, etc.) ou à la tête d'archives prestigieuses (Magnum). Ce mouvement marque aussi un glissement d'influence, du photo journalisme vers l'illustration. Depuis le début des années 70, Paris était la capitale de la photo avec trois agences de presse : Gama, Sygma et Sipa. Corbis et Getty n'existaient pas. La photo d'illustration - plages, cocotiers, mannequins, " Jouant " des rôles sociaux, était réservée à des agences qui campaient sur le marché publicitaire. Bill Gates a créé Corbis en 1989 et Mark Getty le groupe Getty Images en 1994. Getty-Image Bank est leader dans l'image publicitaire pour les professionnels. Corbis domine le marché grand public aux États-Unis (cartes postales électroniques, posters pour décorer sa maison). Mais en quelques années à peine, ces deux groupes ont diversifié leur offre : ils ont racheté des fonds historiques (Hulton pour Getty, Bettmann pour Corbis) ou spécialisés (Allsport pour Getty, Outline et ses portraits de personnalités pour Corbis) et même des stocks d'images libres de droit (PhotoDisc pour Getty, Digital Stock pour Corbis). Corbis diffuse enfin les collections de musées comme l'Ermitage ou l'œuvre de photographes prestigieux comme Ansel Adams.

Dans ce contexte, les agences d'actualité, par leur prestige et leur visibilité – les photos sont créditées dans la presse –, ne pouvaient qu'intéresser ces groupes. Getty et Corbis ont approché Gamma, Sygma ou Sipa au moment où ces dernières devaient faire face à de coûteux investissements dans le numérique. Sygma est tombée dans l'escarcelle de Corbis. Sipa a choisi de faire cavalier seul. Le président de Gamma, Rémi Gaston-Dreyfus, pour contrebalancer cette nouvelle hégémonie américaine – Corbis et Getty sont installées à Seattle – souhaite participer à un pôle européen d'agences. Ainsi, hachette, Filipacchi Medias (groupe Lagardère), premier éditeur mondial de magazines, devrait entrer dans la danse en prenant une participation majoritaire dans Gamma. Cette bataille industrielle est à rapprocher de la Révolution technologique en cours. Getty et Corbis doivent en effet maintenant " digérer " les fonds qu'elles contrôlent – 65 millions d'images pour Corbis, 60 millions pour Getty image Bank. La solution se trouve du côté de l'image numérique et d'Internet, une technologie au cœur des stratégies commerciales. La révolution numérique devrait à terme gagner toute la chaîne de l'image, depuis la prise de vue jusqu'à la vente sur le net. Elle devrait permettre à tout client, installé à Paris ou à Honolulu, riche ou modeste, de trouver la photo qu'il désire en un minimum de temps, via son écran et sa carte de crédit. Getty montre la voie, qui a déjà réalisé 24 millions de dollars de ventes électroniques au premier semestre 1999. Bill Gates a créé Corbis en 1989 et Mark Getty le groupe Getty Images en 1994. Getty-Image Bank est leader dans l'image publicitaire pour les professionnels. Corbis domine le marché grand public aux États-Unis (cartes postales électroniques, posters pour décorer sa maison). Mais en quelques années à peine, ces deux groupes ont diversifié leur offre : ils ont racheté des fonds historiques (Hulton pour Getty, Bettmann pour Corbis) ou spécialisés (Allsport pour Getty, Outline et ses portraits de personnalités pour Corbis) et même des stocks d'images libres de droit (PhotoDisc pour Getty, Digital Stock pour Corbis). Corbis diffuse enfin les collections de musées comme l'Ermitage ou l'œuvre de photographes prestigieuses comme Ansel Adams.

