

2004
-
2024



JEU

DE



PAUME



D'IMAGES

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Tina Barney.

Family Ties*

28.09.24 – 19.01.25

* Liens de famille



ANS

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi qu'une bibliographie indicative.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Audrey Grollier

Chargée des groupes
et des publics adultes
Réservation des visites
Partenariats champ social
et médico-social
01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

Chargée des publics jeunes
et scolaires
Partenariats scolaires
et formations enseignants
01 47 03 04 95
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Boucharlat

Conférencière et formatrice
claireboucharlat@jeudepaume.org

Rachael Woodson

Conférencière et formatrice
rachaelwoodson@jeudepaume.org

Axelle Maga / Charlotte Lavigne

Assistante / chargée d'activités
éducatives
service-educatif@jeudepaume.org

Céline Lourd

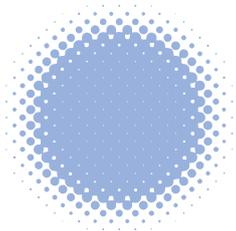
Professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS	7
	Présentation de l'exposition	8
	Biographie	12
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	14
B	APPROFONDIR LES EXPOSITIONS	17
	Introduction	19
	Albums et clichés familiaux	20
	Chambre photographique, observation et distance	24
	Format et couleur, mise en scène et description	29
C	PISTES DE TRAVAIL	33
	Photographies de famille, du studio à l'intime	34
	Dispositif photographique et composition	38
	Figures et cadres, interactions et transmissions	42





1. Tina Barney
The Children's Party
[La fête des enfants]
1987

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire des expositions est présenté et transmis aux participants.

mardi 8 octobre 2024, 18h30 - 20h

visite des expositions
« Tina Barney. Family Ties » et
« Chantal Akerman. Travelling »
- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-enseignants-barney-akerman/>

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Visites contées ou interactives sont proposées aux maternelles pour se familiariser avec un espace d'exposition et apprendre à regarder au travers de récits sensibles ou d'activités.

- tarifs :

Visites commentées

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

Visites libres

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*
* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

- sur réservation :
au 01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

→ Visites périscolaires

Pour tous les centres de loisirs : 45 €

- sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2024-2025 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants / animateurs :
<https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ **Dernier(s) mardi(s) du mois**
mardis 29 octobre, 26 novembre et 31 décembre
- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume - gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ Ping-Pong, le programme enfants et familles

visites en famille, ateliers de création pour les 3-6 ans, atelier cyanotype pour les 7-11 ans et visites contées
<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

→ Les cours du Jeu de Paume les mercredis, 18h30 - 20h

- programme et dates :
<https://jeudepaume.org/evenement/session-2024-2025/>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 8 octobre 2024, 14h - 16h

visite des expositions
« Tina Barney. Family Ties » et
« Chantal Akerman. Travelling »
- sur inscription :
<https://jeudepaume.org/evenement/rencontre-action-sociale-akerman-barney/>

→ Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteurs individuels ou en groupe.

- sur réservation :
01 47 03 12 41
actionsociale@jeudepaume.org



Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble et de la RECA – Réunion des établissements culturels pour l'accessibilité du ministère de la Culture.

Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : <https://jeudepaume.org/espace-action-sociale/>

Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » :
<https://jeudepaume.org/visite/accessibilite/>



2. Tina Barney
The Reception
[La réception]
1985

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION



3. Tina Barney
Self-Portrait in Red Raincoat
[Autoportrait en imperméable rouge]
1990

Présentation et parcours de l'exposition

« La seule façon de s'interroger sur soi-même ou sur l'histoire de sa vie, c'est à travers la photographie », écrivait Tina Barney en 2017. Depuis la fin des années 1970, l'artiste poursuit principalement une œuvre de portraitiste, en grand format et le plus souvent en couleurs. D'abord centré dans les années 1980 et 1990 sur ses proches et son milieu aisé de la côte Est, aux Etats-Unis, son travail s'est par la suite étendu à d'autres horizons, notamment à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie européenne, et à d'autres canaux de diffusion : à partir des années 2000, Tina Barney réalise régulièrement des images de commande pour la presse, la mode et la publicité.

Tina Barney fait partie d'une génération qui a cherché à repenser la photographie en la nourrissant d'apports visuels empruntés – plus ou moins explicitement et consciemment – à d'autres formes d'art, en particulier à la peinture en ce qui la concerne. Mêlant images prises sur le vif et mises en scène, l'artiste élabore un langage photographique original, entre rigueur et improvisation. À partir des années 2000, elle a exploré une dimension narrative et théâtrale plus affirmée, notamment dans son travail éditorial.

Les images de Tina Barney explorent fréquemment les questions relatives aux traditions et aux rituels, à la transmission entre les générations, au dialogue, mais aussi à l'incommunicabilité. Qu'il s'agisse de ses proches ou d'inconnus, Tina Barney a toujours assuré qu'elle s'efforçait d'être aussi impartiale que possible, suivant en cela l'exemple d'un de ses grands inspirateurs, le photographe allemand August Sander, un siècle auparavant.

L'exposition s'articule autour de quelques grandes thématiques qui parcourent l'œuvre et la méthode de travail de Tina Barney, hors du cadre strict des séries et des enchaînements chronologiques. Les textes qui accompagnent les photographies sont extraits de critiques parues dans la presse à l'occasion des premières expositions de l'artiste, ainsi que d'entretiens qu'elle a accordés, ou encore de ses propres écrits.

Sauf mention contraire, toutes les œuvres proviennent de la galerie Kasmin, à New York. Les dates mentionnées à la suite des titres sont celles des prises de vue ; celles des tirages sont également précisées quand elles sont connues.



4. Tina Barney
Tim, Phil and I
[Tom, Phil et moi]
1989

La famille

« Sans doute les gens pensent-ils [que je consacre mon travail] à la haute société ou aux riches, ce qui me contrarie. Ces photographies traitent de la famille, de personnes de la même famille qui se côtoient d'ordinaire au sein de leur propre maison. Je ne sais pas si le public se rend compte que c'est de ma famille qu'il s'agit. »

Tina Barney, *BOMB Magazine*, 1995

Les photographies de Tina Barney ont trop souvent été reçues, notamment à ses débuts, comme documentant le quotidien des classes américaines les plus aisées. Or l'artiste a toujours répété que son véritable sujet était la famille, envisagée comme un jeu complexe de relations toujours changeantes entre les êtres et les générations : les rôles sociaux que ses membres sont respectivement amenés à y tenir, les questions de filiation, de fraternité et de sororité, d'autorité et de transmission sont quelques-uns des thèmes qu'elle aborde.

De la fin des années 1970 à la fin des années 1990, Tina Barney a photographié sa propre famille, chaque été, à New York ou en Nouvelle-Angleterre, s'intégrant elle-même parfois dans le cadre. La photographe s'est toujours montrée soucieuse d'écarter toute dimension explicite de critique sociale dans les images de ses proches. Si elle reconnaît une forme de tension, de déséquilibre ou de froideur dans ces images, elle souligne dans le même temps que son projet était avant tout intime et testimonial : il s'agissait de conserver une trace.

Par la suite, ce sont de riches familles européennes qui ont retenu son attention, démarche dont résultent des images plus formelles et statiques que ses clichés américains.

Plus récemment, l'artiste s'est remise à photographier son entourage, prenant pour modèles les petits-enfants de ceux qu'elle photographiait trente ans auparavant.

Le moindre détail

« Je veux qu'il soit possible d'approcher l'image. Je veux que chaque objet soit aussi clair et précis que possible afin que le regardeur puisse réellement l'examiner et avoir la sensation d'entrer dans la pièce. Je veux que mes images disent : "Vous pouvez entrer ici. Ce n'est pas un lieu interdit." Je veux que vous soyez avec nous et que vous partagiez cette vie avec nous. Je veux que la moindre chose soit vue, que l'on voie la beauté de toute chose : les textures, les tissus, les couleurs, la porcelaine, les meubles, l'architecture. »

Tina Barney, *BOMB Magazine*, 1995

Depuis le début des années 1980, Tina Barney utilise une chambre photographique de 20 x 25 cm sur trépied et privilégie pour ses images le format 120 x 150 cm : ces dimensions ont à ses yeux l'avantage de permettre au spectateur d'entrer dans l'image et de découvrir les nombreux détails qui s'y trouvent. Pour chacun de ses clichés, le grand format devient une manière de donner à voir, car il exacerbe la part descriptive inhérente à la photographie, qui inscrit sans sélectionner. Quant à ses premiers plans très rapprochés et donc souvent légèrement ou totalement flous, ils semblent reproduire la vision naturelle, et accentuent pour le spectateur la sensation d'être dans l'image.

Rituels et traditions

« La démarche qui consiste pour une communauté à répéter des événements année après année, des rites qui deviennent tradition, semble avoir toujours été le principal centre d'intérêt de tout ce que je photographie. »

Tina Barney, *The New Yorker*, 2011

À ses débuts, Tina Barney coupait ou masquait parfois les têtes de ses modèles comme pour souligner que, par-delà les individus, c'étaient bien les types, les habitudes et les interactions sociales qui constituaient son sujet. Depuis, l'intérêt qu'elle porte à ces questions n'a cessé de nourrir son travail. Nombre de ses images évoquent des traditions et des rites perpétués de génération en génération. Cérémonies et réunions familiales y tiennent une place prépondérante. Elle aime capter les gestes, les attitudes corporelles, les habitudes vestimentaires qui trahissent l'appartenance à une communauté, les motifs traditionnels se mêlant à des traits plus contemporains.

Créer des espaces

« J'ai aussi commencé à réfléchir aux peintres italiens de la Renaissance et aux peintres hollandais du XVII^e siècle, parce que la surface plane sur laquelle sont imprimées les photographies me laissait insatisfaite ; j'essayais de créer l'espace, je lisais énormément de textes relatifs à la structure de l'art, à la création de l'espace. »

Tina Barney, *New York Studio School*, 2013

Même si ses images sont, dans leur grande majorité, animées par la présence de personnages, ce qui vaut à Tina Barney d'être qualifiée de portraitiste, la création d'un espace, au sens pictural du terme, demeure l'une de ses préoccupations majeures. Tina Barney est une photographe de l'intérieur. Longtemps, les paysages l'ont peu intéressée. Dans son œuvre, les jeux sur la perspective et la profondeur sont innombrables. La photographe travaille souvent ses espaces de manière à renforcer un effet d'intimité, de protection, parfois jusqu'à obtenir une sensation d'enfermement.

Moins de monde

« À la fin des années 1990, j'ai commencé à vouloir mettre moins de monde dans mes images, parce que j'avais conscience d'avoir usé jusqu'à la corde le genre du tableau chorégraphié. Mes œuvres se sont alors davantage rapprochées du portrait, et malgré les difficultés et les défis que cela implique, c'est, aujourd'hui encore, ce qui m'intéresse : une personne qui fait face à l'appareil photo et sait quoi faire avec lui. »

Tina Barney, *The Brooklyn Rail*, 2018

Le dispositif utilisé par Tina Barney – un appareil sur trépied et des lumières artificielles – s'apparente à celui d'un portraitiste de studio. Pour autant, l'artiste reste ouverte à la spontanéité attachée aux photographies instantanées. Et si elle a longtemps privilégié les scènes de groupe et les interactions sociales, elle s'est aussi essayée, à partir des années 1990, au portrait individuel. Une pratique plus posée, frontale, qui fit dire à quelques critiques qu'elle abandonnait une approche sociologique pour devenir pleinement portraitiste.

Histoires courtes

« Je me suis mise à diriger très progressivement, et je prends mes photos tout en dirigeant. Alors que je guide mes modèles, à coups de "Viens par ici" et de "Marche par là", il se passe en même temps autre chose : ils se parlent les uns aux autres. La frontière est mince entre l'improvisation totale et la direction, ces deux dimensions sont imbriquées. »

Tina Barney, *Ken Weingart Blog Podcast*, 2015

À l'occasion de l'un de ses premiers entretiens en 1990, Tina Barney déclarait que, dans son travail, « les idées de vérité et de fiction sont sans cesse remises en question ». Elle ajoutait : « Je ne pense pas qu'il relève de l'une ou de l'autre. » En effet, au-delà de l'ancrage documentaire et testimonial de sa démarche, Tina Barney n'hésite pas à raconter et à mettre en scène. Sa rencontre en 1990 avec la troupe de théâtre expérimental *The Wooster Group*, établie à New York et dont elle a photographié les spectacles plusieurs années durant, a renforcé cette disposition.

À partir des années 2000, la photographe explore fréquemment l'esthétique de la mise en scène narrative dans ses travaux pour la presse, la mode et la publicité. C'est d'ailleurs sous le titre programmatique de *Players* – « joueurs » ou « acteurs », selon les deux acceptions du terme en anglais – qu'elle a publié ces images en 2010.

Commissaire : Quentin Bajac, directeur du Jeu de Paume



Les textes de présentation sont téléchargeables en ligne sur le site du [Jeu de Paume](#).

Biographie



5. Tina Barney
Tina Barney's Self-Portrait
[Autoportrait de Tina Barney]
Rhode Island, 2023

1945

Naissance à New York de Tina Isles. Sa mère, Lillian Fox, est mannequin - elle deviendra par la suite décoratrice d'intérieur - et son père, Philip Henry Isles, appartient à une grande famille de financiers, dont certains membres sont collectionneurs d'art. Elle a un frère, Philip, et une sœur, Jill, respectivement de quatre ans et treize mois ses aînés.

Durant toute son enfance, elle est familiarisée à la photographie, à la fois par les clichés de mannequinat de sa mère qui sont publiés dans des magazines, et par son grand-père maternel, photographe amateur assidu.

Enfance et adolescence entre New York et l'Europe - Suisse et Italie surtout.

1966

À son retour à New York, elle épouse John Joseph Barney. Le couple vit entre New York et Watch Hill, à Rhode Island.

1967 et 1969

Naissance de ses premiers fils, Tim et Phil.

1972

Par l'intermédiaire d'une amie, elle entre au Junior Associates du MoMA, à New York, et travaille comme bénévole au département de la photographie dirigé par John Szarkowski. Suivant l'exemple familial, elle débute une collection, s'intéressant plus particulièrement à la photographie américaine du xx^e siècle.

1974

La famille Barney quitte New York pour s'installer à Sun Valley, une station de ski dans l'Idaho. Elle y restera jusqu'en 1983, revenant chaque été sur la côte est.

Tina Barney commence à photographier en noir et blanc avec un appareil Pentax de petit format (35 mm).

1976

Entame des études de photographie au Sun Valley Center for the Arts and Humanities.

Premier été consacré aux prises de vue de sa famille à Rhode Island.

1980

Premières images posées.

1982

Premières images tirées en 48 x 60» (approximativement 122 x 152 cm), qui deviendra son format de prédilection.

1983

Retourne à New York et divorce.

Le MoMA présente une de ses images à l'exposition « Big Pictures by Contemporary Photographers » et fait entrer l'œuvre *Sunday New York Times* dans ses collections.

1985

Acquiert une chambre photographique Philips grand format, 8 x 10 pouces (approximativement 20 x 25 cm).

Première exposition personnelle à la galerie Tatistcheff & Company, à New York.

1986

S'équipe en matériel d'éclairage professionnel.

1987

Trois de ses photographies sont présentées à la biennale du Whitney Museum of American Art.

1988

Commence à travailler pour la presse : commandes pour le magazine *The Connoisseur*.

1989

Première exposition à la galerie Janet Borden, à New York, avec laquelle elle collaborera pendant plus de deux décennies, jusqu'en 2014.

1990

Le MoMA lui consacre une exposition personnelle.

Elle entreprend un travail avec la troupe de théâtre expérimental The Wooster Group.

1993

Entame une collaboration régulière avec le journal *The Daily Telegraph*, à Londres. Les années suivantes, elle poursuivra ce type de contribution auprès de nombreux magazines, dont *W*, *Fashion*, *Arena Homme +*, *Vogue Hommes International* ou encore *Vogue*.

1995-1996

Réalisation d'une série de nus avec des modèles professionnels de la New York Studio School.

1996-1998

« Artiste invitée » à l'American Academy de Rome, elle effectue plusieurs séjours dans la capitale italienne et s'y lance dans une série de portraits de famille, au sein de l'aristocratie - début d'un travail qu'elle poursuivra jusqu'en 2004 ailleurs en Europe (Allemagne, Autriche, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie).

1997

Publication de l'ouvrage *Theater of Manners* (Scalo), qui réunit une sélection d'images de ses proches réalisées entre 1977 et 1996.

2000

Commence à travailler pour la publicité et la mode, notamment pour Bottega Veneta, Theory et Corcoran Realty.

2003-2006

Sa série sur les familles donne lieu à plusieurs expositions en Europe : Les Rencontres de la photographie d'Arles (2003), Barbican Art Gallery à Londres (2005), Museum der Moderne à Salzbourg (2006)...

2005

Parution de l'ouvrage *The Europeans* (Barbican Art Gallery / Steidl).

2005-2012

Entreprenant la série « Small Towns », dédiée aux rituels et coutumes observés dans des petites villes de Nouvelle-Angleterre.

2010

Publication de *Players* (Steidl), ouvrage regroupant ses travaux sur le théâtre, notamment avec The Wooster Group, et ses commandes réalisées pour la presse, la mode et la publicité depuis le début des années 1990.

2015

Présentation de la minirétrospective « Tina Barney: Four Decades », qui constitue sa première collaboration avec la Kasmin Gallery, à New York.

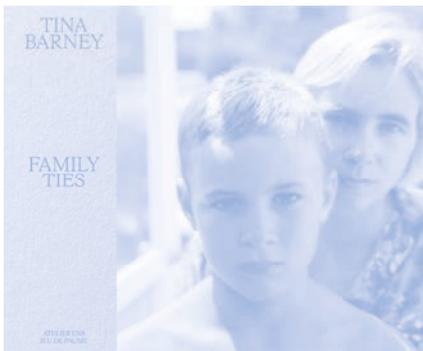
2015-2016

Série de portraits d'adolescents, « Youth », effectuée avec sa chambre 8 x 10». Elle photographie notamment les petits-enfants ou arrière-petits-enfants des personnes qu'elle avait immortalisées quarante ou cinquante ans auparavant.

2020-2023

Pendant l'épidémie de covid 19, reprend ses archives et ses négatifs 35 mm des années 1970, à partir desquels elle publie l'ouvrage *Tina Barney: The Beginning* (Radius Books) et produit l'exposition « Tina Barney: The Beginning », à la Kasmin Gallery, à New York.

Catalogue de l'exposition



→ *Tina Barney. Family Ties*, textes de Quentin Bajac, Tina Barney, Sarah Hermanson Meister et James Welling, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024.

Ouvrages et catalogues d'expositions monographiques

- *Tina Barney: The Beginning*, texte de James Welling, Santa Fe, Radius Books, 2023.
- *Tina Barney*, introduction de Tina Barney, postface de Peter Galassi, New York, Rizzoli, 2017.
- *The Noguchi Museum: A Portrait*, en collaboration avec Stephen Shore, postface de Jenny Dixon, New York-Londres, Phaidon, 2015.
- *The Europeans: Photographs by Tina Barney*, texte de Richard Woodward, cat. exp. [Milwaukee, Haggerty Museum of Art, Marquette University, 18 janvier-20 mai 2012], Milwaukee, Haggerty Museum of Art, Marquette University, 2012.
- *Players*, en collaboration avec Chip Kidd, introduction de Michael Stipe, Göttingen, Steidl, 2010.
- *The Europeans: Photographs by Tina Barney*, avec un texte de Merry Foresta, cat. exp. [Londres, Barbican Art Gallery, 17 février-2 mai 2005], Londres, Barbican Art Gallery / Göttingen Steidl, 2005.
- *Photographic Tableaux: Tina Barney's Family Album*, texte de Catherine Evans, Columbus, Columbus Museum of Art, 1999.
- *Tina Barney Photographs: Theater of Manners*, texte d'Andy Grundberg, Zurich, Berlin, New York, Scalo, 1997.
- *Friends and Relations: Photographs by Tina Barney*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, coll. « Photographers at Work », 1991.

Catalogues d'expositions collectives

- BUSSARD, Katherine A., *So the Story Goes: Photographs by Tina Barney, Philip-Lorca diCorcia, Nan Goldin, Sally Mann, Larry Sultan*, cat. exp. [Chicago, Art Institute of Chicago, 16 septembre-3 décembre 2006], Chicago, Art Institute of Chicago/New Haven, Yale University Press, 2006.
- KISMARIC, Susan, RESPINI, Eva, FREEDMAN, Dennis, *Fashioning Fiction in Photography Since 1990*, cat. exp. [New York, Museum of Modern Art, 16 avril-28 juin 2004], New York, Museum of Modern Art, 2004.
- GALASSI, Peter, *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, cat. exp. [New York, Museum of Modern Art, 26 septembre-31 décembre 1991], New York, Museum of Modern Art, 1991 (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/347>).

Articles et ressources en ligne en français

→ WRAY, Adam, « Fantasmagorie domestique : Tina Barney », *Ssense*, 20 janvier 2017 :

<https://www.ssense.com/fr-fr/editorial/culture-fr/the-home-is-a-stage-tina-barney?lang=fr>

→ GUERRIN, Michel, « Tina Barney, une vue privilégiée », *Le Monde*, 12 juillet 2003 :

https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/07/12/tina-barney-une-vue-privilegiee_327644_1819218.html

Articles, entretiens et ressources en ligne en anglais

→ Tina Barney, extraits de presse (2015-2023), Kasmin Gallery :

https://www.kasmingallery.com/usr/library/documents/main/artists/35/tb_presshighlights_8.28.23-hi-res-pdf

→ « Tina Barney's best photograph: Picasso at my sister's wedding party », entretien réalisé par Dale Berning Sawa, *The Guardian*, 28 juin 2018 :

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/28/tina-barney-best-photograph-picasso-at-my-sisters-wedding-party>

→ « Photographer Tina Barney captures the lives of the upper crust », entretien accordé à A.M. Homes, *Interview*, 12 septembre 2017 :

<https://www.interviewmagazine.com/art/photographer-tina-barney-captures-lives-upper-crust>

→ Vues de l'exposition « Big Pictures », New York, MoMA, 1983 : https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2236?installation_image_index=8

→ BERGER, Maurice *et al.*, « Masterworks of The Jewish Museum », New York, The Jewish Museum, 2004, p. 192-193 :

<https://thejewishmuseum.org/collection/27472-the-trustee-and-the-curator>

→ HERRIMAN, Kat, « Tina Barney's Crimes of Opportunity », *Cultured*, 3 mars 2023 :

<https://www.culturedmag.com/article/2023/03/03/tina-barney-crimes-of-opportunity>

→ McCORD, Brooke, « The charming stories behind some of Tina Barney's most iconic portraits », *The Face*, 22 mai 2020 :

<https://theface.com/culture/tina-barney-interview-theatre-of-manners-the-europeans>

→ MEISTER, Sarah, « Summers and Sundays with Tina Barney », *Museum of Modern Art Magazine*, 5 août 2020 :

<https://www.moma.org/magazine/articles/399>

Vidéos et podcasts

→ « Tina Barney on Photography as a Way of Marking Time Across the Generations », entretien accordé à Spencer Bailey, *Time Sensitive*, 9 mars 2023 :

<https://timesensitive.fm/episode/tina-barney-on-photography-as-a-way-of-marking-time-across-generations/>

→ « Tina Barney: Social Studies », film de Jaci Judelson (extraits), IndiePix Films, 2021:

<https://www.youtube.com/watch?v=MA7IEtNScbo>

→ « *Sunday New York Times*, Tina Barney, 1982, Seeing through photographs », New York, MoMA :

<https://www.moma.org/collection/works/49142>

Site de Tina Barney

→ <https://www.tinabarney.com/>



Retrouvez la sélection des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org



6. Tina Barney
The Portrait
[Le portrait]
1984

B APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Tina Barney. Family Ties », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Albums et clichés familiaux
- 2 Chambre photographique, observation et distance
- 3 Format et couleur, mise en scène et description



7. Tina Barney
The Young Men
[Les jeunes hommes]
1992

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.



8. Tina Barney
The Flag
[Le drapeau]
1977

Introduction

« Dans une photo intitulée *The Flag*, on voit trois enfants descendre le drapeau américain. Ils portent des vêtements typiques de la côte est qui en disent long sur leur statut privilégié. Abaisser le drapeau chaque soir me paraissait être un drôle de rituel [...]. J'avais peur que l'on s'intéresse au fait que ces personnes appartiennent à la classe supérieure, et j'ai toujours pris soin de protéger cet environnement parce qu'à mes yeux, elles étaient bien plus que cela. Il en allait plutôt de la tradition et du rituel et, étant donné le lieu particulier où je vis, de la capacité à conserver sa maison et, ainsi, de la possibilité de contempler l'histoire entière d'une famille. Cette histoire jouait un rôle précieux dans mon sentiment d'appartenance. »

Tina Barney, in « Tina Barney with Phong Bui », *The Brooklyn Rail*, 2018 (<https://brooklynrail.org/2018/02/art/TINA-BARNEY-with-Phong-Bui>, extrait traduit dans le cartel de l'exposition).

« L'apparence d'un "paradis WASP". C'est en ces termes que la critique américaine reçoit les premiers clichés de Tina Barney lorsque celle-ci commence à exposer dans les années 1980. La photographe dévoile au public un monde rarement vu en images : une forme d'intimité de la haute bourgeoisie américaine de la côte est, entre New York et la Nouvelle-Angleterre. Une communauté blanche, en bonne santé, photographiée dans ses lieux de villégiature – l'oisiveté semble de mise –, entre anniversaires et mariages, barbecues dans le jardin et déjeuners en famille. Ce monde est le sien, les commentateurs le savent et s'interrogent face à des images qui semblent n'afficher aucune critique de classe. [...] L'origine de la perplexité des premiers commentateurs de ces images est sans doute à rechercher dans une forme de nouveauté du sujet : la photographie des classes aisées n'avait pas d'histoire et peu d'antécédents. En 1965, Dorothea Lange, qui avait notamment réalisé des clichés montrant la pauvreté aux États-Unis durant la Grande Dépression de l'entre-deux-guerres, suggérait d'ailleurs qu'"il serait peut-être plus intéressant aujourd'hui, et certainement plus difficile, de voir si nous pouvons apprendre à photographier la richesse". On ne saura jamais ce que Lange entendait vraiment par "difficile". Sans doute cela avait-il à voir avec de nouvelles règles à inventer et une juste distance à trouver par rapport à son objet. Pour la photographe engagée qu'elle était toujours, capturer la pauvreté s'accompagnait d'une forme de compassion, voire, dans certains cas, d'idéalisation. Face à la richesse, il faudrait repenser son approche, éviter les écueils de la proximité et de l'empathie sans tomber dans les pièges, trop faciles et contraires à une esthétique documentaire, de la satire ou de la parodie. Dans la décennie suivante, une nouvelle génération allait d'ailleurs commencer, lentement, cet apprentissage, avec les travaux autour des classes moyennes et, plus largement, d'une forme de confort matériel lié à la société de consommation. [...]

À la critique sociale, Tina Barney préférera donc une forme d'observation interrogative : "La seule façon de s'interroger sur soi-même ou sur l'histoire de sa vie, c'est à travers la photographie", écrivait-elle en 2017. Une affirmation en forme de profession de foi : la photographie a constitué à ses débuts un outil d'introspection de son propre mode de vie et, dans le même temps, de celui de sa famille et de sa communauté. Elle a aussi représenté un moyen d'émancipation pour une femme qui a suivi une voie autre que celle d'épouse et de mère au foyer, qu'une forme de déterminisme social semblait devoir lui assigner. Les dix années passées entre 1974 et 1983 à Sun Valley dans l'Idaho, loin de la côte est, en partie coupée de son milieu d'origine, au contact d'un autre esprit venu de la côte ouest, plus frondeur et plus émancipé, ont été à cet égard déterminantes, tant bien évidemment pour sa formation à la photographie, que, de manière plus générale, pour sa vision du monde et de la société. Ce déplacement géographique a signifié une distance prise par rapport à elle-même et à son mode de vie, à sa famille, et en partie à son milieu, même si Sun Valley était pendant une partie de l'année une station de ski très prisée des classes aisées. Retournant chaque été en Nouvelle-Angleterre, elle a commencé à photographier ses amis et sa famille vers 1976. On pense à Martin Parr qui, dans la même décennie, après deux années passées en Irlande, revenait dans l'Angleterre thatchérienne et allait photographier principalement les classes moyennes dont il était issu, avec désormais un autre regard que, souligne-t-il, l'éloignement avait contribué à forger : "Partir et revenir m'a vraiment aidé à voir mieux, à réinventer un langage différent". »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/ Jeu de Paume, 2024, p. 5-7.

Albums et clichés familiaux

« J'ai pris cette photo au mariage de la fille de ma meilleure amie. Deux des filles sont mes nièces et la troisième est leur cousine. Il s'agit clairement d'une affaire de famille. Mon détail favori, c'est le gant de la brune, à droite. Son doigt tendu qui touche presque le bord du cadre et son gant de coton blanc amidonné étaient des raisons suffisantes pour tirer cette image. Les robes de satin rose à la Jackie Onassis et les bibis ont été choisis avec humour. Avant d'avoir l'idée de cette photo, j'ai assisté à la fabrication de ces chapeaux, avec de véritables roses, et, comme je savais l'intense travail qu'ils avaient nécessité, j'ai apprécié la scène encore plus. Je n'aurais pas pu planifier ni même rêver des intervalles aussi parfaitement chorégraphiés entre les membres de ce trio : les deux filles collées l'une à l'autre à la droite, et la troisième appuyée sur le bord gauche du cadre, comme si elle était la cheffe de la bande. »

Tina Barney, à propos de *The Bridesmaids in Pink* [Les demoiselles d'honneur en rose], 1995, in « 17 Photographers Reflect on Key Images for Aperture's Seventieth Anniversary », *Aperture*, 2022 (<https://aperture.org/editorial/17-photographers-reflect-on-key-images-for-apertures-seventieth-anniversary/>, extrait traduit dans le cartel de l'exposition).

« Le musée de Bièvres possède plus de 400 albums de photos, dont près d'une centaine d'albums de famille. Ce dernier ensemble forme une collection importante car ce type d'albums est peu conservé dans les musées y compris de photographie. [...]

Cette collection comporte peu d'albums récents. La plupart datent d'avant les années 1960, beaucoup d'avant-guerre, et certains du XIX^e siècle. [...]

La collection du musée est donc représentative des albums composés avant la démocratisation de la pratique de la photographie. Ce point est important par ce qu'il révèle sur les auteurs de ces albums. Même si, depuis la fin du XIX^e siècle et la commercialisation d'appareils compacts plus simples d'utilisation - voire automatiques -, la pratique photographique était à la portée de tous, son coût et surtout son caractère de loisir l'ont réservée longtemps à des familles aisées, disposant de ressources et de temps pour voyager ou passer de longues périodes en villégiature. Ce n'est donc pas un hasard si près de la moitié des albums de la collection du musée sont des albums de voyages ou de paysages. Il suffit de consulter l'un d'entre eux datant de 1880, 1910, ou 1930 pour y découvrir des familles fortunées posant dans des intérieurs cossus, des villas de bord de mer ou des hôtels, affichant souvent des goûts pour les lieux de culture (musées, ruines antiques, sites historiques...), et même une certaine excentricité qui les situerait plutôt du côté des milieux artistiques de leur époque. De tels albums restituent leur train de vie, leurs fréquentations et leurs pérégrinations. Ce qui revient à dire qu'il ne s'agit pas de collections d'images intimes, mais bien plutôt d'objets "mondains", entrant dans les pratiques ostentatoires de ces familles, dont elles constituaient l'une des vitrines. Certains historiens soulignent que les premiers albums étaient traditionnellement conservés dans le salon, les pièces de réception, où ils étaient montrés et souvent complétés par les portraits photographiques des visiteurs. De fait, les clichés qu'on y trouve n'ont rien de spontané ni d'instantané ; ils illustrent des pratiques mondaines coutumières de ces familles à forte sociabilité. »

Sylvain Maresca, « Les albums de famille entre archives privées et documents publics », in Julie Guiyot-Corteville (dir.), *Une autre histoire de la photographie. Les collections du musée français de la Photographie*, Bièvres, Musée français de la Photographie/Paris, Flammarion, 2015, p. 163-164.

« Il est un lieu strictement photographique, où s'est déroulé l'un des rituels majeurs des sociétés modernes : le studio du photographe. Si le modèle remonte au second Empire (les ateliers de Nadar ou Mayall), le studio répond, par la suite, à une typologie très variable selon les époques, les latitudes, le degré de modernisation, le charisme du photographe. La qualité du lieu tient d'abord à la présence de l'opérateur, et aux relations qu'il sait nouer - ou non - avec ses clients ; leur nature - confiance, mansuétude, anxiété, retenue - est très visible dans l'attitude des photographiés, car le studio n'est pas neutre. Totalement factice, au point d'arborez de fausses végétations peintes, de recréer un faux salon, il en impose, et le jeu du portrait est une rivalité à trois, entre des protagonistes diversement armés - client et photographe - et le lieu qu'il faut investir, auquel il faut donner, pour finir, un sens réel en fonction de soi-même.

Certains opèrent en plein air, devant une porte, un mur, un tas de bois ; certains se déplacent sur le lieu d'une noce, d'un décès, d'un banquet ; certains ont plusieurs décors, au choix peut-être ou imposés par la routine, agrémentés d'accessoires en carton-pâte pour s'accommoder au naturel de la pose ; d'autres n'ont qu'un drap blanc ou noir à opposer aux interférences obligées des choses éparses. Tout concourt à isoler une victime très consentante dans un espace où elle se débarrasse de son système d'orientation habituel pour ne garder que quelques signes privilégiés de son identité, ce qui ne la trahira pas mais lui donnera contenance et personnalisation. Chien, parapluie, chaise, banc, table, canne, bicyclette et même moto, instrument de musique, fleurs, tenue de sport (football, boxe...) ne parlent pas seulement d'un hobby, mais disent un peu pourquoi on se fait photographe, la raison d'une occasion saisie, parfois au sortir de la messe, pour conforter les amitiés... Longtemps méprisée parce que trop populaire, la photographie des studios locaux, installés par milliers dans tous les pays, est reconsidérée depuis une vingtaine d'années pour ses vertus ethnographiques, naïves, historiques, vernaculaires... Elle est tout cela à la fois, portrait collectif, anonyme, de groupes sociaux et de communautés [...]. »

Michel Frizot, « Le Studio anonyme », *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, p. 527.

« Si l'accumulation de biens de consommation durable, réfrigérateur, machine à laver ou poste de télévision, contribue à renforcer le sentiment de l'unité familiale, l'acquisition de ces produits de série ne saurait satisfaire le sentiment de l'intimité aussi pleinement que la pratique photographique, fabrication domestique d'emblèmes domestiques. En effet, dans la gamme fort rétrécie des productions familiales, mieux que le jardinage ou la "pâtisserie-maison", concessions fictives à la nostalgie de l'autarcie, mieux que le bricolage ou la collection qui isolent du groupe ceux qui en font leur "dada", la photographie affirme la continuité et l'intégration du groupe domestique et la raffermirait en l'exprimant.

Le départ entre les sujets qui incombent au photographe professionnel et ceux qui relèvent de la production familiale ne se fait pas au hasard. Ainsi, dans un bourg du sud de la Corse où la pratique de la photographie s'est généralisée à mesure que pénétraient les valeurs urbaines, on continue à s'adresser au professionnel pour fixer les événements les plus solennels (mariage et première communion) et les moments les plus solennels de ces événements, ainsi que pour les portraits d'enfants, c'est-à-dire dans tous les cas où il s'agit de



9. Tina Barney
The Bridemaids in Pink
 [Les demoiselles d'honneur en rose]
 1995

saisir le personnage social : par exemple, aux photographies familiales des enfants qui retiennent les étapes d'une enfance singulière, s'opposent les photographies conventionnelles du premier communiant prises en studio. Bref, l'apparition de la pratique domestique de la photographie coïncide avec une différenciation plus précise de ce qui est de l'ordre du public et de ce qui appartient au domaine privé. Par exemple, beaucoup ont renoncé aux grands portraits qu'à la génération précédente, on voyait exposés, en chaque maison corse, aux murs du salon de réception ou dans la pièce commune et qui, dans la plupart des foyers, ont cédé la place à des photographies d'amateurs, discrètement posées sur un meuble. Dès que l'on demande à la photographie, non plus seulement de fixer l'image publique du personnage, si peu individualisée qu'elle n'a pas besoin d'être souvent enregistrée et si fortement définie par des normes sociales qu'elle est faite comme pour être montrée, mais aussi de retenir les aspects fugitifs et les gestes singuliers d'un membre de la famille, on est condamné à distinguer entre les images réservées à la contemplation familiale et les images qui peuvent être montrées à des "étrangers". »

Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* [1965], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 2010, p. 51-52.

« La nouvelle ligne de conduite qui se dessine dans les années 1970 est désormais d'éviter de réaliser une photographie de famille évoquant les pesanteurs du rite à l'ancienne et la sujétion à la pose. Elle s'impose dans les années 1980 et ne cessera de s'affirmer jusqu'à aujourd'hui.

La qualité relationnelle du couple devenant la principale exigence et l'épanouissement de l'enfant étant au centre des préoccupations, la pose est désormais vécue comme un dispositif risquant de donner à l'entourage une idée fautive de l'histoire familiale.

"Cette photo est une des photos de Paul que je préfère, dans la main il a des prunes qu'il avait volées, on lui avait interdit d'en manger parce qu'elles n'étaient pas mûres, il sait très bien qu'on l'a pris en flagrant délit et ça... Tu vois sa tête... Il y a une petite histoire, et c'est ça que j'aime bien, moi ça me remet tout de suite dans l'ambiance..."

Des photographies de famille, on attend qu'elles soient une sorte d'espion dans la maisonnée et des sujets photographiés qu'ils n'aient pas conscience de la présence de l'appareil photo et soient pris au dépourvu. Aucune photographie si sophistiquée ou bien cadrée soit-elle ne donnera autant de satisfaction que celle que procure le cliché d'un moment familial, d'une attitude ou d'une expression saisis dans le feu de l'action. [...]

Les nouveaux principes implicites de la photographie familiale sont ainsi de tout faire pour éviter que le sujet ne soit engagé dans le seul comportement de se faire photographier. Il doit être saisi sur le vif, dans une activité délibérément indépendante de la prise de vue. On exige de lui qu'il reste naturel et ne participe plus à une action dont il devient plus objet que sujet. Surprendre le sourire spontané, photographier sans être vu et être photographié sans s'en rendre compte sont les nouvelles règles du jeu. [...]

Les images du bonheur familial paraissent plus authentiques si elles n'ont pas l'apparence que confèrent un bon éclairage, une composition soignée, une pose frontale et un regard tourné vers l'objectif. En adoptant un profil esthétiquement bas, les images de la famille passent pour plus vraies, dénuées de toute manipulation. Et lorsqu'une photographie possède indéniablement des qualités esthétiques, un bon cadrage, une lumière qui pourrait laisser supposer une mise en scène, les témoins s'empressent de préciser que celle-ci n'est pas posée. Car la pose mettrait aussitôt à mal la véracité de la magie de l'instant que l'appareil a su saisir, la beauté "naturelle" de la scène et la preuve de bonheur qui se lit sur les visages. »

Irène Jonas, « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie familiale », *Études photographiques*, n° 22 : *Histoires d'un art moyen*, septembre 2008 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1002>).

« Nous ne connaissons pas ces gens, mais nous pouvons tout de même imaginer à la suite de quel scénario ils se sont trouvés là, car nous avons tous fait l'expérience de moments similaires. La petite fille a, sans aucun doute, suivi les recommandations de son photographe/père ou mère (qui a, pour sa part, bien suivi les instructions de Kodak et peut-être même celles de ses propres parents), afin de reproduire un ensemble convenu de gestes et de poses adaptés à de telles images. Par le biais de ce mimétisme, ils expriment leur désir (délibéré ou non) de correspondre aux apparences et de répondre aux attentes du mode de vie de la classe moyenne. L'instantané, en tant qu'expérience collective de fabrication d'images, illustre le combat mené par des individus singuliers pour se conformer aux exigences sociales et aux représentations visuelles imposées par leur sexe et par leur classe. Comme je l'ai dit plus haut, tout le monde veut simultanément être soi-même et comme les autres – être le même mais (légèrement) différent. Les instantanés sont, avant tout, un hymne à l'individualisme conformiste.

Cette conformité visuelle nous rend ce type d'images rassurantes et familières. Elles relient le photographe et le sujet à une vaste communauté d'aspirations et de valeurs partagées. Les instantanés travaillent ainsi à la réconciliation entre identité personnelle et identité de masse. Mais cet impératif social ne suffit pourtant pas à expliquer totalement pourquoi nous trouvons nos propres instantanés si émouvants, compte tenu de leur esthétique bas de gamme.

Peut-être faut-il se demander si le relatif manque d'imagination, sensible dans ces photographies, ne transfère pas la fonction de réflexion imaginative des artistes et sujets – là où l'historien a coutume de la chercher – au spectateur, invité par ce type d'images à regarder au-delà des apparences. Certes, lorsque j'observe une photographie d'un être cher, je vois ce que mes proches étaient autrefois, mais je projette aussi sur l'image les sentiments que j'éprouve à l'égard de cet être-là. L'instantané convoque, dans un même regard synthétique, *ce qu'ils étaient alors et ce que je suis maintenant*. »

Geoffrey Batchen, « Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique », *Études photographiques*, n° 22 : *Histoires d'un art moyen*, septembre 2008, p. 18 (<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/999>).

« Tout au long de sa vie, Lartigue a pratiqué plusieurs formes d'art : outre la photographie, il s'est intéressé au dessin, à la peinture, à l'écriture, et il n'a eu de cesse que d'entremêler ces différents modes d'expression dans ses albums pour écrire l'histoire de sa vie. Cette manière de se raconter, à la fois complexe et singulière, est-elle propre à Lartigue ou s'est-il inspiré d'un modèle ? De fait, parmi tous les systèmes narratifs auxquels il a été exposé (notamment le roman, la nouvelle, l'essai photographique et bien sûr l'album de famille), il en est un qui l'a manifestement plus influencé que les autres : le cinéma. [...]

En 1911, les photographies de Lartigue cessent d'être une collection d'instantanés uniques et sensationnels et deviennent une série d'illustrations qui forment la base d'une autobiographie visuelle sur le modèle du récit cinématographique. Ce changement de contexte modifie considérablement leur sens, car une rupture s'opère entre l'image et son statut original de nouveauté technologique. Elle perd sa signification de spécimen photographique et d'amusement ; elle n'est plus ce prodige technologique et historiquement déterminé que l'on connaît sous le nom de "photographie instantanée", mais une illustration, une trace mémorielle, l'indice d'une joie inaltérée. La passion du jeune Lartigue est sur le point de devenir une référence culturelle. »

Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue. L'invention d'un artiste*, traduit de l'anglais par Thomas Constantinesco, Paris, Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2012, p. 175 et 212.

« Au début des années 1980, des photographes américains de différentes obédiences s'intéressent déjà au cercle familial. Certains, comme Nixon [Nicholas Nixon], documentent des familles – la sienne et celle des autres – avec une franchise saisissante et un œil à la fois pour la beauté et la douleur, tandis que d'autres, dont Carrie Mae Weems et Philip-Lorca diCorcia, créent des images complexes et scénarisées autour de questions comme l'aliénation, la sexualité, le racisme et la classe. Ces initiatives diverses sont réunies en 1991 lorsque le MoMA monte "The Pleasures and Terrors of Domestic Comfort" [Plaisirs et effrois du confort domestique]. Diversifiée, puissante, cette exposition rend compte de l'évolution de la pratique photographique, passée du témoignage sur la vie publique à l'exploration de la sphère privée comme territoire où se livrent les combats sociaux et politiques. En sélectionnant plus de cent cinquante images provenant de soixante-quatorze photographes, le commissaire, Peter Galassi, instaure un dialogue entre ceux qui demeurent fidèles à la tradition d'une photographie moderniste et documentaire et ceux qui, volontairement, mettent en scène et manipulent leur travail. Pour Galassi, ces approches divergentes – l'une profondément attachée à l'appareil photographique comme témoin du monde, l'autre interrogeant sa prétention à restituer la vérité – surmontent cet antagonisme grâce à leur intérêt commun pour la famille et son lieu de vie. "Et c'est ainsi que", déclare Galassi dans le catalogue de l'exposition "la tradition moderniste assiégée, qui vise à éclairer l'expérience personnelle, et le mastodonte postmoderniste, soucieux de démasquer Big Brother, se rencontrent (qui l'eût cru)... dans la cuisine". »

Sarah Kennel, « Les éclats de l'éphémère : le terrain de prédilection de Sally Mann », in *Sally Mann. Mille et un passages*, Paris, Jeu de Paume/Xavier Barral, 2019, p. 91.



10

10. Tina Barney
Sunday New York Times
[*Le New York Times du dimanche*]
1982

11. Tina Barney
Jill and the TV
[*Jill et la télévision*]
1989



10

Chambre photographique, observation et distance

« Sarah Hermanson Meister : Venons-en à la question du format. Quel appareil utilisez-vous ?

Tina Barney : Eh bien, *presque* aussi loin que je me souviens, je me suis toujours servie d'une chambre photographique. Mes toutes premières photographies étaient en 35 mm et je ne crois pas y être revenue depuis 1982, sauf pour les images animées, mais c'est une toute autre question. Le grand format est véritablement ma langue maternelle. Il fait complètement partie de moi, c'est désormais un automatisme. L'un de ses principaux mérites est de m'obliger à ralentir. Ma personnalité me pousse en effet à aller très vite. On peut considérer que c'est formidable mais ce n'est pas le cas : j'ai vraiment, vraiment besoin de ralentir. Or, l'utilisation de la chambre vous ralentit considérablement, ce qui veut dire qu'elle vous amène à réfléchir. »

Tina Barney, « Ralentir, c'est penser. Entretien de Tina Barney avec Sarah Hermanson Meister », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 156.

« À feuilleter l'ouvrage *Theater of Manners*, dans lequel les images suivent l'ordre chronologique dans lequel elles ont été réalisées, de 1977 à 1997, on est d'ailleurs frappé par la façon dont Tina Barney a su expérimenter avec ce dispositif et se renouveler pendant vingt ans : en intérieur et en extérieur, portraits de groupe plus ou moins posés et narratifs, portraits simples ou doubles en plans plus rapprochés, autoportraits seule ou en famille, travail sur la figure en pied et le format vertical, quasi instantanés familiaux. Mais, par-delà la diversité, ce qui ressort également de ces clichés est combien ce dispositif a permis à Tina Barney de s'éloigner d'une pratique familiale et vernaculaire de la photographie, marquée par une forme de sentimentalité ou d'anecdote, et de *refroidir* son approche. Accentuant la distance entre photographe et photographiés, ce dispositif lourd transforme le modèle en objet d'étude, l'opération photographique en observation et l'opérateur en une sorte d'anthropologue - à cet égard, on est très loin de Lartigue ! Les débuts de son travail sur ses proches s'inscrivent d'ailleurs, aux États-Unis, dans un courant de retour des photographes à la sphère intime : une *home photography* qui fait suite à des décennies de *street photography* et d'exploration des espaces urbains ou périurbains. Une pratique domestique, dans laquelle les femmes, de sensibilités très diverses, de Tina Barney à Sally Mann, de Mary Frey à Carrie Mae Weems ou Nan Goldin, sont très présentes. Mais Tina Barney s'inscrit également dans l'effervescence d'une anthropologie américaine qui voit se développer des formes d'ethnologie endogènes, par "distanciation", de chercheurs qui prennent pour objet d'étude le milieu dont ils sont issus. À l'opposé de la figure classique et héroïque de l'anthropologue par familiarisation, qui doit se rapprocher et se sensibiliser avec un objet d'étude, "l'autre", qui lui est extérieur au départ, l'anthropologue par distanciation doit, lui, surmonter une forme de proximité initiale pour mettre à distance son objet d'étude. Cette distanciation a été rendue possible pour Barney à la fois par son éloignement du milieu familial dans les années 1970, mais également, et peut-être surtout, par la mise au point d'un protocole qui neutralisait une forme de sentimentalité inhérente à l'acte de photographier "les siens". Si Tina Barney ne fait pas œuvre d'anthropologue, elle en a, à mon sens, emprunté certaines des préoccupations : dans deux entretiens

récents, elle mentionne d'ailleurs un intérêt de longue date pour la discipline et en particulier pour les films de l'anthropologue américaine Margaret Mead. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 8.

« La seconde moitié du xx^e siècle confronte la discipline anthropologique à un double mouvement de décolonisation : une décolonisation des territoires dans lesquels elle pratique ses recherches, et une (tentative) de décolonisation de ses sujets, ses méthodes et ses épistémologies. Les anthropologues sont amenés à repenser leurs terrains, et donc leur prédilection pour les terrains lointains, en remettant en cause la supposée nécessité de distance géographique pour la rencontre des altérités. Dans le même geste, ils doivent repenser leurs pratiques pour s'extraire de la reproduction des rapports de pouvoir - coloniaux, mais aussi de classe, de genre, de races, etc.

Une des réponses possibles à cette "crise" épistémologique - "crise" qui mérite d'être abordée non comme une rupture mais comme la continuité de notre quête de "rigueur du qualitatif" - fut trouvée dans la pratique de l'anthropologie dite du "proche". Celle-ci se présente à la fois comme une alternative aux terrains lointains et comme une remise en question face à l'ancrage colonial de la discipline. [...]

En 1969, répondant à l'appel de ses étudiant-es, l'anthropologue américaine Laura Nader proposa non seulement d'étudier la société américaine, mais aussi d'y étudier les institutions et leur fonctionnement, et plus généralement les lieux du pouvoir capitaliste, tels les banques, les compagnies d'assurances, les organes régulateurs, etc. Dans leur texte de 1992, Abélès et Rogers ne se contentent pas de parler d'une anthropologie qui leur est géographiquement proche, ils suggèrent un déplacement des objets d'étude des petites structures villageoises ou des communautés marginalisées vers les structures de pouvoir qui les affectent directement. Ils proposent "un objectif commun : ne pas se cantonner dans l'étude des groupes marginaux, mais aborder de front les aspects nodaux du fonctionnement de nos sociétés. D'où le choix de terrains tels les pratiques politiques, les rapports sociaux dans l'entreprise, les hautes administrations, le changement culturel et les interprétations de la modernité, la bureaucratie, les mouvements sociaux". Dans ce cadre, l'anthropologie dite "du proche" ou "rapatriée" n'est plus seulement une contingence pratique, elle est un véritable projet de connaissance des rapports de pouvoir qui traversent les sociétés d'où viennent les anthropologues - souvent raconté comme un renversement de l'intérêt disciplinaire vers ces sociétés mêmes qui historiquement envoyaient leurs ethnographes vers un lointain. L'ethnographie s'avère être un outil puissant pour rendre compte de ces rapports de pouvoir, aussi bien ceux qui sont produits sur nos terrains que ceux qui les affectent : nos méthodes nous permettent de prendre en compte toutes les actrices et tous les acteurs - visibles et invisibles, humain-es et non humain-es, présent-es ou absent-es, les personnes comme les institutions - et les effets qu'ils ont sur le terrain et sur les imaginaires. »

Julie Hermesse, « Du terrain (près de) chez soi - Épistémologies du "proche" en anthropologie », *Calenda*, 16 février 2022 (<https://calenda.org/965603>).



12. Tina Barney
The Daughters
 [Les filles]
 2002

« À l'intérieur d'une organisation sociale, on trouve une équipe d'acteurs qui coopèrent pour présenter à un public une définition donnée de la situation. Cette définition englobe une certaine idée de l'équipe et du public ainsi que des hypothèses relatives au climat que les règles de politesse et la bienséance doivent maintenir. On constate souvent une division en région postérieure, où l'on prépare la représentation d'une routine, et en région antérieure, où l'on donne la représentation. L'accès à ces régions est contrôlé en vue d'empêcher le public de regarder dans les coulisses et d'empêcher les personnes extérieures à l'interaction de s'introduire dans une représentation qui ne les concerne pas. On constate également que les membres de l'équipe entretiennent des rapports de familiarité, qu'ils sont capables de faire preuve de solidarité et qu'ils partagent et cachent les secrets qui pourraient trahir le spectacle. Les acteurs et le public s'accordent tacitement pour agir comme s'il existait entre eux un certain degré d'opposition et un certain degré d'accord. Généralement, mais pas toujours, on cherche à masquer les désaccords sous un accord de surface. [...] Parfois, des ruptures se produisent à cause de maladresses, de faux pas, de scènes qui discréditent ou contredisent la définition de la situation. La mythologie de l'équipe insiste sur ces ruptures. Qu'il s'agisse des acteurs, du public ou des personnes extérieures, tous utilisent des techniques visant à sauvegarder le spectacle, que ce soit en évitant les risques de rupture, ou bien en remédiant aux ruptures qu'on n'a pu éviter, ou bien encore en donnant aux autres la possibilité de le faire. Pour s'assurer que ces techniques seront utilisées, l'équipe tend à choisir des membres loyaux, disciplinés et circonspects, ainsi qu'un public faisant preuve de tact.

Ces différents facteurs et éléments constituent le schéma caractéristique de la plupart des interactions sociales qui se produisent dans des décors naturels à l'intérieur de la société anglo-américaine. Ce schéma est formel et abstrait en ce sens qu'il peut s'appliquer à n'importe quelle organisation sociale ; toutefois, il ne constitue pas simplement un procédé de classification statique, mais rend compte aussi des problèmes dynamiques soulevés par le désir de soutenir, devant les autres, une certaine définition de la situation. »

Ervin Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 : *La Présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1973, p. 225-226.

« À partir de la fin des années 1990, son travail sur les familles de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie européennes, "The Europeans", qu'elle mène pendant huit ans et publie en 2005, peut être envisagé comme un pendant européen à son travail américain. Ses premiers modèles sont d'ailleurs des "amis d'amis" : par mise en relation, d'un modèle à un autre, d'une famille à une autre, se constitue progressivement son corpus, par-delà les frontières européennes. La famille d'origine s'élargit à d'autres familles, mais l'accent demeure mis sur les relations entre les générations, et notamment sur la question du modèle parental, de la transmission et de l'éducation, un fil rouge qui parcourt toute son œuvre. Les enfants et adolescents y occupent une place particulièrement importante, souvent prépondérante. *The Granddaughter, Father and Sons, The Daughters* ou *The Hands* posent inlassablement les mêmes questions : que recevons-nous de nos aînés ? Que transmettons-nous à nos enfants ? Cet attachement à la question de la transmission est lui-même lié étroitement



13. Tina Barney
The Hands
[Les mains]
2003

au statut social de ses modèles, pour lesquels les questions de filiation revêtent un fort pouvoir symbolique, comme le suggèrent nombre des images de la série.

Pourtant l'approche en est très différente. L'intimité n'est plus de mise : des barrières de langue s'élevaient parfois, les intérieurs sont nouveaux à chaque fois, le moment réservé à la prise de vue bien plus bref. L'ensemble se rapproche davantage des travaux pour la presse qu'elle entreprend à la même période. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 9.

« Sarah Hermanson Meister : Pouvez-vous dire un mot à propos de la série "The Europeans" ?

Tina Barney : Au départ, comme pour tous mes projets, je pensais que celui-ci ne donnerait rien. Bob était mon assistant. Quand je suis arrivée sur les lieux de la première séance, ça dépassait tellement tout ce que j'aurais pu imaginer que j'ai pensé : "Oh mon Dieu !" Pour la photo intitulée *Father and Sons*, j'avais l'impression qu'une équipe de casting avait tout préparé pour moi. Chaque fois que je rencontrais une nouvelle personne, elle m'en présentait une autre. Ce furent huit années de bonheur. Dans certains pays, j'ai eu du mal à trouver des modèles - je ne parle pas allemand, par exemple. Les choses sont très différentes quand on ne parle pas la même langue.

SHM : Vous pensez que cela se serait passé différemment si vous aviez approché des Américains que vous ne connaissiez pas ?

TB : Je n'y ai jamais pensé. La comparaison n'est pas possible parce qu'un nombre significatif des personnes que j'ai photographiées en Europe étaient issues de la noblesse. Certains Américains s'imaginent appartenir à cette classe, mais il y a une différence. L'aristocratie européenne est habituée à se faire portraiturer, cela fait partie de sa culture et de son héritage. Pour ces personnes, il était tout à fait normal que quelqu'un arrive et réalise leur portrait à leur insu. Ce qu'il y avait d'intéressant - et je l'ai remarqué dès la première image -, c'est que je ne pouvais pas diriger ces personnes, leur dire quoi faire. Pas à cause de la langue, mais simplement de leur manière d'être. Elles adoptaient des poses qui, je crois, leur avaient été transmises inconsciemment de génération en génération. »

Tina Barney, « Ralentir, c'est penser. Entretien de Tina Barney avec Sarah Hermanson Meister », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 161.

« Si dans "Theater of Manners" ou même "The Europeans", la narration n'est le plus souvent que suggérée, celle-ci devient plus forte, plus affirmée et plus volontaire dans ses travaux des années 2000, notamment ses images pour la presse. Cette dimension narrative est d'ailleurs largement mise en avant dans les expositions et ouvrages qui traitent de cette période de son travail et qui, pour beaucoup, rapprochent ses photographies de genres littéraires, notamment théâtraux. Est-ce sa rencontre avec The Wooster Group, troupe new-yorkaise de théâtre expérimental dont elle suit et photographie répétitions et spectacles, qui renforce une dimension scénique dans ses images de cette période ? Elle semble, après des années de travail très collaboratif avec des proches, appeler de ses vœux une relation plus directoriale avec ceux qu'elle photographie, se laissant soit guider par des acteurs et une mise en scène qu'elle n'a pas dirigée (c'est le cas de la majorité de ses images du Wooster Group) soit, au contraire, comme dans sa série des nus du milieu des années 1990, dirigeant de manière très précise des modèles spécifiquement rémunérés pour cette occasion. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'un travail avec des professionnels dans une dimension de mise en scène affirmée. En tout cas, c'est sous le titre programmatique de *Players* - soit "joueurs" ou "acteurs", le terme pouvant prendre en anglais les deux significations - qu'elle publiera ces images en 2010. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 12-13.

« Sarah Hermanson Meister : Peu après la Biennale, vous avez reçu votre première commande pour la presse.

Tina Barney : [...] En 1990, Michael Collins, un de mes plus chers amis, qui est désormais photographe, était directeur artistique du magazine *The Daily Telegraph*. Il m'a recrutée, avec Larry Sultan, Philip-Lorca diCorcia et de nombreux autres photographes, et nous a envoyés aux quatre coins des États-Unis. J'ai travaillé pour lui pendant longtemps et mon travail s'est ensuite étendu à bien d'autres domaines. C'est à ce moment-là que j'ai vraiment commencé à travailler pour la presse et j'ai adoré ça. Michael me confiait les missions les plus étranges qui soient.

SHM : Bill Brandt a déclaré : "Je ne prends des photos quasiment que sur commande. Ce n'est pas que je ne prends pas plaisir à la photographie, mais plutôt que la nécessité de remplir un contrat - la pure et simple obligation - constitue une incitation sans laquelle le fait de prendre des photos juste pour le plaisir semble laisser le plaisir de côté." J'ai le sentiment de vous avoir déjà entendu dire quelque chose de similaire. [...] Pour vous, est-ce important que l'on puisse deviner si une photographie a été réalisée sur commande pour un magazine ?

TB : Non. Pour moi, ces photographies font tout autant partie de mon œuvre. Le fait qu'elles résultent d'une commande est comme un supplément de sauce pimentée sur un plat. Un ajout agréable qui en intensifie l'attrait. »

Tina Barney, « Ralentir, c'est penser. Entretien de Tina Barney avec Sarah Hermanson Meister », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 158-159.

« À la fois source promotionnelle au service de l'industrie de la mode, outil documentaire venu accompagner le récit d'un savoir-faire, ou œuvre artistique exposée, la photographie de mode est une image multifacette. Elle interroge la relation entre l'industrie et les institutions culturelles suivant une trajectoire évolutive, du studio de production aux réserves et aux cimaises d'un musée ; tour à tour redéfinie par les différents acteurs (photographe, directeur artistique, styliste, conservateur, restaurateur, commissaire d'exposition, etc.) qui la façonnent et l'évaluent. [...] La photographie de mode a souvent été réduite à une image mercantile, éphémère, produite à la demande d'un commanditaire pour vanter un produit. Cette perception a certes évolué, dans un contexte où les inspirations mutuelles entre beaux-arts et culture populaire, création artistique et intentions publicitaires se confondent et reflètent les inclinations nouvelles de l'art contemporain ; cependant, pour les détracteurs de la photographie de mode, celle-ci a peiné à se constituer en art. Trop artificielle, posée et mimétique ; tributaire d'un commanditaire et d'une industrie, elle n'a pas créé de genre. [...] Dans cette dialectique artistique, les questions relatives à l'autonomie créative, aux contrats d'exclusivité, aux expérimentations et aux innovations techniques sont converties en une esthétique, celle de la transcendance : l'image est transcendée non seulement quand elle efface les frontières temporelles, mais aussi quand elle transforme les produits figuratifs représentés en éléments chargés de signification et d'intention ; quand elle prend le vêtement pour prétexte afin d'élaborer une esthétique immédiatement identifiable. »

Marlène Van de Castele, « La photographie de mode, une image plurielle », in Sébastien Quéquet (dir.), *Histoires de photographies. Collections du musée des Arts décoratifs*, Paris, MAD - Musée des Arts décoratifs, 2021, p. 209.



14. Tina Barney
Mr. and Mrs. Leo Castelli
[M. et Mme Leo Castelli]
1998

« À bien des égards on pourrait avancer que la décision de tirer en – relativement – grand format complète la distance prise par rapport à l'esthétique de l'instantané de famille. Si le choix de la couleur s'inscrit, pour sa part, dans le droit fil de la photographie amateur et d'une grande partie de sa génération qui, dans la seconde moitié des années 1970, fait le choix d'abandonner le noir et blanc pour travailler avec une technique davantage en phase avec son époque, celui de tirer plus grand est, lui, plus novateur à l'époque : à partir de 1982, Tina Barney décide d'adopter, non pas systématiquement, mais fréquemment un format 48 x 60 pouces (approximativement 122 x 152 cm). Sa première tentative dans ce domaine, *Sunday New York Times*, est retenue pour figurer aux côtés d'œuvres de photographes d'horizons très divers, de Ray Metzker à Cindy Sherman, en passant par Richard Avedon, dans l'exposition du MoMA "Big Pictures by Contemporary Photographers", présentée en 1983. Barney appartient sans conteste à une génération de photographes qui, à la fin des années 1970, souhaitant nourrir leur pratique d'apports empruntés à d'autres formes visuelles (publicité, cinéma, peinture) tout en se mesurant littéralement à ces dernières, vont amplifier le volume, produisant des images de grande dimension à destination du mur – de la galerie, du musée, ou du collectionneur – davantage que du livre, bref pour un spectateur davantage que pour un lecteur. Un courant qui connaîtra son apogée avec les formats monumentaux pratiqués par la nouvelle génération allemande, dans le sillage de Thomas Ruff, à partir de la seconde moitié des années 1980. En adoptant le grand format, les motivations de ces artistes sont multiples. Pour Barney, il s'agit de modifier la relation du regardeur à la photographie en faisant davantage entrer ce dernier dans l'image : en quelque sorte de prolonger, pour le spectateur, l'expérience du photographe, sous son voile noir, absorbé face au verre dépoli de sa chambre photographique. Tina Barney a dit à plusieurs reprises combien, pour elle, le grand format était une forme d'invitation faite au spectateur [...]. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 9-10.

« Sarah Hermanson Meister : Comme la plupart des photographes des années 1970, vous avez d'abord travaillé en noir et blanc. Pour quelle raison ? Et comment avez-vous décidé de passer à la couleur ?

Tina Barney : J'ai un peu le sentiment que ce passage est dû au fait que la couleur était à la mode à cette époque. Réaliser des œuvres en noir et blanc, c'était pour moi comme parler une autre langue. Je réfléchissais au transfert en noir et blanc, je l'imaginai dans ma tête. Dans la photographie noir et blanc, on a affaire à des tons et à des ombres, ou au clair et à l'obscur, par opposition à la couleur. Je trouve que la couleur traduit plus naturellement la réalité.

SHM : Donc vous ne faites pas de traduction quand vous travaillez en couleurs ?

TB : Non. En fait, c'est une chose à laquelle je ne pense pas. Pour employer une analogie, l'anglais est ma langue maternelle et, quand je le parle, je ne traduis pas. Mais si je parle français ou italien, une traduction s'effectue dans une partie de mon cerveau et cela me fascine. Je pense que le même genre de processus s'opère lorsque je photographie en noir et blanc. »

Tina Barney, « Ralentir, c'est penser. Entretien de Tina Barney avec Sarah Hermanson Meister », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 156.

« Sobrement intitulée "William Eggleston: Color Photography", la première exposition personnelle consacrée par John Szarkowski au photographe de Memphis se tient du 25 mai au 1^{er} août [1976]. Celle de Stephen Shore a lieu à la fin de l'année, du 8 octobre 1976 au 2 janvier 1977. Si elle vient confirmer les intentions du directeur du département de Photographie du MoMA d'imposer l'existence d'une expression photographique en couleurs, cette seconde exposition attire peu l'attention. Le débat critique s'est en effet déjà cristallisé autour d'Eggleston et des arguments développés par Szarkowski dans le texte d'introduction du *William Eggleston's Guide*.

La polémique déclenchée est révélatrice de l'enjeu que représente l'intégration d'un médium jusqu'alors déprécié sinon disqualifié par la critique et l'institution. Hilton Kramer, le critique influent du *New York Times*, sera l'un des plus virulents en parlant de "snapshots chics" à propos de ces photographies. L'usage de cet oxymore visait deux aspects qui seront repris par la majorité des critiques négatives : la trivialité des sujets et leur traitement photographique en couleurs qui renvoyaient à une pratique du cliché de type vernaculaire et amateur semblaient en opposition complète avec le mode de tirage utilisé, le "dye-transfer", un procédé onéreux, d'une très grande qualité de maîtrise du rendu des couleurs généralement employé dans la photographie commerciale. Des sujets quotidiens et vulgaires se trouvaient ainsi valorisés, requalifiés esthétiquement, par le support, par le mode de présentation et enfin par le lieu d'exposition qu'était le MoMA. Cet aspect ne manquera pas de nourrir les arguments de plusieurs critiques d'art qui dénonceront immédiatement l'évidence de l'entreprise de légitimation artistique de la photographie couleur usant du dispositif de validation critique et institutionnelle du musée. [...] L'impact croisé des deux expositions du MoMA est simultanément répercuté au niveau des galeries et d'autres institutions. En l'espace de quelques mois, durant l'automne et l'hiver 1976, puis au cours de l'année suivante, plusieurs expositions – faisant souvent la part belle à Eggleston – sont consacrées à la photographie couleur à New York et dans d'autres villes américaines telles que San Francisco. [...] La conjonction de ces expositions ouvre plus largement la brèche dessinée par le MoMA et rend manifeste cet "avènement de l'ère de la couleur" [...]. »

Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, n° 21 : Paris-New York, décembre 2007, p. 106-122 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132>).

« Pourquoi les photographies ne pouvaient-elles pas être plus grandes en engager physiquement le spectateur ? Pourquoi ne pouvaient-elles pas être en couleurs ? C'est à ces questions que j'ai essayé de répondre, pratiquement dans mes images. Il n'appartient en effet pas exclusivement à la peinture de pouvoir réaliser une image à l'échelle humaine. [...]

J'étais particulièrement gêné par le préjugé en vigueur dans la photographie documentaire, selon lequel il ne doit pas y avoir de collaboration entre le photographe et le sujet photographié. Le photographe devait être invisible et les sujets inconscients de la situation, indifférents, trop préoccupés par leurs conditions d'existence pour remarquer la présence du photographe. [...]

Le cinéma m'est apparu comme une réponse évidente à cette difficulté puisque, dans le cinéma, la photographie doit se plier aux procédures du récit et de la composition des arts plus



15. Tina Barney
Julianne Moore and Family
 [Julianne Moore et sa famille]
 1999

anciens. Le cinéma est apparenté au théâtre, il crée une illusion mais il contribue, comme l'a toujours fait l'art, à produire cette sphère d'intimité qui m'intéresse. J'ai donc pensé qu'il y avait un modèle à dégager de la photographie, et que ce modèle c'est la cinématographie. J'ai toujours admiré les films, quels qu'ils soient, qui arrivent à produire cette intimité photographique et picturale. »

Jeff Wall, « Introduction. Entretien entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier », *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, ENSBA - École nationale supérieure des beaux-arts, coll. « Écrits d'artistes », 2001, p. 22-23.

« Le tableau se présente comme un plan frontal, délimité. La frontalité signifie que le regardeur lui est confronté, lui fait face, dans une posture de contemplation. Le tableau renvoie à la stature du regardeur ; il instaure une relation implicite du regardeur à l'image de son propre corps. Il est une forme anthropologique de l'art, au sens où il consacre la stature verticale du corps humain dans le domaine des représentations artistiques. [...] Le tableau est un objet mobilier, même quand il a été conçu pour un autel ou dans le cadre d'un programme

décoratif, car il peut toujours être déplacé, et l'histoire donne d'innombrables exemples de cette mobilité. Mais le lieu fictif qu'il présente au visiteur le distingue des objets avec lesquels il cohabite. Le tableau introduit l'espace de la fiction dans l'espace de la communauté anthropologique sur laquelle se greffent les formes culturelles. Le regardeur est ainsi amené à une double expérience de reconnaissance et d'étrangeté : le tableau lui tend une image familière de lui-même, de son appartenance à l'espèce humaine, en lui proposant une autre vue, qui le dépayse. [...]

Le tableau a été un modèle récurrent dans l'histoire de la création photographique, ne serait-ce que parce qu'il constitue la forme dominante d'une culture picturale sécularisée, qui s'est émancipée des institutions de l'Ancien Régime en s'adaptant aux normes du capitalisme marchand. De même, tout photographe qui ne se considérait pas comme une simple "opérateur" a toujours été amené à penser composition, et donc souvent "étude", sinon mise en scène. »

Jean-François Chevrier, « Le tableau et le document d'expérience », *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 144-145.

« Les artistes ont manifesté depuis plus d’une génération une passion pour les rapports entre théâtralité et photographie, tant la mise en scène, le personnage et le décor prennent part à la valeur expressive de l’image. Il importe, en se démarquant de la scolastique moderniste ou postmoderniste, de considérer ces productions ouvertement artistiques en constatant d’emblée que la référence avouée au théâtre lui-même reste fort rare. Le caractère posé de la “staged photography” renvoie plus volontiers dans l’esprit de chacun à la peinture ou même, et non sans paradoxe, au cinéma (les *films stills*). Pourtant, ce qui apparaît d’emblée comme l’artifice d’une pose n’est plus aujourd’hui regardé comme une hérésie esthétique par rapport à la norme d’une photographie instantanée. Larry Sultan et ses mises en scène où le quotidien est interrompu comme pour souligner le caractère parfois cocasse d’une posture joue sur la démonstration que l’instant demeure, en soi, une image paradoxale : à la fois juste et dissonante. Il n’empêche, autant ce paradoxe est culturellement admis, autant l’image posée conserve sa part d’étrangeté – ce quelque chose d’un héritage inavouable.

Comment interpréter en effet les mises en scène de Desirée Dolron où semblent se jouer parfois des rites mystérieux ? Comment regarder les personnages de Regina Virserius sans s’étonner de leur expressivité muette ? D’autres comme Anoké Stekete transformant l’environnement en scène de théâtre où nos contemporains semblent pris dans de nouvelles relations au monde. Des relations que les formes et les attitudes tissent sans que le besoin ne s’exprime de convaincre par la force de l’évidence. La photographie théâtralisée permet alors d’élargir la dialectique entre art et document à celle du réel et de l’imaginaire. [...]

Son caractère à proprement parler incroyable lui donne en revanche une liberté presque totale, dégagée qu’elle est du souci de vraisemblance. C’est dans cette liberté, où le spectateur est en capacité de projeter ses sentiments et ses idées, que la photographie hérite du théâtral. Du théâtral que l’on peut alors entendre comme une donnée qui dépasse l’aspect formel de la construction de l’image, pour affirmer l’héritage du théâtre qui tient, selon les termes de Sartre, “dans le rapport entre l’imaginaire et le réel”. »

Michel Poivert, « Destin de l’image performée », *La Photographie contemporaine*, édition revue et augmentée, Paris, Flammarion/ CNAP - Centre national des arts plastiques, coll. « La création contemporaine », 2010, p. 209 et 213.

« Dans l’introduction d’*Immediate Family*, Mann [Sally Mann] s’explique sur le rapport fuyant entre le monde dépeint dans les photographies et la réalité de sa vie de famille à la maison : “Beaucoup [...] sont intimes, certaines sont des fictions et d’autres sont fantastiques, mais la plupart portent sur des choses ordinaires que toute mère a eu sous les yeux : un lit mouillé, un nez qui saigne, des cigarettes en sucre”. Elle poursuit sur leur relation atténuée avec la réalité observée : “Quand les images sont bonnes, on espère qu’elles vont dire des vérités, mais des vérités ‘dites de biais’, comme l’ordonnait Emily Dickinson”. Pour Mann, la photographie – tout comme la poésie et la littérature – exprime la vérité précisément par le truchement de ses fictions. D’autres photographes révélés à cette époque, en particulier DiCorcia, Tina Barney et Larry Sultan, s’emparent de la capacité de la photographie à simultanément dissimuler et dire la vérité. Dans des images couleur de grand format soigneusement mises en scène, eux aussi explorent la dynamique émotionnelle au sein des familles modernes. Et pourtant, leur travail semble à des années-lumière des tirages à la somptueuse facture de Mann qui, comme un critique l’a noté avec justesse, possèdent “comme traits contradictoires d’être immédiats et insaisissables, attributs caractéristiques du rêve”. De la danse chaloupée des mains et des chevelures dans *The Two Virginias* #4 à la douceur rêveuse de *Cherry Tomatoes* et à l’équation de sommeil et de

mort de *Last Light*, nombre d’images de Mann expriment un romantisme assumé, une fascination pour la forme sensuelle et un attachement farouche au récit. De sorte que certaines de ses photographies familiales susciteront des comparaisons avec les scènes domestiques, énamourées et théâtrales, de Julia Margaret Cameron, mais là où la douceur de celles-ci peut confiner à la mièvrerie, les tableaux idylliques et oniriques de Mann offrent souvent un côté plus sombre. »

Sarah Kennel, « Les éclats de l’éphémère : le terrain de prédilection de Sally Mann », in *Sally Mann. Mille et un passages*, Paris, Jeu de Paume/Xavier Barral, 2019, p. 100.

« Dans chacun de ses clichés, le grand format devient une manière de donner à voir, car il exacerbe la part descriptive inhérente à la photographie, qui inscrit sur le plan film sans sélectionner. L’Antiquité avait forgé la notion d’*ekphrasis* pour désigner la description très détaillée d’un objet ou d’une œuvre d’art. Par leur insistance sur le détail, les œuvres de Tina Barney appellent l’*ekphrasis*. Alors que le petit format induit une forme de stylisation ou de simplification de l’image dans laquelle le détail se perd au profit du motif central, le grand format, lui, fait coexister tous les détails au sein de l’ensemble : ce faisant, il écarte une lecture univoque de l’œuvre, ouvre des pistes de compréhension, propose des récits en germe. Barney semble nous y inviter d’ailleurs en choisissant fréquemment des titres qui sont autant de fausses pistes : *The Flag* [Le drapeau], *The Globe* [La mappemonde], *The Screen* [Le paravent], *The Ancestor* [L’ancêtre], en mettant l’accent sur ce qui n’est qu’un détail, souvent marginal et inanimé, de l’ensemble, contribuant davantage à brouiller qu’à expliquer l’image. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/ Jeu de Paume, 2024, p. 11.

« Entendons par *ekphrasis* la parole issue de l’image : non pas celle que nous pouvons prononcer à propos d’elle mais celle qu’elle nous propose ou suggère elle-même. L’*ekphrasis* à ce compte n’est pas un commentaire, ni une analyse, ni une évaluation de l’œuvre. Encore moins consiste-t-elle à traiter de l’œuvre dans un contexte défini par ailleurs, qu’il s’agisse d’un roman, d’une réflexion esthétique ou même d’une revue d’exposition. Elle se tient au plus près de l’œuvre et tente de recueillir les mots qui se forment à la surface de celle-ci, entre celle-ci et nous, ses spectateurs, avant que nous redevenions discoureurs, examinateurs, penseurs. Elle peut donner rapidement quelques informations destinées à situer l’image, mais elle ne se soucie pas de sa destination ni de ses usages, ni de ses vertus, ni de son sens.

Ainsi l’*ekphrasis* est-elle contrainte par ce que telle image invite à dire ou dit d’elle-même, sans devenir support d’un discours plus ample ; elle répond à : qu’est-ce qui se donne à voir ? Qu’est-ce que ça dit au premier regard ? Et comment ensuite il faut se taire et revenir à l’image...

Tout autre propos oublie l’image, tandis que l’*ekphrasis* y revient aussi tôt que possible. Elle va de l’image à l’image, de même qu’ici le peintre va d’une gravure dans un livre à un paysage qu’il peint. Les historiens de l’art savent que ce paysage est un tableau réel peint par Boucher, des *Bergers de Sicile* aujourd’hui perdus. Mais l’image que nous voyons ne nous dit pas cela : elle ne nous parle que du regard du peintre (qui ne se nomme pas) penché vers son modèle, l’œil attentif et la bouche entr’ouverte par l’attention – une bouche qui ne parle pas, qui pourrait chuchoter, à la limite. Elle chuchoterait au livre de gravures : “Ne dis rien, je copie... Ne trahis pas ma source, car enfin c’est moi qui donne les vrais volumes et les couleurs, l’animation de la scène...” »

Jean-Luc Nancy, « Ekphrasis », *Études françaises*, vol. 51, n° 2 : *Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l’ekphrasis*, 2015, p. 25-35 (<https://www.eudlit.org/fr/revues/etudfr/2015-v51-n2-etudfr01928/1031226ar/>).



16. Tina Barney
The Trustee and The Curator
[Le mécène et le conservateur]
1992

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire



18



19



20

1

Photographies de famille, du studio à l'intime

« Bien que la plupart des photographies de Barney aient l'aspect spontané et sincère des images prises sur le vif, elle se donne de la peine, en vérité, pour que ses modèles adoptent une pose qui produira exactement l'effet de composition recherché. Cela explique sans doute en partie l'expression d'ennui étudié qu'affiche le visage de nombre de ses sujets. Le genre d'artifice presque subliminal qui en résulte, mêlé à la grande dimension qu'elle privilégie pour ses tirages, est certainement pour beaucoup dans l'effet d'inquiétante étrangeté suscité par son art. »

David Rimanelli, « People like us: Tina Barney's Pictures », *Artforum*, 1992 (<https://www.artforum.com/features/people-like-us-tina-barneys-pictures-203376/>, extrait traduit dans le cartel de l'exposition).

18. Tina Barney
Jill and Mom
[Jill et Maman]
1983
19. Tina Barney
The Daughters
[Les filles]
2002
20. Tina Barney
Family Commission with Snake (close-up)
[Commande familiale au serpent (gros-plan)]
2007



→ Tina Barney, *Jill and Mom* [Jill et Maman], 1983 (<https://bit.ly/4cQl1pg>)

→ Tina Barney, *The Daughters* [Les filles], 2002 (<https://bit.ly/3AJhSdx>)

→ Tina Barney, *Family Commission with Snake (close-up)* [Commande familiale au serpent (gros plan)], 2007 (<https://bit.ly/4dJaQO4>)

Tina Barney a commencé sa carrière en photographiant ses proches et en accordant une attention particulière aux relations entre eux. Dans laquelle de ces images, peut-on déceler un lien de parenté entre l'artiste et les personnes représentées ? Dans lesquelles les poses et les relations semblent-elles formelles ou bien étranges ? Pourquoi ?

Ces photographies font partie de trois séries de Tina Barney publiées respectivement sous forme de livres :

→ Tina Barney, *Theater of Manners*, Zurich, Berlin, New York, Scalo, 1997 :

<https://bit.ly/3Z3Rm8N>

→ Tina Barney, *The Europeans*, Londres, Barbican Art Gallery/Göttingen, Steidl, 2005 :

<https://bit.ly/3T9rYLj>

→ Tina Barney, *The Players*, Göttingen, Steidl, 2010 : <https://bit.ly/3T7Pat6>

Qu'indiquent ou précisent les titres choisis par Tina Barney pour ces séries ?

Quelles évolutions peut-on déceler dans ses sujets et ses prises de vue ?



→ Atelier Nadar, *La Famille de Lesseps*, 1875-1895 (<https://bit.ly/3X3loqO>)

→ Kasimir Zgorecki, *Sans titre (famille posant en studio avec quatre enfants)*,

1920-1930 (<https://bit.ly/477dUrI>)

→ Malick Sidibé, *Toute la famille à moto*, 1962 (<https://bit.ly/3MrCCsM>)

Comparer ces photographies de famille réalisées sur commande par des photographes professionnels dans leur studio. Où étaient situés ces différents ateliers ? À quelle époque ont-ils été en activité et avec quelle population travaillaient-ils ? Observer les poses, les tenues et les décors. Quelles particularités perdurent d'une photographie à l'autre ?

→ Exposition « Les Nadar, une légende photographique », Paris, BnF, 2018-2019 :

<https://expositions.bnf.fr/les-nadar/>

→ Exposition « Nadar, la norme et le caprice », Jeu de Paume - Tours, 2010 :

<https://bit.ly/3z69IB2>

→ Exposition « Studio Zgorecki », Jeu de Paume - Tours, 2021 : <https://bit.ly/3z9FRlK>

→ « Malick Sidibé », galerie Magnin-A : <https://bit.ly/3TidgS6>



→ August Sander, *Farming Family*, 1913 (<https://mo.ma/2CKgSl8>)

→ Dorothea Lange, *Migrant family, Texas*, 1936 (<https://bit.ly/4dEXvwQ>)

→ Walker Evans, *Sharecropper's Family, Hale County, Alabama*, mars 1936

(<https://mo.ma/3doRDri>)

→ Zofia Rydet, *Maria Szaflarska with her son Mieczysław and husband Stanisław*, 1984,

image extraite du projet « Répertoire sociologique », 1978-1990 (<https://bit.ly/3Xmi9vH>)

Ces photographies ont-elles été réalisées en studio ? Les familles ont-elles néanmoins posé ? S'agit-il pour autant de « photographies de famille » au sens habituel ? Quelle était la destination de ces images ? Effectuer des recherches sur les vastes entreprises et projets documentaires dans lesquels s'inscrivent ces images, ainsi que sur les auteurs de ces corpus. Parmi eux, Tina Barney fait spécialement référence à August Sander, comment expliquer cette influence ?

→ « Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander », Paris, Centre Pompidou, 2022 : <https://bit.ly/3X7SZzA>

→ « Dorothea Lange. Politiques du visible », Jeu de Paume - Paris : 2018-2019 :

<https://bit.ly/47F3o9p>

→ « Walker Evans », Paris, Centre Pompidou, 2017 : <https://bit.ly/48FQ8mc>

→ « Zofia Rydet. Répertoire, 1978-1990 », Jeu de Paume - Tours, 2016-2017 :

<https://bit.ly/3AHpixT>



Effectuer des recherches autour de l'exposition « The American Snapshot:

An Exhibition of the Folk Art of the Camera », New York, MoMA, 1944.

→ Catalogue de l'exposition : <https://bit.ly/4e3Wdem>

Quel est le sujet de cette exposition ? Repérer les images qui montrent des moments furtifs (jets d'eau, rugissement d'un lion, pluie de riz sur les mariés). Quelles sont les caractéristiques de l'instantané photographique, ou *snapshot* en anglais ? Quand et comment l'usage de l'instantané a-t-il transformé la pratique de la photographie de famille ? Où les photographies de ce type sont-elles habituellement conservées ?

→ Geoffrey Batchen, « Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique », traduit par Marine Sangis, *Études photographiques*, n° 22 : *Histoires d'un art moyen*, septembre 2008 : <https://bit.ly/4dIGnWO>

→ Richard Chalfen, « La photo de famille et ses usages communicationnels.

Analyse d'une demi-minute décisive », traduit par Jean-François Allain, *Études*

photographiques, n° 32 : *Retour sur l'amateur*, printemps 2015 : <https://bit.ly/3WXoPPu>

→ Irène Jonas, « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie familiale », *Études photographiques*, n° 22 : *Histoires d'un art moyen*, septembre 2008 :

<https://bit.ly/3AUtwSM>

Poursuivre la réflexion autour des projets suivants :

→ Lee Shulman et Emmanuelle Halkin, *The Anonymous Project*, 2017- :

<https://bit.ly/2Nq16nH>

→ Victor Omar Diop, « Being There », série photographique, 2023 : <https://bit.ly/3X36rol>

D'où proviennent les photographies de The Anonymous Project ? Pourquoi peuvent-

21. Tina Barney
The Children's Party
[La fête des enfants]
1987
22. Tina Barney
Musical Chairs
[Les chaises musicales]
1990

elles sembler familières ? Quels indices nous permettent de reconnaître qu'il s'agit de pratiques amateurs ? À qui ces images étaient-elles destinées à l'origine ? À qui s'adressent-elles aujourd'hui et pourquoi peuvent-elles intéresser de nombreux artistes ? Parmi eux, Victor Omar Diop s'approprie certaines de ces photographies et les modifie. En quoi consiste ces modifications ? Quelle perturbation vient créer sa présence dans ces clichés familiaux ? Quelle réalité politique et sociale cela vient-il souligner ?

🔍 « Si la définition de l'album est simple – il s'agit d'un regroupement organisé de photographies sur des pages reliées – l'objet dans ses formes diverses s'avère beaucoup plus complexe : l'album est une biographie en images, la première occasion donnée à chacun de se construire une fiction personnelle. »

« Albums de famille, les images de l'intime », Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce, 2011
(<https://bit.ly/3AGnk0C>).

Observer les albums de famille présentés par le musée Nicéphore Niépce (lien ci-dessus). Ont-ils tous le même sujet, la même forme ? Qu'est-ce qui peut motiver des personnes à consigner des photographies d'elles-mêmes et de leurs proches ? Que se passe-t-il au fur et à mesure que l'on tourne les pages de tels albums ? Quelles histoires racontent-ils ?

→ Anne-Marie Garat, *Photos de famille. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011 : <https://bit.ly/4dlzPHL>

Comparer avec les albums réalisés par Jacques Henri Lartigue, qui couvrent une période allant de 1900 à 1986 et qui ont été recomposés dans les années 1960 et 1970 :

→ « Les albums », Donation Jacques Henri Lartigue : <https://bit.ly/3Xlsfx3>

Peut-on parler d'« albums de famille » ici ? Ou plutôt d'un « journal visuel » en lien avec une pratique artistique ?

→ Marianne Le Galliard, « Jacques Henri Lartigue dans l'air du temps (1966-1967).

Entre la naissance et la consécration véritable de sa photographie », *Études photographiques*, n° 32 : *Personnages de l'histoire*, printemps 2015 :

<https://bit.ly/3Mqi6sH>

→ Kevin Moore, « Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », *Études photographiques*, n° 13 : *Institutions photographiques*, juillet 2003 : <https://bit.ly/3Z2EkZa>

👏 Un groupe constitué peut se prêter à la réalisation d'un album (type album de famille) sur plusieurs semaines ou plusieurs mois. Choisir un format d'album et définir un calendrier désignant un photographe différent pour chaque période. Celui-ci sera chargé de photographier et de consigner des images de la vie quotidienne du collectif. Prévoir des temps de mise en commun et de sélection des images. En phase d'édition, tous les participants convoquent leurs souvenirs, choisissent les mots et les images de leur album et construisent ainsi un récit commun.

👁️ → Tina Barney, *The Children's Party* [La fête des enfants], 1987
(<https://bit.ly/3z0tCrE>)

→ Tina Barney, *The Birthday Cake* [Le gâteau d'anniversaire], 1986
(<https://bit.ly/3Z3Rm8N>)

→ Tina Barney, *Musical Chairs* [Les chaises musicales], 1990 (<https://bit.ly/3XovaVV>)

Définir les scènes ici représentées. S'agit-il de moments de la vie privée ou de la vie publique ? Comment les enfants et les adultes réagissent-ils à la présence de la photographe ? De quelle manière Tina Barney reprend-elle certains codes de la photographie de famille amateur ?

🔍 Rechercher, dans les vues de l'exposition « Pleasures and Terrors of Domestic Comfort » (New York, MoMA, 1991) et dans son catalogue, les photographies de Mary Frey, Sally Mann, Nan Goldin et Carrie Mae Weems qui y ont été présentées avec celles de Tina Barney :

→ Vues de l'exposition « Pleasures and Terrors of Domestic Comfort », New York, MoMA, 1991 : <https://bit.ly/4d160RP>

→ Catalogue de l'exposition, sous la direction de Peter Galassi : <https://bit.ly/4cMV75U>
Ces images sont issues des séries photographiques suivantes :

→ Mary Frey, « Domestic Rituals », 1979-1983 (<https://bit.ly/3AJcl0O>)

→ Nan Goldin, « The Ballad of Sexual Dependency », 1985 (<https://bit.ly/3WZh23C>)

→ Sally Mann, « At Twelve », 1998 (<https://bit.ly/3yMPYNn> ; voir aussi le « Portrait filmé » de l'exposition « Sally Man. Mille et un passages », Paris, Jeu de Paume, 2019 :

<https://bit.ly/4cM2M4c>)

→ Carrie Mae Weems, « Kitchen Table Series », 1990 (<https://bit.ly/4cJ3AXO>)

Étudier la manière dont la vie domestique et l'intimité sont abordées par chaque



artiste. Quelle est la part de l'observation du quotidien et de la mise en scène dans leur démarche ? Quand ces œuvres ont-elles été produites et quels ont été les événements marquants de cette période aux États-Unis ? Quelles questions sociales et politiques ces images peuvent-elles soulever ? Revenir sur le titre de l'exposition en le traduisant.

→ La thématique de l'intime peut également être explorée dans l'exposition du musée des Arts décoratifs : « L'intime, de la chambre aux réseaux sociaux », Paris, MAD, 2024-2025 : <https://bit.ly/3Mnd4gH>



Poursuivre l'étude de l'exposition « Pleasures and Terrors of Domestic Comfort » en lisant l'article suivant (en anglais) et en traduisant l'extrait ci-dessous, qui cite deux photographies de Tina Barney :

→ Sara Knelman, « The Terror and Pleasure of Staying at Home », *Aperture*, n° 238 : *House & Home*, New York, mars 2020 : <https://bit.ly/4cJ3QpK>

« Barney's *Sunday New York Times* (1982) shows a big family orbiting a table, the newspaper spread across it, in a warm-yellow room. A woman in the corner holds a baby and scowls ineffectually at a man in the foreground intently reading the news, oblivious to the baby bottle beside him and the chaos that surrounds. Similarly, *The Landscape* (1988) depicts a group sharing space but distinctly lost in their own worlds, the youngest a blur of blonde curls in the foreground. Though they are crowded together in the center of the frame, each person, even the dog, looks away. A gilt-framed painting echoes the blues and greens outside a bay window in the room beyond, layering natural and contrived landscapes. However enviable the real estate or ornamentation, otherwise gracious rooms are also filled with less tangible things—loneliness, resentment, desire, and uncertainty. »

Comment cette exposition du MoMA, qui date de 1991, est-elle reconsidérée par l'écrivaine Sara Knelman pour porter un regard critique sur l'idée du rêve américain ? Quels enjeux contemporains peuvent être mis en relation avec l'analyse de ces images de Tina Barney ?



23



24

2

Dispositif photographique et composition

« Dès 1981, Barney troque son appareil à main Pentax pour une chambre photographique Toyo, d'abord de format 4 × 5 pouces, puis 8 × 10 pouces (approximativement 10 × 12,5 cm, puis 20 × 25 cm) : encombrante, statique, cette dernière ne passe pas inaperçue et ce d'autant plus que Tina Barney l'utilise majoritairement à l'intérieur. La chambre formalise et ralentit l'acte de prise de vue. Elle interdit les photographies volées et pousse l'opérateur à une forme de collaboration avec ses modèles. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 7.

« Pour réaliser *Sunday New York Times*, je suis entrée dans la pièce où tout le monde était assis à lire le journal, en sachant que les gens seraient là. Comme j'ai une chambre photographique, cela nécessite un certain degré de planification. La première étape consiste toujours à trouver mon point de vue, où je me place, [car c'est ce] qui indique mon attitude face à la situation. Pour moi, il s'agit presque de la décision la plus importante de toutes. Dans ce cas, j'ai décidé que le père serait en bout de table, en point de mire. Donc je lui ai crié de rester immobile, mais je n'ai demandé à personne de se mettre à un certain endroit ni de faire quoi que ce soit de particulier. »

Tina Barney, « Interview », *Friends and Relations*, Washington, DC, Smithsonian, 1991 (extrait traduit dans le cartel de l'exposition).



→ Tina Barney, *The Flag* [Le drapeau], 1977 (<https://bit.ly/3Z3Rm8N>)

→ Tina Barney, *Sunday New York Times* [Le *New York Times* du dimanche], 1982 (<https://bit.ly/4dH2FIC>)

Quelles similitudes et différences peut-on relever dans ces deux images (sujet, lieu, composition, espaces entre les personnes, formats du tirage...) réalisées à cinq ans d'intervalle ?

Les personnes représentées semblent-elles avoir été photographiées « sur le vif » ou posent-elles ? Regardent-elles en direction de la photographe ? Dans quelles situations se trouvent-elles ?

Quels éléments permettent de comprendre que la seconde image est à la fois une photographie instantanée et en partie « dirigée » ? Quelles personnes sont représentées en flou de bougé ? Qu'indique ce rendu à propos du temps de pose utilisé par la photographe ?

23. Tina Barney
The Flag
[Le drapeau]
1977

24. Tina Barney
Sunday New York Times
[Le *New York Times* du dimanche]
1982

Comment apparaît l'espace dans ces images ? Resserré ou au contraire dilaté ? Que peut-on en déduire ? Ces images ont-elles été réalisées avec le même dispositif photographique ? Quelle image pourrait avoir été prise avec un appareil 24 x 36 mm tenu à la main ? Avec une chambre photographique disposée sur un trépied ? S'appuyer sur la vidéo suivante :

→ « *Sunday New York Times*. 1982 / Seeing through photographs », New York, MoMA : <https://bit.ly/3Mo7Scb>



« Quels que soient son âge et son prix, l'appareil photographique a toujours besoin, pour fonctionner, des organes suivants :

- un objectif pour former une image réelle dans le plan-image ;
- une chambre noire parfaitement étanche pour isoler ladite image de la lumière parasite ;
- un système de mise au point qui modifie le tirage optique et mécanique afin d'ajuster la netteté de l'image sur le plan-image (en fonction de l'objectif) ;
- un obturateur et un diaphragme, qui permettent de doser la lumière en fonction de la sensibilité du film et des conditions de lumière de la scène ;
- un viseur ;
- une surface sensible placée dans le plan-image. »

Maxime Champion, « Photographie. Appareils photographiques argentiques », *Encyclopædia Universalis* (<https://bit.ly/3ZaFeCS>).

Une chambre photographique est constituée de deux corps : le corps avant sur lequel on dispose l'objectif (à l'intérieur duquel on trouvera l'obturateur et le diaphragme) et le corps arrière qui comprend un verre dépoli sur lequel on peut visualiser l'image inversée du sujet et où sera positionné le plan film chargé dans un châssis. Les deux corps sont reliés par un soufflet étanche à la lumière.

Rechercher l'étymologie du mot « chambre » et expliquer le principe de la chambre noire.

→ « La chambre noire », Upopi : <https://bit.ly/2Yda2Gp>

Prolonger l'étude des « chambres photographiques » à l'aide des ressources suivantes :

→ François Croizet, « La prise de vue à la chambre. Photographie intemporelle » : <https://bit.ly/3B6thzv>

→ Jacques Kevers, « La Chambre technique », Galerie-photo : <https://bit.ly/3T8SHY2>

→ Sylvain Halgand, Collection appareils : <https://bit.ly/3a4OdLu>

Lister les différentes étapes à suivre lors d'une prise de vue avec un appareil photographique ou un téléphone et les comparer à celles préconisées pour réaliser une prise de vue à la chambre :

→ Paul Cancelier, « Memo pour chambre technique », Picto Benelux : <https://bit.ly/3Z2Kcl6>



Tina Barney utilise deux objectifs avec sa chambre photographique 4 x 5 pouces : un objectif grand angle de distance focale 90 mm et un objectif de 180 mm.

Imprimer et utiliser un cadreur (pour simuler le cadrage obtenu avec une chambre 4 x 5 pouces) :

→ Henri Peyre, « Un cadreur pour votre 4x5" », Galerie-photo : <https://bit.ly/3Z3m564>

Délimiter une scène à photographier. Se questionner sur le point de vue à choisir. Pour différents points de vue, simuler les cadrages obtenus avec les deux objectifs utilisés par Tina Barney (le 180 mm et le 90 mm) sur sa chambre 4 x 5 pouces, en tenant le cadreur respectivement à 18 cm et 9 cm de votre œil. Rechercher le point de vue et le cadrage qui semblent les plus intéressants.

Dessiner l'image visualisée et expliquer les raisons de ce choix.



Introduire la notion de point de vue en photographie et son influence sur la perspective de l'image. Le point de vue (distance à laquelle on photographie le sujet et angle sous lequel on l'observe) détermine la perspective de la photographie (direction et convergence des lignes fuyantes, rapport de taille et position relative des objets proches et éloignés).

S'aider des ressources suivantes :

→ Thierry Dehesdin, « Choix de la focale et perspective » : <https://bit.ly/3yMQIaJ>

→ Jean Paul Achard, « De la perspective dans l'image », Écrits sur l'image : <https://bit.ly/3Z3w2Ab>



25



26



27

25. Tina Barney
The Tulips
[Les tulipes]
2001
26. Tina Barney
Hot Tub in Snow
[Bain chaud dans la neige]
1979
27. Tina Barney
The Trustee and The Curator
[Le mécène et le conservateur]
1992



→ Tina Barney, *The Tulips* [Les tulipes], 2001 (<https://bit.ly/3T9rYLj>)

→ Tina Barney, *Graham Cracker Box* [La boîte de crackers Graham], 1983
(<https://bit.ly/3Z3Rm8N>)

→ Tina Barney, *Hot Tub in Snow* [Bain chaud dans la neige], 1979 (<https://bit.ly/474cL3O>)

→ Tina Barney, *The Trustee and The Curator* [Le mécène et le conservateur], 1992
(<https://bit.ly/3Z3Rm8N>)

Étudier plus particulièrement la composition de ces photographies et la représentation des espaces. Identifier les points de vue choisis par Tina Barney. Où se tient-elle par rapport aux sujets photographiés ? Repérer les lignes qui structurent chaque image et l'organisation des différents plans, du plus proche au plus reculé.

Quel effet de perspective caractérise *The Tulips* ? Sur quels éléments est faite la mise au point ?

Observer comment, dans *The Graham Cracker Box*, le choix d'un point de vue rapproché combiné avec l'utilisation d'un objectif de courte focale permet d'accroître l'effet de profondeur. Quels sont la place et le rôle de la couleur rouge dans ces deux photographies ? Comment le regard circule-t-il entre les différents plans de chacune ? Dans les deux suivantes, quels éléments constituent des obstacles et permettent de compartimenter ou de diviser les images ?



Visionner la vidéo suivante qui montre Tina Barney travaillant à la chambre.

→ Jaci Judelson, *Tina Barney: Social Studies* (à partir de 1:03) :

<https://bit.ly/3X8vfLZ>

Quel type de lumière utilise-t-elle pour réaliser ses photographies dans cette vidéo ?

Des sources artificielles ? Que lui permet l'utilisation de flashes électroniques ?

De maîtriser la lumière de ses images quel que soit l'éclairage initial de la scène ?

Observer sa manière de travailler à la chambre photographique. À quel rythme Tina Barney prend-elle ses photographies ? Remarquer comment elle se place sous le voile noir pour se concentrer, prendre le temps de la réflexion pour chaque prise de vue et ses choix de composition. Comment se passe la direction et la mise en scène de ses personnages ? Travailler à la chambre permet-il à Tina Barney une pratique plus posée ?

Comparer la taille du négatif 4 × 5 pouces (10,2 × 12,7 cm) correspondant à cet appareil, au négatif 24 × 36 mm. Le choix d'une chambre et de négatifs grand format permet à Tina Barney de réaliser de grands tirages de ses photographies. Elle privilégie en effet le format 120 × 150 cm, afin de permettre aux spectateurs d'entrer dans l'image et d'observer une multitude de détails.

→ Vue de l'exposition « Big Pictures by Contemporary Photographers », New York, MoMA, 1983 : <https://bit.ly/4791fnVW>

→ Vue de l'exposition « Jeff Wall », Bâle, Fondation Beyeler, 2024 : <https://bit.ly/4cKIXKw>

→ Vue de l'exposition « Philip-Lorca diCorcia », Paris, galerie David Zwirner, 2020 : <https://bit.ly/4cNwNAN>

→ Vue de l'exposition « Cindy Sherman à la Fondation Louis Vuitton. Une rétrospective (de 1975 à 2020) », Paris, Fondation Louis Vuitton, 2020-2021 : <https://bit.ly/3T7dECO>

Regarder la vue de l'exposition « Big Pictures by Contemporary Photographers » (MoMA, 1983), qui montre la photographie de Tina Barney intitulée *Sunday New York Times*. Le format du tirage exposé est-il habituel pour une photographie de famille ? Que peuvent éprouver les visiteurs face à une scène dans laquelle ils sont invités à entrer ?

Poursuivre avec les autres vues d'expositions. Que dire du format des photographies et de la façon dont elles sont présentées ? À quel autre médium artistique cela peut-il faire penser ? Pourquoi ces photographes vont-ils puiser des références dans la tradition picturale ?



« Ses clichés ne sont pas des instantanés d'album de famille agrandis. Ce ne sont pas non plus des tableaux photographiques soigneusement composés. Ce sont des images à l'intersection de deux pratiques apparemment contradictoires : des instantanés monumentaux, synthèse originale d'une rigueur héritée de l'utilisation de la chambre photographique et de l'observation de la peinture de chevalet comme de la pratique de l'instantané. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 7.

Imprimer les images ci-dessous. Les étaler sur une table, les mélanger puis (re)composer des paires (photographie-peinture). Entourer les éléments de sujet et de composition qui paraissent correspondre. Quelles caractéristiques pourraient intéresser Tina Barney dans ces tableaux (portraits de groupe et scènes d'intérieur, figures et gestes, lignes et constructions de l'espace, détails et objets, couleurs et lumières...)?

→ Tina Barney, *Sunday New York Times* [Le *New York Times* du dimanche], 1982 (<https://bit.ly/4dH2FIC>)

→ Robert Campin, *Triptyque de l'Annonciation* (retable de Mérode), vers 1427-1432 (<https://bit.ly/4e3HolM>)

→ Tina Barney, *The Children's Party* [La fête des enfants], 1987 (<https://bit.ly/3z0tCrE>)
→ Albert Besnard, *Une famille*, 1890 (<https://bit.ly/4g70EHa>)

→ Tina Barney, *The Daughters* [Les filles], 2002 (<https://bit.ly/3AJhSdx>)

→ Edgar Degas, *Portrait de famille* [La famille Bellelli], entre 1858 et 1869 (<https://bit.ly/3yZk8Nq>)

→ Tina Barney, *Jill and Polly in the Bathroom* [Jill et Polly dans la salle de bain], 1987 (<https://bit.ly/3Z3Rm8N>)

→ Édouard Vuillard, *Personnages dans un intérieur. L'intimité*, 1896 (<https://bit.ly/4dH4SUu>)

→ Tina Barney, *The Entrance Hall* [Le hall entrée], 1996 (<https://bit.ly/3TDVGbv>)

→ Claude Monet, *Un coin d'appartement*, 1875 (<https://bit.ly/3Z5ktsy>)

→ Tina Barney, *Jill and the TV* [Jill et la télévision], 1989 (<https://bit.ly/3XnrOSU>)

→ Henri Matisse, *La Fille aux yeux verts*, 1908 (<https://bit.ly/3AJdlT4>)



28.



29.



30.

28. Tina Barney
Jill and Polly in the Bathroom
[Jill et Polly dans la salle de bain]
1987

29. Tina Barney
The Entrance Hall
[Le hall entrée]
1996

30. Tina Barney
Jill and the TV
[Jill et la télévision]
1989



31. Tina Barney
Jill and Mom
 [Jill et Maman]
 1983

3

Figures et cadres, interactions et transmissions

« [...] la familiarité de Barney avec ses sujets transforme une image qui aurait pu tourner à la satire sociale en quelque chose de plus subtil et de plus révélateur. Puisque la plupart d'entre eux se trouvent dans leur intérieur, où fourmillent des indices de leurs goûts et de leur statut, nous avons tendance à en inférer immédiatement une lecture de classe : femmes lasses, hommes qui en imposent, enfants dotés d'une souveraine confiance en soi. Mais, parce que Barney ne livre jamais ce type de lecture, ses portraits possèdent une générosité et une grâce qui leur confèrent de la substance, même aux plus anecdotiques. »

Vince Aletti, « Show World », *The Village Voice*, 2002 (extrait traduit dans le cartell de l'exposition).



→ Tina Barney, *Jill and Mom* [Jill et Maman], 1983 (<https://bit.ly/4cQl1pg>)

→ Tina Barney, *Susan and George* [Susan et George], 1990 (<https://bit.ly/3X8z6Zk>)

Dans quelles positions relatives se trouvent les différents protagonistes dans ces images ? Les légendes de ces images indiquent-elles qu'il s'agit d'une mère et de son enfant ? Comment peut-on le deviner ? Quelles relations mère-enfant peut-on ressentir dans chacune de ces photographies ?

Tina Barney est revenue photographier certains de ses proches et modèles des années plus tard :

→ Tina Barney, *Marina's Room* [La chambre de Marina], 1987 (<https://bit.ly/3MKhSNn>)

→ Tina Barney, *Marina and Peter* [Marina et Peter], 1997 (<https://bit.ly/3Z6hjVg>)

Quelles différences et similitudes peut-on relever entre ces deux images (sujets, décor, composition) ? Observer les regards et les attitudes : comment semblent avoir évolué les liens entre père et fille ?



Dans l'article suivant, Tina Barney partage la liste de ses images « mère-enfants » préférées :

→ « Mother's Day: Photographer Tina Barney on Families Portraits », *Tory daily*, 3 mai 2016 : <https://bit.ly/3MpZLMg>

Retrouver ces images en ligne et préparer une présentation orale sur l'une ou l'un de ces artistes :

→ Gertrude Käsebier, *Blessed Art Thou Among Women*, 1899 (<https://bit.ly/47mHg5j>)

→ Henri Matisse, *Portrait de la famille du peintre*, 1911 (<https://bit.ly/47dkhcM>)



32



33

32. Tina Barney
The Hands
 [Les mains]
 2003
33. Tina Barney
Two Sisters
 [Deux sœurs]
 2019

→ Édouard Vuillard, *Madame Jean Bloch et ses enfants*, première version, 1927-1929 (<https://bit.ly/3T7raX8>)
 → August Sander, *Mother and Daughter [Helene Abelen with Daughter Josepha]*, vers 1926 (<https://bit.ly/4dX7dtW>)
 → Thomas Struth, *Hannah Erdrich-Hartmann and Jana-Maria Hartmann*, Düsseldorf, 1987 (<https://bit.ly/4fXkGUJ>)
 → Jan Groover, *Untitled (Mother Holding Baby's Hand)*, 1981 et 1990 (<https://bit.ly/3yXQVIQ>)
 → Rineke Dijkstra, *Saskia, Harderwijk, Netherlands, March 16 1994*, 1994 (<https://bit.ly/3Xo2gFa>)
 → Patrick Faigenbaum, *Famille Garzilli*, Naples, 1990 (<https://bit.ly/3yNLpSV>)
 Dans l'image sélectionnée, les mères et les enfants montrent-ils des liens complices ou plutôt distants ? Expliciter comment et pourquoi l'artiste a revisité ce thème récurrent de l'histoire de l'art.



→ Tina Barney, *The Hands* [Les mains], 2003 (<https://bit.ly/47AsXKk>)
 → Tina Barney, *Two Sisters* [Deux sœurs], 2019 (<https://bit.ly/3T8713o>)

Sur quels éléments le titre de la première image attire-t-il l'attention ? Quel regard Tina Barney invite-t-elle à porter sur les questions de transmission entre les générations ? Quelles relations peut-on établir entre les figures peintes, sculptées et photographiées ?

« Je m'intéresse beaucoup à la physionomie, en partie parce que je me demande, à propos d'un père et d'un fils par exemple, quand le fils possède exactement les mêmes expressions faciales que son père : est-ce génétique, physique, mimétique ? [...] Je pense pour ma part que c'est mimétique, mais pourquoi les gens veulent-ils ressembler à leur père, à leur sœur, à leur frère, ou adopter le même comportement ? Cela me fascine réellement. »

Tina Barney, in « Tina Barney with Phong Bui », *The Brooklyn Rail*, 2018 (extrait traduit dans le cartel de l'exposition).

La seconde image fait partie d'une commande pour un magazine :

→ « Family Matters », *American Vogue*, décembre 2019 : <https://bit.ly/3XpCWih>
 Décrire l'attitude des modèles dans la seconde image. Comment sont-ils mis en scène ?

Les gestes et le jeu des mains ont-ils la même signification ? Les vêtements sont-ils particulièrement mis en avant ou bien font-ils partie du décor au même titre que les meubles et les bibelots environnants ?

Est-il aisé de distinguer le travail personnel de Tina Barney de son travail de commande ? Poursuivre le questionnement en consultant ses photographies pour la récente collection de la maison Dior.

→ « Campagne femme printemps-été 2024 », Dior : <https://bit.ly/3Z4Wel8>



34



35

34. Tina Barney
The Boys
 [Les garçons]
 1990

35. Tina Barney
The Young Men
 [Les jeunes hommes]
 1992



Visionner quelques extraits de la série américaine *Dallas* et envisager des rapprochements avec l'univers de certaines photographies de Tina Barney.

→ Compilations d'extraits de la série *Dallas* (1978-1991) : <https://bit.ly/3Z3x8Mj>
 Retrouve-t-on des éléments du cadre de vie, d'événements mondains ou de la réussite sociale ?

Commenter la citation suivante :

« Sa série "Theater of Manners" est apparue dans l'Amérique de Reagan puis de Bush sur fond de *Dallas* ou de *Dynasty*, ces *soap operas* qui, dans les années 1980, ont mis en scène, pour un grand public fasciné, les turpitudes de riches familles américaines. Elle s'est amusée de ce rapprochement, revendiquant elle aussi un modèle narratif qui serait celui de la "saga", avec des personnages qui reviennent d'une image à l'autre, à la manière des épisodes de télévision. [...] Mais le parallèle s'arrête là. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in *Tina Barney. Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 12.



→ Tina Barney, *The Boys* [Les garçons], 1990 (<https://bit.ly/3yNUY4j>)

→ Tina Barney, *The Young Men* [Les jeunes hommes], 1992

(<https://bit.ly/3Xcvd5U>)

Observer les postures des différents protagonistes dans ces images. Semblent-ils à l'aise ? Regardent-ils vers l'appareil photo ? Dans la seconde image, détailler leurs gestes et la position de leurs mains. Qu'est-ce que cela révèle de leur aptitude à communiquer ?

Remarquer la ressemblance vestimentaire entre les différentes personnes photographiées. Regarder la campagne Ralph Lauren de 1988 ci-dessous et lire l'article de *Vogue* pour expliciter ce qui caractérise le style *preppy*.

→ Bruce Weber, campagne Ralph Lauren, homme, automne-hiver, 1988 :

<https://bit.ly/3AG39Af>

→ « Comment le style preppy signe son grand retour en 2022 », *Vogue France*, 28 janvier 2022 : <https://bit.ly/4cJ5nfu>

En quoi les photographies de Tina Barney décrivent-elles le style de vie et les traditions, les codes et les rituels d'une certaine classe sociale ?



36

36. Tina Barney
The Portrait
[Le portrait]
1984



37

37. Tina Barney
Jill and Polly in the Bathroom
[Jill et Polly dans la salle de bain]
1987



→ Tina Barney, *Jill and Polly in the Bathroom* [Jill et Polly dans la salle de bain], 1987 (<https://bit.ly/3Z3Rm8N>)

→ Tina Barney, *The Portrait* [Le portrait], 1984 (<https://bit.ly/3Z4TvKH>)

« Chacun sait que le moindre logement dévoile la personnalité de son occupant. [...] Un lieu habité par la même personne pendant une certaine durée dessine un portrait ressemblant à partir des objets (présents et absents) et des usages qu'ils supposent. [...] Indiscret, l'habitat avoue sans fard le niveau de revenu et les ambitions sociales de ses occupants. »

Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, tome 2 : *Habiter, cuisiner*, Paris, Folio Essais, 1994, p. 205-206.

Dresser un inventaire des éléments de décor et des objets présents dans ces deux scènes. Que racontent-ils de la vie de ces personnes ? L'accumulation des détails semble-t-elle les mettre en valeur ou au contraire les absorber ? Que peut provoquer la saturation décorative ? En quoi le cadre de la chambre photographique redouble-t-il le cadre de ces espaces intérieurs ?

Dans la seconde image, où se tient la scène familiale ? Qui s'en trouve à l'écart tout en étant un élément central de la composition ? Comment peut-on interpréter le portrait peint de l'enfant au-dessus de la cheminée ?



Traduire la citation suivante de Deana Lawson et lire le témoignage de LaToya Ruby Frazier.

→ « We're from very different backgrounds with regard to race and class, and yet there is an overlap in our approach to the domestic space [...] I sense Tina and I both have an affinity for decoration/decorum, or lack thereof, and how it can become its own subliminal subject playing on our psyche – whether it's the wallpaper, patterned carpets, the romantic paisley curtains that often surround the figure ».

Deana Lawson, in Hilarie M. Sheets, « Tina Barney: The Photographer's Origin Story », *The New York Times*, 2023 (<https://bit.ly/3yXhJTJ>).



38



39

38. Tina Barney
The Bridesmaids in Pink
[Les demoiselles d'honneur en rose]
1995

39. Tina Barney
Mr. and Mrs. Leo Castelli
[M. et Mme Leo Castelli]
1998

→ Témoignage de LaToya Ruby Frazier : « LaToya Ruby Frazier's best photograph: me and my guardian angel », *The Guardian*, 2018 : <https://bit.ly/3X7R4LL>

Étudier leurs photographies respectives :

→ Deana Lawson, *Ring Bearer*, 2016 (<https://bit.ly/3MneVBQ>)

→ LaToya Ruby Frazier, *Grandma Ruby and Me*, 2005 (<https://bit.ly/3Z7n3Oz>)

Remarquer aussi l'importance du « décor » dans ces images et la manière dont l'environnement peut influencer leur réception. En quoi les démarches de ces photographes diffèrent-elles de celles de Tina Barney et sont complémentaires pour comprendre la complexité sociale des États-Unis ?

Approfondir l'exploration autour de cette récente exposition :

→ « LaToya Ruby Frazier. Monuments of Solidarity », New York, MoMA, 2024 :

<https://bit.ly/3XoxBYz>



Comparer les points de vue de Tina Barney et de Martin Parr dans les images suivantes :

→ Tina Barney, *The Bridesmaids in Pink* [Les demoiselles d'honneur en rose], 1995

(<https://bit.ly/3XoxH2n>)

→ Martin Parr, *England, Ascot*, 2003, série « Luxury », 1995-2009 (<https://bit.ly/477JYvl>)

Que retrouve-t-on dans les deux sujets ? Le regard et l'approche des photographes sont-ils équivalents ? Dans laquelle de ces photographies peut-on percevoir le plus de dérision ou un regard plus critique ?

Poursuivre le rapprochement avec les photographies suivantes :

→ Tina Barney, *Mr. and Mrs. Leo Castelli* [M. et Mme Leo Castelli], 1998

(<https://bit.ly/474enKU>)

→ Martin Parr, *United Arab Emirates. Dubai. DIFC Gulf Art Fair*, 2007, série « Luxury », 1995-2009 (<https://bit.ly/3X8dr3o>)

Quelles formes d'interactions entre les personnes et les œuvres d'art qui les entourent apparaissent ici ? Commenter la citation suivante :

« Les intérieurs de Barney sont souvent ornés d'images encadrées et accrochées au mur, qui forment autant de cadres dans le cadre, d'images dans l'image, et pourrait-on ajouter, d'histoires dans l'histoire. »

Quentin Bajac, « Affaires de familles », in Tina Barney. *Family Ties*, Paris, Atelier EXB/Jeu de Paume, 2024, p. 13.

40. Tina Barney
Tim, Phil and I
[Tom, Phil et moi]
1989

41. Tina Barney
The Reunion
[La réunion]
1999



40



41



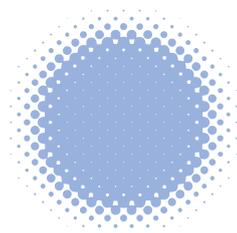
→ Tina Barney, *Tim, Phil and I* [Tom, Phil et moi], 1989 (<https://bit.ly/4cl3FLb>)

→ Tina Barney, *The Reunion* [La réunion], 1999 (<https://bit.ly/477KoSr>)

« Dans nombre d'images, les tensions sont subtiles. Les personnes semblent parler mais les dialogues nous échappent. Il s'agit de la partie visuelle d'un drame dont le son est absent, comme un photogramme de film, mais le fait de savoir que les sujets sont réels intensifie la sensation. »

Phyllis Braff, « Photographic Tableaux: Tina Barneys Family Album », *The New York Times*, 1999 (extrait traduit dans le cartel de l'exposition).

S'il était possible de donner une voix à ces personnes, que (se) diraient-elles ?
Imaginer un récit ou dialogue pour chacune de ces scènes photographiques.



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}

PASS IMAGE



Abonnez-vous et profitez
d'un accès libre à toutes les expositions,
ainsi que d'avantages exclusifs

VISITES DE GROUPE

Sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org

Les rendez-vous du Jeu de Paume

MERCREDIS

· 12H30

& VENDREDIS

· 17H (SAUF LE 01/11)

VISITE DE L'EXPOSITION

Par une conférencière

MARDI 26 NOVEMBRE

· 18H

VISITE DE L'EXPOSITION

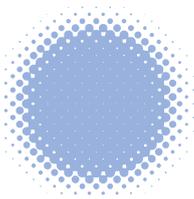
Par Quentin Bajac, commissaire

SAMEDI 28 SEPTEMBRE

· 16H30

RENCONTRE

Avec Tina Barney et Emmanuel Burdeau,
critique, sur l'œuvre de la photographe



Retrouvez en ligne toute la programmation autour de l'exposition



#ExpoTinaBarney
jeudepaume.org

COUVERTURE :

Tina Barney, *Jill and Polly in the Bathroom*
[Jill et Polly dans la salle de bain], 1987

Tina Barney, *Family Commission with Snake (close-up)*
[Commande familiale au serpent (gros-plan)], 2007

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES :

Pour toutes les œuvres de la photographe :
© 2024, Tina Barney. Courtesy de l'artiste et Kasmin,
New York

RELECTURE : Claire Lemoine

GRAPHISME : Sara Campo et Edith Bazin

MAQUETTE : Élise Garreau

© Jeu de Paume, Paris, 2024

Commissaire : Quentin Bajac

Exposition produite par Le Jeu de Paume.
Scénographie : Agence NC

Soutenu par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

JAEGE-LECOULTRE

En partenariat avec



Médias associés

Le Monde | Télérama | VOGUE | VANITY FAIR

Society



france•tv