



LUIGI GHIRRI

CARTES ET TERRITOIRES

12/02 – 02/06/2019

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

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 scolaires 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).

CONTACTS

Julia Parisot

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

Marie-Louise Ouahioune

chargée de coordination service éducatif / accueil
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

- 7 **DÉCOUVRIR L'EXPOSITION**
- 8 Présentation de l'exposition
- 11 Biographie et chronologie
- 13 Bibliographie indicative et ressources en ligne

- 15 **APPROFONDIR L'EXPOSITION**
- 16 Introduction
- 18 Contexte artistique et réflexion sur le médium
- 24 Voyages, atlas et cartes
- 30 Photographie, réalité et représentations
- 36 Orientations bibliographiques thématiques

- 38 **PISTES SCOLAIRES**
- 39 Paysages et explorations de l'environnement
- 43 Vues, cadres et découpes
- 47 Images d'images

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I Rencontres enseignants

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

mardi 12 février 2019, 18 h

Visite des expositions « Luigi Ghirri. Cartes et territoires » et « Florence Lazar. Tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine », réservée aux partenaires scolaires.

mardi 19 février 2019, 18 h 30

Visite des expositions « Luigi Ghirri. Cartes et territoires » et « Florence Lazar. Tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine... »

– ouvert gratuitement à tous les enseignants et équipes éducatives

– sur inscription : 01 47 03 04 95

ou juliaparisot@jeudepaume.org

I Visites-conférences pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

– tarif : 80 €

– réservation : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I Parcours croisés autour de l'exposition

Les parcours croisés mettent en perspective la visite d'une exposition au Jeu de Paume avec une activité dans un lieu partenaire, en liant les approches thématiques.

Couleurs, vision et représentation

avec Universcience – Palais de la découverte, Paris 8^e

En regard de l'exposition « Luigi Ghirri. Cartes et territoires », le Palais de la découverte élabore un exposé-atelier permettant de construire une réflexion sur le rôle de la lumière dans la vision des couleurs. Comment les couleurs sont-elles créées ? Sont-elles une caractéristique de la matière ? Pourquoi le mélange de couleurs avec de la lumière est-il différent du mélange de couleurs en photographie ? Les participants sont conviés à un ensemble d'expériences qui montrent que les couleurs ne sont pas là où on le croit.

Le contenu est adapté en fonction des classes (du cycle 3 à la terminale).

– Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

– Universcience – Palais de la découverte : en groupe d'au moins dix élèves, 4,50 € par élève ; 2,50 € par élève pour les établissements en ZEP (les 12 février, 12 mars, 26 mars et 2 avril 2019, durée : 1 h 30) / 01 56 43 20 25 ou groupe.palais@universcience.fr (préciser « parcours inter-musées avec le Jeu de Paume »)

Découvertes visuelles et pratiques artistiques

avec la Maison du geste et de l'image, Paris 1^{er}

Ces programmes associent la découverte des expositions à des ateliers de pratiques artistiques : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Ils s'appuient sur la construction préalable d'un projet avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention de chaque classe. Ces propositions se composent de deux visites commentées au Jeu de Paume, en fonction du thème choisi, et de trois séances de trois heures d'atelier à la MGI pour élaborer une réalisation collective.

– contact : 01 47 03 04 95

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

■ Formation continue «images et arts visuels»

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de six séances de trois heures le mercredi après-midi, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçu et assuré par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, historiens, théoriciens ou formateurs.

La formation continue «Images et arts visuels» est accessible sur inscription directement auprès du service éducatif du Jeu de Paume. Les enseignants de l'académie de Versailles peuvent également s'inscrire sur la plateforme du plan académique de formation.

- gratuit sur inscription à l'ensemble des six séances
- contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

■ Rendez-vous en famille

Le premier samedi du mois, les questions les plus actuelles peuvent survenir à l'occasion des rendez-vous en famille autour de l'exposition «Luigi Ghirri. Cartes et territoires». Ce parcours dédié aux enfants de 7 à 11 ans et aux adultes qui les accompagnent, est idéal pour aborder les enjeux de la photographie et prendre le temps de les découvrir en famille.

samedis 2 mars, 6 avril, 4 mai et 1^{er} juin 2019 (durée : 1 heure)

- gratuit pour les enfants (7-11 ans) et pour les abonnés
- réservation conseillée :

rendezvousenfamille@jeudepaume.org / 01 47 03 12 41

■ Visites-ateliers «Les enfants d'abord!»