La tâche de Corbis s'annonce plus complexe. Si la firme de Bill Gates dispose d'une force de frappe et d'un savoir-faire impressionnant dans le numérique, certains s'interrogent sur sa capacité à créer un réseau efficace de vente d'images issue de fonds très disparates. Corbis va développer des partenariats avec des agences implantées dans le monde (Picture Press en Allemagne) pour faciliter la diffusion numérique de ses fonds, mais il faudra sans doute du temps pour proposer, selon le vœu de son PDG Steve Davis, " un guichet unique " qui permette au client à la recherche de la photo d'une femme dans son bain de " surfer " d'un fonds à l'autre pour aboutir aux grandes baigneuses de Cézanne... Les photojournalistes sont inquiets : reste à savoir en quoi ce nouveau cyberspace de l'image va bouleverser le contenu même des photos. Les avis sont partagés tant qu'on nage en plein inconnu. Ses instigateurs assurent qu'internet ou un autre " tuyau " électronique permettront seulement d'élargir la géographie du marché, jusqu'ici dominé par l'Europe et l'Amérique du Nord, et de toucher de nouveaux clients. Mais les cercles de journalistes s'inquiètent. Toutes les images, notamment les plus difficiles auront-elles leur chance dans le commerce électronique ? La production de photos d'actualité ne va-t-elle pas, à terme, être supplantée par la diffusion d'images d'illustration ? Nombre de photographes et d'agences de l'hexagone en doutent et reprochent à Corbis et Getty de privilégier des images aseptisées, standardisées, facilement rentables, qui donnent une représentation rassurante du monde. Les plus pessimistes se demandent si, à terme, seules les trois agences filaires que sont l'AFP, Reuters et Associated Press pourront faire perdurer au niveau mondial un photojournalisme " chaud ". Certains craignent aussi pour le droit d'auteur du photographe, notion plus française qu'américaine, qui ne cadre pas avec le développement de marchés tous azimuts, notamment de photos vendues en stocks, à 3 \$

l'unité ou par le biais de cédéroms libres de droit. La révolution « on line », enfin, compresse le temps entre la prise de vue et la vente de l'image.

La photo perd sa matérialité, elle se consomme toujours plus vite dans un espace abstrait qui vise à gommer les filtres, les contrôles et le contexte de prise de vue. Les risques de dérapages et de manipulations ne sont pas à exclure. L'enjeu est de taille, car ce sont bien les archives de la planète qui vont se définir sur les claviers de l'ordinateur.

### **Michel Guerrin**

La guerre des images et le photojournalisme – Le Monde du 06/10/99.

## Concurrence déloyale

Il n'y a jamais eu d'« âge d'or » entre la presse et la photographie, même dans les moments où, après 1945 et avant que la télévision ne devienne hégémonique en matière d'information, les pages des hebdomadaires illustrés contaient le monde en utilisant les photographes comme d'indispensables intermédiaires explorant le terrain et le faisant partager par procuration. Désormais, la question est simple. Il est indispensable que chaque support, du plus grand au plus marginal, se repose la question de savoir pour quoi – pour quelle production de sens et de point de vue – il publie des images. Et qu'il peut s'agir d'images (éventuellement numériques), mais aussi de photographies, qui peuvent même être en noir et blanc, d'infographies, de dessins, de reproductions de peintures... Tous ces documents participent de l'information, à des degrés divers, et sont d'autant plus pertinents qu'ils s'éloignent des stéréotypes. Il faut donc savoir que les documents numériques venus d'Irak ou d'Aceh ne sont rien d'autre que des documents. Et qu'il existe des photographes qui continuent à prendre le risque d'affirmer des points de vue en rupture ou en complément, ou en marge de la télévision et d'Internet. Affirmer que ces productions originales sont les véritables enjeux de la survie des publications imprimées est non seulement un devoir (le nier ou l'ignorer serait suicidaire), mais une nécessité pour redéfinir la fonction, qui s'estompe actuellement, des pages publiées chaque jour ou chaque semaine et qui n'engagent aucun point de vue.. Seuls les auteurs-créateurs peuvent sauver une presse écrite moribonde de ses conventions. Seuls les photographes déterminés peuvent nous apporter réflexion et doute. Il convient, comme lorsque la presse illustrée se créa dans les années 1920, de les remettre au centre du propos, pour questionner les technologies contemporaines et interroger, au même titre que celles de la photographie, leurs limites et leur capacité à faire exploser les marges. Encore faut-il savoir que le fait de rapporter un document reflétant les faits ne suffit plus, puisque c'est maintenant l'apanage de tous, de chacun, et de n'importe quel appareil ou téléphone. Reste à redéfinir la fonction de l'image dans l'information. Nous avons atteint un nouveau point de bifurcation dans l'histoire longue de la représentation : d'un côté, les images immédiates en numérique ; de l'autre, la photographie d'auteur. Avec l'irruption des images numériques, il arrive actuellement à la photographie ce qui arriva à la peinture, au XIXe siècle, avec l'irruption... de la photographie. C'est au tour de celle-ci maintenant de démontrer que les Cézanne, les Malevitch et les Picasso de la photographie sont encore à venir. Et que leurs images seront plus neuves, plus fortes et plus bouleversantes que jamais.

