

Une petite histoire de la photographie

De 1970 aux IA

Yves Di Cristino

Éd. leMultimedia.info

À qui le veut.

© 2023

Introduction

L'avènement des intelligences artificielles fait peur. Mais il y a au moins trois façons de se forger un avis sur ces nouvelles technologies.

Il y a d'une part le point de vue philosophique, auquel s'ajoutent une compréhension plus historique, et enfin juridique à la question. Je ne suis pas un expert dans l'ensemble de ces domaines; c'est pourquoi je vous renvoie à l'article ci-contre pour en apprendre un peu plus.

Je ne fais pas de la photo - ou du moins certainement pas seulement - par passion, ni même par profession. Mais par un besoin personnel de documenter le monde après en avoir visité chaque recoin tout au long de ma vie.

Et je peux vous assurer que documenter notre réalité, en photographie, est l'antithèse propre de l'action qui consiste simplement à l'illustrer. Cette dernière sent d'ailleurs le rance; elle réduit le photographe à un ouvrier de basse compétence.

Or découvrez plutôt le ou la photographe sous sa qualité parfois trop dissimulée d'artisan et d'artiste. On nous apprend ci-contre que la façon de produire du visuel a grandement évolué ces 40 dernières années, d'un point de vue

technologique surtout. Mais le photographe a toujours été forcé de garder le même devoir d'exemplarité et de créativité pour parvenir à se distinguer sur le marché de l'image.

Je laisse ici de côté le gnan-gnan de la rhétorique qui consiste à dire qu'une image produite par un photographe professionnel, quel que soit l'appareil ou la méthode utilisé, est un vecteur essentiel d'émotion et d'expérience. C'est vrai, mais certains se refuseront toujours à le croire. Surtout parce que cela dessert leur souhait peu compréhensible de voir un nouveau métier artistique disparaître. Alors j'ai tenté d'entrer dans le cœur de l'outil qui leur sert aujourd'hui d'exutoire.

Il m'a fallu une nuit entière pour comprendre comment créer une image qui ressemble vraiment à quelque chose sur Midjourney. Au-delà des incohérences visibles dans la composition, le sens de la lumière, la profondeur de champ, les détails de l'arrière-plan, et j'en passe, cet outil me fait comprendre à quel point la technique de production d'une image ne diffère en rien de l'époque où nous travaillions encore avec une Polaroid. Car il s'agit pour le créateur d'indiquer, au travers de codes parfois tout simples, quel rendu il souhaite voir s'afficher sur son écran. Et pour cela, il faut déjà un certain métier.

Ainsi, même quand il est amené à travailler avec l'intelligence artificielle, le photographe doit mettre à profit ses propres

*connaissances techniques pour
guider la technologie vers du
résultat.*

*Le seul grand changement, en
revanche, pour y parvenir, c'est la
pénibilité. Ce qu'on produisait
pendant des heures dans les
chambres obscures en 1990, sans
garantie de résultat, et en quelques
minutes sur les logiciels
informatiques, ne peut désormais
prendre que quelques secondes grâce
aux IA.*

*Alors ne faites pas l'erreur de croire
que tous les photographes
disparaîtront, c'est une lubie. En
revanche, une partie d'entre eux
seront laissés sur la touche par le
simple fait qu'ils rejettent
catégoriquement l'idée d'apprendre
à utiliser les IA, s'en servant comme
adversaire plutôt que comme allié.*

Les moins curieux risquent ici, tout particulièrement, de subir le décalage. Un décalage qui ira bien au-delà du défi générationnel qui nous attend.

1

Giulio Locatelli prend place dans un coin de restaurant à côté d'une baie vitrée béante, et de laquelle le soleil ne tarde pas à lui flatter les pupilles. Le point de rencontre est donné dans l'enceinte d'un bâtiment que le photographe n'affectionne que lorsqu'il se fait hôte des plus belles expositions. Le Musée cantonal des beaux-arts est flambant neuf; il dévoile entre ses murs de grandes halles où la lumière du jour ne trouve aucun mal à s'y infiltrer.