Le dernier samedi du mois, le Jeu de Paume propose des visites-ateliers pour les enfants de 7 à 11 ans, invités à expérimenter, composer et éditer leurs propres images.

«Colorama»

En lien avec l'exposition «Luigi Ghirri. Cartes et territoires».

samedis 23 février, 15 h 30, 30 mars, 11 h et 15 h 30 et 27 avril 2019, 15 h 30 (durée : 2 heures)

- gratuit pour les enfants (7-11 ans)
- réservation obligatoire :

lesenfantsdabord@jeudepaume.org / 01 47 03 04 95

■ Stage «12-15ans.jdp» pendant les vacances scolaires

Deux après-midis consécutives de stage dédiées aux 12-15 ans à l'occasion des vacances scolaires pour produire, transformer et partager des images.

«La tête dans les images»

En lien avec les expositions «Luigi Ghirri. Cartes et territoires» et «Florence Lazar. Tu crois que la terre est chose morte...», sur une proposition de l'artiste Julie Guichés.

mardi 23 et mercredi 24 avril 2019, 14 h 30-17 h 30

- durée : deux demi-journées de 3 heures
- gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions, tarif réduit (7,50 €)

– réservation obligatoire : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org / 01 47 03 04 95

■ Rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des «mardis jeunes» du Jeu de Paume sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites avec les conférencières du Jeu de Paume.

mardis 26 février, 26 mars, 30 avril et 28 mai 2019

- le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h
- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique «mardis jeunes»
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

Programme complet des activités éducatives à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes disponible sur www.jeudepaume.org
Le programme des activités éducatives pour l'année scolaire 2019-2020 sera disponible à partir d'avril 2019.



Rimini, 1977
Succession Luigi Ghirri

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Les images électroniques, la technique vidéo, semblent reléguer la photographie dans le grenier des antiquaires. Malgré tout cela, je crois que la photographie a encore beaucoup de choses à dire et un grand espace devant elle. Les lieux, l'extérieur, l'intérieur, tout semble être traversé de stimulations visuelles toujours plus rapides et fréquentes, mais cela nous empêche de voir avec clarté. Au milieu de cette mer hétérogène, dans ces lieux qui sont toujours sous la plus totale domination d'un "territoire de l'analogue" et où la multiplication assume un rythme toujours plus vertigineux, nous pouvons sentir dans la photographie un important moment de pause et de réflexion. La photographie comme moment de réactivation des circuits de l'attention est détruite par la rapidité de l'extérieur.

Il faut donc passer de la photographie de recherche à la recherche de la photographie. Rechercher une photographie qui indique non seulement de nouvelles méthodes pour voir, de nouveaux alphabets visuels mais surtout une photographie qui ait comme fondement un état de nécessité. Rechercher une photographie qui instaure de nouveaux rapports dialectiques entre auteurs et extérieur, de nouvelles routes, de nouveaux concepts ou idées, entrer dans un rapport avec le monde et chercher de nouveaux modes de représentation adéquats afin de restituer des images, des figures. Pourquoi photographier le monde s'il n'y a là aussi un moyen de le comprendre ? Rechercher une photographie qui soit aussi une méthode pour organiser le regard. »

Luigi Ghirri, « L'œuvre ouverte », in Luigi Ghirri. *Voyage dans les images. Écrits et images pour une autobiographie*, Nantes, En Vues, 1997, p. 45.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

LUIGI GHIRRI

CARTES ET TERRITOIRES

PHOTOGRAPHIES DES ANNÉES 1970

Luigi Ghirri (1943-1992) aborde véritablement la photographie en 1970, à l'âge de vingt-sept ans, alors qu'il exerce depuis dix ans la profession de géomètre dans les villes et campagnes de sa province natale, Reggio d'Émilie, en Italie. Au cours des deux décennies suivantes, jusqu'à sa mort à l'âge de quarante-huit ans, il réalise des milliers de photographies « sur le terrain ». Ses sujets sont ordinaires, sa façon d'aborder la photographie est modeste et sans affectation. Méditant sur la nature du médium, le langage des images et leur rôle dans la formation des identités modernes, Ghirri trace les contours mouvants de la vie moderne dans une culture européenne en équilibre entre l'ancien et le nouveau.