### Christian Caujolle

Fondateur et Directeur de l'agence et de la galerie VU, Paris.

Extrait de l'article « Mort » et résurrection du photojournalisme, Le Monde Diplomatique, mars 2005.

## Présence technique de la photographie dans le concept de tableau

Dans l'étude que Wall consacre en 1985 à Manet, l'artiste canadien insiste sur le tableau non pas comme « objet » ni même « dispositif », mais comme « idée ». Wall s'intéresse au tableau monumental dont Manet, selon lui, a fait un usage illégitime en traitant en grand format des sujets qui, académiquement, ne requéraient pas cette taille. Cette « monumentalisation illégitime » serait symptomatique des « transformations historiques du concept de tableau », dont on l'aura compris, les grands formats photographiques seraient une des récentes manifestations. En outre, Wall associe la proposition de Manet à une « provocation », le tableau comme « idée » ne serait pas seulement un support mais un discours en soi et tiendrait de là son efficacité. Toutefois, si l'idée de tableau ne renvoie pas seulement au pictural, il importe néanmoins de montrer que la photographie entretient un rapport intrinsèque avec cette peinture, qu'elle n'est pas seulement un élément historique séparé de l'image peinte. Wall insiste alors sur le fait que « la photographie révèle sa propre présence technique dans le concept de tableau et ainsi elle révèle le sens historiquement nouveau de l'intérieur mécanisé de ce grand art spirituel qu'est la peinture ». Le geste de Wall est osé, quand la vulgate se plait à répéter que la peinture s'est trouvée soulagée de toute prescription descriptive avec l'arrivée de la photographie, l'artiste affirme que celle-ci eut pour fonction de « révéler » à la peinture sa technicité. Que la photographie lui emprunte désormais ses qualités ne constitue dès lors qu'une marque d'appartenance aux mêmes principes de l'art moderne.

### Michel Poivert

La photographie contemporaine, 2002.

## Un côté « fait main »

M.S. – *Restoration* peut être considéré comme un hommage à des formes traditionnelles de travail basé sur un savoir-faire : la peinture ou la restauration. Mais par ailleurs cette photo a été réalisée grâce à une technologie informatique de pointe.

J.W. – J'aime que ces différentes technologies se rencontrent dans la photo. La stratification des technologies fait partie de « l'esprit du panorama » du XIX<sup>ème</sup> siècle et nous sommes encore imprégnés de cet esprit quand nous sommes fascinés par le spectacle technologique.

L'un des paradoxes que j'ai constatés, c'est que plus on utilise les ordinateurs pour fabriquer une image, plus l'image a un côté « fait main ». Curieusement donc, la technologie digitale conduit, dans mon travail en tout cas, à avoir davantage recours à la fabrication à la main parce que l'assemblage et le montage des différentes parties de la photo sont faits très soigneusement à la main, par mon collaborateur et opérateur, Stephen Waddell, qui est peintre.

M.S. – Cette méthode de production compliquée et complexe vous permet, pour la première fois, de contrôler et de changer à tout moment les éléments qui sont importants pour la composition de la photo pendant sa réalisation. Paradoxalement, ces méthodes de travail cumulatives, fondées sur les technologies visuelles les plus avancées, rappellent l'évolution des grandes peintures narratives et dramatiques du passé que les peintres concevaient dans leur atelier, pas à pas, à partir d'un certain nombre de modèles et d'études.

J.W. – Il y a de curieuses ressemblances avec les techniques anciennes de peinture, dans la mesure où l'on peut séparer les différentes parties de l'œuvre et les traiter isolément. Un peintre peut très bien travailler sur une grande toile et, un après-midi, se concentrer sur un personnage ou un objet, sur une petite partie. La poésie de la peinture traditionnelle tient en partie au fait qu'elle crée l'illusion que la peinture a décrit un moment unique. En photographie, il y a toujours un moment réel : celui où l'obturateur se déclenche. La photographie repose sur ce sens de l'instantanéité. La peinture, par ailleurs, créait une illusion d'instantanéité magnifique et complexe. Ainsi le passé, le présent et l'avenir s'y retrouvaient simultanément et jouaient entre eux ou s'affrontaient. Des choses qui n'auraient jamais pu coexister dans la réalité y arrivaient très bien dans un tableau. La photographie n'a jamais été adaptée à cela, contrairement au cinéma. Les premières « photographies composites » n'étaient pas convaincantes et il est facile de comprendre pourquoi la photographie sérieuse a pris la direction opposée pendant une centaine d'années. Le montage sur ordinateur a fait sauter cette barrière. Dans mes photos sur ordinateur, je peux faire apparaître quelque chose grâce à un assemblage d'éléments créés, avec à l'esprit une unification picturale.

### Jeff Wall

Essais et entretiens – *Écrits d'artistes, École Nationale Supérieure des Beaux-Art* – Édition établie et présentée par Jean-François Chevrier, Paris 2001.

## Une rigueur technique

...

*Christian Gattinoni : Ne penses-tu pas qu'une technologie nouvelle comme le CD-ROM ou le DVD serait appropriée pour accueillir ce type de projet ?*

Alain Fleischer : Ces supports nouveaux sont idéaux pour moi dans la mesure où ils accueillent textes et images et permettent une autre distribution de leurs espaces réciproques. Toutes les combinaisons sont possibles. Cervantès aurait été l'auteur idéal pour ce genre de support. Ils permettent de ramifier le récit, de le rendre arborescent, d'y intégrer des informations de toutes natures. Je n'exclue pas de travailler pour ces supports pour lesquels il faut envisager des œuvres spécifiques. Mon livre publié par la Maison Européenne de la Photographie et le Musée d'Art Moderne intitulé "La vitesse d'évasion" présente, sous forme de DVD-catalogue, le long métrage "Zoo zéro" et diverses installations. Il s'agit de rendre compréhensibles des œuvres qui résistent à une reproduction simple. Mais ce n'est pas l'œuvre totale incluant un texte littéraire, des sons, des images que permet de créer ce genre de support.

*Christian Gattinoni : Par ailleurs as-tu expérimenté la prise de vue numérique ?*

Alain Fleischer : Oui je l'ai utilisée pour une série mais j'ai encore une grande passion pour l'exploration du système de la projection, essentielle à la photographie, avec cette image qui peut apparaître n'importe où, qui quitte son support et qui emporte sa lumière. Ma série numérique s'intitule "Le jeu de la règle" : il s'agit d'images de terrains de sports affectés d'aberrations comme une piste d'athlétisme avec des arbres, un terrain de foot traversé par un lac avec une île, le stade de Rome avec une taupe géante, les prises de vue sont d'un réalisme absolu et les manipulations numériques m'ont permis d'y intégrer ces modifications. Sinon, dans toutes mes autres séries tout se passe à la prise de vue, je n'ai pas de goût pour les trucages photo en laboratoire. Tous ces artifices de prises d'image démentent l'idée de la photo comme temps enregistré, déposé. Elles sont la trace de ce qui n'a jamais eu lieu.

*Christian Gattinoni : Quels sont les auteurs qui ont pu t'influencer, qu'ils soient des singuliers ou des acteurs de ces milieux que tu ne fréquentes pas ?*

Alain Fleischer : Je suis très peu attentif à ce que font les autres, j'ai très peu de temps, les artistes qui commencent à percer, on me les signale ; souvent je suis en grande partie déçu parce que leurs travaux m'apparaissent sans nécessité ni pertinence. Bien entendu j'ai été influencé par des grands comme Gary Hill, Godard ou les Straub. Je suis intéressé aussi par des cinéastes comme Raoul Ruiz, Atom Egoyan, Peter Greenaway ou Chantal Ackerman.

*Christian Gattinoni : Comment s'est opéré le choix des œuvres présentées à la Maison Européenne de la Photographie ?*

Alain Fleischer : Le choix a été mené par Alain Sayag en concertation avec Jean Luc Monterosso, je m'en réjouis, car en dehors du fait que c'est un très grand professionnel, il est intéressant d'avoir un regard extérieur sur son travail. J'ai été content qu'il sélectionne "La Vénus à la lampe de poche" réalisé dans les années 70, avant bien d'autres trucages et déformations. Il l'avait déjà exposé à Beaubourg quand la photographie en 1981 était confinée à cette petite mezzanine au 3e étage du Centre. J'ai apprécié aussi qu'on puisse remonter des installations comme "Le regard des morts" ou "le Voyage du Brise glace" avec des miroirs brisés qui flottent sur un petit bassin et sont mus par un bateau mécanique. Il y a eu plusieurs versions depuis sa création à la galerie 666 de Carol Marc Lavrillier en 1980, dont la plus imposante celle de Tarragonne dans un bassin de 60 m de long.

*Christian Gattinoni : Dans le catalogue, Jean Luc Monterosso écrit un texte qui assimile l'école d'art Supérieure du Fresnoy à ton œuvre, comment s'est déroulée la genèse de ce projet dont tu es le directeur ?*

Alain Fleischer : C'est Dominique Bozo, qui me connaissait comme cinéaste, artiste et aussi pour mes textes qui restaient assez confidentiels à l'époque, qui m'a proposé de réaliser ce projet. Dans ce milieu des années 80, les idées de pluridisciplinarité n'étaient pas aussi acceptées, alors que régnaient les tenants d'une photographie pure. Depuis plus de quinze ans ces idées se sont diffusées et sont largement partagées comme des évidences.

*Christian Gattinoni : Elles ont été actives du temps des avant-gardes ?*

Alain Fleischer : Je ne crois pas pour autant que l'esprit général soit comparable. Dans ces années 20/30 l'ambiance et les enjeux sont différents. Je continue à être très stimulé, à être inspiré par une identité artistique à la Man Ray et sa capacité à travailler aussi bien pour la photo de mode que pour le champ artistique. Je défends une multidisciplinarité plutôt qu'une transdisciplinarité. Dans mon cas, je me sens photographe, cinéaste, écrivain de plein droit, je suis des personnes différentes quand j'écris, je photographie ou je filme. Je ne suis pas dans le cas de figure de Marguerite Duras ou d'Alain Robbe Grillet : mes œuvres écrites ne sont pas adaptables au cinéma, je souhaite même qu'elles ne soient pas adaptées. Dans chaque discipline il importe de bien connaître la technique. Godard est un très grand connaisseur de la technique : il connaît parfaitement les machines ; quand il s'adresse aux techniciens, il sait ce qu'ils font. J'explore les différentes techniques, je me veux professionnel dans chaque pratique même si je n'ai aucun goût pour les milieux. Je pense qu'il faut faire preuve d'une vraie rigueur quant à la connaissance théorique et technique.

## **Alain Fleischer**

Propos recueillis par Christian Gattinoni dans le cadre du partenariat Exporevue/PhotoNouvelles, novembre 2003.

<b>BTS PHOTOGRAPHIE</b>		<b>Session 2008</b>
<b>Communication et esthétique de l'image – U. 1 – DOSSIER PRÉPARATOIRE</b>	<b>PHCEI</b>	<b>Page : 16/21</b>





On Saturday, September 09, 2006, the BloggingBeirut.com team spotted the first Israeli attempt at stealing even more Lebanese land – we noticed that this new fence, as seen in this photo taken on that day, was much closer than what we had witnessed 2 weeks ago (prior to the rebuilding). The difference was so obvious, that the first time we had stopped there, the Israeli Farmer on the other side was within a couple of meters of where our car was parked – so close that we mistook him for a Lebanese Farmer, until we noticed the Oakleys...

**Lebanon Claims Israel Encroached its Territory with New Barbed-Wire Barrier.**

U.N. peacekeepers on Wednesday asked Israel's army to pull down a new barbed-wire barrier that Lebanon said encroached on its territory, a U.N. spokesman said.

Alexander Ivanko, a spokesman for the UNIFIL peacekeeping force, said new wire coils were put up in Lebanese territory between the northern Israeli village of Metulla and Kfar Kila, a town in southern Lebanon.



**Jell Wall** : Restoration, 1993.



**Jell Wall** : A sudden gust of wind, 1993.



**Jean-Luc Moulène** : Vu dans la rue., disjonctions déposition documents, 2005.



**Alain Fleischer** : Piscine, Le jeu de la règle, 1995.



Andreas Gursky : Bundestag, 1998.



Orlan : *Refiguration/Self-Hybridation*, 1999.



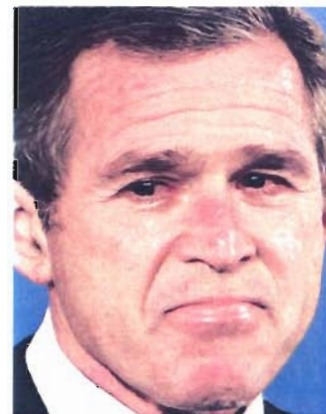
Nancy Burson : *Warhead I*, 1982.



Valérie Belin : *Untitled*, 2001.



Aziz + Cucher : *Rick* from the series *DYSTOPIA*, 1994



Jiri David, from the series *No Compassion*, 2001.

# BTS PHOTOGRAPHIE

## COMMUNICATION ET ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE – U.1

SESSION 2008

---

Durée : 4 heures  
Coefficient : 2

---

**Matériel autorisé :**

– le second exemplaire du dossier préparatoire vierge et distribué le jour de l'épreuve.

**L'usage de la calculatrice est interdit.**

### *SUJET*

Dès que le sujet vous est remis, assurez-vous qu'il est complet.  
Le sujet comporte 2 pages, numérotées de 0/1 à 1/1.

<b>BTS PHOTOGRAPHIE</b>		<b>Session 2008</b>
<b>Communication et esthétique de l'image – U. 1 – SUJET</b>	<b>PHCEI</b>	<b>Page : 0/1</b>

# BTS PHOTOGRAPHIE

## COMMUNICATION ET ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE – U. 1

SESSION 2008

Durée : 4 heures

Coefficient : 2

### SUJET

#### LE MÉDIUM NUMÉRIQUE

##### Question 1 – Le bouleversement

Durée conseillée : 120 mn

« Le message d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines. »

**Marshall Mac Luhan.**

Pour comprendre les médias, 1968.

Vous commenterez cette phrase en vous interrogeant sur les changements qu'a provoqué l'irruption du médium numérique dans les domaines de la photographie.

Vous serez évalué sur :

- la cohérence de l'argumentation et de la réflexion ;
- la pertinence des exemples choisis ;
- la richesse de vos références personnelles.

##### Question 2 – La photographie d'auteur

Durée conseillée : 90 mn

Comment les artistes et **Jeff Wall**, en particulier, justifient-ils l'emploi de ce médium ?

Vous serez évalué sur :

- la pertinence de l'analyse des documents au regard de la question posée ;
- la capacité à développer une réflexion personnelle.

##### Question 3 – La maîtrise

Durée conseillée : 30 mn

« Qui maîtrise les images maîtrise les esprits. »

Pensez-vous que le médium numérique amplifie cette déclaration de **Bill Gates** ?

Vous serez évalué sur :

- la cohérence de l'argumentation et de la réflexion ;
- la capacité à développer une réflexion personnelle.

Références éditoriales des textes et légendes des photographies dans le dossier préparatoire.

BTS PHOTOGRAPHIE	Session 2008
Communication et esthétique de l'image – U. 1 – SUJET   PHCEI	Page : 1/1