Plusieurs touristes cueillent d'ailleurs l'occasion de prendre des photographies soi-même au devant de cette grande porte vitrée qui servait, autrefois, de seuil à l'entrepôt de la gare de Lausanne.

La vue, derrière la verrière à forme de gemmail, donne un aperçu inédit à l'entrecroisement savant des rails de métal. Beaucoup d'ailleurs dégainent leur portable et font jouer ses focales avant de publier le rendu artistique sur leurs réseaux. La prise de vue est bien sûr impressionnante; l'impression y est de flotter au-dessus de l'évasure du conduit des chemins de fer qui relie la capitale olympique au reste de l'ouest lausannois.

Le lac Léman en arrière-fond
vient même, par beau temps,
sublimier le rendu, comme une
fine couche de peinture que l'on
aurait disposée à l'aquarelle.

Giulio, lui, ne prête guère plus
attention au spectacle qui s'étend
derrière le vitrage. À peine
pénétré dans le bâtiment, il se
presse de prendre place dans le
café où un garçon vient lui servir
un espresso noir, à l'italienne -
sans sucre, ni crème. Quand il
m'aperçoit à l'orée de la petite
poterne ménagée dans ce grand
et haut mur de béton, il esquisse
un sourire et, comme de
profession, il nous adresse un
geste de la main pour m'inviter
à m'accommoder en face de lui.
Lui a décidé de rester face au
soleil, même si ses yeux
risquaient de lui refuser tôt ou

tard de rester ouverts face à des rayons aussi pénétrants.

« Laisse-moi prendre une photo de toi. Le contre-jour semble t'orner d'une belle auréole », dit-il en enlevant le cache de l'objectif de sa Z9. « Ces nouvelles versions, celles de la famille Z, ont certainement sauvé Nikon de la faillite, crois-moi. » Giulio en était convaincu, tout autant qu'il était certain de nous donner l'explication de son raisonnement un peu plus tard.

Le but de notre rencontre n'était pas très clair; il le savait avant même d'accepter de me recevoir. Ayant passé toute la nuit d'avant à tenter de faire jouer sur mon clavier un logiciel d'intelligence artificielle capable de créer des images criantes de vérité (alors

qu'elles ne sont pourtant pas réelles), j'avais pris conscience que le monde d'aujourd'hui allait rapidement basculer dans une existence où les robots seront plus performants, et parfois plus justes, que les humains. J'en avais les frissons: j'avais donc besoin d'entendre la voix d'un expert dans l'espoir qu'il fasse s'évanouir mes appréhensions. J'ai eu peur, un instant, que cela ne serve à rien - mais Giulio Locatelli a réussi *in fine* à fournir les réponses que j'attendais de lui.

Il commence à me parler du temps où il signait les images qui finissaient en couvertures des magazines comme Public ou Paris Match. Cela lui permettait, très simplement, de me faire comprendre à quel point les

fondements de la photographie d'alors et d'aujourd'hui reposent sur des sables mouvants. « Une couverture ou une double-page dans un magazine te valait à l'époque une ristourne de 15'000 francs, entonne-t-il. Aujourd'hui, dans les meilleurs des cas, le photographe ne peut espérer se voir revenir qu'une modique somme de 300 francs. » Et cela, semble-t-il dire, est probablement dû au fait que les principaux titres de presse veulent de moins en moins être liés par abonnement aux agences. « Il est possible que le modèle économique d'agences comme Keystone ou l'AFP se désintègre à la longue. »

Il raconte alors l'histoire d'un collègue, spécialisé dans la photo de concerts. L'agence avec

laquelle il était lié a décidé de s'en séparer car, selon la lettre de remerciement - que j'ai pu lire, assure Giulio -, les scènes étaient désormais remplies de personnes qui prennent des photos pour eux et que le rendement de leurs ventes d'images avait drastiquement baissé. « La vente d'images pièce n'est plus rentable", lâche le photographe aux 50 ans d'expérience. Cela laisse penser que le métier de photographe n'a cessé, ces dernières années, de se fragiliser.

Giulio Locatelli a commencé à faire de la photo après son service militaire, en 1969. Il termine son école de photographie et, son diplôme en main, se fait engager, tout-à-fait par hasard, en 1973 auprès de l'agence Sipa Press à Paris. On parle d'une époque où la concurrence des amateurs n'existait pas: Giulio, lui, doit son entrée chez Sipa à une bonne dose de chance. Ces grandes agences étaient postées sur tous les événements quelconques qui

avaient lieu dans la capitale française. Les boss repéraient quelques types avec des appareils photo et les abordaient: « Vous êtes photographe? - Oui, répondit avec surprise le jeune Locatelli qui débarquait à peine à Paris. - Ok, alors je vous achète votre film. » Ils achetaient, de cette façon, une dizaine, voire plus, de films à boîte fermée, sans aucune garantie.

À une autre occasion, lors de l'inauguration de l'Exposition Picasso au Musée du Louvre le 21 octobre 1971, la situation se reproduit. « Vous êtes photographe? vous voulez le faire pour moi? » Muni d'un passeport qu'il emportait toujours avec lui dans un étui de soie ocre, Giulio entre dans le

musée (à l'époque, pas besoin d'accréditation) où le Président Pompidou menait l'inauguration avec sa femme. « Je rentre, je fais les photos, on sort et il me lance - On va au labo. » Du Louvre, on a rejoint rue de Marignan où un laboratoire a développé la pellicule. « Aussitôt terminé il m'a dit: - C'est bon, on prend. » Résultat: 350 francs tombés du ciel, comme par miracle.

« Quand tu arrivais sur le marché, que tu n'étais pas connu et que tu entrais seulement dans le métier, tu ne vendais rien, lâche-t-il en déglutissant la dernière gorgée de son café très noir. C'était une réalité, ponctuait-il avec une légère grimace amère. Et ce monsieur m'avait dit en me raccompagnant

- Maintenant, vous irez couvrir toutes les manifs qui auront lieu entre Place de la République et la Nation. » Photographe, on passait alors la plupart du temps entre les CRS, les services de sécurité, et on vendait plutôt bien: nous étions bien payés. Sans concurrence, l'effort payait la solde.

Dès cet instant, Giulio Lacatelli couvrait donc toutes les manifestations syndicales qui se produisaient en Italie et en France. À l'époque, c'est armé d'un 24/36 que le jeune photographe arpentait les rues jonchées de manifestants rebelles. Entre temps, il rentrait travailler à Bergame, dans un studio où seul un lumiflex en 6/6, monté avec une focale unique de 80 millimètres, était

installé pour les photos portrait. Le 6/6 était utilisé pour les photos en couleurs; le 24/36 pour le noir et blanc, comme le voulaient les Américains, précise-t-il. « Et c'était la merde, je peux te le garantir! Ce n'est que lorsqu'on a commencé à travailler avec un double boîtier que les choses ont commencé à s'améliorer. » Le photographe, établi aujourd'hui à Lausanne, produisait, lui, surtout des images au format plus grand, en 4/5 inches, qui finissaient leur route dans une chambre technique sinar, inventée trente ans plus tôt en Suisse. Dans ces conditions, sans filet de sauvetage, seuls des photographes de métier étaient reconnus pour assurer le passage de tous les maillons de la chaîne de production

d'images. Ceci avant que la SX-70 de chez Polaroid ne vienne faire évoluer la profession.

Les choses ont évolué tellement vite que tous les photographes n'imaginaient même plus, en 1980, comment ils avaient réussi à travailler jusqu'ici sans l'aide de la Polaroid. « C'était magique, soutient Giulio après avoir siroté un soupçon d'un deuxième café, plus long, qu'il venait de recommander. En une minute, tu parvenais à avoir une image de qualité qui t'indiquait si les circonstances étaient suffisamment bonnes pour déclencher la photo avec ta

pellicule. » C'était le maximum du cycle de qualité de l'époque, semble-t-il. Mais cela n'empêche pas que le métier de photographe ne restait réservé qu'aux personnes les plus expérimentées; pour réaliser des images en reportage, seules les meilleures connaissances du photographe et la complicité savante qu'il tissait avec son matériel lui servaient pour arriver à ses fins. Avant de cliquer sur le bouton, une analyse de la situation s'imposait: une question d'argent et de rapport qualité-prix, disaient-ils. « Une analyse qui se faisait de manière purement inconsciente mais qui relevait d'un savoir-faire technique. »

Les photos techniques étaient produites en noir et blanc

exclusivement. Le photographe se rendait sur le lieu du shooting équipé d'une seule lampe halogène avec laquelle il éclairait méticuleusement chaque recoin de la pièce en question. « On balayait la pièce avec notre lampe, on éclairait donc tout ce qui était possible de faire au flash, on posait la caméra, on bloquait l'obturateur et on fermait à 16. Sans polaroïd, il fallait une grande expérience, un peu de nez et - diable - une sacrée chance! » Le laboratoire restait, en fin de course, le dernier relais pour tenter de corriger ce qui pouvait l'être pour rééquilibrer l'image.

Le laboratoire est resté, jusque dans les années 1990, le lieu des saints miracles, mais aussi des pires parjures. L'avènement de

la polaroïd et l'attirait toujours plus grand des gens pour la photographie ne suffisait pas à rendre le métier plus ouvert qu'auparavant. « Utiliser une chambre sinar était un réel investissement, assure Giulio Locatelli. Un investissement qui pouvait te coûter jusqu'à 125'000 francs. Seuls les professionnels pouvaient se le permettre. » À ce prix-là, poursuivra-t-il, on pouvait prier Dieu tout puissant pour que tout se passe bien - l'arrivée des machines de chez Polaroid nous a juste autorisés à être moins pieux, moins croyants.

La qualité de la Polaroid était phénoménale, non seulement pour l'aide rapide qu'elle fournissait aux photographes, mais aussi pour leur capacité de

conservation hors-normes. Giulio en a d'ailleurs gardé une en souvenir – « elle n'a pas bougé depuis la fin des années 1990. Les Ektachrome de chez Kodak se sont pixellisés, se sont tachés, abîmés. Mais pas les polaroid. »

La question de la préservation des images et des films est une question récurrente émaillant le discours de Giulio. Son souci a d'ailleurs toujours été la postérité. Pour les images en noir et blanc, les problèmes de conservation étaient moindres qu'en couleurs. En couleurs, c'est le Kodachrome en 24/36 qui était le plus utilisé, car de très haute qualité et plus durable, tandis que les Ektachromes, qui avaient notamment servi pour les films de Pasolini, ont tous dû

être sauvés une fois que le numérique l'eut rendu possible. « Sur ces films, il n'y avait plus de couleur, il n'y avait plus que le magenta. »

« Le Kodachrome était le meilleur film qui existait, en trois couches. Il n'y avait d'ailleurs que deux seuls laboratoires en Europe pour les développer », explique Giulio Locatelli. Le premier était à Londres, le second à Renens, dans la région lausannoise, ce qui fait que tous les photographes d'Europe venaient ici, ou à Londres, pour faire développer leurs pellicules. Des problèmes qui se sont lentement évanouis avec l'avènement du numérique.

Lorsque, quelques années plus tard, Giulio se rend muni de son accréditation dans les locaux de la Kodak, à Rochester dans l'État de New-York, il découvre pour la première fois les nouvelles inventions qui s'appêtent à fleurir sur le marché de la photo: une machine semi-automatique destinée à faciliter le rendu photographique pour les cliqueurs moins avertis, et surtout moins connaisseurs. Leur slogan se résumait à: « appuyez sur le bouton, nous

faisons le reste ». « Ils nous disaient que le but était d'éviter qu'il y ait des images floues et sous- ou surexposées », explique Giulio. Pour le simple quidam, cela ressemblait à une révolution. Pas pour le photographe professionnel. « La qualité de l'image n'avait pas changé. Les simples gens ne s'en rendaient pas compte mais lorsqu'on travaille en grand format, l'amateurisme motive rédhibition. »

Travailler en grand format est, en réalité, un héritage de la Grande guerre, jusqu'en 1930. La presse américaine l'utilisait au coût que cela supposait. Il s'agissait d'un format unique en 30/40 fabriquées à l'aide de plaques en verre négatives. Les contraintes étaient énormes: les

photographes travaillaient à même le sol, en traînant derrière eux des chariots qui mobilisaient jusqu'à dix personnes sur le terrain. « L'invention de la Leica et son utilisation dans les années 1930 a bouleversé à jamais la manière dont on faisait la photographie », assure le photographe.

Robert Capa a réalisé l'ensemble des images qu'on connaît de lui lors du débarquement en Normandie grâce à cette nouvelle technologie - une technologie dont les plus anciens assumaient d'ailleurs qu'elle n'aurait aucun avenir, pour des questions de qualité. Ils s'étaient bien sûr trompés. « Les films de Capa étaient déjà en format 24/36. Il en avait soixante avec lui - une fois revenu à Londres, il

les avaient transmis au laboratoire. Une seule pellicule sur les soixante qu'il avait confiées a pu être sauvée. Elle a donné vie aux quinze, vingt photos qu'on connaît. "C'était l'époque de la prise d'images avec tous les aléas que l'histoire pouvait provoquer. Il était trempé jusqu'aux épaules, ce qui ne favorisait en rien la préservation des films, et pour ne rien arranger, le type qui s'est chargé du développement des images s'était rigoureusement planté. » Cela fit d'ailleurs rappeler mon interlocuteur que, lui aussi, il en a eu des ratés dans la sinar.

Revenant à Rochester, peu avant les années 2000, Giulio découvre ainsi le premier appareil numérique de l'histoire. « C'était

un paquet grand comme ça, quinze kilos, avec branchement et accessoires: - Voilà le premier boîtier numérique que Kodak pense mettre sur le marché. » D'un juron que Giulio n'entend que dans sa tête, il laisse transparaitre une mine déconfite. « Si tous les boîtiers sont comme ça, je pense que tu peux te les garder », se sentait-il de répondre. Sans pour autant en être pleinement convaincu, le photographe accepte néanmoins de repartir avec l'appareil. Il voyage à Budapest avec son matériel traditionnel, plus le grand paquet qu'on lui avait transmis en Amérique. « Ce truc-là, c'était du 320 pixels sur 640. Fais le compte: c'était en format timbre-poste et exclusivement en noir et blanc. Sans compter que le transfert de

l'image au disque dur prenait dix minutes. J'ai fait dix photos et j'ai retéléphoné au type de chez Kodak. Je lui ai abandonné sa technologie. » D'aucuns comprennent (trop tard) que cette nouvelle invention représentait, en réalité et avec tous les défauts qu'un prototype expérimental pouvait avoir à l'époque, le futur de la photo. « Kodak n'y a plus cru, ils ont vendu le brevet à Sony et ont fait faillite quelques années plus tard, supplantés par le virage du numérique qu'ils avaient pourtant repéré et engagé avant tout le monde. » Sony, quant à eux, signent depuis lors tous les capteurs qui sont, aujourd'hui encore, en vente sur le marché.

Giulio, lui, comprend toutefois que l'heure est au changement. La photographie se transfigure et change de réalité - pour lui, il faut admettre que tout peut être plus simple. Que la photo n'est plus un métier d'hommes aux mains salies par le cambouis. Peu avant le passage de l'an 2000, il retente sa chance quelque six mois après le dévoilement par Nikon de son premier boîtier numérique D1. Peu avant de s'envoler pour les Jeux Olympiques de Sydney, le

responsable de l'Unicom lui envoie le boîtier au but de le tester en conditions réelles. « Si tu ne veux pas l'acheter, tu nous le rends », lui avait-il dit. Peu convaincu par ce nouveau joujou tout noir et tout mastoc, il se résout à l'emmener dans l'avion direction l'Australie. « Aucun avenir, m'avait lancé le chef du service photo du village olympique. Je n'ai plus jamais vu quelqu'un se fourvoyer autant que lui depuis », sourit-il.

Curieux, Giulio prend le risque d'utiliser cette grosse cassette sombre et peu élégante sur le terrain. Il garde, en secours à côté de lui, son matériel usuel. Peu, voire personne, n'avait encore tenté le virage du numérique - raison pour laquelle Kodak mettait encore à

disposition sur place cinq cents personnes dédiées au développement express des pellicules, au triage et à la redistribution de films. « On ne payait pas un centime: les films, le développement et le remplacement des films utilisés étaient gratuits. J'y suis allé les premiers jours de compétition. Quelques jours plus tard, le chef du service professionnel me croise: - Locatelli, on ne te voit plus. » Normalement, et tous les jours, les photographes passent par ce point de service incontournable. Ils dépensaient le plus clair de leur temps à cette table « des oiseaux ». Giulio ne se démonte pas, dégage sa D1 et, sans se rendre compte, témoigne la satisfaction qu'il n'aurait jamais imaginé provoquer au contact d'un

boîtier numérique. « Regarde ce que j'ai là. » Pétrier du service professionnel tire sa révérence avec ces mots: « On est râpés. » Le boîtier était leur invention – une invention qui commençait à vraiment bien marcher – et ils l'avaient laissée s'échapper à la concurrence.

À cet instant, plusieurs groupes se sont formés: les plus curieux et les démissionnaires incrédules. Le passage au numérique impliquait un changement d'approche, un changement d'habitude. Les routiniers de passion allaient rapidement être les plus pénalisés. Les ardents défenseurs du métier - contre les infiltrations insupportables d'amateurs qui se faisaient passer pour des pros avalisés -

se mirent à rapidement déchanter. La raison était tout d'abord financière; les boîtiers numériques devenaient un investissement unique de certes plusieurs milliers de francs, mais amortissables en quelques mois. Avant, le matériel et les visites au laboratoire rendaient l'opération interminable et beaucoup plus fastidieuse. « Quand on est indépendant, le virage est aussi plus avantageux d'un point de vue fiscal, assène Giulio. Mais le revers de la médaille était une tendance mortifère à la démocratisation de la passion pour la photographie. »

En l'an 2000, la région de Lausanne, comparable au tout-Paris, ne comptait pas plus d'une centaine de photographes,

chacun d'entre eux étant spécialisé dans un domaine différent. « La moitié n'a pas survécu au tournant des années 2000 », lâche Giulio. Sur dix hommes, cinq ont compris qu'il fallait rapidement se mettre à la page; les cinq autres ont refusé - par protestation ou par bêtise. » Ils ont disparu, presque du jour au lendemain - ce qui nous laisse coi. Cela ne demandait pourtant pas un grand effort d'assurer la conversion. « Entre l'Ektachrome et la D1, il n'y avait aucune différence de méthode, soutient le photographe. Tu y règles l'exposition, maîtrises le système de mise au point, qui était par ailleurs devenu automatique, et tu mires de la même manière. » En somme, personne n'aurait pu être dépaysé par une telle conversion. « C'est bien ce que je

dis, enfonce Locatelli. Ceux qui n'ont pas cru au numérique sont ceux qui ont délibérément refusé de travailler avec cette nouvelle technologie. Certains ont tenté de tenir la distance en continuant à utiliser les films mais ils n'avaient pas saisi que les clients, la presse et les éditeurs étaient déjà passés à autre chose. »

« Laisse-moi te raconter, reprend Giulio après être parti prendre l'air quelques minutes face au soleil très rasant de cette fin d'après-midi d'avril. Il y a encore peu, la photo de presse, en reportage, nécessitait une logistique aussi huilée que pénible. » Depuis Paris, lorsque Giulio livrait à Bergame le rendu de sa journée de travail au cœur d'une manifestation tenue place de la Nation, il devait s'assurer de ne pas perdre l'heure de départ du train qui reliait

Paname à Milan. Il se rendait donc gare de Lyon où il allait, sans réfléchir, s'enquérir auprès du conducteur de la locomotive. Le cheminot lui tend un sac à armature en toile beige dont le large rabat pouvait se fermer à l'aide de deux sangles. Le photographe le remplissait des pellicules encore chaudes qui venaient d'être extraites des petites machines. Les sacs à peine scellés, le conducteur les replace à l'arrière de sa cabine où un responsable d'agence de Bergame venait ensuite les récupérer en personne une fois le train arrivé à quai, en gare centrale de Milan. « Le procédé était chronophage et infernal pour tout le monde, confie Giulio. Imagine, les vieux de la vieille continuer à travailler ainsi face à l'essor des boîtiers

numériques. » Entre une image prête dans les dix minutes et une autre livrée dans les dix heures, le choix se passe de tergiversations. « Pour ne rien arranger, tu ne pouvais pas développer les photos là où tu étais, parce que l'agence qui m'avait engagé à l'époque n'était pas certaine du service qui était rendu, ou qui était disponible à Paris. »

Ceux qui figuraient dans le groupe bientôt identifié comme étant celui des démissionnaires et qui s'entêtaient encore à voyager avec leur bélinographe dans une petite valise - la Béline ayant d'ailleurs complètement disparu à l'apparition du numérique - n'avaient donc pas compris la portée de l'évolution technologique. Ni même les

opportunités qu'elle développait pour le photographe de métier. « Le photographe de métier s'est laissé aveuglé par la peur de perdre pied. En ne voulant pas croire au succès du numérique, il s'est livré lui-même, sans paluche, dans la cage aux lions. » Il a néanmoins fallu attendre la construction d'un boîtier de deuxième, puis de troisième génération - la Nikon D3 - pour affirmer que les appareils numériques livraient des photos de meilleure qualité que les films. « Il y a eu un moment de battement avant de comprendre le plein potentiel des appareils réflex numériques, reprend Giulio. Mais beaucoup avaient déjà saisi que l'histoire était en marche sans possibilité de rétropédalage. »

L'histoire a curieusement
tendance à tourner en boucle. Le
développement de boîtiers
toujours plus performants et
surtout moins onéreux,
l'avènement de capteurs
redoutablement efficaces dans
les téléphones portables et les
dernières révolutions dans le
champ de l'intelligence
artificielle place à nouveau le
métier de photographe sur un
plan à bascule. « Je sais que
Nikon était, elle aussi, sur le
point de faire faillite il y a trois

ans », reprend Giulio Locatelli – nous dévoilant le fin mot de l'histoire. « Ils ne vendaient plus rien. La concurrence des téléphones a été terrifiante. » Nikon, qui s'est fièrement révélée dans l'industrie des lentilles de très haute qualité – même pour les microprocesseurs –, a été l'une des seules sociétés à avoir su se spécialiser dans l'industrie de la photo, notamment vis-à-vis de Canon qui, selon beaucoup, pouvait être considérée comme le pendant généraliste de Nikon.

« Eh bien, cela n'empêche pas que Nikon perdait dix-sept ou dix-huit pour cents de parts de marché par année. On sentait, là aussi, qu'ils n'y croyaient plus. Et puis, la sortie de la gamme Z, hybride et sans miroir, s'est

révélée être la bouée de sauvetage pour tous, et pas que pour Nikon. » La production de machines réflex, vis-à-vis des hybrides, n'était plus suffisamment, sinon plus du tout, rentable. « Un Z neuf coûte trois fois moins cher qu'un D, confirme Giulio en trifouillant à nouveau les boutons de sa Z9. Nikon a d'ailleurs récemment annoncé qu'elle ne mettra plus à disposition d'appareils réflex lors des Jeux Olympiques de Paris en 2024. » Canon s'est ensuite aligné sur l'annonce de leur concurrent historique.

Les photographes professionnels ont d'ailleurs nettement diminué ces dernières années alors que les photographes de plaisance ont, eux, explosé. « Il y a une telle démocratisation que

maintenant, même des amateurs peuvent faire du bon travail sans grande connaissance préalable, lâche Giulio, se rendant facilement à une difficile évidence. La technologie embarquée permet maintenant, dans la plupart des cas, d'avoir des photos qui sont bonnes et accessible à toute utilisation. (Je ne parle pas de la qualité du cadrage, ça c'est toujours un problème esthétique qui n'a rien à voir avec la technique.) » Ceci étant dit, la créativité et le métier restent au cœur de l'attention. Si la profession change face à la rude concurrence actuelle, la capacité à imposer ses idées, une capacité esthétique de composition et celle de s'accrocher à ses convictions restent centrales. Il faut être designer, il faut être vidéaste et

s'y connaître en informatique pour prendre sa part dans le marché.

« À l'époque, j'étais impressionné par le premier appareil photo que j'ai pris dans les mains, lâche Giulio en guise de conclusion, avant de prendre congé. On ne savait pas de quel côté il fallait le prendre. Aujourd'hui, ce n'est bien sûr plus la même chose. »

En se levant de sa chaise, le regard fixé vers un horizon peu profond, Giulio Locatelli esquive toute autre question. Les intelligences artificielles? les IA? « Oui, ça me fait peur, lâche-t-il. L'IA me fait peur parce que la façon de travailler des photographes va bien sûr se transformer et être, une nouvelle

fois, conditionnée par une nouvelle technologie. Et parce qu'il faudra trouver encore plus les moyens de nous démarquer de ces monstres, nous nous rendons compte que n'en avons actuellement aucun. » Pourtant, comme tout dangers, des opportunités pourraient émerger - comme ceux qui ont d'emblée eu le cran de se tourner vers le numérique en l'an 2000.

« On apprendra à utiliser les IA. Et puis ces sociétés d'IA (comme Open AI) travaillent aussi avec des artistes, et des photographes. » C'est peut-être ça le futur des créateurs d'images: nourrir leurs stagiaires, tout robot, qui n'auront plus aucun mal à dépasser le maître. Et l'homme finira par se perdre.

Une petite histoire de la photographie

De 1970 aux IA

Le but de ma rencontre avec Giulio Locatelli n'était pas très clair; il le savait avant même d'accepter de me recevoir. Ayant passé toute la nuit d'avant à tenter de faire jouer sur mon clavier un logiciel d'intelligence artificielle capable de créer des images criantes de vérité (alors qu'elles ne sont pourtant pas réelles), j'avais pris conscience que le monde d'aujourd'hui allait rapidement basculer dans une existence où les robots seront plus performants, et parfois plus justes, que les humains. J'en avais les frissons: j'avais donc besoin d'entendre la voix d'un expert dans l'espoir qu'il fasse s'évanouir mes appréhensions. J'ai eu peur, un instant, que cela ne serve à rien – mais Giulio Locatelli a réussi *in fine* à fournir les réponses que j'attendais de lui.