À une époque où la photographie couleur était considérée avec méfiance dans les milieux artistiques traditionnels, en raison de sa proximité avec la photographie amateur et commerciale, et où le noir et blanc était synonyme d'œuvre « sérieuse », il travaille d'emblée exclusivement en couleurs. « Mes photographies sont en couleurs parce que le monde réel n'est pas en noir et blanc et parce que les pellicules et les papiers pour la photographie en couleurs ont été inventés », écrit-il. Ghirri confiait le développement de ses rouleaux de pellicule Kodachrome à un laboratoire photo grand public de Modène et revenait ensuite chercher ses tirages petit format. Ayant décidé d'adopter une approche sans prétention du médium, il positionne son travail loin des sentiers battus, dans la proximité à la fois du photographe amateur du « dimanche » et de l'art conceptuel.

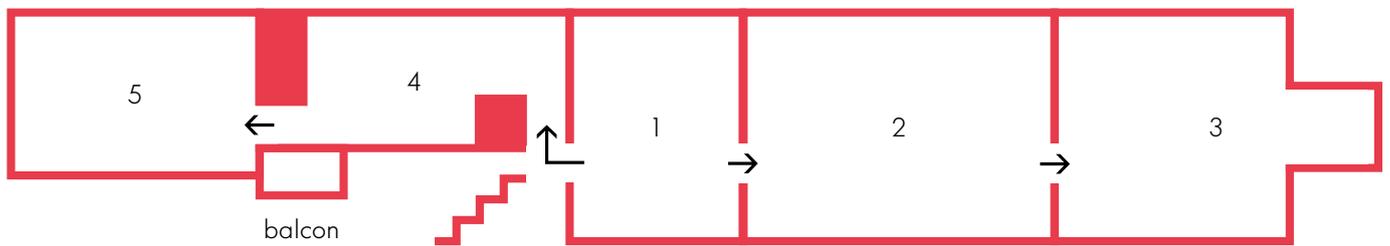
Tout au long des années 1970, le travail de Ghirri emprunte simultanément différentes directions, sans suivre d'itinéraire unique ni linéaire. Photographiant une grande diversité de sujets – maisons et jardins de banlieue, plages et fêtes foraines, pages d'atlas, inconnus observant des cartes ou posant devant l'appareil photo –, il organise ses images en plusieurs ensembles distincts qu'il considère comme autant d'« œuvres ouvertes ». Certaines séries, élaborées selon des paramètres très précis, sont achevées au cours d'une année. D'autres, moins limitatives, associent des photographies réalisées sur plusieurs années et dans différents lieux. À l'issue de sa première décennie

de pratique du médium, Ghirri avait façonné une œuvre sans équivalent en Europe à cette époque, et mené une réflexion profonde et poétique sur cette technique prisée du plus grand nombre.

I Salle 1

« Si la photographie est un voyage, elle ne l'est pas dans le sens classique que suggère ce mot ; c'est plutôt un itinéraire que l'on dessine avec beaucoup de déviations et de retours, de hasards et d'improvisations, une ligne zigzagante. » Luigi Ghirri

À l'occasion de « Vera fotografia », sa première exposition personnelle d'envergure présentée à Parme en 1979, Ghirri présente quatorze groupes de photographies réalisées au cours des dix dernières années. Pour illustrer les différents itinéraires empruntés par le photographe, la présente exposition, « Cartes et territoires », reprend la structure de celle de Parme. Ghirri travaillait pour l'essentiel en extérieur, déambulant dans les rues de Modène et de sa banlieue, effectuant avec son appareil photo des « voyages minimaux », ainsi qu'il les appelait. Il s'aventurait parfois plus loin, lors de vacances à Amsterdam, Paris ou dans les Alpes suisses. Muni de son petit appareil Canon, il arpenteait son environnement immédiat, ayant toujours un projet précis en vue. *Paesaggi di cartone* [Paysages de carton] et *Colazione sull'erba* [Déjeuner sur l'herbe] font partie de ses premières séries les plus importantes. Avec *Paesaggi di cartone*, il rend compte de l'omniprésence de l'image photographique dans l'environnement quotidien. Durant toute la décennie, il développera cet ensemble en une série plus vaste, *Kodachrome*, qui regroupe des photographies de panneaux publicitaires, d'affiches, de cartes postales et d'autres images trouvées au cours de ses déambulations dans les rues de la ville. Considérant que le protagoniste de *Kodachrome*, c'était l'« image photographique elle-même », il souhaitait que son travail fût une invitation à « penser par images ». Avec *Colazione sull'erba*, il scrute l'architecture anonyme des nouveaux faubourgs et observe les jardins soigneusement entretenus des pavillons de banlieue.



Plan de l'exposition

I Salle 2

« Je n'ai pas cherché à faire des PHOTOGRAPHIES, mais des CARTES, des MAPPEMONDES qui soient aussi des photographies. » Luigi Ghirri

À Modène, au début des années 1970, parallèlement à ses activités professionnelles de géomètre, Ghirri fréquente un cercle artistique dynamique de jeunes artistes et écrivains, parmi lesquels figurent notamment Franco Guerzoni, Claudio Parmiggiani et Franco Vaccari. Ils partagent des affinités avec les pratiques artistiques contemporaines en Europe et aux États-Unis, notamment avec le pop art et l'art conceptuel qui questionnent le statut des images et la nature de la perception. Cependant, Ghirri a toujours considéré que la photographie était davantage qu'un outil analytique. C'était une « grande aventure dans le monde de la pensée et du regard », une technique merveilleuse se prêtant à la description et à la transformation du monde visible. Avec *Catalogo* [Catalogue], une série consacrée aux façades des bâtiments de la ville et des banlieues, il poursuit l'observation attentive de son environnement immédiat. Il recense l'ensemble des images publicitaires affichées sur le mur d'enceinte du circuit de course de Modène puis, dans la série *Diaframma 11, 1/125, luce naturale* [Diaphragme 11, 1/125, lumière naturelle], retrace le rôle déterminant de la photographie dans la formation de la vie moderne et des identités modernes ; le regard des gens et la façon dont ils sont regardés.

En 1973, alors qu'il décide d'abandonner les relevés de cartes et de plans en tant que géomètre pour se consacrer à plein temps à la photographie, Ghirri revient vers les pages d'un atlas pour réaliser *Atlante* [Atlas], une œuvre importante dans sa traversée des signes et des images.

I Salle 3

« Ce qui m'intéresse, c'est l'architecture éphémère, le monde provincial, des objets considérés comme étant de mauvais goût alors qu'ils ne l'ont jamais été pour moi, des objets chargés de désirs, de rêves, de souvenirs collectifs. » Luigi Ghirri

La pratique photographique de Ghirri porte la marque de ses nombreuses années d'exercice de la profession

de géomètre, mesurant distances et élévations, traçant des limites et des espaces. Ainsi, il photographie presque systématiquement son sujet de face, ses cadrages étant très souvent structurés par de puissantes verticales et horizontales. Vers le milieu des années 1970, la ligne d'horizon qui délimite la terre et la mer par rapport au ciel revêt une importance accrue, marquant la différence entre l'espace mesuré et l'espace incommensurable. Ghirri est attiré par les lieux façonnés par l'homme, mais ses photographies sont essentiellement vides de toute présence humaine. Il s'intéresse principalement aux objets ordinaires et aux zones de loisir ou de divertissement, comme les stations balnéaires de la côte Adriatique ou les lieux de villégiature des lacs suisses. L'impression de latence, d'un monde qui attend, est palpable, en particulier dans les nombreuses photographies qui montrent des sites aménagés pour offrir aux promeneurs la possibilité de profiter de la vue. Celles-ci appartiennent à une importante série intitulée *Vedute* [Vues], libre réflexion sur la nature de la vision, où un grand nombre de vues différentes témoigne de la préoccupation du photographe pour les cadres, les miroirs et les reflets. En 1978, Ghirri publie *Kodachrome*, son premier livre, le plus important. Condensation poétique des nombreux sujets et intérêts du photographe, *Kodachrome* se distingue comme l'un des livres photographiques les plus singuliers de l'époque.

I Salle 4

« Ces villes du dimanche ressemblent incroyablement à la photographie. Non seulement parce que la plupart des photos sont prises (comme par hasard !) le dimanche, mais aussi parce que dans la photographie on a le double, le voyage fantastique dans le changement d'échelle. » Luigi Ghirri

Ghirri est attiré par les lieux où l'expérience vécue du public repose sur une complicité enthousiaste avec la fiction. Le titre de l'ensemble de photographies *Il Paese dei balocchi* [Le Pays des jouets] (1972-1979) est emprunté aux *Aventures de Pinocchio*, roman où un monde imaginaire se substitue au quotidien. Pour le réaliser, il fréquente durant de nombreux week-ends une fête foraine de Modène. Il



Modena, 1973
CSAC, université de Parme

photographie de préférence les coulisses, montrant les structures qui étayent l'artifice. La fiction est fabriquée pour une foule qui est absente, la fête foraine revêt une dimension presque onirique, métaphysique.

L'intérêt qu'éprouve Ghirri pour le goût populaire, pour le dédoublement et le simulacre, l'amène à photographier des portraits de personnages célèbres dans un musée de cire à Amsterdam, des dinosaures dans un parc d'attractions de Vérone et des dioramas dans un musée d'histoire naturelle à Salzbourg. À première vue, les détails des dioramas ressemblent à des paysages « réels », mais un examen plus attentif montre que ce sont des représentations de paysages, des images d'images.

I Salle 5

«La photographie est [...] une grande aventure dans le monde de la pensée et du regard [...] un voyage continu dans le grand et le petit, dans les variations à travers le règne des illusions et des apparences, des labyrinthes et des miroirs, de la multitude et de la simulation.»

Luigi Ghirri

Tout au long des années 1970, ce qui est au cœur du projet de Ghirri, c'est une réflexion sur la nature de la photographie et son rôle structurant dans la formation de la perception du monde qui nous environne. La photographie est toujours reproduction de quelque chose, représentation, duplication. Au fil de la décennie, Ghirri rend compte de l'inéluctable emprise sur la vie quotidienne des reproductions photographiques, affiches et cartes postales, photographies publicitaires et copies kitsch. Dans la série *Still Life* [Nature morte], il recadre des tableaux et des miroirs trouvés au marché aux puces de Modène; de même pour l'album *Slot Machine* [Machine à sous], il capture des images publiées dans les pages de magazines pour photographes amateurs. Le changement d'échelle est un autre aspect fondamental presque toujours présent dans l'image photographique. C'est ce que souligne la série *In scala* [À l'échelle], pour laquelle Ghirri photographie des miniatures de bâtiments célèbres installées dans un parc à thèmes.

BIOGRAPHIE ET CHRONOLOGIE

1943

Naissance à Scandiano, près de Reggio d'Émilie.

1962

Obtient son diplôme de géomètre expert.

1969-1970

Fait à Modène la connaissance des artistes Franco Guerzoni, Carlo Cremaschi, Giuliano della Casa, Claudio Parmiggiani.

1970

Réalise ses premières séries, *Fotografie del periodo iniziale* et *Paesaggi di cartone*.

Naissance de sa fille Ilaria.

1972

Première exposition personnelle à Modène.
Commence les séries *Colazione sull'erba* et *Catalogo*.

1973

Abandonne la profession de géomètre.
Réalise les projets *Km. 0,250* et *Atlante*.

1974

Prend une photographie du ciel chaque jour de l'année, pour '*∞*' *Infinito*.
Expose *Colazione sull'erba* à la Galleria Nadar, Pise, et à la Galleria Il Diaframma, Milan.
Rencontre Paola Borgonzoni, sa future compagne, avec laquelle il travaillera jusqu'à sa mort.

1975

Expose *Colazione sull'erba* à la Galleria Civica d'Arte Moderna, Modène, et *Atlante* à la Galleria Documenta, Turin.
Participe à l'exposition « Art as Photography – Photography as Art », Cassel, Allemagne.

1976

Entreprind les séries *Vedute*, *Italia ailati* et *Identikit*.
Présente plus de deux cents photographies dans l'exposition personnelle « Cancellature », à la Galleria Rondanini, Rome.

1977

Fonde avec Paola Borgonzoni et Giovanni Chiamonte la maison d'édition Punto e Virgola. Commence les séries *Still Life*, *Il Paese dei balocchi* et *In scala*.
Exposition personnelle « Fotografia e nature » à Milan.

1978

Son premier ouvrage, *Kodachrome*, paraît chez Punto e Virgola (et chez Contrejour pour l'édition française), parallèlement à des expositions à Paris et Arles.
Participe à l'exposition « L'immagine provocata » à la Biennale de Venise.

1979

Son exposition personnelle la plus importante à cette date, « Vera fotografia », se tient au Palazzo della Pilotta à Parme.
Commissaire avec Claude Nori de l'exposition « La fotografia francese : dalle origini ai giorni nostri » à la Galleria Rondanini, Rome, et à la Galleria Civica, Modène.

1980

Achève les séries *Still Life* et *Geografia immaginaria*.
Exposition personnelle à la Light Gallery, New York.
L'exposition « Vera fotografia » est présentée au Palazzo dei Diamanti de Ferrare.
Commissaire d'une exposition de photographies de Robert Doisneau à Modène.
Figure dans l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes », au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.



Claude Nori,
Ritratto di Luigi Ghirri, 1977
Succession Luigi Ghirri

1981

Expose à la Galleria d'Arte Moderna, à Bologne, des photographies du paysage « post-urbain » de la plaine du Pô, qui feront partie de la série *Paesaggio italiano*.

1982

Présente la série *Topographie-Iconographie*, entamée deux ans plus tôt, à la galerie Viviane Esders, Paris.

1983

Commissaire de l'exposition « Penisola, una linea della fotografia italiana a colori » pour le Forum Stadtpark, Graz. Une monographie de son travail est publiée par Fabbri dans la collection « I Grandi Fotografi ».

1984

Enseigne à l'université de Parme.
Organise avec Gianni Leone et Enzo Velati « Viaggio in Italia », exposition collective itinérante de photographies du paysage italien.

1985

Invité par le ministère de la Culture, photographie le château et les jardins de Versailles.
Prend part à l'exposition « The European Iceberg: Creativity in Germany and Italy Today », à la Art Gallery d'Ontario, Toronto.
Rencontre Robert Frank et William Eggleston lors du colloque « Europa-America e reciproche influenze » à Graz.

1986

Organise les recherches photographiques pour l'exposition de Giulio Bizzarri et Eleonora Bronzoni, « Esplorazioni sulla via Emilia: vedute nel paesaggio 1983-1986 », inaugurée à Bologne avant de voyager à Reggio d'Émilie et Ferrare.
Premier séjour aux États-Unis où il visite Boston et New York.

1987

Participe à l'exposition « Le città immaginate: un viaggio in Italia – Nove progetti per nove città » lors de la Triennale de Milan.

1988

Commissaire de la section photographie de la Triennale de Milan.

1989

Exposition personnelle « Paesaggio italiano » à Reggio d'Émilie et Mantoue.
Parution de son livre *Il Profilo delle nuvole* aux éditions Feltrinelli, Milan.

1990

Photographie les ateliers de Giorgio Morandi et Aldo Rossi.
Naissance de sa fille Adèle.

1991

Publie *Viaggio dentro un'antico labirinto*, interprétation du paysage italien à travers l'histoire de l'art et de la littérature.

1992

Meurt à Roncocesi le 14 février.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE ET RESSOURCES EN LIGNE

Ouvrages et textes de Luigi Ghirri

- GHIRRI, Luigi, *Fotografie, 1970-1971*, texte de Franco Vaccari, Modène, 1972.
- GHIRRI, Luigi, *Paesaggi di cartone*, Modène, 1974.
- GHIRRI, Luigi, *Colazione sull'erba*, Pise, Galleria Fotografica Nadar, 1974.
- GHIRRI, Luigi, LEONE, Gianni, VELATI, Enzo (dir.), *Viaggio in Italia*, Alexandrie (Italie), Il Quadrante, 1984.
- GHIRRI, Luigi, « Introduction », avec citations de Bob Dylan, *Via Emilia/Italy, History and exploration by film and images*, Regione Emilia-Romagna, 1986.
- GHIRRI, Luigi, *Il Profilo delle nuvole*, Milan, Feltrinelli, 1989.
- GHIRRI, Luigi, *Paesaggio italiano*, Milan, Electa, 1989.
- GHIRRI, Luigi, *Atelier Morandi*, