



Le Jeu de Paume et le CCC OD – Centre de création contemporaine olivier debré se sont associés à l'université de Tours et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale (DSDEN) d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels.

Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants en master de l'université de Tours participent à cette formation, encadrée par les équipes du CCC OD, du Jeu de Paume et un enseignant. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir une expérience professionnelle autour de la sensibilisation des publics aux images photographiques et aux œuvres contemporaines. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

Dossiers documentaires

Des « dossiers documentaires » sont réalisés pour les expositions du Jeu de Paume – Château de Tours. Ils rassemblent des éléments d'analyse et de réflexion autour des images présentées, ainsi que des pistes de travail et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du CCC OD. Ces dossiers sont disponibles sur demande ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Rencontres académiques et professionnelles

À l'attention des enseignants ou des travailleurs sociaux, ces présentations commentées des expositions au Château de Tours et au CCC OD initient des parcours de sensibilisation aux images photographiques et aux arts visuels.

– En lien la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition, afin de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe.

■ mercredi 19 septembre 2018, 14 h-17 h

rencontres et visites pour les enseignants (deux groupes)

groupe 1 : rendez-vous à 14 h au CCC OD, puis 16 h au Château de Tours

groupe 2 : rendez-vous à 14 h au Château de Tours, puis 16 h au CCC OD

sur inscription : cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr (premier degré) et adeline.robin@ac-orleans-tours.fr (second degré)

– Des invitations en matinée sont proposées aux travailleurs sociaux des relais de l'association Cultures du Cœur Indre-et-Loire, afin de découvrir les expositions et de concevoir des activités pour tous les publics.

■ jeudi 5 juillet 2018

matinée invitation relais Cultures du Cœur Indre-et-Loire

La matinée commence à 9 h au CCC OD et se poursuit au Jeu de Paume – Château de Tours à partir de 10 h 45.

sur inscription : www.culturesducoeur.org

Parcours croisé avec le CCC OD – Centre de création contemporaine olivier debré

Installé dans le centre historique de Tours, jardin François I^{er}, le centre d'art accueille le fonds d'un artiste majeur de l'abstraction, Olivier Debré. Au sein de ses quatre espaces d'exposition, de grands noms de la scène artistique contemporaine sont mis à l'honneur ; la peinture, la photographie, la vidéo, des installations monumentales se côtoient dans une programmation variée.

Des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels (visites, parcours croisés, activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCC OD pour inciter les publics à croiser leurs regards sur les expositions et les activités des deux centres d'art.

Visites des expositions et visites croisées

À destination des visiteurs individuels :

- Des visites destinées aux visiteurs individuels ont lieu tous les samedis à 15 h au Château de Tours.
- Le dernier samedi du mois, des « visites croisées » thématiques sont proposées dans trois institutions culturelles à Tours :

■ samedis 30 juin, 28 juillet, 29 août et 27 octobre 2018 :

« Visions colorées »

· 14 h : musée des Beaux-Arts de Tours

· 15 h : Jeu de Paume – Château de Tours

· 16 h 30 : Centre de création contemporaine olivier debré

À destination des visiteurs en groupe :

- Des visites-conférences sont proposées sur rendez-vous pour les groupes adultes, associations et étudiants, du lundi au samedi.
- Des visites des expositions sont également conçues pour les groupes scolaires et périscolaires sur rendez-vous. Elles sont préparées en amont et adaptées en fonction des classes ou des groupes. Dans le cadre du parcours d'éducation artistique et culturelle (PÉAC), des visites croisées peuvent être mises en place entre le Jeu de Paume – Château de Tours, le CCC OD et le musée des Beaux-Arts.

Renseignements et contacts

■ Service des expositions du Château de Tours :

de@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46

■ Service éducatif du Jeu de Paume :

sabinethiriot@jeudepaume.org

■ Service des publics du CCC OD :

n.thibault@cccod.fr

■ Équipe des étudiants-conférenciers :

mediateurs.chateautours@gmail.com

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives 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 que des orientations bibliographiques.

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 et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Sabine Thiriot – responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

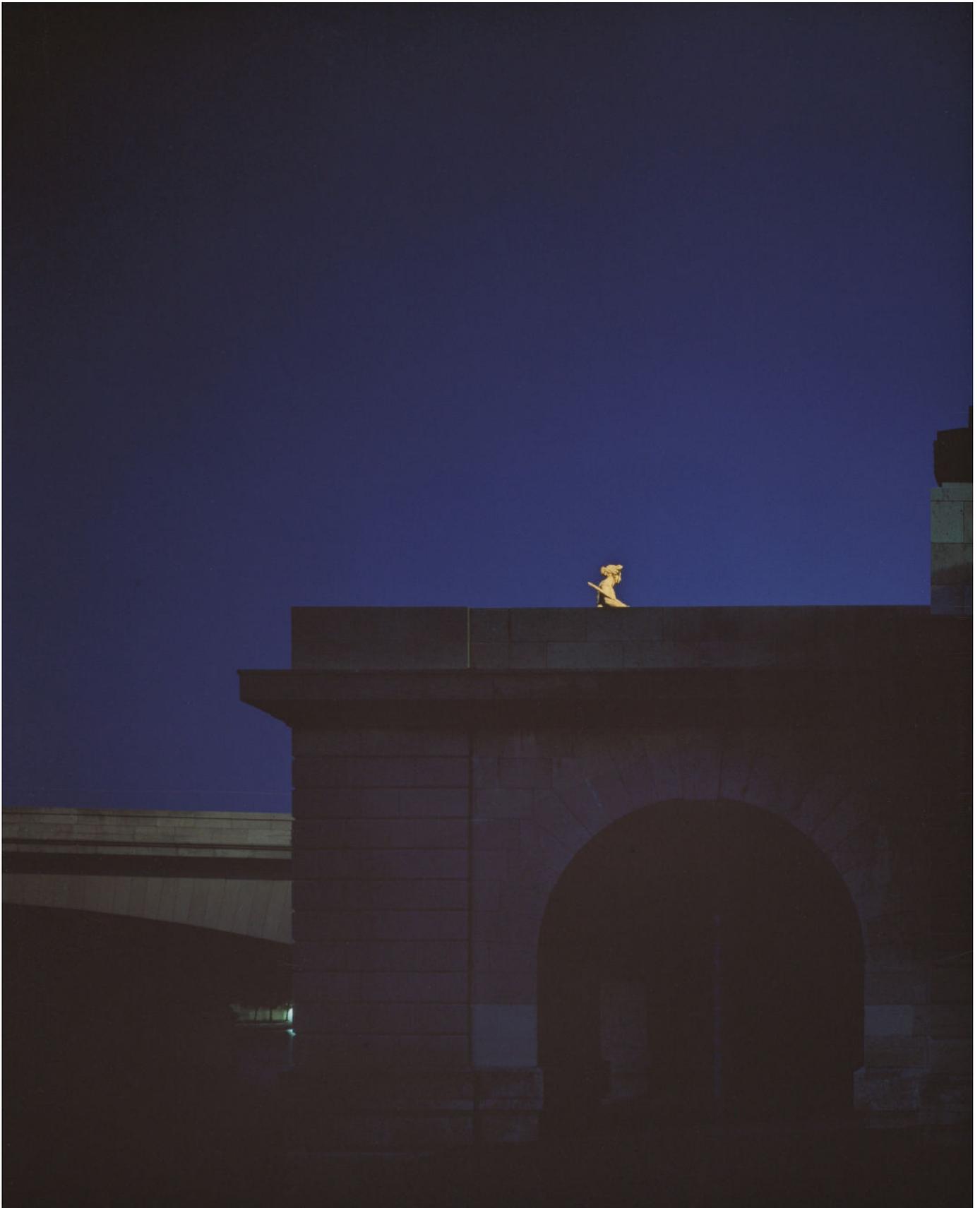
Julia Parisot – chargée des publics scolaires
et des partenariats
01 47 03 04 95 /juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune – réservation des visites
et des activités
serviceeducatif@jeudepaume.org

Ève Lepaon, Cécile Tourneur – conférencières et formatrices
evelepaon@jeudepaume.org
ceciletourneur@jeudepaume.org

**Céline Lourd (académie de Paris),
Cédric Montel (académie de Créteil)** – professeurs-relais
celinelourd@jeudepaume.org
cedricmontel@jeudepaume.org

	5
Présentation de l'exposition	6
La donation Daniel Boudinet	9
Repères – Daniel Boudinet et Roland Barthes	10
Biographie	12
Bibliographie indicative	13
	15
Introduction	16
Statut et esthétique de la photographie couleur	18
À rebours de « l'instant décisif »	27
Orientations bibliographiques thématiques	34
	37
Encadrés de l'espace éducatif	38
Lumières et couleurs	38
Autoportraits et opérations photographiques	39
Le temps comme matériau	40
Points de vue et composition	41
Lumières et éclairages	42
Perceptions et représentations des couleurs	44
Enjeux temporels	48



« Si l'on considère Daniel Boudinet comme un précurseur de la photographie couleur dans la France des années 1970 et 1980, c'est parce qu'il a pensé la couleur en tant qu'instrument d'une économie poétique et réflexive. À rebours des attentes de la presse illustrée et de la publicité de l'époque à l'égard du caractère fortement sensationnel de la photographie couleur, Boudinet s'est retranché derrière la couleur avec la sérénité et la démesure inhérentes à la construction de toute œuvre artistique. Par le biais de l'observation du paysage ou de l'architecture, il a analysé les transformations subtiles que la photographie couleur exerce sur le réel en fonction des différences d'intensité, d'orientation et de déplacement de la lumière ou des diverses interactions de celle-ci avec le visible. Aussi pourrait-on dire que, pour cet artiste, la couleur n'existe pas en elle-même, mais qu'elle est une matière malléable, changeante, qui s'adapte à l'expérience de vie de celui qui la regarde. »

Marta Gili et Gilles Désiré dit Gosset, « Préface », in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 5.

ESPACE
ÉDUCATIF

8

7

6

5

1^{ER} ÉTAGE

1

2

3

4

TOUR

REZ-DE-CHAUSSÉE

Disparu trop tôt, en 1990, à l'âge de 45 ans, Daniel Boudinet a été injustement oublié. De son vivant, pourtant, ce jeune artiste passionné par les expérimentations photographiques expose dans les meilleures galeries, est montré au Centre Georges-Pompidou comme à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, entre dans de prestigieuses collections, est célébré par des intellectuels aussi importants que Roland Barthes ou le critique d'art Bernard Lamarche-Vadel.

Bien qu'il ait produit l'essentiel de son travail en noir et blanc, c'est dans le domaine de la couleur que Daniel Boudinet s'est affirmé comme le plus novateur. Ses séries nocturnes, réalisées dans plusieurs villes d'Europe ainsi que dans son appartement (*Fragments d'un labyrinthe, Opus IV*) affirment la primauté de la couleur comme choix esthétique et non plus comme simple donnée technique. C'est d'autant plus remarquable à une époque où le noir et blanc domine la discipline, aussi bien du côté de la presse, rarement dotée des moyens financiers pour imprimer en couleur, que des artistes photographes, inscrits dans une tradition historique fondée sur la géométrie, la déclinaison des gris et l'élaboration des contrastes.

En mettant l'accent sur les travaux couleur de Daniel Boudinet, cette exposition s'attache à dévoiler la dimension rigoureuse de ses recherches de même que ses innovations techniques, mises au service d'images d'une grande sobriété. Cette exploration rejoint celle d'un John Batho et d'un Luigi Ghirri qui proposent, au même moment, une palette différente de celle des grands coloristes américains. Au-delà du parcours d'un artiste, cette redécouverte se veut une réflexion sur la place et l'histoire de la couleur en photographie, notamment européenne.

1. La révélation d'un talent

Rien ne semblait prédestiner Daniel Boudinet, fils d'une famille de commerçants de Chamonix, à devenir photographe. Enfant sensible, il fait néanmoins preuve d'un goût précoce pour la mise en scène, et part à Paris apprendre le métier de tapissier. Il ne se passionne pas pour

cette activité, mais s'introduit dans les milieux artistiques et débute la photographie. Ce jeune homme nonchalant se forme peu à peu, en autodidacte : son œuvre est marquée ensuite par une très grande maîtrise technique.

Son *Autoportrait* en trois parties résume bien ce qui sera sa personnalité d'artiste. Cet homme curieux et entouré y représente ses amis Bernard Thomas et Gianni Burattoni. Mais c'est aussi un photographe exigeant et pudique, qui préfère disparaître de ce portrait... sauf pour ceux qui prennent le temps de le démasquer dans le miroir central.

2. Une recherche tournée vers l'épure

Daniel Boudinet amorce sa carrière au début des années 1970. Avidé de culture, il se rapproche du monde de l'art contemporain. Il fréquente, de nuit, les lieux à la mode et, de jour, les musées : son goût pour la peinture et l'architecture anciennes l'influencent davantage que la photographie de son époque.

Dès ses débuts, en noir et blanc, il s'inscrit délibérément dans un certain classicisme. Ses portraits de personnalités, pour les éditions Fayard ou la revue *Le Cinématographe*, sont volontairement posés. Ils deviennent avec le temps de plus en plus épurés : le décor se simplifie, le cadrage se resserre. Lorsqu'il débute la photographie d'architecture avec son premier livre, *Bagdad-sur-Seine*, ses images dénoncent les transformations de Paris. A contrario, les jardins maniéristes de Bomarzo disent son attachement à la culture classique, en particulier italienne. Daniel Boudinet est avant tout attaché à représenter ce qui demeure.

Cette pudeur, cette recherche d'intemporalité séduisent Roland Barthes, qui lui demande d'intervenir dans son séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales. Boudinet fournit des photographies pour l'ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont l'un de ses rares instantanés : *Le Gaucher*. Son ami écrivain accepte ensuite de commenter une série de photographies alors qu'il est au chevet de sa mère malade : ses commentaires entremêlent analyse et ressenti. Un de ces Polaroids introduit enfin *La Chambre claire*, son ouvrage fondamental sur la photographie. C'est la seule

image en couleurs du livre, au moment où Boudinet s'affirme comme un pionnier dans ce domaine.

3. Les villes la nuit

C'est en 1978 qu'a lieu la première exposition personnelle de Daniel Boudinet à la galerie La Remise du Parc, près de ce qui est encore le chantier des Halles, à Paris. Elle est sobrement intitulée « Photographies en couleurs », et pour cause : c'est l'une des toutes premières expositions françaises à s'éloigner du noir et blanc. Pour la presse de l'époque, c'est une révélation : agissant « comme un peintre », Daniel Boudinet se sert des couleurs pour créer ses compositions. Ce ne sont plus de simples informations qui se surimposent à un cadrage. Ce sont elles qui guident l'œil. « Les couleurs bleues, vertes, blanches ou oranges produites par ces éclairages jouent un rôle tel que ces photos reproduites en noir et blanc perdent leur véritable sens. » Pour les obtenir, Daniel Boudinet raconte comment il déambule, entre deux et quatre heures du matin, dans plusieurs villes européennes. Sensible aux différentes sortes d'éclairages urbains (gaz, filament, tungstène), il observe comment ces derniers colorent différemment ces paysages. Les très longs temps de pose densifient les couleurs représentées, et éliminent toute trace de mouvement. Ces espaces, où le temps semble suspendu, visent à « arrêter le regard ».

4. Explorer la couleur

À la fin des années 1970, la série *Fragments d'un labyrinthe*, *Opus IV*, réalisée à la chambre photographique, et de nombreux Polaroids marquent une nouvelle étape des recherches de Daniel Boudinet. Dans cette première série, il pousse à l'extrême sa démarche expérimentale : pour guider exactement la circulation de la lumière vers l'objectif, il va jusqu'à scier des meubles de son appartement. Ses carnets techniques attestent qu'il joue aussi sur les paramètres offerts par la photographie : filtres, réflecteurs et temps de pose atteignant quatre heures. Ces expérimentations mettent en évidence la manière dont la lumière construit, silencieusement, des espaces : une réflexion à la fois tendue et apaisée, des images parfois énigmatiques, mais toujours structurées avec une grande rigueur.

Daniel Boudinet s'intéresse aussi au Polaroid, réservé alors aux tests ou aux amateurs. Sur le Forum de Rome, cette technique exacerbe les variations de lumière, froide ou chaude en fonction de l'heure du jour, importante ou rare selon l'endroit qu'il occupe.

La poésie de ces séries séduit un milieu photographique en pleine transformation. Daniel Boudinet est exposé par Michel Nurisdany au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, dans son exposition-manifeste « Tendances actuelles de la photographie en France ». Ses photographies rejoignent des collections naissantes, tant publiques que privées.

5. Les lumières du monde

Dans les années 1980, Daniel Boudinet continue de décliner ses recherches sur la couleur. Pour lui, elle dépend de la lumière et, ainsi, change en fonction des sites et des heures de la journée. Ainsi, des séries voisines dans le temps peuvent avoir un aspect très dissemblable. L'exposition « Retours » (1986) présente ses déambulations, majoritairement parisiennes, cette fois-ci au crépuscule. Si les scènes sont toujours vides, les ciels sont plus présents et l'architecture plus

affirmée. Les photographies prises à Pétra (Jordanie) semblent vouloir traduire la matérialité des roches, des éboulis, et également la pénombre de ce site encaissé. Celles qu'il effectue pour le journal du Théâtre national de Strasbourg sont plus disparates, mais créent aussi ces lieux imaginaires.

6. Au service des arts

Dans les années 1980, le travail de Daniel Boudinet profite de l'essor des magazines et des commandes publiques. Les images de ce féru d'histoire de l'art sont particulièrement recherchées. En effet, sa culture le pousse à vouloir mettre son médium, la photographie, au service des autres arts. Il cherche ainsi à reproduire des natures mortes peintes en photographiant, au Polaroid, un lièvre dans son studio. Sa série sur le Panthéon est caractéristique de la façon dont il procède. Toujours à la recherche de la lumière parfaite, il s'enferme à plusieurs reprises dans l'imposant bâtiment. Ses compétences optiques lui permettent de rendre la verticalité du lieu ; de là, une série magistrale, à la structure forte, répondant aux caractéristiques du monument.

Ce soin apporté à la représentation d'œuvres d'art dit l'ambition de Daniel Boudinet : celle d'élever la photographie au rang d'art. Loin du spectaculaire, il réfléchit aux formats, à la qualité du papier, à la présentation. Ainsi, les vignettes représentant la tombe Brion, en Italie, sont comme des miniatures : elles se révèlent au visiteur si celui-ci s'en approche.

7. Contempler la nature

Durant les dernières années de sa vie, Daniel Boudinet reprend en couleur de nombreux travaux sur la nature, qui ont marqué, en noir et blanc, ses débuts de photographe. En 1987, la Fondation Cartier lui propose de participer à l'exposition « Poursuites révolutionnaires », de Ian Hamilton Finlay, en photographiant le domaine de *Little Sparta*, en Écosse, aménagé par l'artiste. Neuf photographies, conçues comme une réflexion sur l'espace et la distance et comme un questionnement des relations entre nature et culture, composent cette série. Par ses cadrages décalés, Daniel Boudinet réussit à donner l'illusion d'un immense domaine à une œuvre de petites dimensions. Pour la Fondation Cartier, encore, il photographie les limites du grand parc de Jouy-en-Josas (Yvelines) où est installée l'institution, dans une série baptisée avec reconnaissance : *Refuge*.

8. Derniers voyages

Ses derniers travaux confirment cette attention renouvelée à la nature. D'un voyage en Asie avec son amie Antoinette Fouque, il rapporte des photographies où il expérimente le format carré. Dans cette série comme dans sa dernière exposition – elle ouvre quelques semaines après sa mort – se font jour une attention de tous les instants à la nature, aux éléments, à l'eau, aux matières minérales. Lui qui, sa vie durant, a tellement aimé et photographié les arbres, s'émeut des vibrations de lumière sur des herbes dorées sous le soleil ou sur les subtilités du vert d'une palme. Ses goûts se confirment jusqu'aux derniers jours où, entre observation du groseillier de son enfance et mise en scène d'une petite nature morte, il tente de créer de petits espaces de contemplation.

Christian Caujolle et Mathilde Falguière
Commissaires de l'exposition



Autoportrait, 1981

LA DONATION DANIEL BOUDINET

« Donnée à l'État à peine un an après sa mort en 1990, l'œuvre de Daniel Boudinet a été d'abord conservée et mise en valeur par l'Association française pour la diffusion du patrimoine photographique (AFDPP), jusqu'à sa dissolution en 2004, et, depuis, par la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP). La richesse de ce fonds d'environ 4 055 tirages, 95 000 négatifs et quatre cartons d'archives permet encore d'explorer de nombreuses pistes de recherche. [...]

Les négatifs traduisent la variété des appareils utilisés par Daniel Boudinet. Si la donation n'en contient aucun, différents documents et entretiens ont permis d'établir leur liste, au moins en partie : un appareil Hasselblad, une chambre Sinar, un Canon T70, un Nikon F. Certaines bandes de négatifs noir et blanc 24 × 36 ont fait l'objet de planches-contacts : celles-ci permettent de suivre le choix du photographe, qui semble ne presque jamais recadrer l'image au tirage – un constat partagé lors de l'analyse de ses diapositives couleur. Notons que si l'œuvre couleur de Boudinet contient ses séries les plus remarquées, et les plus diffusées après sa carrière, elle ne correspond qu'à 15 % de sa production. Pour cette dernière, Daniel Boudinet semble avoir privilégié les procédés à décoloration tel le Cibachrome, qui ont pour matrice des positifs transparents. Le tirage de ce procédé complexe, mais aboutissant à des photographies aux couleurs très denses et très résistantes, est confié notamment à Claude Leroy ou Roland Dufau. Daniel Boudinet réalise lui-même une partie de ses tirages noir et blanc, dans sa cuisine devenue laboratoire. Néanmoins, certains tirages d'exposition sont signés Philippe Salaün ou Choï. Dans l'ensemble, il s'agit de tirages plastiques, ou barytés. Réunir l'ensemble des négatifs d'un photographe permet de balayer l'entièreté de sa production, au-delà des séries ayant déjà fait l'objet d'une reconnaissance critique. Ainsi, cinquante séries ayant fait l'objet de tirages ont été listées par

Emmanuelle Decroux dans son analyse du fonds de Daniel Boudinet. On peut schématiquement les répartir comme suit :

- Le travail personnel, issu des initiatives de l'artiste. Si la plupart de ces séries en couleur sont évoquées dans l'exposition, à l'exception notable d'une, intitulée *Orphée*, prise notamment en Camargue, le fonds recèle aussi de nombreuses séries personnelles en noir et blanc : celles de ses ouvrages (*Bagdad-sur-Seine*, *Bomarzo*, *De l'Alsace*, *Menuiseries et ici-bas*, *Café Pedrocchi*), de photographies du sol exposées à la BnF en 1981, de sculptures dans des jardins ou dans les réserves du Louvre, de paysages français (le désert de Retz, Chamonix, l'architecture du 13^e arrondissement) ou étrangers (Jordanie, Algérie, Grèce, États-Unis, Russie). On y trouve aussi des portraits de proches et des recherches plastiques, qui ne semblent pas avoir été diffusés de son vivant.
- Le travail de commande. Daniel Boudinet a effectué des campagnes photographiques pour différents commanditaires : magazines, architectes, créateurs de mode, artistes plastiques, éditeurs, agences de communication. Dans certaines de ces campagnes, qu'on suppose très bordées, la visée semble avant tout documentaire : défilés de Roger Gallet ou de Paco Rabanne, reproductions de sculptures de Vincent Barré, travaux pour *Elle Décoration*, *L'Objet d'art*, *Beaux-Arts Magazine* ou des architectes comme Bernard Paurd. Dans certains cas, le terme de collaboration paraît plus adapté, tant, de l'avis des intéressés eux-mêmes, les échanges avec Daniel Boudinet furent riches. C'est notamment le cas de ses portraits d'acteurs, d'écrivains, de chanteurs pour les éditions Fayard et le magazine *Cinématographe*, de ses campagnes pour ses amis, notamment Bernard Thomas, Michelle Knoblauch, César Cofone, son cousin Jean-François Bonassies, ou de sa couverture du voyage en Asie effectué avec Antoinette Fouque. »

Mathilde Falguière, « La donation Boudinet », in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 172-174.



Le Gaucher, 1974

« Si la carrière de Daniel Boudinet a été marquée par de nombreuses collaborations, le rapport entretenu avec Roland Barthes se distingue par son importance dans la carrière du photographe. Daniel Boudinet et Roland Barthes se rencontrent probablement en fréquentant les mêmes cafés de Saint-Germain-des-Prés, au début des années 1970. Ils collaborent pour la première fois en 1974 : Daniel Boudinet est invité à intervenir dans le séminaire de Barthes à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Trois des photographies de ce cours sont reproduites dans l'autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes*. L'un des rares instantanés du photographe, montrant l'intellectuel en train d'allumer une cigarette, illustre le paragraphe intitulé "Gaucher". Néanmoins, cette collaboration ne semble pas faire état d'une proximité particulière entre les deux hommes : les portraits de groupe retenus sont assez conventionnels ; les remerciements aux amis pour les images, au début de l'ouvrage, n'incluent pas Daniel Boudinet.

Tout autre est le ton de leur deuxième collaboration. Pour un portfolio dans la revue *Créatis*, Daniel Boudinet sollicite un commentaire de la part de Barthes. Ce dernier est alors au chevet de sa mère malade et éprouve des difficultés à écrire. Il accepte néanmoins cette commande. Comme le souligne Tiphaine Samoyault dans sa biographie, ses commentaires reflètent ses préoccupations. Il loue ainsi la quiétude et la douceur des images : "L'auteur dit indirectement le paisible, pour que nous nous reposions ; car s'il le disait directement, nul effet (ou un effet contraire) ne s'ensuivrait. D'ordinaire, la photographie affirme ; ici, elle produit la paix." Mais cette collaboration met en évidence un autre point commun des œuvres respectives de Daniel Boudinet et de Roland Barthes : leur interrogation sur le langage en photographie. Dans *Créatis*, Roland Barthes écrit : "La photo, c'est comme le mot : une forme qui veut tout de suite dire quelque chose." Ces développements annoncent la troisième et dernière collaboration des deux hommes : *La Chambre claire*.

Pour préparer cet essai sur la photographie, Daniel Boudinet, comme d'autres photographes, est consulté par Roland Barthes. L'auteur choisit d'introduire son essai par un des Polaroids de Boudinet. Dans les premières versions du texte, le nom du photographe est présent à deux reprises : une fois en marge du commentaire de la photographie de Charles Clifford ; une autre fois dans un passage consacré à la pratique du Polaroid. Cependant, cette citation disparaît dans la version transmise à l'éditeur, faisant de Daniel Boudinet le seul photographe représenté, mais non cité. Le statut exceptionnel de cette image, matériellement avant le texte, en couleurs et sans figure humaine, pourrait expliquer cette omission. Elle n'en a pas moins interrogé certains commentateurs, et le photographe lui-même. »

Mathilde Falguière, « Daniel Boudinet et Roland Barthes : des œuvres en résonances », in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 32.



Créatis n° 4 –
12 photographies
de Daniel Boudinet,
1977

« La photo, c'est comme le mot : une forme qui veut tout de suite dire quelque chose. Rien à faire : je suis contraint d'aller au sens – du moins à un sens. Le statut de ces systèmes est paradoxal : la forme ne se pose que pour s'absenter au profit d'un réel supposé : celui de la chose dite ou de la chose représentée. Cette fatalité unit l'écrivain et le photographe, face au peintre, plus libre. D'où, pour l'un et l'autre, une esthétique toujours embarrassée : la littérature, assomption de la matière verbale, doit multiplier les signes qui la distingue du langage courant, qui est, dit-on, celui de la simple communication ; et la photographie, vouée, par toute une série d'usages (c'est-à-dire d'aliénations) historiques et sociaux, à la représentation "objective" des faits visuels, se trouve sans cesse coincée entre un statut fonctionnel, celui de la photo de reporter (enregistrer fidèlement au bon moment) et un statut emphatique, celui de la photographie qu'on appelle "d'art". Pour ces deux ordres signifiants (littérature et photographie), le travail moderne est donc à peu près le même (je dis "à peu près" tant les différences historiques sont flagrantes) : il s'agit de produire – par une recherche difficile – un signifiant qui soit à la fois étranger à l'"art" (comme forme codée de la culture) et au "naturel" illusoire du référent.

C'est une ligne de crête entre deux abîmes : celui du naturalisme et celui de l'esthétisme. J'avais besoin de la dessiner avant de dire comment, à mes yeux, D.B. [Daniel Boudinet] s'y tient : avec exactitude, force et délicatesse. »

Roland Barthes, Texte sans titre (publié en regard de douze photographies de Daniel Boudinet), *Créatis, La Photographie au présent*, n° 4, 1977, in Christian Caujolle, Emmanuelle Decroux, Claude Vittiglio, *Daniel Boudinet*, Besançon, La Manufacture, coll. « Donations » [du ministère de la Culture], 1993, p. 65.

« Une photographie ne vaut que si l'on désire (fût-ce dans le refus) ce qu'elle représente. C'est même un bon critère pour savoir si une photo *existe* (ne parlons plus de photographie d'art) ou si elle est renvoyée à la légion des clichés insignifiants. Tout ce que D.B. [Daniel Boudinet] photographie, je le désire ; son travail fonde à tout instant l'espace où je désire vivre (du moins je le crois) ; sans doute les prés et les arbres en fleurs, les vieux toits penchés, la poule très blanche (dont la blancheur évapore miraculeusement la mauvaise odeur des basses-cours), ne font qu'une toute petite partie de mon désir ; c'est seulement désir naïf de citadin, mais un désir, peut-on dire, n'est pas contraint d'être total pour être entier. »

Roland Barthes, Texte sans titre (publié en regard de douze photographies de Daniel Boudinet), *Créatis, La Photographie au présent*, n° 4, 1977, in Christian Caujolle, Emmanuelle Decroux, Claude Vittiglio, *Daniel Boudinet*, Besançon, La Manufacture, coll. « Donations » [du ministère de la Culture], 1993, p. 71.

- 1945 Naissance à Paris. Sa famille s'installe rapidement à Chamonix.
- 1962 Rentre au lycée technique Boule pour passer un CAP de tapissier.
- 1968 Travaille chez les décorateurs Aron et Demachy à Paris. À la fin de l'année, commence à apprendre la photographie.
- 1972 Rencontre l'écrivain René Fouque, qui devient son mentor. Débute les portraits d'auteurs pour les éditions Fayard, commande qui dure jusqu'en 1987.
- 1973 Publication du livre *Bagdad-sur-Seine*. Premier voyage à Bomarzo, puis séjour à Rome avec René Fouque. Y débute ses premières photographies sur les villes la nuit.
- 1974 Prises de vue pour le livre *Roland Barthes par Roland Barthes*.
- 1975 Portraits de Roland Barthes, chez lui, rue Servandoni.
- 1976 Portraits pour la revue *Le Cinématographe*, jusqu'en 1987.
- 1977 Publication dans la revue *Créatis* de photographies d'Alsace avec un texte de Roland Barthes. Publication du livre *Bomarzo* avec un texte de René Fouque. Exposition collective «Tendances actuelles de la photographie en France», organisée par Michel Nuridsany, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, avec notamment Bernard Plossu, John Batho et Keichi Tahara.
- 1978 Première exposition personnelle «Photographies en couleurs», sur les villes la nuit à la galerie La Remise du Parc. Début de son travail à la chambre photographique *Fragments d'un labyrinthe, Opus IV* et de Polaroids d'intérieur.
- 1979 Rencontre le critique et collectionneur Bernard Lamarche-Vadel. Daniel Boudinet fait partie des tout premiers photographes de sa collection. Publication d'*En Alsace* avec un texte de René Ehni. Exposition «Fragments d'un Labyrinthe, Opus IV», à La Remise du Parc, accompagnée de l'édition d'un portfolio.
- 1980 Exposition collective «Paris-Rome» au musée Carnavalet et au Centre culturel français de Rome, avec notamment Luigi Ghirri et Bernard Plossu. Publication d'un Polaroid dans *La Chambre claire* de Roland Barthes.
- 1981 Exposition collective «Autoportraits photographiques (1898-1981)», au Centre Pompidou, par Denis Roche. Exposition personnelle «Polaroids» à la galerie Soligo, à Rome. Exposition des portraits réalisés pour *Le Cinématographe* à la galerie Agathe Gaillard.
- 1982 Première commande pour *Décoration internationale*. Photographies d'une œuvre de l'architecte Carlo Scarpa, la tombe Brion, près de Venise.
- 1983 Commande de l'Institut français d'architecture sur les villes d'eaux en France. Ouvrage suivi d'une exposition collective à l'École des beaux-arts de Paris, puis dans toute la France. Commande du Théâtre national de Strasbourg pour sa revue jusqu'en septembre 1985.
- 1984 Prises de vue des architectures d'Afra et Tobia Scarpa, qui donne lieu à un livre, *Daniel Boudinet: Parere sull'Architettura di Afra e Tobia Scarpa*.
- 1985 Début de sa collaboration avec *City Magazine*. Commande de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites pour photographier le Panthéon, pour une exposition collective à l'Hôtel de Sully. Commande du Centre national de la photographie sur «Le nouveau visage des musées français», accompagnée d'un ouvrage.
- 1986 Premières commandes pour *Beaux Arts Magazine*. Premier voyage en Jordanie, à Pétra, avec René Fouque. Exposition personnelle «Retours» chez Maximilien Guiol à Paris.
- 1987 Premières commandes pour *L'Objet d'Art*. Voyage en Écosse pour réaliser des prises de vue sur le jardin *Little Sparta*, aménagé par l'artiste Ian Hamilton Finlay. Exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- 1989 La galeriste Viviane Esders le sollicite pour un projet sur l'architecture du 13^e arrondissement de Paris. Exposition collective en février. Dernière exposition personnelle «Bomarzo» au Centre d'art contemporain de Grignan.
- 1990 Au repos à Chamonix, effectue des prises de vue sur le thème de l'enfance, à la demande de l'écrivaine Nathalie Sarraute. Le 12 août, succombe à la maladie. En novembre, exposition posthume «Daniel Boudinet / Roland Barthes» à la mairie du 13^e arrondissement de Paris.

Ouvrages et catalogues d'expositions

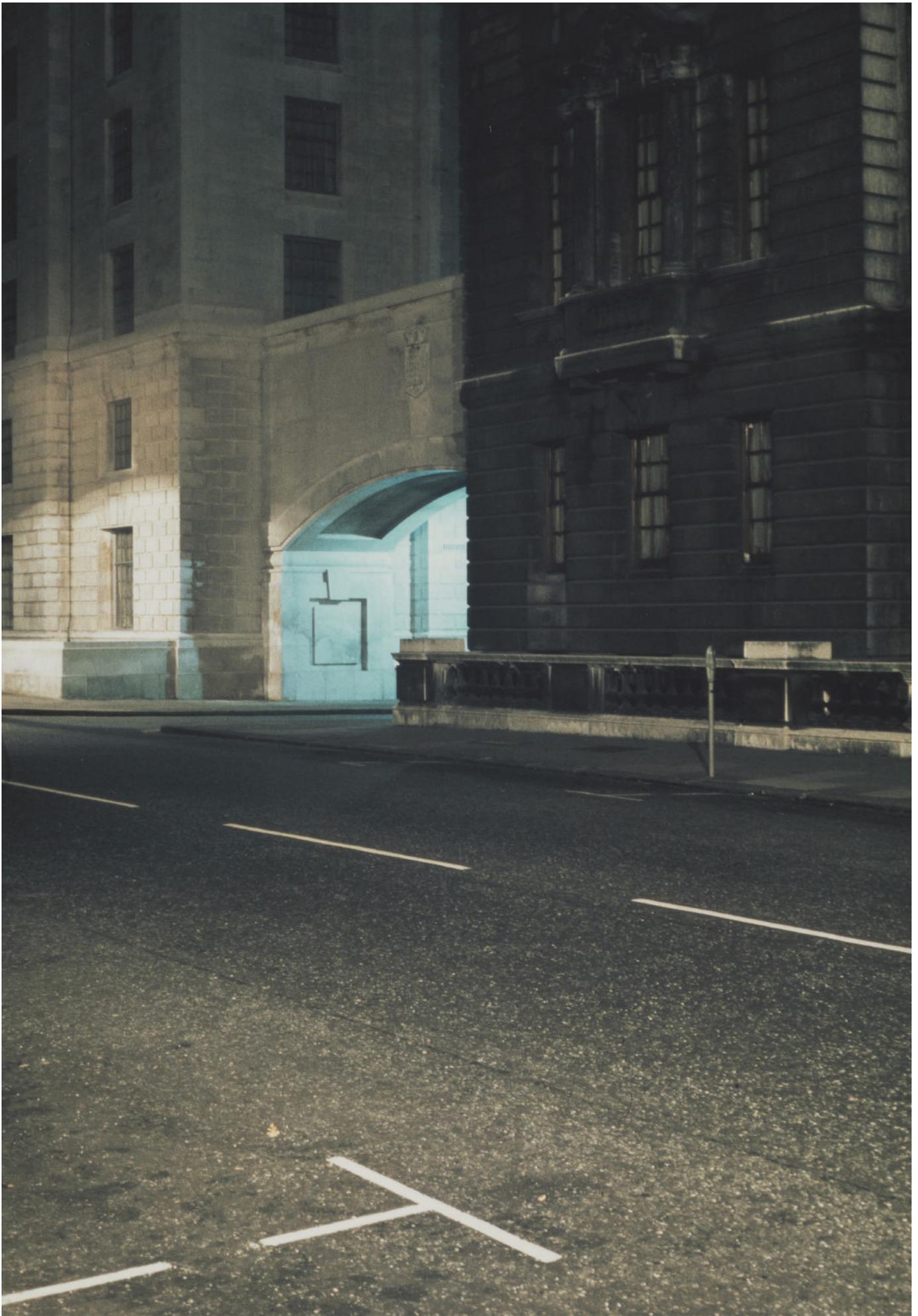
- *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018. Textes de Christian Caujolle, Mathilde Falguière et Bernard Lamarche-Vadel.
- *Daniel Boudinet*, Besançon, La Manufacture, coll. «Donations» [du ministère de la Culture], 1993. Textes de Christian Caujolle, Emmanuelle Decroux et Claude Vittiglio.
- *Bagdad-sur-Seine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1973. Textes d'Yves Simon, photographies de Daniel Boudinet.
- *Bomarzo*, Fontenay-sous-Bois, Stil Éditions, 1977. Textes de René Fouque, photographies de Daniel Boudinet.
- *Créatis*, n° 4, *La photographie au présent*, Paris, Créatis, 1977. Textes de Roland Barthes, photographies de Daniel Boudinet.
- *En Alsace*, Strasbourg, éditions Bueb et Reumaux, 1979. Textes de René Ehni, photographies de Daniel Boudinet.
- *Paris Rome : Daniel Boudinet, Elisabetta Catalano, Michel Delaborde, et al.*, Paris, Paris audiovisuel, 1980.
- *Parere sull'architettura di Afra e Tobia Scarpa*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1985. Texte de Philippe Duboÿ, photographies de Daniel Boudinet.
- *Un paysage ou Neuf vues du jardin de Ian Hamilton Finlay*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1987.
- *Tendances actuelles de la photographie en France*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1977.
- *Sidéations. L'atelier photographique français*, Tours, Centre de création contemporaine / Rome, Carte Segrete, 1985. Texte de Bernard Lamarche-Vadel.
- *Monuments en quête d'auteur*, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, 1986.

Entretiens

- LECOMBRE, Sylvain, «Boudinet : les couleurs de la nuit», *Canal*, n° 14, 15 février-15 mars 1978.
- BEZOMBES, Renaud, «Daniel Boudinet. L'inconnu naît de l'intimité, j'attends dans une troisième vitesse», *Arts*, n° 49, janvier 1981.

Ressources en ligne

- Arago. Le portail de la photographie («Daniel Boudinet») : www.photo-arago.fr
- Exposition virtuelle de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine : www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/gallery/visite_boudinet.html
- Regards. Banque d'images des Monuments nationaux (pour «Monuments en quête d'auteurs») : www.regards.monuments-nationaux.fr/fr/feature/content/id/456



En regard des images de Daniel Boudinet, ce dossier aborde deux thématiques :

- « Statut et esthétique de la photographie couleur »
- « À rebours de "l'instant décisif" »

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

Des orientations bibliographiques permettent ensuite de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

« Les choses sérieuses commencent. Aujourd'hui, après l'âge d'or des années d'après-guerre (avec Cartier-Bresson, Doisneau, Izis, Ronis, Charbonnier), la photographie française entre dans son âge adulte ». » Michel Nuridsany, dans son introduction au catalogue de l'exposition "Tendances actuelles de la photographie en France", décrit bien le changement à l'œuvre à la fin des années 1970. L'émergence d'acteurs soutenant la photographie créative s'accompagne d'une nouvelle esthétique. Ainsi, les institutions françaises, à la suite des musées américains, s'intéressent davantage à la photographie. Le marché s'organise, avec notamment l'ouverture de la galerie Agathe Gaillard en 1976. À côté de la presse traditionnelle, de jeunes revues critiques se font l'écho de ces transformations. Cette défense des auteurs-photographes s'accompagne d'une "sensibilité nouvelle", dans laquelle Nuridsany voit une interrogation sur "notre perception du monde" : les photographes s'éloignent du photojournalisme et assument leur subjectivité. L'époque est aussi à la légitimation de la couleur qui, à l'instar, là encore, des pratiques américaines, s'émancipe de la photographie publicitaire ou amateur pour s'inviter dans la photographie d'auteur. En cela, Daniel Boudinet s'inscrit pleinement dans son époque. S'il répond à de nombreuses commandes pour la presse ou la publicité, l'artiste n'en développe pas moins une œuvre personnelle, qu'il présente parallèlement dans des galeries et divers musées parisiens. Il est également l'un des tout premiers auteurs à rejoindre les collections de photographies, comme celles, naissantes, de Bernard Lamarche-Vadel ou de la Ville de Paris. Ses choix esthétiques témoignent eux-mêmes de ce désir de renouveau. Dans leur refus de l'anecdote et leur pleine adhésion à la couleur, ses images font écho à des œuvres contemporaines.

De l'avis de ses proches ou de professionnels du milieu, Daniel Boudinet est néanmoins critique vis-à-vis de son époque : il ne demeure associé à aucune galerie française, et ne met pas en avant de références contemporaines. À l'inverse, la pudeur de son attitude et la sobriété de

ses œuvres lui ont valu le qualificatif de "classique". Aussi étonnant qu'il puisse paraître pour désigner un photographe dont la carrière (1973-1990) participe du renouveau que connaît alors la discipline, l'emploi d'une telle notion se révèle pertinent à plusieurs égards. Le classicisme peut se définir comme une "tendance artistique qui se caractérise par le sens des proportions, le goût des compositions équilibrées et stables, la recherche de l'harmonie des formes, une volonté de pudeur dans l'expression". "Classique", du latin *classicus* ("de première classe"), désignait au XVII^e siècle les auteurs dignes d'être étudiés. Le terme recouvre donc, pour un artiste, à la fois des références et une esthétique. Or les références esthétiques et intellectuelles de Boudinet, ancrées dans l'histoire de l'art, le portent précisément à choisir de photographier des sujets qu'il souhaite intemporels. En outre, son style se caractérise par son dépouillement, servi par une démarche rigoureuse et une technique sans faille. »

Mathilde Falguière, « Idéal classique, pratiques contemporaines », in Daniel Boudinet. Le temps de la couleur, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 9.

« Jamais peut-être dans aucun pays et en un temps aussi court la photographie n'a comme en France atteint un tel degré de maturité. Sans doute le remue-ménage des années soixante et soixante-dix y est-il pour beaucoup. Entre le livre du sociologue Pierre Bourdieu *La Photographie, un art moyen* en 1965, la publication de *La Chambre claire* de Roland Barthes en 1981, l'intérêt porté à la photographie par l'écrivain Michel Tournier, la création de revues thématiques comme *Les Cahiers de la Photographie* en 1981, la parution de quelques livres clés comme *La Philosophie de la photographie* d'Henri Vanlier, la prise en compte du fait photographique réalisée au travers d'*Art Press* par le critique Régis Durand ou les chroniques régulières tenues dans le journal *Le Monde* par Hervé Guibert, puis par Patrick Roegiers, reportent désormais vers la photographie un certain nombre d'interrogations théoriques ou esthétiques

qui, jusqu'ici, ne se posaient guère à son sujet. [...] Par ailleurs, l'intérêt grandissant que porte au médium photographique (véritable *terra incognita* pour beaucoup) une nouvelle génération de photographes militants donnera naissance à des personnalités qui, à la fois fabricants d'images et d'idées, pousseront les institutions privées à créer un terrain favorable au renouveau des pratiques. En province, Jean Dieuzaide ne cesse de défendre la photo comme art autour de son entreprise du Château-d'eau de Toulouse. Lucien Clergue, aidé par Michel Tournier et quelques autres, fonde "Les Rencontres de la photographie" en Arles, véritable tremplin de la photographie d'auteur où viennent et se font connaître les grands noms américains. Pierre de Fenoÿl, d'abord archiviste à Magnum, fonde et invente la Fondation nationale de la photographie à Lyon. À Paris, Claude Nori crée Contrejour en 1973, un véritable forum (galerie, stages, éditions, journal) où se retrouvent tous ceux qui en Europe veulent détruire l'ancien ordre photographique. Un peu plus tard, des photographes comme Albert Champeau avec *Créatis* ou Alain Fleig avec *Pho'Œil* inventent des espaces et des supports nouveaux pour faire vivre différemment la photographie à côté des galeries Agathe Gaillard, La Photogalerie, Demi-teinte, Viviane Esders ou les FNAC. Il n'est donc pas étonnant de voir les institutions officielles accompagner de façon synchronique ce mouvement lancé par des francs-tireurs indépendants.»

Gilles Mora et Claude Nori, «Éditorial», *Les Cahiers de la photographie*, n° spécial 24, «20 ans de photographie créative en France 1968-1988», 1989, p. 10-11.

«Jusqu'au début des années 1970, la photographie comme l'estampe restaient en France l'apanage des bibliothèques et plus particulièrement de la Bibliothèque nationale, des services d'archives, et des musées d'histoire et d'histoire des techniques. Il convient de rappeler le retard accumulé dans ce domaine par les musées des beaux-arts en France et plus particulièrement, pour ce qui nous intéresse ici, par les collections nationales françaises : à son ouverture au début de l'année 1977, le nouveau Musée national d'art moderne ne comptait dans ses collections que de rares photographies, qui n'étaient pour la quasi-majorité pas le fruit d'une politique d'acquisition volontariste mais bien le résultat de legs ou de dons [...]. Les premiers véritables achats de photographies, essentiellement contemporaines, à l'initiative de l'équipe de conservateurs en place à l'époque, ne débutent timidement qu'en 1976. Cependant, jusqu'au début des années 1980 et à la création d'un véritable cabinet de la photographie, la politique dans ce domaine restera mal définie. En ce qui concerne le musée d'Orsay, la situation est encore pire puisque la collection fut constituée ex nihilo à partir de 1979, à la fois par des acquisitions mais également des dépôts, transferts et attributions de divers services et institutions.

Cette double décision de faire désormais figurer la photographie parmi les techniques représentées dans les deux grands musées nationaux en voie de création apparaît rétrospectivement comme un des symptômes les plus évidents de l'évolution, dans le courant des années 1970, du schéma intellectuel et institutionnel d'alors : progressivement, la photographie devient du domaine du musée, non plus de l'archive mais de l'œuvre. Commencée

sous les gouvernements successifs pendant le septennat de Valéry Giscard d'Estaing, cette politique d'ouverture de la sphère culturelle à la photographie se voit renforcée sous le premier septennat de François Mitterrand, Jack Lang, ministre de la Culture bâtissant l'essentiel de sa politique autour de cette notion d'extension du champ culturel et artistique à des disciplines et pratiques auparavant non considérées, parmi lesquelles la photographie.»

Quentin Bajac, «Stratégies de légitimation. La photographie dans les collections du Musée national d'art moderne et du musée d'Orsay», *Études photographiques*, n° 16, mai 2005 ; en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/736>.

«Cet atelier photographique français contemporain, je le voudrais porter à la fois sur le seuil du plaisir de chacun et sur le perron de l'histoire, car il est considérable, dans l'histoire qui n'est pas encore faite d'un art trop souvent dénié au profit d'un parti-pris ustensilaire ; et qui doit être considéré en France en raison de sa floraison et de son originalité qui le placera au premier rang de l'attention des amateurs. [...]

Après l'évidence de l'appropriation et de la restitution linéaire du monde, l'objectif n'est plus de saisir le territoire dans un capital d'images, mais bien plutôt de pressentir où et comment le monde est aussi un tissu de liens invisibles, une trame de seuils inappropriables, un espace criblé d'intervalles par quoi l'œil advient à la fonction du regard. Ceci veut dire que la photographie vient de commettre un déplacement insistant de l'image vers l'acte qu'elle suppose, et corrélativement que l'image n'est peut-être plus qu'une motion intercalaire dans un processus dont elle n'assure plus d'aucune manière ni la clôture, ni le sens, ni la valeur, mais qu'elle dénote. Aussi ne s'agit-il plus, à présent, face à la photographie vraiment contemporaine de reconnaître mais de discerner. Et puisque la consistance du sujet n'est plus le don d'un cadrage frontal, ni le bénéfice d'une perspective centrale, sans doute faut-il d'abord nous détourner de toute volonté d'appropriation classique d'un "instant décisif" proposant un point de vue exceptionnel, éloquent, exemplaire.»

Bernard Lamarche-Vadel, «Sidérations. L'atelier photographique français», in *Sidérations. L'atelier photographique français*, Tours, Centre de création contemporaine / Rome, Carte Segrete, 1985, p. 9-11 [Daniel Boudinet faisait partie des photographes présentés dans cette exposition inaugurale du Centre de création contemporaine de Tours].

« Il peut paraître paradoxal, s'agissant d'un photographe dont l'essentiel de l'œuvre a été réalisé en noir et blanc de concentrer l'approche autour de ses travaux en couleur. C'est pourtant là que l'apport de Daniel Boudinet est à l'évidence déterminant et se situe au carrefour de bien des mutations et questionnements de l'époque et c'est là qu'il se comporte en véritable précurseur. Certes, nous retrouverons dans son approche de la couleur des dispositifs et des processus qui sont lisibles dans son œuvre en noir et blanc, entre autres la précision, souvent maniaque, du cadrage, la tendance à l'épuration au fur et à mesure que se développent les séries (cette évolution presque rigoriste est particulièrement sensible dans ses *Portraits pour un cinématographe*, travaux de commande dont il tirera une exposition), le besoin d'expérimenter, de tenter, et le questionnement permanent sur ce que signifie la forme. [...]

À parcourir l'ensemble de ces recherches sur la couleur, de ces photographies qui s'obstinent à passer de la photographie "en couleurs" – technique – à la photographie couleur – identité, nature – on se rend bien compte aujourd'hui que Daniel Boudinet a été, en France, celui qui est allé le plus loin dans ces recherches fondamentales. Et qu'il est, par la variété des supports, par la multiplicité des expériences et des projets, celui qui a pris le plus de risques, celui, entre autres, de se confronter à des commanditaires qui, de théâtres en villes d'eaux, comprenaient souvent mal sa démarche exigeante mais peu spectaculaire.

Cette approche, à cette période-là, nous renvoie à un questionnement global de l'écriture de la couleur en photographie. De façon classique, et c'est le cas des historiens les plus pointus aujourd'hui, on passe allègrement de l'autochrome aux recherches et propositions américaines des années soixante-dix en survolant les multiples propositions techniques qui furent, il faut bien le dire, peu productrices du point de vue esthétique. Mais, il semble entendu que la couleur contemporaine est américaine, définitivement américaine

et seulement américaine. Ce n'est certes pas pour minimiser l'apport d'un William Eggleston, d'un Joel Meyerowitz, d'un Stephen Shore, entre autres, mais il existe, il a existé d'autres propositions en ce qui concerne la couleur. Des propositions européennes qui, dans leurs fondements esthétiques, sont radicalement différentes des recherches menées outre-Atlantique.

Daniel Boudinet fait incontestablement partie de ce continent qui reste à explorer de la couleur en Europe dès les années 1970. Avec celui qui restera le grand maître du domaine, lui aussi disparu trop jeune, l'italien Luigi Ghirri. Il se trouve que les deux ont participé, en 1980, à un projet croisé réunissant photographes français et italiens sur Rome et Paris.»

Christian Caujolle, «Le temps de la couleur», in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 19-21.

«Vous utilisez beaucoup le polaroid couleurs, très à la mode aujourd'hui. Que vous apporte-t-il ?

C'est une technique excitante, nouvelle, avec une chimie très sophistiquée. Le polaroid fait en un temps ce qu'il faisait toujours en deux opérations. Avoir tout de suite le résultat permet un processus plus rapide, et des corrections plus immédiates. Cela épargne certaines angoisses au photographe.

Et puis il y a les bruits, des gestes très excitants, tirer la pellicule... On sent presque que la gélatine se déverse et commence à attaquer la plaque sensible. On peut aussi faire varier le polaroid à l'infini. Suexposer, sous développer, filtrer... on découvre des tas de choses. Quand je travaillais sur le forum, je m'apercevais qu'au fur et à mesure que le soleil montait dans le ciel, mes rouges devenaient de plus en plus forts, et quand le soleil descendait je retombais dans les bleus.

En même temps, le forum est un lieu archéologique qui permet de travailler dans la verticale, c'est-à-dire d'aller en sous-sol, ou remonter en surface. Plus je m'enfonçais dans le

sol, plus je descendais dans les bleus, et plus je remontais en surface, plus je montais dans les rouges. Je pouvais ainsi jouer complètement avec ces deux vecteurs.»

Renaud Bezombes, «Daniel Boudinet. L'inconnu naît de l'intimité, j'attends dans une 3^e vitesse», *Arts*, n° 49, janvier 1981, n. p.

«Dès les origines, la contrainte de la seule fixation possible des ombres et des lumières (et encore avec une sensibilité très différente suivant les parties du spectre) constitue une frustration pour les pionniers de la photographie. Le monochrome n'est qu'un pis-aller, et le dispositif d'enregistrement qui se met en place au milieu du XIX^e siècle, n'est qu'une machine à dessiner mais pas totalement cette machine à capturer le monde qu'elle se donne pour être. Or la photographie est inventée dans un monde préoccupé de théorie des couleurs (et de la lumière), formulée en particulier par le célèbre traité des couleurs de Goethe mais plus largement par les recherches en physique théorique. Aussi, va-t-on sans cesse essayer de trouver le moyen de faire *aboutir* une invention encore incomplète, témoin la longue liste des procédés technologiques et leurs variantes, tous abandonnés les uns après les autres. Mais les difficultés techniques vont, en retour, provoquer une redéfinition de la photographie comme *consubstantiellement* en noir et blanc (expression par ailleurs fautive : il faudrait dire en "tonalités de gris"), et construire et éduquer toute la vision occidentale à partir de ces images monochromes que l'on va bientôt accepter comme représentation fidèle malgré la réduction drastique de l'information. Faire contre mauvaise fortune bon cœur, ou plutôt mettre en œuvre des processus adaptatifs.

Pourtant, dès que des procédés économiquement viables et techniquement satisfaisants pour la reproduction seront disponibles, les usages de masse (cinéma, magazine, puis télévision) les préféreront au monochrome. La colorisation des épreuves – chromatisme exogène – en est un des symptômes. Pratiquée depuis les origines, à une échelle industrielle même avec la carte postale colorisée, elle ressortit à la peinture. C'est une mise en couleur du "dessin", mais sa généralisation, dans l'image populaire et de grande consommation, indique, comme plus tard la colorisation des films noir et blanc, que depuis l'origine et malgré la construction d'habitudes perspectives rendant acceptable le noir et blanc, la couleur n'a cessé d'être une demande, un horizon réclamé par le grand public, moins soucieux en fait de vérité – au sens épistémologique – que de véracité, c'est-à-dire d'un *vraisemblable* perspectif et fictionnel.»

Jean Kempf, «La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990)», *Revue française d'études américaines*, n° 105, septembre 2005 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm>).

«La plaque autochrome est le premier procédé de photographie couleur trichrome produit à l'échelle industrielle. Après avoir exploré les pistes offertes par le procédé interférentiel de Gabriel Lippmann et les diapositives trichromes aux mucilages bichromates (trichromies Lumière), les frères Lumière se tournent vers la solution, envisagée mais non réalisée, de Louis Ducos du

Hauron. Le génie des deux inventeurs lyonnais réside dans l'emploi de la fécule de pomme de terre pour matérialiser le grain trichrome suggéré par Louis Ducos du Hauron dans sa publication de 1869. Leur ambition est de mettre au point un procédé de photographie couleur que sa simplicité rend accessible au plus grand nombre et non plus à un cercle restreint de spécialistes.

Quatre années séparent le dépôt du brevet initial (1903) de la commercialisation des premières plaques autochromes (1907). Cette longue période de maturation doit être mise en relation avec les difficultés que durent surmonter les frères Lumière pour passer du concept de l'invention à la réalisation du produit industriel. L'atelier des couleurs, intégré dans l'usine Lumière de Lyon Monplaisir, restera le site unique de production du procédé et de ses variantes ultérieures sur support souple.

Plusieurs millions de plaques sont produites entre 1907 et 1931. Les autochromistes sont, pour la plupart, des amateurs fascinés par la disponibilité d'une invention promise depuis plusieurs décennies. L'impossibilité d'obtenir des épreuves à partir des plaques et le statut d'unicité associé au procédé limitent les applications professionnelles de l'invention, mais ne constituent pas une entrave sérieuse à sa diffusion auprès des amateurs. Les plaques originales peuvent être observées dans des visionneuses individuelles, montées en médaillon dans des cadres métalliques apposés sur des fenêtres orientées au nord ou projetées avec des lanternes à arc électrique. Support d'enregistrement privilégié de la mémoire familiale, la plaque autochrome est également utilisée pour des applications documentaires (archéologie, botanique, médecine...). Les 70 000 plaques autochromes réunies par le banquier Albert Kahn, entre 1909 et 1931, pour constituer un des maillons de ses "Archives de la planète" représentent une application atypique du procédé. La fabrication des autochromes s'arrête entre 1932 et 1933. Le Filmcolor commercialisé en 1931 reprend les caractéristiques de l'autochrome en substituant le support souple en celluloïd à la plaque en verre. Le Lumicolor sort la même année ; à partir de 1936, le Lumicolor et le Filmcolor sont couchés avec une nouvelle émulsion qui permet d'accéder à l'instantané dans des conditions favorables d'éclairage. Pour accompagner l'essor des moyens formats, les frères Lumière mettent au point le Lumicolor, qui est la déclinaison en "roll-film" du Filmcolor ; le support intègre un colorant jaune qui dispense de l'emploi d'un filtre correcteur de couleur à la prise de vue. L'Alticolor qui est commercialisé en 1952 est le dernier film additif Lumière. La production de réseaux additifs Lumière cesse vers 1955.»

Jean-Paul Gandolfo, «Autochrome», in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008, p. 240-241.

«Jacques Henri Lartigue n'aime pas ce qui gâte la joie. C'est sans doute pourquoi il ne s'intéresse pas aux débats plus ou moins passionnants que suscite la question de la couleur dans le milieu de la photographie. Et pour cause, Lartigue ne se prend pas pour un photographe, il s'est toujours considéré comme un amateur. Et c'est pour lui une raison supplémentaire (qui le dépasse) de s'intéresser la couleur. [...] Ce sont des qualités de silence et d'immobilité qui dominent les photographies couleurs de Lartigue. À l'opposé de la séduction vive de ses instantanés de jeunesse,

le calme s'impose avec l'arrivée de la couleur, et – fait remarquable – il est aussi convaincant que la saisie des mouvements d'autrefois. L'immobilité ramène bien sûr le photographe à la place du peintre et donc la nécessité de la contemplation. Ses yeux s'émerveillent de la lenteur, de la répétition, de la régularité. Son "âme de photographe" trouve dans la nature le terrain de jeu idéal qui permet de photographier, heure par heure, ou année après année, le printemps, l'éclosion d'une tulipe, d'un coquelicot, la courbure d'une herbe folle...

[...] Avec une façon irremplaçable de tirer le réel vers le haut, il le contemple, toujours émerveillé. Que l'herbe soit verte ou le ciel bleu reste pour lui une sorte de miracle, que l'ombre tombe sur le mur, que la toile d'araignée se laisse emprisonner par l'objectif, que les ailes des oiseaux filtrent le soleil, que le végétal se transforme en dentelle, que le vent bouscule le linge qui sèche ou les femmes qui courent, que Foirette ait l'air d'une madone au milieu des cerisiers en fleur. Lartigue nous fait bénéficier de sa hauteur de vue. [...] Il y avait urgence faire découvrir ce pan inédit de l'œuvre de Jacques Henri Lartigue et de l'histoire de la photographie.»

Martine Ravache «Les joies de la cuisine multicolore», in *Lartigue, la vie en couleurs*, Paris, Seuil, 2015, p. 17-20. [Une exposition intitulée «Lartigue, l'émerveillé» a été présentée au Jeu de Paume – Château de Tours du 24/11/2012 au 26/05/2013, voir sur le site du Jeu de Paume dans «expositions» / «archives expositions» et dans «éducatif» / «ressources» / «dossiers documentaires».]

«Dans les collections du musée français de la Photographie, un classeur pour diapositives Kodachrome en forme de livre à ranger dans une bibliothèque porte le titre "Les couleurs de la vie". Inscrit en lettres dorées sur la couverture en similicuir vert, ce faux titre d'ouvrage, qui pourrait aussi être celui d'un diaporama, est prescripteur de sens. Au regard de l'histoire de la photographie, il résume l'enjeu des recherches autant qu'il souligne ce qui est au cœur des pratiques de la couleur. Enregistrer "la vie" dans ses multiples dimensions en trouvant les moyens techniques de reproduire les couleurs, le relief, le mouvement instantané a été, en effet, l'un des défis à relever dès le XIX^e siècle. Dernière arrivée dans le cortège des inventions avec la commercialisation de l'autochrome Lumière en 1907, la couleur sera ainsi perçue à travers la fascinante capacité du premier procédé industriel de photographie couleur à "saisir la nature sur le vif".

Qu'il s'agisse de la société Lumière ou ensuite de Kodak, pour ne citer que les deux principaux fabricants, les firmes ont été animées par le même objectif de répondre à l'horizon d'attente d'un marché qu'elles construisaient en retour: celui des amateurs. Significatives de ces usages, les collections du musée de Bièvres le sont aussi par les techniques utilisées. Les procédés dits additifs comme l'autochrome Lumière qui domine le marché à partir de 1907 cèdent progressivement la place après la Seconde Guerre mondiale aux procédés soustractifs à développement chromogène tels que le Kodachrome, dont la popularité sera à son comble dans les années 1960-1970.

Comme le constate Beaumont Newhall dès 1964 dans l'édition révisée de son *History of Photography*: "Les

principaux utilisateurs des films couleur sont les amateurs." Walker Evans le rappellera encore en 1969, l'engouement pour la couleur répond au désir d'une catégorie de photographes de produire des images conformes à l'expérience de la réalité quotidienne. Publiant un cliché qui représente une vue urbaine, il explique: "Regardez comment les films couleur rendent habituellement le bleu du ciel, le vert des feuillages, le rouge du rouge à lèvres, et les vêtements d'enfants. Quatre mots suffisent à régler la question, que l'on doit prononcer à voix basse: la photographie couleur est vulgaire." Qu'elles datent des années 1910 ou des années 1960, les photographies du musée confirment cette définition d'une pratique qui, devant la banalité ordinaire, prend la couleur comme l'élément clé guidant les choix du photographe.»

Nathalie Boulouch, «Les couleurs de la vie», 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. 93.

«La photographie en couleur fut introduite dans les années 1930 pour les besoins de la publicité, bientôt rejointe par la photographie de mode, via les magazines. Louise Dahl-Wolfe, Cecil Beaton, Egidio Scaioni en furent les premiers utilisateurs. Mais la substitution progressive du noir et blanc fut assez chaotique, subordonnée qu'elle était à la possibilité d'imprimer certaines pages en couleur, pour un prix de revient très supérieur. Par ailleurs, on sait que dans le photojournalisme – comme dans d'autres domaines – la photographie en couleur fut utilisée par certains participants de l'enquête F.S.A, aux États-Unis, sans que les clichés puissent être diffusés, faute de publications de presse intéressées. Mais la couleur, d'évidence, s'est implantée dans des domaines de photographie "appliquée", qui, après 1945, sont plus nettement séparés de la "photographie d'art": publicité, mode, photojournalisme. [...]

Aux États-Unis, à la suite de Moholy-Nagy, à Chicago, Callahan s'intéresse à la couleur à partir de 1941, Arthur Siegel en 1946 (Kodachrome 35 mm), Eliot Porter commence en 1940. Mais ce n'est que dans les années 70 que la couleur est "reconnue" grâce à son entrée au musée: John Szarkowski présente son exposition *William Eggleston's Guide* au musée d'Art moderne de New York (MoMA) en 1976. Eggleston est alors considéré comme "l'inventeur" de la couleur en photographie, c'est-à-dire celui qui la domine et s'en joue, qui traite avec elle sans se laisser imposer les limites qui brimaient les couleurs du photojournalisme et des photomagazines. Un tel point de vue, s'appuyant sur des notions de progrès, de "majorité" du médium couleur (Max Kozloff) réduit malheureusement à l'incompréhension les travaux antérieurs, qui n'auraient pour tort que d'avoir été produits avec des moyens "insuffisants"; on peut préférer la formule plus juste de Moholy-Nagy qui pensait assister, avec la couleur, à un retour aux conditions techniques de la Renaissance, à savoir "l'imitation de la nature avec des moyens inadéquats", ces moyens pouvant rester par ailleurs inadéquats pour toujours.»

Michel Frizot (dir.), «L'hypothèse de la couleur», in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 418-420.



Crique, Majorque, Espagne, 1987

« Bien qu'implantée dans les pratiques photographiques, la couleur a d'une façon générale souvent déclenché des réactions virulentes son égard, notamment dans le photojournalisme qui associe pendant longtemps la valeur documentaire de ses images au traitement noir et blanc. Dans l'histoire du photojournalisme au XX^e siècle, la valorisation du noir et blanc par la profession est une constante, qui le lie au sujet noble, le *news*; au contraire de la couleur, dévalorisée, réservée aux sujets plus frivoles et plus mondains, que le photojournalisme revendique peu pour sa propre histoire.

Cette distinction dans la mémoire du métier est cependant démentie par les publications et les fonds photographiques. À la fin des années 1960, les photographes opèrent souvent simultanément en noir et blanc et en couleur et doublent leurs prises de vue. Du côté des publications, *Paris Match*, figure de proue de l'usage de la couleur cette période, publie des reportages en couleur tous sujets confondus, mélangeant fréquemment les deux traitements dans un même reportage. Des photographies couleur de la guerre au Viêt Nam côtoient des photographies noir et blanc de Catherine Deneuve avec son fils.

Le photojournalisme absorbe régulièrement dans son discours des éléments restés auparavant confidentiels. Les archives des entreprises, difficiles consulter, sont alors mises au service de ce discours : tirages de presse annotés, planches contact éditées ou pratique de la couleur, par exemple. Plusieurs récentes expositions reviennent, de leur côté, sur ces affirmations en montrant des archives couleur méconnues de certains événements ou de photographes. »

« Les couleurs dans le reportage. Les années 1960-1970 », entretien avec Audrey Leblanc, in Michel Poivert (dir.), *Les Cahiers de la Fondation Gilles Caron*, n° 1, *Couleurs*, Paris, Filigranes, 2015, n. p. [Une exposition intitulée « Gilles Caron. Le conflit intérieur » a été présentée au Jeu de Paume – Château de Tours du 24/06 au 02/11/2014, voir sur le site du Jeu de Paume dans « expositions » / « archives expositions » et dans « éducatif » / « ressources » / « dossiers documentaires ».]

« L'intérêt pour les premières photographies couleur est à l'origine d'un certain nombre d'études critiques, mais hormis quelques-unes, consacrées aux photographies couleur réalisées pour la Farm Security Administration, aucune n'a traité du travail en couleur de photojournalistes célèbres avant les années 1950, l'essentiel de cette production ayant été attribué soit des journalistes non identifiés, soit des agences. Même si l'exposition William Eggleston présentée au MoMA en 1976 a marqué un tournant avec l'arrivée et l'approbation institutionnelle d'une nouvelle forme de photographie couleur, la suprématie de la photographie noir et blanc n'est pas remise en question au milieu des années 1970 et il faudra encore attendre vingt ans avant que la couleur ne gagne une crédibilité générale. Il est maintenant temps de découvrir, d'une part, comment Capa a utilisé la couleur et, d'autre part, ce qu'il ambitionnait de réaliser avec la couleur dans les années 1940 et 1950. »
Cynthia Young, « Le monde de Capa en couleur », in *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014, trad. française, Paris, Jeu de Paume, 2015, p. 3. [Une exposition intitulée « Robert Capa et la couleur » a été présentée au Jeu de Paume – Château de Tours du 21/11/2015 au 29/05/2016, voir sur le site du Jeu de Paume dans « expositions » / « archives expositions » et dans « éducatif » / « ressources » / « dossiers documentaires ».]

« Les modalités de l'opposition qualitative mettent en parallèle hiérarchie des usages sociaux et hiérarchie artistique. En effet, celle-ci recouvre une division culturelle où une pratique créative, élitiste, du noir et blanc se distingue d'une pratique de la couleur commerciale ou bien amateur et populaire, privilégiant toutes deux une iconographie triviale et des modes de diffusion – images imprimées, diapositives, tirages de laboratoire – qui ne sont pas ceux du tirage original de qualité. Au regard de critères esthétiques, les usages de la couleur l'insèrent alors de facto dans une catégorie dépréciative. La hiérarchie valorise la pratique du noir et blanc au détriment de la couleur, comme en témoigne implicitement en 1947 le jugement de Bruce Downes : « Certes,



Rome, 1973

Steichen a beaucoup pratiqué la couleur à une époque, mais c'est son travail en noir et blanc qui est pourtant resté dans les mémoires". Deux ans plus tard, le critique américain réitère ce type d'appréciation en s'exprimant à propos d'une photographie en couleurs de Edward Weston, "The Docks at Monterey" (1946), qu'il a découverte dans l'édition de 1949 de *History of Photography* publiée par Beaumont Newhall : "[...] comparée à des douzaines de ses meilleurs tirages noir et blanc, elle ne mérite aucun classement". [...] Edward Weston avait quant à lui choisi de dépasser l'approche hiérarchique. En 1947, confiant ses premières impressions à l'équipe de Kodak qui lui avait donné quelques films d'essai, il compare sa récente production en couleurs à l'aune de son expérience du noir et blanc : "[...] plusieurs sont aussi bonnes que mes meilleures photos en noir et blanc. Du moins, c'est ce qu'il me semble sous le coup de mon premier enthousiasme". La même année, interviewé parmi vingt experts par le critique Jacob Deschin dans le cadre d'une enquête sur l'avenir de la photographie couleur pour *Photography*, il formule son opinion en ces termes : "Je suis un complet débutant en couleur mais ce que j'en attends est l'ouverture de nouvelles voies, différentes, et sans aucune compétition avec ma pratique du noir et blanc". Mais c'est dans un article intitulé "Color as Form" que Weston donnera en 1953 sa pleine opinion. Après avoir évoqué "le préjugé de nombreux photographes à l'égard de la couleur [qui, selon lui] vient du fait qu'ils ne pensent pas la couleur comme une forme", il en vient à exprimer une position hardie bien qu'elle relève de l'évidence : "Il existe quelques sujets qui peuvent être traités indifféremment en couleurs ou en noir et blanc. Mais la plupart du temps, ils ne peuvent s'exprimer que par l'un ou l'autre [...]". Ce sont des moyens différents pour servir des buts différents".

Le lien tissé par Weston entre sujet, couleur et forme allait trouver un écho particulier en 1976, sous la plume de John Szarkowski. Dans le texte d'introduction du *William Eggleston's Guide* qui accompagne l'exposition présentant soixante-quinze tirages *dye-transfer* réalisés à partir de Kodachrome de William Eggleston datant des années 1969-1971, le directeur

du département de photographie propose un argumentaire serré, dans la droite ligne d'une démarche développée depuis son arrivée au MoMA en 1962. Formé à l'histoire de l'art et appliquant à la photographie une critique formaliste dans la continuité de ce que Clement Greenberg avait développé pour la peinture, il procède à un exposé dans lequel il s'attache à définir les caractéristiques formelles et le vocabulaire spécifique de la photographie. Puis, il définit ce qui constitue la spécificité de la couleur en photographie. Il s'attache alors à mettre en avant ce qui caractérise la photographie de Eggleston : le traitement de sujets ordinaires, quotidiens, qui relèvent de la tradition vernaculaire, et compare le *Guide* à un album de famille ; inscrivant ainsi le travail du photographe dans une catégorie assimilable à celle de la photographie amateur. De fait, après avoir pratiqué le noir et blanc, Eggleston avait commencé à s'intéresser à la photographie couleur au contact d'un ami qui travaillait dans un laboratoire professionnel et qui développait des films couleur réalisés par des amateurs. En 1965, le choix de la couleur était devenu celui de l'évidence : "Le monde est en couleurs". Enfin, Szarkowski répète une formule qui sera épinglée par la critique : "Dans ces photographies, forme et sujet ne font qu'un".

Nathalie Boulouch, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques* n° 16, mai 2005, en ligne sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726>. consulté le 13 avril 2018.

« L'aspect le plus important de ces séries, mais aussi le plus déroutant et rebutant pour le spectateur, était la couleur. En 1971, la photographie en couleur passait encore pour grossière, vulgaire même, et n'avait pas droit de cité dans le monde de la photographie d'art. Comme le dit Shore, "tout était en couleur – cartes postales, instantanés, télévision, films, publicités, photographies de magazines –, tout sauf la photographie d'art." L'envie de Shore d'utiliser un langage réservé jusqu'alors aux publicités et aux clichés de biens immobiliers se heurtait au monde de la photographie. "À l'époque, j'ai déjeuné avec [le photographe] Paul Strand

qui m'a expliqué très poliment que 'les grandes émotions [avaient] besoin de toute la gamme des gris.'" Malgré tout, un "esprit de contradiction propre à [sa] nature" le poussa continuer travailler avec la couleur. Pour lui, le surcroît de réalisme et la précision visuelle qu'elle apportait lui paraissaient indispensables pour représenter des sujets contemporains. Comme l'écrivit l'artiste et critique Peter Schjeldahl, "le noir et blanc peut montrer ce qu'est une chose. La couleur montre comment elle est, imprégnée des températures et des humidités de l'expérience". Alors que les artistes conceptuels de la fin des années 1960 et du début des années 1970 suivaient une démarche rigoureuse pour maîtriser leur propre système d'images, Shore finit par trouver cette méthode insatisfaisante. Il se posa cette question: "Que va-t-il se passer si j'adopte une démarche différente et si je me contente de prendre des photographies allant dans ce sens?" L'année suivante, il sillonna une fois encore le pays la recherche d'"un pan entier de la vie aux Etats-Unis qu'[il] n'avait pas vu jusqu'alors". Dans les séries de photographies réalisées au cours de ces voyages, il réussit faire coexister le sérieux des *American Photographs* d'Evans, la gaieté plastique du pop art et la perspective implacable de l'art conceptuel – le tout sous forme de chronique de son voyage à Amarillo. Ses photographies témoignent d'un mélange incongru, parfois même dérangeant, de naturel et de calcul, de cynisme et de plaisir.»

Christy Lange, «Rien n'est délaissé», in *Stephen Shore, Paris, Phaidon, 2008, p. 52-59.*

«L'année 1978 inscrit plus franchement la couleur dans l'actualité photographique française par une conjonction d'événements; et ce jusqu'au cœur de la politique institutionnelle puisque la première manifestation de la Fondation nationale de la photographie à Lyon met à l'honneur les Autochromes Lumière et inscrit ainsi la photographie couleur dans une perspective historique. Outre des expositions en galerie de Daniel Boudinet et John Batho, les photographes coloristes italiens de l'école de Modène, Luigi Ghirri, Franco Fontana et Cesare Leonardi sont présentés par la galerie Olivetti à Paris. Enfin, en juin, tandis que le centre d'information Kodak ouvre une exposition John Batho qui va durer jusqu'en septembre, la galerie Daniel Templon offre la première tribune, de la part d'une galerie française, à six photographes coloristes américains (parmi lesquels William Eggleston, Joel Meyerowitz, Neal Slavin et Ralph Gibson). La coexistence de ces différentes expressions de la couleur entraîne la critique vers une distinction d'une photographie couleur française sinon européenne et de celle venue des États-Unis. En 1979, l'exposition consacrée à Joel Meyerowitz par la galerie Zabriskie à Paris, en fournit l'occasion: "Enfant chéri de la critique et des musées américains, Joel Meyerowitz est, à 40 ans, un photographe comblé. [...] Ces honneurs paraissent bien excessifs car enfin ce délicat coloriste, attentif aux lumières roses et mauves des crépuscules, qui sait joliment rendre des atmosphères, un peu à la manière des petits maîtres du XVIII^e siècle, n'apporte qu'un frisson délicieusement anachronique et des enchantements bien superficiels et gratuits. Autrement riche m'apparaît la démarche de Daniel Boudinet". En opposant la subtilité des photographies nocturnes de Daniel Boudinet aux vues de *Cape Light* réalisées par Joel Meyerowitz, c'est

toute une stratégie de réaction à une forme d'hégémonie américaine qui se révèle. En faisant émerger les noms de John Batho et Daniel Boudinet, Michel Nuridsany a trouvé des figures d'incarnation d'une photographie couleur "créative"; à même de répondre par la spécificité de sa sensibilité à la prédominance américaine. [...]

Néanmoins, s'il s'agit de faire face à une photographie américaine qui s'inscrit dans une tradition documentaire, la photographie de John Batho ou de Daniel Boudinet, qui ne relèvent aucunement de cet héritage, ne s'avère pas pertinente. C'est en la figure du photographe italien Luigi Ghirri (1943-1992), qui entretient des liens privilégiés avec le milieu photographique français, que semble se trouver un intercesseur. En 1978, Claude Nori publie son livre-manifeste *Kodachrome* aux éditions Contrejour, en même temps qu'il organise une exposition dans sa galerie. Ghirri émerge ainsi sur la scène française et, s'agissant de photographie couleur, il va apparaître comme celui qui fait le lien entre une expression documentaire américaine marquée par la figure tutélaire de Watker Evans et une expression "créative" de la couleur en photographie. Dans sa chronique des IX^e Rencontres d'Arles, où des tirages de Luigi Ghirri sont exposés dans la salle des fêtes, Michel Nuridsany révèle le fond de sa pensée: "L'importance de ce photographe italien de 35 ans me paraît plus considérable que celle d'un Eggleston ou même d'un Stephen Shore, beaucoup trop célébrés outre-Atlantique. [...] J'ai rarement vu une œuvre photographique qui m'ait à ce point enthousiasmé". La mention d'Eggleston et Shore sonne comme un renvoi implicite aux manifestations du MoMA.

Cet intérêt français pour l'œuvre de Luigi Ghirri est confirmé en 1980. Dans un article publié dans la revue *Connaissance des arts*, sous le titre évocateur "Un art trompeur: la photo couleur", Jean-Claude Lemagny, qui s'étonne de "la part relativement minime qu'occupe la photo couleur dans l'histoire de la photographie créatrice", propose une réflexion sur la couleur en photographie à l'appui de la démarche de trois photographes: John Batho, Pierre Cordier et Luigi Ghirri. Situait les deux premiers dans une proximité de démarches vis-à-vis du médium photographique, où "le problème est de trouver un corps pour la couleur, lui donner une présence tactile", il distingue la démarche du photographe italien: "Pour Luigi Ghirri il s'agit tout au contraire d'assumer la vulgarité ordinaire de la photo couleur [...]. Il fait tirer exprès ses épreuves par le photographe du coin afin qu'elles aient la même qualité (ou plutôt la même absence de qualité) que les photos de vacances de Monsieur Tout le Monde".» Si les arguments sont d'une troublante similitude avec ceux employés par la critique américaine à propos d'Eggleston ou de Shore, un point essentiel de distinction surgit alors: "Les photographies de Ghirri sont bourrées de pensée, elles ne seraient rien sans elle". En cela résiderait la différence entre une approche européenne et une approche américaine de la photographie couleur.»

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 168-170. [Une exposition consacrée au photographe Luigi Ghirri sera présentée au Jeu de Paume – Concorde du 12/02 au 02/06/2019, à voir sur le site du Jeu de Paume dans «expositions» / «archives expositions» et dans «éducatif» / «ressources» / «dossiers documentaires».]



Le Parc, 1988

« Les deux séries fondatrices, celles qui restent essentielles même si les autres travaux ultérieurs en couleur, dans leur développement, sont toujours riches d'enseignements, restent celles sur les villes la nuit et *Fragments d'un labyrinthe*, *Opus IV*. Deux séries nocturnes, comme pour prendre le contrepied de l'idée reçue qui veut que la nuit soit le domaine du noir, utilisées pour révéler, expliciter et mettre en œuvre un point de vue sur la couleur. Les villes sont celles d'un marcheur qui en connaît les parcours et qui, pour photographier, se transforme en dragueur de couleurs et de lumières. Grâce aux poses longues, au moyen de cadrages qui incluent la source lumineuse dans le champ ou en rendent explicite la perception hors-cadre, Daniel Boudinet compose des miniatures – la petite taille des tirages de cette série était essentielle pour lui, afin que le spectateur s'approche, s'approprie l'image, la décrypte – qui renvoient implicitement à un classicisme pictural tout en affirmant leur nature photographique. Des à-plats de couleur qui structurent l'image et proposent une autre forme de géométrie, fondée sur l'équilibre des masses, sur les variations de contrastes, sur l'affirmation du point de vue et une réflexion en pratique sur la frontalité. La couleur est le produit de l'effet des lumières artificielles et de la façon dont l'émulsion photographique les reçoit et les transcrit. Et le propos n'est guère éloigné de celui d'un peintre hyperréaliste qui aurait choisi une direction poétique par le biais du mystère. Car ces lieux de la ville, la nuit, sont tout sauf "remarquables" ou spectaculaires. Ils semblent sélectionnés pour leur banalité, leur vacuité, que la lumière va transcender en révélant la couleur qui leur donne forme. On peut y percevoir des échos de visions surréalistes, on ne manquera pas de noter à quel point ils deviennent des décors – on songe naturellement aux propositions que fit Richard Peduzzi, lui aussi grand marcheur dans les villes, au Théâtre des Amandiers de Nanterre à la même époque – d'un possible théâtre. Mais ces vues de ville, par leur nature colorée, parce que la couleur est la matière qui organise leur identité même peuvent aussi sembler anticiper la relation de la photographie au cinéma qui est devenue

un classique aujourd'hui. Daniel Boudinet joue savamment sur le réalisme naturel de la photographie pour verser ses visions vers une forme d'onirisme qui les verse à la fiction. Les *Fragments*, eux, procèdent, dans l'appartement de l'artiste qui n'hésite pas à en bouleverser physiquement l'organisation, de toute autre manière. S'ils n'existent que par la couleur (Daniel Boudinet était bien conscient que ce qui fait qu'une photographie est une photographie couleur est le fait qu'elle n'aurait aucun intérêt si elle était en noir et blanc), ils pratiquent par des déclinaisons en camaïeu des mêmes teintes bleues, des mêmes effets de l'artifice lumineux mais ils s'attaquent à la façon dont ces colorations qui vibrent construisent de l'illusion d'espaces, à l'opposé de la frontalité, questionnent et rompent la perspective et invitent à une circulation du regard qui va se heurter à des ruptures spatiales, rencontrer fenêtres et voilages, une porte, contourner un rai de lumière. Autant les villes figent, interrompent, posent le regard du spectateur, autant les *Fragments* incitent, dans la complexité de leurs compositions, au mouvement de l'œil, puis de la pensée. Les *Fragments*, de façon totalement radicale, affirment que l'objet photographié est effectivement la couleur, monochrome et que ce que nous voyons est l'organisation de formes que fabriquent ces variations d'une même teinte modulée par la lumière. »

Christian Caujolle, « Le temps de la couleur », in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 20.

« Enfin, l'exigence de Daniel Boudinet se perpétue lors du tirage et de la mise en page. La différence de parti-pris entre ses photographies en couleur et ses photographies en noir et blanc est patente. Celles en couleur ont souvent des zones de couleur assez denses, parfois mises en contraste avec des zones sombres. À l'inverse, ses photographies en noir et blanc ont des camaïeux de gris peu contrastés, qui rendent fidèlement le volume et la texture des objets représentés. Une note résume bien cette approche duelle :



Phuket, 1988

“agir en couleur comme un peintre ; en noir et blanc, comme un sculpteur”. Lorsqu’il ne tirait pas lui-même en noir et blanc, dans sa cuisine devenue laboratoire, il collaborait avec Choï ou Philippe Salaün pour le noir et blanc, Claude Leroy ou Roland Dufau pour la couleur. Quand les photographies étaient publiées, un soin particulier pouvait être apporté à la qualité du papier. Les formats choisis pour ses tirages exposés détonnent également. Il choisit des dimensions de 10 x 15 centimètres pour les villes la nuit, en hommage aux cartes postales qu’il affectionne. Aux grands formats attendus pour ses vues urbaines ou d’architecture, il préfère un tout petit pour ses photographies de la tombe Brion, qu’il place dans de grandes maries-louises, comme pour leur conférer un statut équivalent à un tirage d’exposition plus classique. Il matérialise ses séries en choisissant des présentations en polyptiques – pour ses Polaroids romains, par exemple, qui mettent en valeur les gradations de la lumière. Enfin, il élabore des portfolios qui mêlent contacts et tirages, photographies et manuscrits. Alors que la photographie couleur, le Polaroid et la carte postale sont encore associés à une pratique populaire, on suppose aisément que le soin apporté à l’achèvement de ses œuvres participe d’une entreprise de légitimation de ces pratiques photographiques.»

Mathilde Falguière, «Idéal classique, pratiques contemporaines», in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l’architecture et du patrimoine, 2018, p. 12.

« Car au-delà de l'intérêt esthétique et intellectuel porté aux œuvres d'art, c'est l'atemporalité émanant de ces sujets qui retient l'attention de Daniel Boudinet. À rebours de la représentation d'événements ponctuels, son goût s'affirme progressivement pour des sujets semblant au contraire échapper au temps. Son premier ouvrage, *Bagdad-sur-Seine*, illustre une thèse à charge contre les transformations de Paris : les quartiers menacés sont mis en regard avec la brutalité des destructions. Ce projet sera, de fait, l'un des rares à documenter un phénomène contemporain. À l'inverse, Daniel Boudinet apprécie le fait de pouvoir s'extraire du monde, et de goûter ainsi une certaine solitude. Son appréciation du Forum romain est à ce titre particulièrement éclairante : les ruines sont particulièrement appréciées car "exclues d'un parcours", il peut y trouver "sa poésie personnelle". Même lorsqu'il ne représente pas des sujets patrimoniaux, Daniel Boudinet cherche à mettre en valeur leur intemporalité. C'est en particulier le cas de sa série de douze photographies sur la vie rurale publiées dans le numéro 4 de la revue *Créatis*, en 1977 : "de [ces photographies] émane quelque chose de si profondément intime et paisible qu'on a l'impression de se trouver au cœur même d'une terre ancestrale et d'un mode de vie qui est ici si palpable qu'on aurait bien de la peine à croire qu'il pourrait disparaître un jour". [...]

"On a dit de lui qu'il avait marqué un franchissement dans la photographie, à un moment où on se préoccupait plus du spectacle du monde à grande vitesse, via le photo-journalisme, que de l'acte photographique". L'œuvre de Daniel Boudinet se construit ainsi à rebours de la recherche de l'"instant décisif". Devant des paysages ou des objets, son regard, "indéniablement mental", lui fait imaginer l'image qu'il a en tête : son obtention nécessite du temps, avant, et parfois pendant la prise de vue. Gianni Burrattoni se souvient de ses temps de préparation : pour sa série sur le Panthéon, il avait été jusqu'à dormir à l'intérieur du bâtiment pour s'imprégner de son atmosphère et observer ses jeux de lumière. Il disait que pour photographier un objet, il fallait le regarder jusqu'à "s'ennuyer". Lui-même

évoque cette démarche pour repérer les lieux de sa série sur les villes la nuit : "Tout mon travail photographique est lié à ma déambulation. D'abord pour trouver le lieu à photographier, ensuite pour découvrir lentement dans ce lieu le point de vue idéal qui permet la photographie". Ce temps, Daniel Boudinet le prend aussi lors de ses séances de portraits, dont il assume parfaitement la dimension construite : "Une personne qui se trouve devant un appareil et qui sait qu'elle va être photographiée ne peut pas, de toute façon, être naturelle un seul instant. Alors, je joue le jeu : je les fais poser et j'ai beaucoup plus de chance de saisir une vérité en fabriquant ma photographie". Une fois trouvé l'endroit, Daniel Boudinet établit précisément son cadrage : une analyse succincte des négatifs fait état de la rareté des recadrages au tirage. Comparés à des "construction[s], solide[s] et légère[s] à la fois", ses cadrages sont élaborés en référence aux principes développés par les théoriciens de la Renaissance : comme un tableau, il pense son image en termes de plans, de perspectives, de point de fuite, et de proportions. "Chaque photographie représente donc un ajustement précis" entre la volonté du photographe et un point de vue précis dans l'espace, "ma taille ou plus exactement la hauteur de mon œil par rapport au sol donnant l'échelle de la composition". »

Mathilde Falguière, « Idéal classique, pratiques contemporaines », in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 10-11.

« L'anecdote est presque toujours absente de vos photographies. Elles sont sans accessoire, avec une espèce d'austérité classique qui va à l'encontre de ce qu'on fait actuellement. »

Je crois que c'est une réaction à une photographie "française" caractéristique d'une époque, celle de Doisneau ou de Cartier-Bresson, très liée au photo-journalisme, où il y avait une apparition de l'instant, surtout avec une action humaine. On focalisait beaucoup là-dessus. C'est une voie que je n'avais plus à suivre parce qu'elle avait déjà été tracée, et même surexploitée. D'autre part, l'architecture



Pavillon Baltard, 1973

m'a toujours fasciné. C'est une chose stable, évidemment, dans laquelle je ne désirais pas faire intervenir autre chose que de la lumière. C'est pour cela que mes photos ont peu d'intervention humaine. Mes personnages, je les fais ailleurs, dans le portrait.

C'est en quelque sorte une réaction d'austérité, un désir d'épurer les images.

D'où vous vient le goût des ruines romaines ?

Les ruines sont toujours le témoin d'un passé qui ressurgit ou que l'on fait ressurgir, qu'on fouille. En même temps, ce sont toujours des territoires étrangers aux professionnels et aux amateurs, exclus d'un parcours. De ce fait, les ruines deviennent des lieux entièrement libres, un peu comme un terrain vague, et qui permettent de vivre imaginativement. C'est un monde parallèle au monde quotidien. J'ai longtemps refusé l'idée que la photographie était du reportage, le fait de rapporter.»

Renaud Bezombes, «Daniel Boudinet. L'inconnu naît de l'intimité, j'attends dans une 3^e vitesse», Arts, n° 49, janvier 1981, n. p.

«Dans la fortune critique de Cartier-Bresson, la notion la plus régulièrement convoquée pour décrire la cohérence de son oeuvre est celle d'*instant décisif*. Elle est proposée par le photographe lui-même, en 1952, sous la forme d'une citation des *Mémoires* du cardinal de Retz qui sert d'exergue à son introduction d'*Images à la sauvette*: "Il n'y a rien en ce monde qui n'ait un *moment décisif*". Pour l'observateur du monde en mouvement qu'est Cartier-Bresson, l'expression désigne une forme d'apogée : à un moment précis les choses s'organisent dans le viseur en un ordonnancement à la fois beau et signifiant. C'est à cet instant-là qu'il faut déclencher. Véritable *kairos* photographique, l'instant décisif est un équilibre formel et conceptuel qui révèle l'intensité d'une situation. Il correspond, selon les propres mots de Cartier-Bresson, à "la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait". Quatre ans

avant la parution d'*Images à la sauvette*, dans la préface d'un petit recueil d'images indiennes intitulé *Beautiful Jaipur*, Max J. Olivier avait déjà employé l'expression de "moment fertile" pour décrire les photographies de Cartier-Bresson. "Moment fertile" ou "instant décisif", ces notions s'inscrivent toutes deux dans une tradition de la pensée sur l'art marquée par le philosophe allemand G. E. Lessing et sa fameuse analyse du Laocoon, selon laquelle le génie de l'artiste consiste à percevoir, puis à retranscrire, l'acmé d'une situation. Dans le domaine de la photographie, l'importance du déclenchement au "bon moment" était, quant à elle, débattue depuis l'avènement des premiers films instantanés à la fin du XIX^e siècle. La convocation de l'instant décisif par Cartier-Bresson, dans son texte de 1952, correspond en somme à une forme d'entrée en art des problématiques de l'instantanéité photographique.

La notion d'instant décisif est certes utile. Elle permet d'analyser nombre d'images importantes du photographe. Il ne peut s'agir ici de la récuser totalement. Agnès Sire, la directrice de la Fondation Henri Cartier-Bresson, a cependant montré ce qu'elle pouvait avoir de réducteur. Elle rappelle tout d'abord que, dans la citation originale du cardinal de Retz, il est question de "*moment décisif*" et non d'"*instant décisif*". C'est en fait le choix, par l'éditeur américain Simon & Schuster de ne pas traduire approximativement le titre *Images à la sauvette*, mais plutôt d'intituler le livre *The Decisive Moment* qui est à l'origine du succès de cette notion. Retraduit ensuite en français, avec la volonté de le réinscrire dans la tradition de l'*instantané* photographique, le "*decisive moment*" est devenu "*instant décisif*" dans le langage courant. Il faut à cet égard noter que le texte introductif du livre, qui ne portait pas de titre dans l'édition originale française, a été retitré "L'instant décisif" en 1986, lors de sa première republication dans un volume des *Cahiers de la photographie* consacré à Cartier-Bresson et dans toutes ses reprises ultérieures. Mais par-delà ces questions philologiques, le plus problématique est que l'instant décisif ne correspond qu'à une partie seulement de la production de Cartier-Bresson prise dans

sa durée. À l'exception des photographies qualifiées ici d'explosantes-fixes, beaucoup des images de la période surréaliste ne souscrivent pas aux caractéristiques de l'instant décisif. Nombre d'images politiques de la seconde moitié des années 1930, la plupart des photographies contemplatives de la dernière période auraient pu être prises quelques secondes avant, ou après. En fait, la notion d'instant décisif ne décrit correctement que la période où Cartier-Bresson travaille pour Magnum, c'est-à-dire celle où il pratique intensément un photoreportage de commande. Elle donne donc une idée assez réduite de son œuvre.» **Clément Chéroux, «Le tir photographique», in Henri Cartier-Bresson, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 350-351.**

«Il n'y a rien de tel qu'une photo réellement instantanée. Toutes les photographies sont le fruit d'un temps d'exposition plus ou moins long, et chacune décrit un laps de temps distinct. Ce moment reflète toujours le présent. Fait unique dans l'histoire de l'image, une photo ne décrit rien d'autre que le moment précis où elle a été prise.

La photographie ne fait allusion au passé ou à l'avenir que dans la mesure où ils existent dans le présent, le passé à travers ses vestiges, l'avenir à travers les prémonitions visibles dans le présent.

Au temps des émulsions lentes et des expositions longues, les photographies décrivaient un segment temporel de plusieurs secondes ou plus. Si le sujet bougeait, on obtenait des images jusque-là inédites : des chiens à deux têtes et aux queues multiples, des visages sans aucun trait, des hommes transparents, étalant leur substance diluée sur la moitié de la plaque. Le fait que ces photos aient été considérées (au mieux) comme des échecs partiels est moins intéressant que le fait qu'elles aient été produites en un nombre tel que tous les photographes et tous les clients qui avaient posé pour des portraits de famille avec des bébés trop remuants en avaient connaissance.

Il est surprenant que la prédominance de ces images radicales n'ait pas suscité l'intérêt des historiens de l'art. La peinture représentant un laps de temps de Duchamp et Balla, réalisée avant la première guerre mondiale, a été comparée aux travaux de photographes comme Edgerton et Mili qui ont exploré avec grand soin des idées similaires un quart de siècle plus tard, mais les représentations photographiques accidentelles d'un laps de temps donné, produites au XIX^e siècle, ont été négligées, probablement précisément parce qu'elles étaient accidentelles.

Alors que les pellicules se faisaient plus sensibles, les objectifs et les obturateurs plus rapides, la photographie se tourna vers l'étude de sujets en mouvement. De même que l'œil est incapable de distinguer les photogrammes d'un film cinématographique projeté sur l'écran à la vitesse de vingt-quatre images par seconde, il est incapable de suivre, dans la vraie vie, les positions d'un sujet qui se déplace à grande vitesse. L'exemple classique est celui du cheval au galop. Bien que représenté des milliers de fois avec amour par les Grecs, les Égyptiens, les Perses et les Chinois, ou comme dans toutes les scènes de bataille et gravures sportives de la chrétienté, les chevaux couraient les quatre pattes tendues, comme échappés d'un manège de chevaux de bois. Ce n'est qu'après que Muybridge fut parvenu à photographier un cheval au galop en 1878 que

cette convention fut abandonnée. Il en fut de même pour le vol des oiseaux, le jeu des muscles du dos d'un athlète, le drapé du vêtement d'un passant ou les expressions fugitives du visage humain.

Isoler ces fines tranches de temps a été une source de fascination constante pour le photographe. Et tandis qu'il poursuivait ses expérimentations, il découvrit autre chose : il découvrit que le plaisir et la beauté de cette fragmentation du temps n'avaient pas grand-chose à voir avec ce qu'il s'y passait. Ils résidaient bien plutôt dans la vision d'un équilibre fugace des lignes et des formes, jusque-là rendu invisible par le flux des mouvements. Cartier-Bresson qualifie sa quête de cette beauté nouvelle d'"instant décisif", mais la formule a été mal comprise ; cet instant décisif n'est pas une acmé au sens dramatique, mais une acmé visuelle. Le résultat n'est pas une histoire, mais une image.»

John Szarkowski, «Introduction», in L'Œil du photographe [1966], New York, Museum of Modern Art / Milan, 5 Continents, 2007, n. p.

«L'image photographique, en tant qu'elle est indissociable de l'acte qui la fait être, n'est pas seulement une empreinte lumineuse, c'est aussi une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait tout entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du *cut*, qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue. Temporellement en effet – nous l'a-t-on assez répété – l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une *tranche*, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement *taillée dans le vif*. Empreinte empruntée, soustraite à une double continuité. Petit bloc *d'étant-là*, petit saisissement d'ici-maintenant, dérobé à un double infini. On peut dire que le photographe, à l'extrême opposé du peintre, travaille toujours *au couteau*, passant, à chaque visée, à chaque prise, à chaque braquage, passant le monde qui l'entoure au fil de son rasoir.»

Philippe Dubois, L'acte photographique, Paris, Nathan, 1992, p. 153.

«Dans les circonstances de la vie quotidienne, le fonctionnement intime de la *coulée du temps* et sa relation secrète avec la *fixité* restent bel et bien du domaine de l'impensé, tout au moins quand cette connaissance est peu déterminante – car on verra que sa perception peut devenir cruciale dans d'autres contextes où la matière du temps se fait nettement ressentir, comme l'expérience de l'attente, du souvenir, voire la quête de la sensation d'un présent pur. Quoi qu'il en soit, l'image photographique tire une partie de son pouvoir de sa "limitation" même. Elle pose le temps plus ou moins bref durant lequel la surface sensible est atteinte par la chose enregistrée, son laps de présence. Mais elle suggère ou "contient" aussi son "avant" et son "après", cela d'une manière bien plus riche et subtile que ne le donne à penser le présupposé linéaire relatif à la temporalité. Si la fixité est l'objet persistant d'un désir esthétique, c'est parce qu'elle ouvre à l'expérience du "présent" – expérience qui est tour à tour la forme non moins persistante d'une fonction documentaire ou celle d'une méditation sur l'art de voir, structurés toujours par une économie spécifique du



Paris, 1977

signe. Elle est également, et surtout, portée par une relation existentielle au sens, à sa possibilité, à sa fragilité.»

Arnaud Claass, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014, p. 10.

«Toute épreuve suppose l'existence d'un sujet, d'un photographe et d'un spectateur. Cette insertion de la photographie au sein d'un processus dynamique et tripolaire détermine sa capacité à renvoyer aux trois instances qui lui permettent d'être.

L'évocation d'un déroulement temporel peut provenir du **photographié** (c'est-à-dire du monde tel qu'il apparaît sur la photographie), de l'**interprétation du lecteur** (qui est induite par l'image) ou du **photographique** (travail de l'auteur tel qu'il est révélé par le cliché) :

1. Le photographié n'est pas la scène qui s'est trouvée devant l'objectif lors de la prise de vue, mais le simulacre de réel qui est offert par la représentation. Cependant, le cliché donne à voir un spectacle que l'observateur identifie peu ou prou en fonction de ses connaissances du monde – de "son savoir encyclopédique" pour reprendre la terminologie de Dan Sperber. Toute situation réelle est prise entre un passé et un avenir ; elle est trame d'espace et de temps. Ainsi le spectacle figuré dans une vue unique - ou les scènes représentées par les images juxtaposées d'une séquence – peuvent évoquer l'écoulement du temps en renvoyant à la réalisation d'un processus inscrit dans la durée. L'identification sur une photographie d'un objet du monde ne peut être dissociée de la projection dans l'image de certaines de ses qualités ou propriétés. L'importation par le spectateur d'un savoir concernant le monde fait partie intégrante du processus de la reconnaissance, de sorte que, si l'identification, la compréhension de la scène (ou des scènes) représentée(s) amène le lecteur à déduire un déroulement temporel, celui-ci paraît pleinement impliqué par la situation figurée.

2. Mais l'observation d'une photographie ne se borne pas au seul processus de la reconnaissance – même si celui-ci est plus complexe qu'il ne le paraît au premier

abord. L'image est le lieu d'une confrontation dynamique, génératrice de sens. Elle livre les éléments susceptibles de déclencher le travail interprétatif de l'observateur. La photographie est un espace où le lecteur peut projeter son expérience du monde et sa culture iconographique, où il peut exercer une activité combinatoire et constructive. Nous ne nous intéresserons pas aux libres affabulations du spectateur ou à ses investissements personnels. Son activité ne retiendra notre attention que dans la mesure où elle est induite par la représentation. Elle paraît, dans ce cas, requise par l'image qui suppose un lecteur actif : le cliché jalonne les interprétations du spectateur, il aime ses investissements, guide ses tentatives herméneutiques et peut ainsi déclencher l'introduction par le sujet percevant d'une dimension temporelle.

3. La photographie est trace de réel et la scène représentée reste indissociablement liée à l'acte qui l'a fait être. En effet, le cliché a nécessité une confrontation effective du photographe et des objets du monde qui ont impressionné la pellicule. Il est pièce à conviction de cette rencontre. L'évocation, dans la représentation, de la genèse de l'image peut fonctionner comme un renvoi à la temporalité de la prise de vue. Que le travail photographique fasse l'objet même de la représentation ou bien qu'il se manifeste, de manière plus diffuse, dans la matérialité du cliché ou dans les modalités de la figuration, la durée évoquée se trouve liée à l'acte du photographe.»

Danièle Méaux, *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 8-10.

« On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertinienne et l'optique de la *camera obscura*). Je dis : non, ce sont les chimistes. Car le noème "Ça a été" n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par



Place du Trocadéro, Paris
juillet 1978

un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une, émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. [...]

La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. Or, c'est là un effet proprement scandaleux. Toujours, la Photographie *m'étonne*, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisablement. Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri; rien à faire: la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection: ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoïētos*?

Voici des soldats polonais au repos dans une campagne (Kertész, 1915); rien d'extraordinaire, sinon ceci, qu'aucune peinture réaliste ne me donnerait, qu'ils étaient là; ce que je vois, ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, un morceau de la Maya, comme l'art en prodigue, mais le réel à l'état passé: à la fois le réel et le passé. Ce que la Photographie donne en pâture à l'esprit (qui n'en est pas rassasié), c'est, par un acte bref dont la secousse ne peut dériver en rêverie (c'est peut-être la définition du *satori*, le mystère simple de la concomitance. [...])

La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été.»

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Paris, Les Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 2010, p. 126, 129-130, 133.

«La photographie, qui enregistre l'actualité, ne pourrait pas servir aussi facilement d'auxiliaire à l'imagination si elle n'était d'abord, comme la voulait Baudelaire, un auxiliaire de la mémoire, si elle ne mettait pas le présent à la disposition du futur. "Le plus beau de tous, le plus simple, écrivait Doisneau, est le réflexe spontané avec lequel on tente de retenir un instant de bonheur qui va disparaître" Mais il ajoutait: "Plus calculé est le geste de saisir vivement dans la fuite du temps une image que l'on va brandir comme une preuve de son propre univers". Je ne donne cette variante de la citation précédente que pour son indication d'un "calcul" et d'un délai. "On va brandir" l'image, elle servira et révélera sa signification plus tard. Si l'enregistrement peut être aveugle, toute photographie, au moment où le cliché se dépose dans l'appareil, est une matière opaque à la signification, qui attend de se livrer, un "cliché, dirait Proust, que l'intelligence n'a pas développé". L'appareil est une mémoire chargée d'impressions latentes, encore protégée, livrée plus tard à l'entreprise destructrice du souvenir (je reprends la distinction de Reik).

Comparer la peinture et la photographie conduit invariablement à la même conclusion. Le peintre élabore, à partir de son expérience et des croquis qu'il a pu prendre, une œuvre qui se développe dans une durée propre. L'instantané, au contraire, écrase le temps de la représentation sur celui de l'expérience. Mais cette distinction est trop rapide. L'instant photographique n'est pas l'instant vécu. Le photographe ne travaille pas dans le présent mais dans le futur antérieur, il découvrira plus tard ce qu'il a vu, une fois l'image révélée. Il y découvrira même ce qui lui était invisible. Ce qu'il voit dans le cadre n'est pas ce qu'il verrait en dehors (dans le cadre s'établit une représentation, une image se fait et va se fixer), ce n'est pas même ce qu'il voit ou croit voir, ce sera ce qu'il a vu.

Le photographe vit le présent de son expérience comme le passé d'un futur. Ce n'est pas, ça aura été.»

Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009, p. 50-51.



Théâtre romain, sans date

« L'inventeur de mon histoire n'est ni Niépce, ni Daguerre ou Talbot mais Herschell. Inventant le fixateur, il est le premier qui fixa le temps, rendant la durée durant et enfin possible la présence de l'absence. L'histoire de la photographie n'est pas restée 150 ans dans l'oubli mais plutôt et signe des temps son développement a duré 150 années. L'histoire de la photographie est l'œuvre du temps. Autre signe des temps, c'est une histoire aujourd'hui célébrée non parce que l'histoire de l'art l'aurait enfin autorisée à en écrire un nouveau chapitre, mais parce qu'après la conquête de l'espace nous vivons à présent la conquête du temps. Ne soyons pas surpris, on s'intéresse à nous parce que nous nous servons de machines à capter le temps. [...]

Pour bien visualiser l'histoire de la photographie, il faut la penser en spirale comme au jeu de l'oie : case départ, le temps ; case suivante, l'espace ; et ainsi de suite jusqu'au photomaton en passant par la forme et le fond... car pourquoi faudrait-il user de la géométrie et de la raison lorsqu'il s'agit surtout d'être en état de transcender la réalité ? D'autres valeurs doivent agir, et pour ma part le regard intérieur joue un rôle primordial.

Je n'écris pas sur la lumière car comme vous je sais d'évidence qu'elle est indispensable et je la considère comme éclairant le chemin qui mène au temps. Au XIX^e siècle, Pierre Petit disait déjà qu'il photographiait tout seul avec l'aide du soleil (capter le temps grâce à la lumière). De plus, nous regardons le lumineux car la lumière nous aveugle... [...]

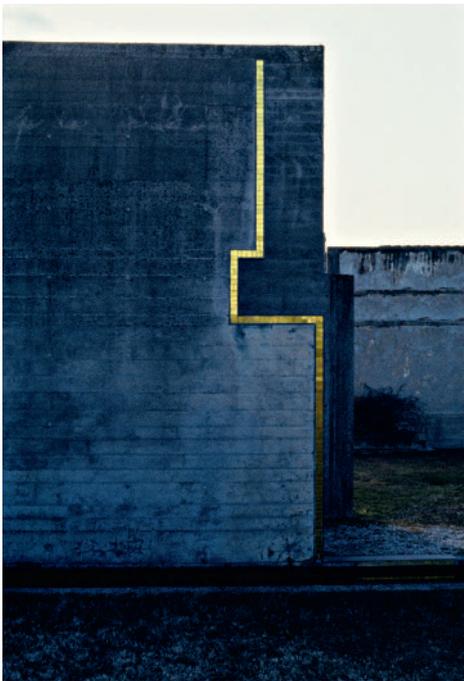
Dans cette quête à travers le réel, ma mémoire est mon style. La mémoire est une image, la mémoire est l'image du temps.

Amoureux du temps, de la mémoire, j'apprécie particulièrement saint Augustin lorsqu'il énonce les trois temps en un : Il n'y a qu'un seul temps, le présent du présent – le présent du passé, le présent du futur. [...]

Photographe, je possède une clef du temps. La terre est mon horloge, l'ombre ses aiguilles. Ne me demandez pas "quelle heure est-il ?" mais "où en est l'ombre ?" »

Pierre de Fenoÿl, « La chronophotographie ou l'art du temps. "Le temps est la patience de Dieu" », in *Pierre de Fenoÿl. Photographe et phototypiste*, Arles, École nationale de la photographie, 1987, n. p. [Une exposition intitulée « Pierre de Fenoÿl (1945-1987). Une géographie imaginaire » a été présentée au Jeu de Paume – Château de Tours du 20/06 au 31/10/2015, voir sur le site du Jeu de Paume dans « expositions » / « archives expositions » et dans « éducatif » / « ressources » / « dossiers documentaires ».]

« L'ombre est donc placée au centre du trouble photographique, et elle l'est d'abord au titre de sa qualité fugitive : si une ombre peut être photographiée, c'est parce qu'un bief peut être dérivé dans le cours du temps : même avec un temps de pose encore assez long (mais il est à noter que la méthode de Talbot accélèrerait considérablement les choses par rapport au daguerréotype), c'est déjà la logique de l'instant, du pur instant, la logique de l'instantané, qui est préfigurée. Or la photographie, qui peut se saisir d'une ombre, est elle-même comme une ombre, est elle-même comme l'ombre portée de l'instant qu'elle saisit. Cette saisie est un suspens, une dérivée dans le cours du temps – une image, une hyper-image. L'immobilité de l'image est complète, absolue, mais ce qu'elle capte et raconte, c'est la mobilité même, c'est le caractère fugitif de tout événement : il y a – et les peintres de paysage étaient les premiers à le savoir et à l'éprouver douloureusement – une infinie variabilité des états du ciel et une étroite et intime corrélation entre ces sautes quasi constantes de la luminosité et le cours du temps qui est vécu à la fois comme inexorable et flexible. En ce sens, la photographie est toujours atmosphérique, et le jeu corrélatif du temps de pose et de l'ouverture de l'objectif, qui sera le mode opératoire de toute pratique aussitôt que les appareils permettront de tels réglages, n'est que la conséquence technique de cette hypersensibilité du photographique à la variation. Capable de se saisir d'une ombre, et donc, comme le dit expressément Talbot, de transformer "l'emblème proverbial de tout ce qui est



Tombe Brion, 1982-1983

évanescents" en onde stationnaire ou en pôle d'inertie, la photographie se déploie d'emblée comme un art qui, s'il sépare le temps de lui-même en le posant, travaille avec lui, le compresse, le dilate, le ramifie.

Le temps s'éprouve par des durées, et c'est à cette aune qu'on mesure en général les arts du temps, dont la musique est la figure évidente et souveraine. Mais de même que la prise en compte de l'espace joue, pour tout ce qui est musical, un rôle de premier plan, la prise en compte de la temporalité, pour l'image en général et pour l'image photographique en particulier, est fondamentale. Si toutes les images sont en tant que telles hors du temps, déposées hors du temps – et cette situation est un point d'essence, pas une simple caractéristique –, en même temps aucune image n'est sortie du temps de la même façon, aucune image ne contient le même souvenir du temps. Et j'y tiens, il n'y a pas ici, avec la notion de "souvenir du temps", l'intrusion d'une donnée sentimentale, c'est seulement, au départ tout au moins, de pures quantités qu'il est question. Ce que l'on devrait se demander devant l'immobilité ou le suspens de l'image, c'est : de combien de temps une photographie se souvient-elle ? »

Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre, essai*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 51-54.

« Bien qu'une pose photographique puisse être réalisée "en un clin d'œil", l'expérience consistant à regarder l'image qui en résulte appartient au registre subjectif de la durée plutôt qu'à l'abstraction mécanique de "l'instant" auquel l'image a été fixée sur la pellicule. [...] Un film possède à la fois une durée diégétique et une durée propre, laquelle correspond en général au temps qu'il faut pour le regarder ; une photographie possède pour seule durée le temps nécessaire à sa contemplation. Nous trouvons normal qu'on nous signale la durée d'un film ou d'une vidéo ; en général, par contre, nous ne demandons pas : "Combien de temps dure telle photo ?" – mais la question n'est pas complètement absurde pour autant. La photographie restitue un "moment" sur le plan spatial, et suspend ce moment en le mettant comme hors du temps. Qu'il soit argentique ou numérique, cependant, le support matériel

de cette image spatiale est lui-même sujet à l'entropie, et voué, au bout du compte, à la dégradation. Une photographie n'arrête pas le temps, elle suspend plutôt un moment entre parenthèses – jusqu'au jour où le temps reprend ses droits. C'est pendant ce temps entropique de la photographie qu'intervient le temps subjectif du spectateur. »

Victor Burgin, actes du cycle de conférences « Le film qui vient à l'esprit », Paris, Jeu de Paume, séance du 9 janvier 2010, « L'éclipse du temps », en ligne : http://www.jeudepaume.org/pdf/Burgin_EclipseduTemps.pdf.

« [...] L'histoire racontée par ces douze images commence par un ravissement (puisque je m'exclame) ; mais ce qui me saisit, ce n'est pas un spectacle, une scène, une "vue", c'est une matière de feuillage, un tissu délicat : la substance est à la fois touffue et légère, désordonnée et centrée : ces frondaisons verticales sans air, sans ciel, inexplicablement, me donnent à respirer ; elles m'élèvent l'"âme" (aurait-on dit il y a cent ans : mais l'âme, c'est toujours le corps), et pourtant, je veux aussi m'enfoncer dans l'obscur de la terre : bref, une moire d'intensités.

[...] Combien de cultures engagées dans cette vue ! D'abord, au sens propre, celle de la terre ; mais aussi toutes les cultures (au sens métaphorique) qui constituent mon regard : la géographie (telle végétation, tels toits, tel clocher), l'histoire (de tout village émane comme l'odeur du temps ancestral), la ruralité (j'aime ce chemin qui relie les habitations au travail de la terre). Le lieu est serré, cohérent, intelligible, mais comme toujours, D.B. [Daniel Boudinet] l'ouvre, le libère, par son art des frondaisons.

[...] Encore une géorgique. Ici, toute la force du travail vient des signes de sa suspension. Les arbres, les animaux, les instruments aratoires retournent à une sorte d'entêtement du repos. Par le rassemblement et l'espacement de ces agents provisoirement inactifs (mais non oisifs), l'image dit le temps : nous venons de travailler, de produire (du lait, du foin), nous allons recommencer. D'ordinaire, la photographie est réputée saisir l'actuel ; ici, plus philosophiquement, elle dit ce temps difficile : le présent. »



Karl Lagerfeld, 1975

Roland Barthes, texte sans titre (publié en regard de douze photographies de Daniel Boudinet), *Créatis, La Photographie au présent*, n° 4, 1977, in Christian Caujolle, Emmanuelle Decroux, Claude Vittiglio, *Daniel Boudinet*, Besançon, Éditions La Manufacture, 1993, p. 66, 67, 72.

« Depuis les photographies collectées dans l'ouvrage qu'il consacra au parc de Bomarzo en passant par les clichés de l'Alsace présentés par Roland Barthes dans son numéro de la revue *Créatis* consacré à ce jeune photographe, puis les séries de photographies en couleurs jusqu'aux récents polaroids sur Rome, je suis concerné par un degré de fixité, un supplément patiemment construit de rigidité du sujet vu. Dans toute photographie un résidu de "faire vivant", un résidu de vivacité plane ou flotte, affleure, c'est précisément ce que je déteste ou dont j'ai peur, et ce que j'aime au contraire dans les meilleures photographies de Boudinet ou des maîtres que je citais, c'est la façon dont ils garantissent visiblement, selon la logique de leur moyen, la mort, la chute du temps dans l'intervalle de son inscription.

Chez Daniel Boudinet, cette sur-fixité, cette manière propre d'exprimer le concept de photographie, se concentre dans un rapport étroit à la statuaire, quoi qu'il photographie, il statue, il bétonne, il moule, il r[e]grée, il clôt, il dalle, chaque déclic de son appareil est le dernier coup de truelle sur un sujet souvent choisi en adéquation à l'effet de surfixité générale qu'il qualifie. Dans les superbes séries de photographies en couleur, cette statufication des vues est très habilement redoublée dans les photos de nuit (Rome, Paris, Londres ou "Fragments d'un Labyrinthe") par l'intervention très particulière d'un encadrement interne par quoi je veux introduire une nouvelle réflexion sur la qualité de ces travaux. Afin de détacher, c'est-à-dire d'inscrire dans un champ réel les sujets fixés, Daniel Boudinet va employer avec beaucoup de perspicacité la lumière. Il va en effet la charger de deux fonctions principales: par construction indirecte la lumière devient un cadre ou une série de cadres, ou éléments de cadres, suaires lactescents dont la fonction est d'ancrage, d'immobilisation des plans, des angles, des contours et

aussi des couleurs par opposition. La seconde fonction opérée par les éclairages obliques surtout est de définition de l'objet dans son site, ensemble rigide lui-même, mais traversé, feuilleté d'une apparition lumineuse, et voilà pourquoi je tiens en grande estime ce travail: du côté de la cristallisation statufiante, Avedon, dans ses portraits, et la décristallisation dans l'inoubliable série de portraits de son père, me semble insurpassable, mais Daniel Boudinet provoque un autre effet, un autre sens, oblique, à vrai dire, dans la c[r]istallisation statufiante.

Le rai lumineux, l'échancrure, cette marge indécise de lumière découpe la statue, mord le roc, incise dans le mort, multiplie les entrées dans le cadre mais aussi dispose un monumental fragment pluriel. Au lieu de faire sourire la statue, sombre idéal des mauvais photographes qui désirent du vif, Boudinet multiplie l'accès du mort, il éclaire le terrible mystère, le rend peut-être plus obsédant encore dans la diversité des accroches lumineuses dont il cerne et décompose du mort, mais aussi, ce qui est une joie, il démontre que la photographie elle-même est du fragment mort taillé dans le vif, dans le très vif dont elle est irrémédiablement séparée certes, mais dont elle accuse l'existant à sa périphérie.

Poids mort dans une périphérie vive, voici pourquoi cette photographie offre une place viable à celui qui l'envisage, parce qu'elle est un travail avant d'être un constat, une vision plutôt qu'une vue.

La photographie ordinairement impose un éclat, la frontalité d'un coup d'œil spectaculaire sur ce que nous aimons trop envisager, jusque dans le déni ou la frayeur, Daniel Boudinet, avec une subtile violence, une grande intelligence du sujet de la photographie, présente la photo à partir d'un retrait de l'objet photographié, sa seconde mort dans sa statue sous l'éclairage de la plus grande agilité visuelle. »

Bernard Lamarque-Vadel, « Daniel Boudinet », *Artistes*, n° 6, octobre-novembre 1980, p. 23-24, repris in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018, p. 28.

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

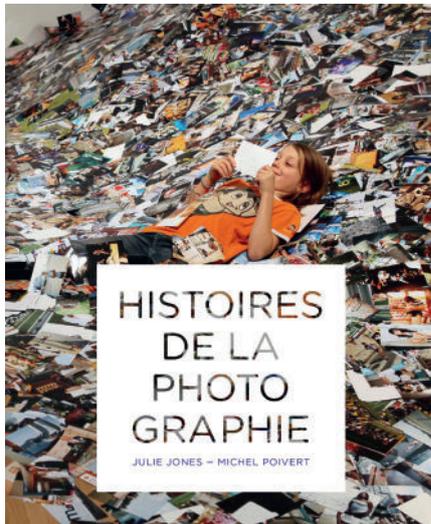
Histoires de la photographie, contexte et essais

- BAJAC, Quentin, « Stratégies de légitimation. La photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/736>.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 2010.
- BARTHES, Roland, texte sans titre publié en regard de douze photographies de Daniel Boudinet, *Créatis, La Photographie au présent*, n° 4, 1977, in CAUJOLLE, Christian, DECROUX, Emmanuelle, et VITIGLIO, Claude, *Daniel Boudinet*, Besançon, La Manufacture, coll. « Donations » [du ministère de la Culture], 1993, p. 64-77.
- CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008.
- CAUJOLLE, Christian, *Circonstances particulières*, tome 1 : *Histoires*; tome 2 : *Souvenirs*, Arles, Actes Sud, 2007.
- GATTINONI, Christian, VIGOUROUX, Yannick, *Histoire de la critique photographique*, Lyon, Les Nouvelles Éditions Scala, 2017.
- GUNTHER, André, et POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- HELMER, Étienne, *Parler la photographie*, Paris, Mix, 2017.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Sidérations. L'atelier photographique français*, Tours, Centre de création contemporaine / Rome, Carte Segrete, 1985.
- MONTEROSSO, Jean-Luc, *La Photographie française existe, je l'ai rencontrée*, Paris, Xavier Barral, 2018.
- MORA, Gilles, et NORI, Claude, « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, n° spécial 24, « 20 ans de photographie créative en France 68/88 », 1989, p. 10-11.
- MOREL, Gaëlle, « Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/715>.
- PUJADE, Robert, *Art et photographie. La critique et la crise*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- SHORE, Stephen, *Leçon de photographie*, Paris, Phaidon, 2010.
- Bruno Réquillard. *Poétique des formes*, Paris, Filigranes Éditions / Jeu de Paume, 2013.
- Pierre de Fenoÿl. *Une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral / Jeu de Paume, 2015.
- Roland Barthes. *Le texte et l'image*, Paris, Pavillon des Arts / Paris-Musées, 1986.

La couleur en photographie

- ASTIER, Martine d', et RAVACHE, Martine « Les joies de la cuisine multicolore », in *Lartigue, la vie en couleurs*, Paris, Seuil, 2015.
- BOULOUCHE, Nathalie, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.
- BOULOUCHE, Nathalie, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726>.
- BOULOUCHE, Nathalie, « Les couleurs de la vie », in GUIYOT-CORTEVILLE, Julie (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. 92-107.
- BOULOUCHE, Nathalie, « L'évidence de la couleur », s. d., en ligne : http://www.johnbatho.com/files/file/JohnBatho_NathalieBoulouche.pdf.
- BOULOUCHE, Nathalie, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132>.
- COULOUBARITSIS, Lambros, et WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Couleur*, Bruxelles, Ousia, 1993.
- FRIZOT, Michel (dir.), « L'hypothèse de la couleur », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 411-430.
- Ghirri, Luigi, *Kodachrome* [1978], rééd. Londres, MACK, 2017.
- KEMPF, Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, n° 105, septembre 2005, en



ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.htm>.

■ **LEBLANC, Audrey**, « Les couleurs dans le reportage. Les années 1960-1970 », in **POIVERT, Michel** (dir.), *Les Cahiers de la Fondation Gilles Caron*, n° 1, « Couleurs », Paris, Filigranes, 2015, n. p.

■ **MAAREK, Stéphanie**, « Lumière et couleurs. Synthèse des couleurs », en ligne : <https://www.fondation-lamap.org/fr/page/11237/synth-se-des-couleurs>.

■ **VALEUR, Bernard**, « La genèse des couleurs, un dialogue entre lumière et matière », en ligne : <https://www.lactualitechimique.org/La-genese-des-couleurs-un-dialogue-entre-lumiere-et-matiere>.

■ **YOUNG, Cynthia**, *Capa in Color*, New York, International Center of Photography / DelMonico-Prestel, 2014 ; livret de traduction française, Paris, Jeu de Paume, 2015.

Temps et temporalités

■ **BAILLY, Jean-Christophe**, *L'Instant et son ombre, essai*, Paris, Seuil, 2008.

■ **BURGIN, Victor**, actes du cycle de conférences « Le film qui vient à l'esprit », Paris, Jeu de Paume, séance du 9 janvier 2010, « L'éclipse du temps », en ligne : http://www.jeudepaume.org/pdf/Burgin_EclipseduTemps.pdf.

■ **CARERI, Giovanni** (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, École pratiques des hautes études en sciences sociales, 2009.

■ **CLAASS, Arnaud**, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014.

■ **CHÉROUX, Clément**, « Le tir photographique », in *Henri Cartier-Bresson*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 350-357.

■ **CHEVRIER, Jean-François**, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.

■ **DUBOIS, Philippe**, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1992.

■ **DUBOIS, Philippe**, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Liège, Yellow Now, 2011.

■ **FENOÏL, Pierre de**, « La chronophotographie ou l'art du temps. "Le temps est la patience de Dieu" », in *Pierre de Fenoyl. Photographe et phototypiste*, Arles, École nationale de

la photographie, 1987, n. p.

■ **GUNTHER, André**, « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », 2009, en ligne : <http://www.arhvlhivic.org/index.php/2009/03/27/961-photographie-et-temporalite>.

■ **KRACAUER, Siegfried**, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014.

■ **MÉAUX, Danièle**, *La Photographie et le Temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.

■ **SZARKOWSKI, John**, *L'Œil du photographe* [1966], New York, Museum of Modern Art / Milan, 5 Continents, 2007, n. p.





Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Daniel Boudinet et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :

- « Lumières et éclairages » ;
- « Perceptions et représentations des couleurs » ;
- « Enjeux temporels ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 38-41) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de choisir celles que vous pouvez réaliser sur place dans le cadre des visites commentées avec les groupes scolaires.

«La couleur elle-même participe de cette construction des images. Ses premières séries, sur les villes la nuit et *Fragments d'un labyrinthe*, *Opus IV*, sont prises en lumière nocturne, en utilisant des poses de plusieurs heures : toute trace de mouvement est ainsi évitée, pour épurer la composition. Ce procédé permet aussi d'obtenir des aplats de couleurs très denses, correspondant aux surfaces éclairées : ce sont eux qui construisent l'image.»

Mathilde Falguière, «*Idéal classique, pratiques contemporaines*», catalogue de l'exposition, p. 11.

«La couleur est le produit de l'effet des lumières artificielles et de la manière dont l'émulsion photographique les reçoit et les transcrit.»

Christian Caujolle, «*Le temps de la couleur*», catalogue de l'exposition, p. 20.

Le terme «photographie» désigne un ensemble de procédés et de techniques qui permettent de produire des images par l'action de la lumière sur une surface sensible. Il est composé de deux racines d'origine grecque : «photo» (lumière) et «graphie» (écrire), ce qui signifie littéralement «écrire avec la lumière».

Observez les lieux représentés dans les images de droite. Recherchez la manière dont ils sont éclairés. Les sources lumineuses sont-elles visibles dans le cadre ou distingue-t-on seulement leurs effets ? Quelles sensations de couleur produisent-elles ? Vous semblent-elles chaudes ou froides ? Quelles formes dessinent-elles ? Comment les principales surfaces colorées s'opposent-elles à ce qui les entoure ? Selon vous, ces couleurs sont-elles proches de celles que l'on pourrait observer dans la réalité ? Qu'accentue leur transcription photographique ?



Rome, 1977



Londres, 1977



[Pont du Carrousel], sans date



[Pont Alexandre III], avant 1986



Le Parc (1988)

Quels types de sources lumineuses éclairent les trois paysages de gauche ? Naturelles ? Artificielles ? De quoi dépend notre perception des couleurs ? À quels moments Daniel Boudinet a-t-il choisi de réaliser chacune de ces images ? Quels phénomènes optiques sont alors visibles ? Qu'appelle-t-on l'heure bleue ? Comment se produit un arc-en-ciel ? Que permet-il de voir ?

Les lumières et les couleurs sont au centre du travail photographique de Daniel Boudinet. Au-delà des sujets représentés, en quoi peut-on dire qu'elles sont la matière même de ses images ?

Activité

Imaginez et dessinez ce que pourrait donner à voir Rome (1977) si cette photographie avait été réalisée en plein jour.

«[...] l'autoportrait est devenu un genre en soi, un genre photographique [...]. On pourrait pousser un peu, et dire que chaque photographie est un autoportrait, l'autoportrait du photographe à un instant de sa vie, fût-il hors cadre. L'autoportrait peut aussi devenir l'astuce qui consiste à se montrer le moins possible, tout en étant là, à la manière d'un filigrane. Daniel Boudinet, dans un triptyque couleur, va même jusqu'à prétendre que son autoportrait réside dans les yeux des deux amis qu'il a photographiés, et non dans le reflet central du miroir au fond du café.»

Hervé Guibert, « Autoportraits », *Le Monde*, 12 août 1981.



Autoportrait, 1981

Comment est construit le triptyque à droite ?

Le photographe est-il visible ? Observez les deux personnes représentées, décrivez leurs postures et regards. Retrouve-t-on leur présence dans l'image centrale ? Explicitez en quoi l'association et l'agencement de ces trois images composent l'autoportrait du photographe.



Décrochement, 1979 (série *Fragments d'un labyrinthe*, Opus IV)

Que voit-on de Daniel Boudinet dans *Décrochement* (1979) ?

De ses recherches et son activité de photographe ?

De ses relations aux images ?



Little Sparta, 1987

Quels sont les points communs entre les deux images de gauche ?

Quelles surfaces ont permis à Daniel Boudinet de capter ces reflets ? Quel personnage de la mythologie tombe amoureux de son reflet ? Pourquoi a-t-il pu être considéré comme « l'inventeur de la peinture » à la Renaissance ?

Quel outil utilisé par le photographe retrouve-t-on dans les deux images ? Quel est son rôle au moment de la prise de vue ?

Quelle couleur domine dans la photographie du bas ? Sur quel élément coloré porté par le photographe la retrouve-t-on ? Pourquoi le rouge a-t-il une si grande importance dans cette image ?

Que désigne le terme « agrandisseur » présent dans le titre de cette image ? À quelle étape de la réalisation d'une photographie est-il utilisé ? Peut-on habituellement réaliser des prises de vue dans un laboratoire photographique ? En quoi s'agit-il d'une mise en scène très précisément élaborée ?

Quel point de vue le photographe a-t-il adopté ? À hauteur d'yeux ? De poitrine ?

Observez la relation entre le cadrage de l'image et les différents cadres visibles dans l'image. Quelle impression cela donne-t-il ?



[Autoportrait à l'agrandisseur], 1986

«Les photos prises au 500° ou au 125° de seconde et destinées à un journal sont généralement faites pour être vues à la même vitesse. Une photographie au 1/125° devient à mon avis intéressante quand on arrive à arrêter le regard beaucoup plus longtemps. Il me semble que dans mon travail, par la concentration des éléments, je suis parvenu à faire circuler attentivement le regard sur la surface de l'image, à lui faire suivre un parcours. J'aime penser que le temps contenu dans ma photo pourrait être symbolisé par un personnage traversant le rectangle à un pas normal.»

Daniel Boudinet, in Sylvain Lecombe, «**Boudinet : les couleurs de la nuit**», *Canal*, n° 14, 15 février-15 mars 1978.

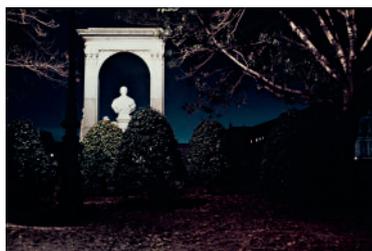


[Théâtre romain], sans date

Que montrent les deux photographies de droite ? Quels rapports peut-on relever entre les éléments d'architecture représentés, les cadrages choisis et le format des images ? Selon vous, à quelle époque ces bâtiments ont-ils été construits ? Lesquels ont été détruits par l'homme ? Par le temps ? Laquelle de ces images peut évoquer l'idée de ruine moderne ? Quel est le sujet de Daniel Boudinet dans *Bagdad-sur-Seine*, son premier ouvrage ? Pour quelle raison les transformations peuvent-elles constituer un sujet privilégié pour la photographie ?



Pavillon Baltard, 1973



Paris, 1973-1977

Les deux photographies de gauche ont-elles pu être réalisées avec un temps de pose rapide ? Pourquoi un temps de pose long est nécessaire pour prendre des photographies dans l'obscurité ? Peut-on aisément identifier le lieu où ces images ont été prises ? Les situer précisément dans le temps ? En quoi l'atmosphère nocturne renforce-t-elle l'impression d'intemporalité ? Pourquoi la photographie représente-t-elle une sculpture plutôt qu'un être vivant ? En quel sens peut-on dire que ces images incitent aussi le spectateur à «prendre son temps» ?



Passage, 1979 (série *Fragments d'un labyrinthe*, *Opus IV*)

La photographie du bas appartient à une série intitulée *Fragments d'un labyrinthe*, *Opus IV*, réalisée par Daniel Boudinet à l'intérieur de son appartement. Elle est composée d'une suite de sept images, chacune accompagnée d'une légende : *Porte*, *Couloir*, *Détour*, *Mur*, *Décrochement*, *Coin*, *Passage*. Comment peut-on comprendre le mot «passage» ici ? Le terme latin «opus» («œuvre, travail ou ouvrage») est particulièrement utilisé dans les domaines de l'architecture ou de la musique. Quels liens peut-on établir entre ces images et des arts comme la musique, le théâtre et la peinture, fondés sur d'autres temporalités que la photographie dite «instantanée» ?

« Tout mon travail photographique est lié à ma déambulation. D'abord pour trouver le lieu à photographier, ensuite pour découvrir lentement dans ce lieu le point de vue idéal qui permet la photographie. [...] »

Je me trouve alors devant des problèmes essentiellement plastiques : utiliser des verticales, des horizontales, des plans constitués par les murs, des "passages" de l'ombre à la lumière, des problèmes classiques où la perspective, forcément rétablie par l'appareil photo, apparaît mais rarement sous la forme du point de fuite traditionnel. »

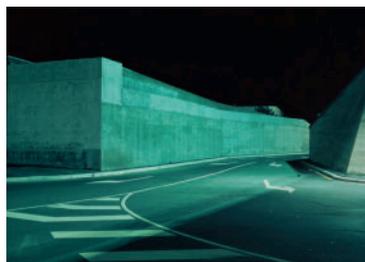
Daniel Boudinet, in Sylvain Lecombe, « Boudinet : les couleurs de la nuit », *Canal*, n° 14, 15 février-15 mars 1978.

Étudiez les deux photographies de droite. Repérez les zones sombres et les zones éclairées. De quelle façon la répartition des ombres et des lumières contribue-t-elle à construire l'espace ? Distinguez les différents plans. Analysez comment notre regard passe de l'un à l'autre et circule dans ces images. Comment s'emboîtent les formes géométriques dans *Le Panthéon* (1985) ? Quel rôle jouent les marquages au sol dans la composition de *Rome* (1973) ?

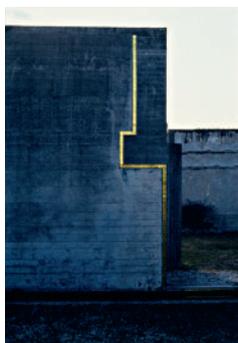
Si nous pouvons percevoir la profondeur des espaces représentés dans ces deux images, peut-on pour autant parler d'un point de fuite central qui détermine la perspective ? Notre regard est-il conduit vers l'intérieur ou vers l'extérieur de l'image, hors cadre ?



Le Panthéon, 1985



Rome, 1973



Tombe Brion, 1982-1983



Rome, 1973

Dans les deux images ci-contre, qu'est-ce qui arrête notre regard ? Quel est le point de vue adopté par le photographe ? Ces murs sont parallèles à une autre surface, laquelle ? En quoi ces compositions frontales nous invitent-elles à explorer la surface de ces images ? Peut-on faire un lien avec l'histoire de la peinture qui a beaucoup inspiré Daniel Boudinet ?

Activité

Choisissez une de ces quatre photographies et réalisez un schéma montrant les principales lignes et formes qui structurent la composition.



Réverbère et éclairage nocturne, 1975

« J'ai voulu faire coïncider étroitement trois éléments : l'architecture ou des paysages architecturés, l'éclairage urbain et le photographe. À ces vues prises entre deux et quatre heures du matin pour être sûr de n'avoir dans l'objectif ni piétons ni voitures, je n'ai ajouté aucun autre éclairage que celui qui m'était fourni par les différents types de réverbères. J'ai voulu que la lumière colorée ne se matérialise que sur l'architecture ou la végétation, et qu'elle soit visible partout ailleurs. C'est pourquoi j'ai évité le plus souvent de montrer la source lumineuse, m'arrangeant pour qu'elle soit comme dans les "cintres" d'un théâtre, de même que j'ai évité toute présence de brume ou de vapeur qui aurait pu matérialiser encore cette lumière. »

Sylvain Lecombe, « Boudinet : les couleurs de la nuit », *Canal*, n°14, 15 février-15 mars 1978.

I Surfaces photosensibles

– Revenir sur l'action de la lumière dans la fabrication des images photographiques et étudier le principe des supports photosensibles argentiques, en expérimentant le « photogramme ». Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, William Henry Fox Talbot invente ce procédé technique permettant de fixer des images sur une surface photosensible. Après

plusieurs expériences, il parvient à fixer des empreintes de plantes et de dentelles en valeurs inversées qu'il appelle *Photogenic Drawings* [Dessins photogéniques]. Ce procédé des origines de la photographie va être par la suite réinvesti par les photographes d'avant-garde et prendra le nom de « photogramme ». – Vous pouvez consulter un « dessin photogénique » de Talbot sur le site du Metropolitan Museum (<https://bit.ly/2JzuTul>), ainsi que les photogrammes d'Anna Atkins, réalisés avec le procédé de cyanotypie, sur le site de la Bibliothèque publique de New York (<https://on.nypl.org/2sgYdgo>). – Réaliser des « photogrammes » de végétaux ou d'objets, en utilisant du papier argentique ou du papier sensibilisé avec une solution de sels de fer (cyanotype). Pour produire des « cyanotypes », vous pouvez préparer les solutions en utilisant les recettes proposées sur les sites suivants : <https://bit.ly/2HGIVF7> ou <https://bit.ly/2HHko4c>. Il est aussi possible d'acheter, auprès de fournisseurs spécialisés, des kits de solutions ou des feuilles déjà enduites (papier photosolaire).

I Études et variations de la lumière

– En sciences, aborder la nature de la lumière, son comportement ondulatoire et corpusculaire, ses différents types (lumière naturelle, lumière artificielle) et compositions spectrales (spectre continu, spectre discontinu)...

Introduire les notions de température de couleur et d'indice de rendu des couleurs (IRC) d'une source de lumière. – Rechercher et réaliser des dispositifs qui permettent de décomposer la lumière : prisme, CD, bulles de savon... On pourra consulter le dossier pédagogique « L'arc-en-ciel : science, histoire et légendes » (en ligne : <https://bit.ly/2sRluDJ>).

– Construire un spectromètre, afin d'étudier la composition de la lumière (voir le site : <https://bit.ly/2JnyfAS>). – Proposer aux élèves de recenser, au crépuscule, les sources lumineuses présentes et allumées dans différents lieux : une rue du centre-ville, un coin de campagne, devant leur domicile... Relever le type de sources lumineuses, son usage (décoration, éclairage, signalétique...), sa couleur et son impact lumineux.

– Analyser et comparer les photographies suivantes (noir et blanc ou couleur, point de vue, cadrage, perspective, netteté, éclairage) :
 . Brassai, *Rue de Rivoli*, vers 1933 (<https://bit.ly/2xUar2e>)
 . Daniel Boudinet, *Réverbère et éclairage nocturne*, 1975 (ill. p. 42)
 . Bernard Descamps, *Paris Buttes Chaumont*, 1992 (<https://bit.ly/2sRXQH8>)
 Quel élément de mobilier urbain retrouve-t-on dans ces trois photographies ? Est-ce le principal sujet de ces images ? Comment chaque photographe a-t-il traduit les spécificités des lumières ?

– Prolonger la séquence autour des ensembles d’images réalisés par ces photographes :

. Brassai, *Paris de nuit*, 1933 (<https://bit.ly/2LEzboo>)

. Daniel Boudinet, *Les Villes la nuit ou Paris, Londres, Rome, 1975-1977* (<https://bit.ly/2xQokhY>)

. Bernard Descamps, *Paris couleur nuit, 1992-1997* (<https://bit.ly/2sMNCHW>)

Quels sont les lieux photographiés ? Les points de vue et les cadrages choisis ? Quelle est la place de la figure humaine dans ces images ? Selon vous, les photographes cherchent-ils à documenter, donner une interprétation ou faire ressentir l’atmosphère de la ville la nuit ? Quelles spécificités et possibilités de la photographie mettent-ils en avant ? Que permet de donner à voir le travail par séries ? Vous pouvez développer en lien avec la citation suivante au sujet des images de Daniel Boudinet :

«[...] ces lieux de la ville, la nuit, sont tout sauf “remarquables” ou spectaculaires. Ils semblent sélectionnés pour leur banalité, leur vacuité, que la lumière va transcender en révélant la couleur qui leur donne forme.»

Christian Caujolle, «Le temps de la couleur», in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l’architecture et du patrimoine, 2018, p. 20.

■ Circulations de la lumière

– Expérimenter les principes de la réflexion et de la réfraction de la lumière, en vous appuyant notamment sur cette ressource en ligne :

<https://bit.ly/2JDSJ7N>

– Construire un dispositif permettant de photographier la circulation de la lumière et ses différents comportements face à la matière. On pourra montrer la série des labyrinthes de Josef Sudek (<https://bit.ly/2HyaG2t>)

– Étudier la série *Fragments d’un labyrinthe, Opus IV* de Daniel Boudinet (<https://bit.ly/2kWOqqg>, voir aussi ill. p. 48-49). Se questionner sur la nature et la provenance de la lumière dans les images, son parcours, les formes ou objets qu’elle matérialise ou révèle. Vous pouvez vous référer à la

citation suivante :

«*Fragments d’un labyrinthe, Opus IV* fait ainsi l’objet d’un carnet technique qui nous est parvenu. On y apprend que la photographie *Contre-jour fenêtre*, sans doute *Mur* dans l’œuvre finale, a nécessité dix prises de vues à la chambre. À chacune d’elles, de nuit, devait correspondre un tirage dans la journée pour contrôler le résultat. Sont successivement testés plusieurs degrés d’ouverture de diaphragme, qui déterminent le temps d’exposition ; plusieurs types de pellicules Ektachrome, pour compenser ou non la température de lumière au tungstène de la rue ; divers filtres devant l’objectif, pour corriger la teinte générale de l’image. Il finit par utiliser des cartons blancs comme réflecteurs ou fermer les rideaux pendant une partie du temps de pose, pour jouer sur l’éclairage.»
Mathilde Falguière, «*Idéal classique, pratiques contemporaines*», in *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l’architecture et du patrimoine, 2018, p. 12.

■ Éclairages et perceptions de l’espace

– Modifier la perception de l’espace de la classe en changeant la couleur de son éclairage. Utiliser par exemple différents filtres de couleurs (gélâtines, protège-cahiers colorés et transparents...) devant les sources lumineuses présentes (ou se munir de plusieurs lampes torches sur lesquelles seront disposés les filtres colorés) ou filtrer directement les fenêtres de la salle.

– Construire une maquette architecturale simple (ou plus sophistiquée en vous aidant des ressources proposées en ligne sur : <https://bit.ly/1xHJpSZ>).

Réaliser une série de prises de vue en couleur de cette maquette avec différentes ambiances lumineuses. Reconstituer un éclairage correspondant à un ciel nuageux, une lumière d’été à midi, un coucher de soleil, un éclairage urbain... Travailler sur la valeur expressive de la lumière en créant différentes atmosphères : mystérieuse, calme,

dramatique, onirique, inquiétante, apaisante, chaude, douce, froide, silencieuse...

– Réaliser sur pied une série de photographies de nuit, d’un espace familier extérieur ou intérieur, en l’éclairant de manière à le rendre irréel. En «peindre» certaines parties à l’aide d’une lampe torche équipée de différents filtres colorés. Vous pouvez montrer le travail photographique de Michel Séméniako (<https://bit.ly/2sli4DS>) et Barry Underwood (<https://bit.ly/2JDnXw4>)

■ Paysages urbains et prises de vue

– Composer plusieurs groupes dans la classe et réaliser des photographies d’un espace urbain à différents moments de la journée, de l’aube au crépuscule, avec les mêmes points de vue et cadrage. Réaliser également un travail d’écriture, afin de rendre compte de l’ambiance qui s’en dégage au moment de chaque prise de vue. Les groupes échangent ensuite leurs images et développent un travail d’écriture à partir des images réalisées par leurs camarades, avant de comparer et confronter leurs sensations. Comment la photographie retranscrit et traduit-elle les différentes atmosphères de ce lieu ?

– Photographier en fin de journée un même espace urbain, en utilisant les différents réglages de balance des blancs présents sur l’appareil photo. Observer et comparer les différents rendus de couleurs.

– Prolonger le travail en consultant le dossier pédagogique «territoires urbains» et l’anthologie d’images sur les lumières artificielles (en ligne : <https://bit.ly/2sCzVff>)

– Sensibiliser les élèves à la pollution lumineuse et participer à la manifestation nationale «le jour de la nuit», le 13 octobre 2018 (<https://www.jourdelanuit.fr>). Différents documents pédagogiques sont proposés en téléchargement.

■ La lumière comme sujet et matériau

Analyser la façon dont la lumière a été utilisée par les artistes suivants, comme sujet puis comme matériau même de leurs œuvres :



Rue et impasse, 1977

- . Claude Monet, la série des *Meules*, 1890-1891 (<https://bit.ly/2JAF5ax>)
- . Henry Fox Talbot, *Photogenic Drawings*, vers 1839 (New York, The Metropolitan Museum of Art)
- . Man Ray, *Rayogrammes ou rayographies*, dans *Les champs délicieux*, 1922 (<https://bit.ly/2Hxl3ni>)
- . Raoul Hausmann, *Mélanographies*, 1931 (Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart)
- . Dennis Oppenheim, *Position de lecture pour une brûlure au second degré*, 1970 (Paris, Centre Pompidou)
- . Daniel Boudinet, *Réverbère et éclairage nocturne*, 1975 (ill. p. 42)
- . Daniel Boudinet, *Londres*, 1977 (ill. p. 14)
- . William Eggleston, *Untitled, Greenwood, Mississippi*, 1973 (New York, MoMA)
- . Abelardo Morell, *Light Bulb*, 1991 (New York, MoMA)
- . Dan Flavin, *Untitled (to Henri Matisse)*, 1964 (<https://bit.ly/2sFOqze>)
- . Martial Raysse, *America America*, 1964 (Paris, Centre Pompidou)
- . Joseph Kosuth, *Neon*, 1965 (<https://bit.ly/2JvRuEJ>)
- . James Turrell, *Projection Pieces et Wedgeworks*, 1966-2013 (<http://jamesturrell.com>)
- . François Morellet, *Néon bilingue et aléatoire (Néons bilingues aléatoires)*, 1971 (Paris, Centre Pompidou)
- . Jenny Holzer, *Projections*, 1996-2017 et *Leds*, 1989-2017 (<http://projects.jennyholzer.com>)
- . Ann Veronica Janssens, *Hot Pink*

Turquoise, 2 projecteurs halogène avec filtre dichroïque, 2006 et *RR Lyrae*, 7 projecteurs, brume artificielle, diamètre 360 cm, 2014 (<https://bit.ly/2LADMRd>)

Concernant la série de Claude Monet, analyser les effets lumineux représentés (moments de la journée, saisons, etc.) et la façon dont la couleur est utilisée pour les suggérer.

Dans le cas de la photographie, s'interroger particulièrement sur le rapport entre les sujets et la technique photographique, notamment sur la place de la lumière dans le procédé.

Analyser la place de la lumière artificielle dans les photographies et installations de ces artistes.

« Pour moi, toute couleur est artificielle. Il n'est donc pas étonnant que mon premier travail utilise la couleur des lampes au tungstène, au sodium ou des vieilles lampes à filament qu'on ne trouve guère plus qu'en Italie. Les couleurs bleues, vertes, blanches et oranges produites par ces éclairages jouent un rôle tel que ces photos reproduites en noir et blanc perdent leur véritable sens. »

Sylvain Lecombe, « Boudinet : les couleurs de la nuit », *Canal*, n°14, 15 février-15 mars 1978.

I Approches de la notion de couleur

– Vous pouvez aborder le fonctionnement de la vision humaine et étudier la perception des couleurs, en vous appuyant sur les citations suivantes :

. « Il est important de souligner que les couleurs n'existent que dans notre cerveau. De fait, elles n'ont pas de réalité matérielle car la couleur est une sensation. Il n'y a pas de couleur sans lumière et il faut rappeler que la lumière visible par notre œil n'est qu'une toute petite partie des ondes électromagnétiques, celles dont la longueur d'onde est comprise entre 400 et 700 nm environ. »

Bernard Valeur, « La genèse des couleurs, un dialogue entre lumière et matière » (<https://bit.ly/2kWvJD1>).

. « Un objet a-t-il une couleur quand on ne le regarde pas ?

À cette question du philosophe, le physicien répond que non seulement un objet n'a pas de couleur quand on ne le regarde pas, mais qu'il n'en a pas plus quand on le regarde. La couleur n'est pas une pellicule posée sur l'objet, c'est une sensation construite dans le cerveau de l'observateur ! De surcroît, une couleur n'est jamais isolée : elle est toujours vue dans un environnement qui en altère la perception. »

Françoise Viénot, « La relativité des couleurs » (<https://bit.ly/2LxNCDD>).

– En physique, vous pouvez vous référer aux ressources en ligne :

. Robert Chalavoux, « Les couleurs » (<https://bit.ly/2LyyHZY>)



Pont Alexandre, avant 1986

- . Françoise Chauvet, « Enseigner la couleur » (<https://bit.ly/2LvBLWy>)
- . Claire König, « La couleur et ses mystères » (<https://bit.ly/2sH3eh1>)
- . Bernard Valeur, « La couleur dans tous ses éclats » (<https://bit.ly/2JEkn4F>)
- En arts plastiques, vous pouvez consulter notamment :
 - . Sylvia Ladic, « La couleur expliquée et son vocabulaire » (<https://bit.ly/2JlLq5Y>)
 - . dossier pédagogique « Un monde en couleur », Centre Pompidou mobile (<https://bit.ly/2Joo4VM>)
 - . dossier pédagogique « Et pour vous, c'est quoi la couleur ? », les Abattoirs (<https://bit.ly/2sG24T4>)
- Observer et décrire l'effet de la lumière sur un même objet à différents moments de la journée, à différentes saisons et sous différentes lumières colorées. Modifier l'environnement de l'objet en le posant sur des feuilles de couleurs différentes.

■ Synthèses des couleurs (additive et soustractive)

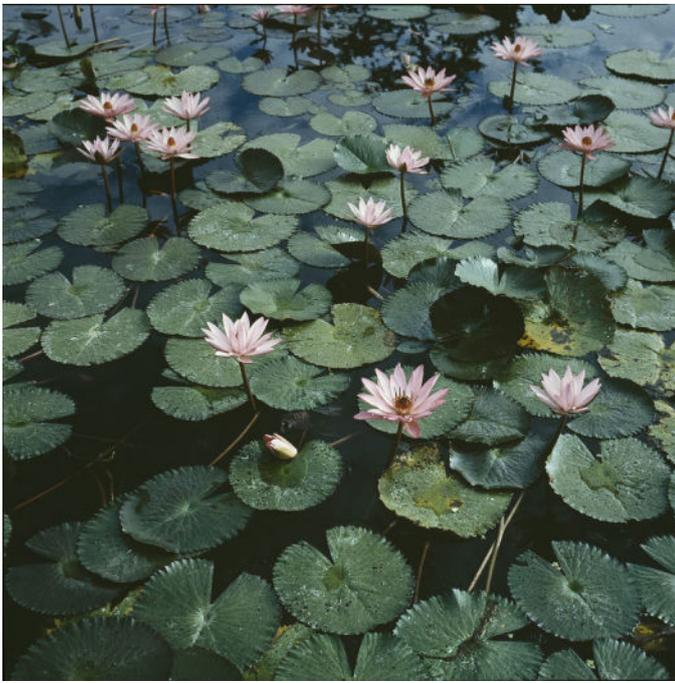
- « Il existe deux types de synthèses des couleurs :
- La synthèse additive
 - La synthèse soustractive
- Premier cas, on "mélange" les lumières colorées issues de sources primaires (qui émettent elles-mêmes de la lumière : lampes, luminophores des écrans couleur des téléviseurs...).
- On dit que l'on réalise une "synthèse additive" de "couleurs-lumière".
- En pratique, comment observer ce mélange ? On envoie les différentes

- lumières colorées sur un écran blanc (qui diffuse entièrement la lumière qu'il reçoit). Cet écran prend donc la couleur du "mélange" des lumières colorées.
- Deuxième cas, on "mélange" des couleurs issues de sources secondaires de lumière (objet, matière quelconques qui ne produisent pas de lumière), on réalise alors une synthèse soustractive de ces "couleurs-matière" (à condition de pouvoir effectivement mélanger ces couleurs : on utilise en général des feutres, de la peinture, des crayons...).
- La couleur de ces matières est due à la présence de pigments qui absorbent une partie de la lumière qu'elles reçoivent et qui renvoient une lumière dont le spectre, modifié, donne la couleur de la matière. On peut modéliser le rôle de ces pigments par des filtres qui rendent compte de leur pouvoir absorbant, et modéliser ainsi le mélange de ces "couleurs-matière" par le mélange de lumières traversant ces filtres. [...]
- Comme pour la synthèse additive, on réalise une synthèse soustractive en utilisant trois couleurs, en l'occurrence trois filtres colorés. Les trois couleurs primaires sont arbitraires (à condition qu'aucune des trois ne puisse être synthétisée par la soustraction des deux autres), mais on utilise généralement le magenta, le cyan et le jaune.»
- Stéphanie Maarek, « Lumière et couleurs. Synthèse des couleurs »** (<https://bit.ly/2JrotGY>).
- Expérimenter la synthèse additive

- avec des sources de lumière et des filtres colorés : voir le document « Lumière, ombres et couleurs » réalisé, pour l'enseignement des sciences en cycle 3, par Thierry Capra, Didier Gillet, Mireille Jacquinot, Jean-Luc Estublier avec la collaboration de Robert Caron et Jean-Claude Blanc (<https://bit.ly/2sHKNJ7>).
- Vous pouvez également utiliser des logiciels de simulation tel que Chroma de Serge Lagier (<https://bit.ly/2JsFYdd>).
- Autres ressources en ligne (pour les premières S) :
 - . <https://bit.ly/2kVoetd>
 - . <https://bit.ly/2Lum1DI>
- Réaliser par groupes des exposés sur les différents procédés photographiques couleur (plaque Lippmann, Autochrome, Kodachrome, films et papiers à coupleurs incorporés, Cibachrome / Ilfochrome, Polaroid, Dye transfert, procédés pigmentaires couleurs comme le tirage au charbon, la gomme bichromatée, le tirage Fresson, photographie numérique).
- On pourra consulter en ligne la rubrique « Techniques » sur Arago – Le portail de la photographie (www.photo-arago.fr), ainsi que les articles de Nassim Daghighian (<https://bit.ly/2JLfxhn>) et d'Annette Roulier (<https://bit.ly/2LAaXEP>), ce dernier étant rédigé en anglais.

■ Photographie couleurs et pratiques artistiques

- Revenir sur l'histoire de la couleur en photographie et la question de son introduction dans le domaine de



Nénuphars, 1988

l'art. Pourquoi a-t-elle fait débat face à la photographie noir et blanc ? Dans quels domaines et pour quels usages s'est-elle d'abord développé ? La couleur en photographie peut-elle être associée à une recherche de réalisme ou plutôt à la mise en avant de son caractère artificiel ? Comment la photographie couleur s'est-elle affirmée en tant que moyen d'expression artistique dans les années 1960-1970 ? En quoi les pratiques de ces photographes peuvent-elles être liées à la prise en compte de leur environnement visuel quotidien ou plutôt se nourrir de leurs relations à l'histoire de la peinture ?

– Travailler à partir des photographes et des ensembles d'images suivants :

- . Jacques Henri Lartigue, autochromes, 1913-1927 (<https://bit.ly/2HvtdNo>)
- . Edward Weston, *Waterfront, Monterey*, 1946 (<https://bit.ly/2toj4CU>)
- . Ernst Haas, exposition « Color Photography », New York, Museum of Modern Art, 1962 (<https://mo.ma/2JvkJD>)
- . William Eggleston, exposition « Color photographs », New York, Museum of Modern Art, 1976 (<https://mo.ma/2LyHwTs>)
- . Stephen Shore, exposition « Photographs by Stephen Shore », New York, Museum of Modern Art, 1976-1977 (<https://mo.ma/2sRL8bg>)
- . Joel Meyerowitz, *Cape light*, 1978 (<https://bit.ly/2kUhOho>)

Vous pouvez lire également la présentation de l'exposition « Joel

Meyerowitz. *Out of the Ordinary – Photographies 1970-1980* », au Jeu de Paume en 2006 (<https://bit.ly/2sHKjmd>).

- . Daniel Boudinet, série *Paris-Londres-Rome*, 1975-1977
- . Luigi Ghirri, livre *Kodachrome*, publié pour la première fois en 1978 (<https://bit.ly/2M8n9oz> ou <https://bit.ly/2xTqHAy>)
- . John Batho, série *Parasols*, 1977-2004 (<https://bit.ly/2y3re35>)

Vous pouvez vous référer aux extraits de textes de la partie « approfondir » et aux orientations bibliographiques thématiques de ce dossier.

■ Autour des collections du musée des Beaux-Arts de Tours

En regard de la visite de l'exposition « Daniel Boudinet. Le temps de la couleur » et en lien avec l'histoire de la peinture, vous pouvez construire une séquence à partir d'une sélection d'œuvres issues des collections du musée des Beaux-Arts :

- . Claude Monet, *Un bras de la Seine près de Vétheuil*, 1878
- . Jean Beraud, *Parisienne : rue royale ; femme au boa*, troisième quart du XIX^e siècle
- . Édouard Debat-Ponsan, *Paysage de Loire*, début du XX^e siècle
- . Olivier Debré, *Longue traversée gris bleu de Loire à la tache verte*, 1976
- . Geneviève Asse, *Horizons*, 1975

Les reproductions de ces œuvres de la collection sont visibles sur le site Internet du musée des Beaux-Arts de Tours (<https://bit.ly/2JpuueA>).

– Étudier le rôle de la lumière et de la couleur dans la représentation des paysages. Observer particulièrement, dans ces tableaux, la place du ciel, les reflets à la surface de l'eau, les conditions atmosphériques, et les relations entre ces trois éléments. Observer la manière dont les couleurs sont travaillées par le mouvement des touches de pinceau ou plutôt dans leur fluidité et leur étendue.

Commenter le choix de l'abstraction pour Olivier Debré et Geneviève Asse.

Vous pouvez également consulter le dossier pédagogique « La Loire au fil du temps » (<https://bit.ly/2sQOnzV>). Les classes de primaire peuvent s'inscrire à la visite-atelier « La peinture abstraite » proposée par le musée des Beaux-Arts autour du geste et de la couleur.

– Comparer ces démarches avec celle de Daniel Boudinet à partir des exemples suivants :

- . Daniel Boudinet, *Vue d'une étendue d'eau et des herbes alentours*, 1987 (ill. p. 36)
- . Daniel Boudinet, *Crique, Majorque, Espagne*, 1987 (ill. p. 21)
- . Daniel Boudinet, *Rue et impasse*, 1977 (ill. p. 44)

Après avoir distingué les lumières naturelles et artificielles, analyser comment les couleurs les traduisent. L'accent est-il mis sur les variations fugitives ou sur la solidité des surfaces ?



Olivier Debré, *Gris bleu, taches bleues de Loire*, 1991
Luxembourg, collection Banque européenne
d'investissement
Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition
« Les Nymphéas d'Olivier Debré » au CCC OD

I Parcours croisés avec les expositions du CCC OD

Les expositions présentées par le CCC OD – centre de création contemporain olivier debré, « Les Nymphéas d'Olivier Debré » (du 5 mai 2018 au 6 janvier 2019) et « Ghada Amer. Cactus Painting » (du 2 juin 2018 au 6 janvier 2019) – permettent de développer, en regard du travail photographique de Daniel Boudinet, un parcours sur le thème des pratiques artistiques de la couleur et leurs déploiements dans l'espace, au travers de différents médiums.

– Vous pouvez commencer par les trois images suivantes autour du motif des nymphéas :

. Claude Monet, *Nymphéas bleus*, entre 1916 et 1919 (Paris, musée d'Orsay)

. Daniel Boudinet, *Nénuphars*, 1988 (ill. p. 46)

. Olivier Debré, *Gris bleu, taches bleues de Loire*, série des *Nymphéas*, 1990-1991 (ill. p. 47)

Dans quelle(s) image(s) est-il le plus facile de reconnaître les nénuphars ? Pourquoi ? En quoi est-ce lié au médium et à la technique utilisée ? À l'intention de l'artiste et à l'effet recherché ?

Pour Claude Monet, s'agit-il de reproduire fidèlement ces plantes ?

Étudier le rapport entre la surface de l'eau et la surface du tableau.

Comparer la photographie de Daniel Boudinet avec les *Nymphéas* de Monet.

À votre avis, le photographe avait-il connaissance de la série de Monet ?

Repérer les points communs et les différences. Observer en particulier le rôle du cadrage et du cadre.

Quels liens peut-on établir entre le travail de Claude Monet (couleurs, format, utilisation de la touche et des couleurs) et le tableau d'Olivier Debré. En quoi peut-on dire que la composition de ce dernier semble être un gros plan ou un fragment de celle de Monet ?

– Développer autour des variations sur le « jardin d'eau » de Claude Monet à Giverny, à travers les photographies suivantes :

. Stephen Shore, *Giverny*, 1982

. John Batho, *Giverny*, 1983

Les images de Stephen Shore et de John Batho sont consultables dans l'article de Nathalie Boulouch, « L'évidence de la couleur » (en ligne : <https://bit.ly/2sQLbo2>).

Questionner le travail de ces photographes contemporains de Daniel Boudinet, en lien avec l'émergence de l'esthétique de la photographie couleur.

– Poursuivre en étudiant l'influence de Claude Monet sur la peinture abstraite, de la transformation de l'espace du tableau à la notion d'installation :

. Claude Monet, *Nymphéas de l'Orangerie*, installation achevée en 1927 (<https://bit.ly/2Jpxhjv>)

. Olivier Debré, « Les Nymphéas », 1990-1991 (exposition au CCC OD)

. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (number 30)*, 1950 (New York, Metropolitan Museum of Art)

. Joan Mitchell, *La Grande Vallée XIV (For a Little While)*, 1983

(Paris, Centre Pompidou)

. Ghada Amer, *Cactus Painting 1*, 1998 (<http://www.cccod.fr/ghada-amer>)

Se renseigner sur le format de l'ensemble des *Nymphéas* de Claude Monet conçu pour le musée de l'Orangerie et imaginer l'effet produit sur le spectateur. S'interroger sur les liens entre les grandes toiles de Claude Monet et la peinture américaine d'après-guerre, notamment autour des œuvres de Jackson Pollock et Joan Mitchell, quant au sujet, à la mise en avant de la gestuelle picturale et à la remise en cause de la notion de tableau de chevalet.

Vous pouvez vous référer également au catalogue de l'exposition « *Nymphéas*. L'abstraction américaine et le dernier Monet » (Paris, musée d'Orsay / RMN-GP, 2018).

Analyser en quoi l'installation *Cactus Painting* de Ghada Amer répond à ces recherches d'immersion du spectateur dans un environnement coloré.



Décrochement, 1979
(série *Fragments d'un labyrinthe, Opus IV*)

« Le temps, comme dans toute photographie, est un jeu. Il est même un des enjeux cruciaux et le recul par rapport aux images nous démontre à quel point celles de Daniel Boudinet sont indépendantes du moment dans lequel elles ont été réalisées. Comme si la lenteur et la précision de la prise de décision, de la prise de vue, impliquait une forme de hors-temps, ou plus justement, ce temps photographique étale véhiculé par chacune des images. S'il est un travailleur acharné et s'il veut toujours tout améliorer, tout rendre parfait, Daniel Boudinet n'est pas un photographe pressé. Plutôt un vibrion qui se contrôle, intériorise et lutte contre les fougues pour enfin maîtriser l'instant et échapper à la fugacité des perceptions et aux facilités d'une photographie qui donne toujours l'illusion d'arrêter et de conserver ce qui fuit. »

Christian Caujolle, « Un concerto inachevé », in *Daniel Boudinet, Paris, La Manufacture, 1993*, p. 16.

I Du temps en photographie

« Deux facteurs influent sur le temps d'une photographie : la durée d'exposition et le caractère statique de l'image finale. De même que le monde tridimensionnel est transformé par sa projection sur la surface plane de la pellicule, de même un monde fluide est transformé par sa projection sur la surface immobile de la pellicule. [...] La durée de l'exposition peut être...

d'un dix millième de seconde...
Du temps figé : une exposition de courte durée, coupant à travers le grain du temps, engendrant un moment différent.

Ou de deux secondes... .

Du temps qui fuse : le mouvement se produisant devant l'appareil, ou le mouvement de l'appareil lui-même, s'accumule sur la pellicule et crée un flou.

Ou de six minutes... .

Du temps suspendu : le contenu est au repos et le temps est arrêté. »

Stephen Shore, *Leçon de photographie, Paris, Phaidon, 2007*, p. 72-77.

– Analyser les protocoles de prises de vue et le travail du temps dans les photographies suivantes :

· André Kertész, *La Boutique d'un horloger, Christopher Street, New York, 1950*

· Josef Koudelka, *Invasion par les troupes du pacte de Varsovie, devant les bâtiments de la radio, Prague, Tchécoslovaquie, août 1968*

· Douglas Huebler, *Duration Piece # 31, 1974*, dont la photographie est accompagnée du texte suivant rédigé par l'artiste :

« Le 31 décembre 1973 une jeune femme a été photographiée 1/8 de seconde exactement avant minuit. Attendu que l'obturateur de l'appareil était réglé à 1/4 de seconde, l'image était complètement exposée 1/8 de seconde après minuit : c'est-à-dire après l'écoulement du premier 1/8 de seconde de l'année 1974.

Le personnage photographié étant tourné vers le sud, la partie gauche de son corps était orientée à l'ouest : le temps "se déplaçant" de l'est vers l'ouest, la photographie représente la jeune femme à un instant où, approximativement, la moitié de son corps se trouve dans l'année révolue, 1973, tandis que l'autre moitié est entrée dans la nouvelle année 1974 ; conformément à l'esprit de la saison, elle porte le costume du petit Jésus.

Photo et déclaration constituent la forme de cette œuvre. Janvier 1974. »

· Pierre de Fenoÿl, *20.5.85 17 h* [France, Tarn, 1985]

(en ligne : <https://bit.ly/2LAv3yJ>)

· Hiroshi Sugimoto, série *Theaters, 1978-2003*

· Daniel Boudinet, *Passage, série Fragments d'un labyrinthe, Opus IV, 1979* (ill. p. 49)

– Revenir sur les différentes étapes de réalisation d'une photographie argentique et leur déroulement dans le temps :

· Au moment de la prise de vue, l'image est enregistrée sur la pellicule. La vitesse d'obturation permet de régler le temps de pose ou temps d'exposition. L'image est alors encore invisible pour l'œil (on parle d'image latente).

· Le développement du film (révélateur, bain d'arrêt, fixateur, lavage et séchage) permet ensuite d'obtenir un négatif.

· Le tirage se fait par projection du négatif sur un papier photosensible



Passage, 1979
(série *Fragments d'un labyrinthe*, Opus IV)

selon un certain temps, de manière à obtenir, après développement, un positif.

. Vient enfin le moment de l'impression, puis de la diffusion, la publication ou l'exposition de l'image.

Quelles sont les différences avec la photographie numérique que nous utilisons aujourd'hui ?

– Réfléchir à la capacité de la photographie à saisir et à fixer un instant précis, mais aussi à évoquer des temporalités plus vastes : durées, souvenirs, expériences subjectives du temps, emboitements entre passé, présent et futur...

Vous pouvez vous référer aux textes de la partie « approfondir » et aux orientations bibliographiques thématiques de ce dossier.

■ Passages du temps et espaces urbains

– Étudier les photographies de Daniel Boudinet publiées en 1973 dans son ouvrage intitulé *Bagdad-sur-Seine* : En quoi ces images peuvent-elles constituer des documents sur la ville de Paris ? Le titre n'a pas été choisi par le photographe, mais quelle signification peut-on lui donner ?

Quelle impression peut susciter le choix de l'angle de prise de vue sur la tour Montparnasse ? Observer les passants dans les photographies de rue. Que peuvent-ils regarder ? Peut-on imaginer leurs sentiments ou leurs réactions ? Chercher des termes pour exprimer leurs impressions (admiration, fascination, enthousiasme,

étonnement, surprise, attraction, curiosité, indifférence, scepticisme, incompréhension, rejet, dégoût, etc.). Pourquoi Daniel Boudinet s'intéresse-t-il aux projets de rénovation urbaine des années 1970 à Paris ? Dans quelle mesure la photographie des Halles traduit-elle une forme de nostalgie ? Sur l'histoire des Halles de Paris, vous pouvez consulter les ressources en ligne suivantes :

. <https://bit.ly/2HvsH1i>

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

. <https://bit.ly/1USyox1>

– Effectuer des recherches sur les transformations urbaines de la ville de Tours. Concernant les débats qui ont accompagné l'installation de la faculté de lettres en centre-ville, vous pouvez vous référer à l'article d'Isabelle Backouche, « Expertiser la rénovation urbaine : Le cas de la France dans les années 1960 », *Genèses* n°70, 2008, 2008, p.45-65, en ligne : <https://bit.ly/2M67QoW>.

– Prolonger la réflexion sur les transformations urbaines à partir des projets photographiques suivants :

. Charles Marville, *Album du Vieux Paris*, 1865-1868 (<https://bit.ly/2sFtPef>)

. Eugène Atget, série photographique *Le vieux Paris*, 1898-1924 (<https://bit.ly/2sCoHor>)

. Berenice Abbott, *Changing New York*, 1935-1939 (<https://on.nypl.org/2hBg4tk>)

. Fonds photographique du ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme (MRU), 1945-1979 (<https://bit.ly/2zJ23Qw>)

. Mission photographique de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR), 1984-1989 (<https://bit.ly/2LzglHY>)

. Ai Weiwei, *Provisional Landscapes*, 2002-2008 (<https://bit.ly/2M7rxNr>)

■ Intemporalité, atemporalité ou hors-temps ?

Daniel Boudinet a plusieurs fois souligné que sa pratique de la photographie se distinguait de la notion « d'instantané » attachée en particulier au reportage. Dans la citation p. 47-48, Christian Caujolle évoque « ce temps photographique étale véhiculé par chacune des images ».

– Rechercher la signification du terme « étale ». En quoi peut-on l'associer aux recherches de Daniel Boudinet ? Quels autres termes pourrait-on choisir pour qualifier la spécificité de sa démarche et la tonalité de ses photographies ?

– Analyser la façon dont Daniel Boudinet « suspend » et « étire » le temps dans les images suivantes :

. Daniel Boudinet, *Paris*, 1973-1977 (ill. p. 50)

. Daniel Boudinet, *Paris*, 1977 (ill. p. 29)

. Daniel Boudinet, *Place du Trocadéro*, Paris, juillet 1978 (ill. p. 30)

. Daniel Boudinet, *Vue d'une étendue d'eau et des herbes alentour*, 1987 (ill. p. 36)

. Daniel Boudinet, *Crique, Majorque, Espagne*, 1987 (ill. p. 21)



Paris, 1973-1977

À quoi est due cette sensation de « temps suspendu » ? À l'absence de tout être vivant ? Aux sujets représentés (la ville, la nuit, les statues, les jardins, etc.) ? À leur immobilité ? Aux procédures photographiques mises en œuvre par Daniel Boudinet ? Observer notamment la façon dont il photographie l'eau. Dans *Vue d'une étendue d'eau et des herbes alentour*, comment l'élément aqueux apparaît-il ? Liquide ? Solide ? Pourquoi ? À quoi est-ce dû ? Si dans *Crique, Majorque, Espagne*, la surface de l'eau est frémissante, Daniel Boudinet donne-t-il à voir un paysage éphémère ? Ou au contraire figé, intemporel ? Qu'est-ce qui, dans ce paysage, nous donne cette impression ? Les couleurs ? L'élément minéral ? En quoi peut-on dire que ces images s'inscrivent dans une tradition picturale plutôt que photographique ? Comparer ces photographies à des œuvres de Paul Cézanne (notamment *Le golfe de Marseille vu de l'Estaque*, vers 1885, musée d'Orsay) ou de Giorgio De Chirico (en particulier *Malinconia* [Mélancolie], début du XX^e siècle, Sarrebruck, Saarland Museum : <https://bit.ly/2JutBo9>). À quoi ces images, ainsi que celles de Daniel Boudinet, peuvent-elles conduire le spectateur ? À de la contemplation ? À de la mélancolie ? À de la méditation ?

– Expliciter l'expression par laquelle Roland Barthes conclut son texte qui

accompagne une suite d'images de Daniel Boudinet : « Cependant, fermez les yeux : les arbres restent, éblouissants dans notre tête, gravés à l'intérieur de nos paupières ; vous ne pouvez vous en défaire ; vous voyez grâce à une sorte de rémanence confuse, non telle ou telle image, mais une sorte d'étendue végétale, somptueuse et austère, une sorte d'invitation silencieuse à... "philosopher". »

Roland Barthes, *Créatis, La Photographie au présent*, n° 4, 1977, in Christian Caujolle, Emmanuelle Decroux, Claude Vittiglio, *Daniel Boudinet, Besançon*, Éditions La Manufacture, 1993, p. 77.

■ Poétique de la statuaire

– Lire et analyser les textes suivants :

. Victor Hugo, « La Statue (II) », dans *Les Rayons et les ombres*, 1840, en particulier les deux dernières strophes (en ligne : <https://bit.ly/2JBqy9l>), de « Alors dans les jardins sous la brume enfouis » jusqu'à la fin.

. Charles Baudelaire, « Rêve parisien », dans *Les Fleurs du mal* [1861, seconde édition] (en ligne : <https://bit.ly/2slCmNC>)

Quelles images ces poètes donnent-ils des statues ? Dans quel environnement les statues sont-elles situées ? Que représentent-elles ? Dans quelle mesure la statue permet-elle d'échapper au monde réel ?

– Choisir une photographie de Daniel Boudinet représentant une statue et rédiger un dialogue imaginaire avec

le spectateur : « et si la statue pouvait s'animer et parler... »

– Organiser un parcours urbain dans la ville de Tours pour en découvrir les statues. Proposer aux élèves de réaliser un travail photographique sur l'une d'entre elles.

■ « Le Panthéon en quête d'auteur »

En lien avec l'exposition « Daniel Boudinet, le Panthéon en quête d'auteur », présenté au Cloître de la Psalette, cathédrale de Tours / Centre des monuments nationaux (16 juin au 17 septembre 2018), étudier le contenu et les enjeux de la commande à laquelle le photographe a participé et la manière dont ses images y répondent. Vous pouvez consulter l'intégralité des images issues de la numérisation de cette commande en ligne (<https://bit.ly/2LvKtUY>) et vous appuyer sur les citations suivantes :

. « En 1985, la Caisse nationale des monuments historiques et des sites (CNMHS), actuel Centre des monuments nationaux (CMN), donnait carte blanche à six jeunes photographes pour renouveler l'image des monuments du patrimoine architectural français. "Monuments en quête d'auteurs" – nom qui fut donné au projet – affichait un objectif d'une grande clarté et d'une force : "[...] la photographie du patrimoine est aussi une création photographique personnelle ; dans cette perspective la CNMHS a récemment demandé



Le Panthéon, 1985

à six photographes de constituer des images sur six monuments. Dans cette opération, si le monument était imposé au photographe, totale liberté lui était donnée pour restituer non plus seulement de parfaites images, mais de superbes "impressions" [...].

Six photographes (Daniel Boudinet, Manel Esclusa, Marc Le Méné, Elisabeth Lennard, Pierre Radisic et Keiichi Tahara) face à six monuments (le Panthéon, Carcassonne, l'Abbaye du Mont-Saint-Michel, l'Arc de Triomphe, le château du Haut-Koenigsbourg et le château de Chambord, chaque photographe s'emparant d'un monument)».

Laurent Bergeot, extrait du texte de présentation de l'exposition au Cloître de la Psalette, Tours, 2018.

. « Lorsque Pierre Bonhomme, alors en poste à la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, a l'idée de passer commande à un certain nombre de photographes aux approches différentes, il a pour projet, via l'édition de cartes postales, de renouveler la vision du patrimoine architectural. Il se souvient certainement de la première mission héliographique de 1851 et, avec un clin d'œil, nous montre à quel point le cliché de la "carte vue" a pollué notre façon de regarder les monuments. Le Panthéon est attribué à Daniel Boudinet qui, dans le temple laïc des grands hommes auxquels la patrie est reconnaissante, va travailler à la chambre et en couleur. Calme

affirmation, toujours, d'un point de vue, d'une réflexion, d'une précision, que la lourdeur – relative – du matériel vient signifier. Ce seront alors, tirées au cordeau, des verticalités de colonnes sur lesquelles la lumière frise pour, finalement, fabriquer la couleur qui nuance sans cesse la solennité de l'espace. Il y a, dans les finesses des teintes, dans les cadrages qui masquent la source lumineuse pour ne donner que son effet ou son impact, une forme de fragilité palpable, de mystère jamais appuyé qui rejoint, dans d'autres coloratures, le propos de "Fragments d'un labyrinthe".»

Christian Caujolle, «Un concerto inachevé», in Christian Caujolle, Emmanuelle Decroux, Claude Vittiglio, Daniel Boudinet, Besançon, La Manufacture, 1993 (Donations Ministère de la Culture), p. 13-14.

En continu, dans la tour du Château projection d'un extrait de l'émission *Océaniques : des idées, des hommes, des œuvres* en hommage au photographe disparu Daniel Boudinet (1990, 7 min) de Robert Mugnerot (Ina / FR3)

l samedi, 15 h

visite commentée destinée aux visiteurs individuels

l sur réservation

visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes

l samedis 30 juin, 28 juillet, 25 août, 29 septembre et 27 octobre 2018

visites croisées : « Visions colorées »

14 h : parcours thématique dans les collections du musée des Beaux-Arts de Tours

15 h : visite de l'exposition « Daniel Boudinet. Le temps de la couleur »

16 h 30 : visite des expositions « Les Nymphéas d'Olivier Debré » et « Ghada Amer. Cactus Painting » au CCC OD

l Daniel Boudinet. Le temps de la couleur textes de Christian Caujolle, Mathilde Falguière, et Bernard Lamarche-Vadel coédition Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine bilingue français-anglais, 22,5 x 32 cm, 192 pages, env. 150 ill., 35 €

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir.

Retrouvez également, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :

lemagazine.jeudepaume.org

Jeu de Paume – Château de Tours
25, avenue André-Malraux · 37000 Tours
+33 2 47 70 88 46
mardi-dimanche : 14 h-18 h
fermeture le lundi

expositions

l plein tarif : 4 € ; tarif réduit : 2 €

rendez-vous

l accès sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles

l les visites sont assurées par des étudiants en master dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université de Tours, la Ville de Tours, le CCC OD – Centre de création contemporaine olivier debré et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire

l visites commentées pour les groupes : sur réservation (+33 2 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr)

l visites croisées : sans inscription, selon les conditions d'accès de chacune des institutions culturelles

Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde . Paris 8e
+33 1 47 03 12 50

5 juin – 23 septembre 2018

l Bouchra Khalili. Blackboard

l Gordon Matta-Clark. Anarchitecte

l Daphné Le Sergent. Géopolitique de l'oubli

16 octobre 2018 – 27 janvier 2019

l Dorothea Lange. Politiques du visible

l Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent

l Alejandro Cesarco

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#DanielBoudinet

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien d'**Olympus France**.



Commissaires de l'exposition : Christian Caujolle et Mathilde Falguière

Exposition coproduite par la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine et le Jeu de Paume, en collaboration avec la Ville de Tours.



Médias associés :

ANOUS PARIS

Mise en page : Benoît Cannafarina
© Jeu de Paume, Paris, 2018

En couverture :

Autoportrait à l'agrandisseur, 1986

Toutes les images :

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont

Sauf p. 11 : Collection B. Thomas-M. Knoblauch, Paris

Crédits photographiques :

Ministère de la Culture / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Dist. RMN-GP

© Donation Daniel Boudinet

Sauf p. 11 : © Jean-Louis Losi

et p. 51 : © Daniel Boudinet – Centre des monuments nationaux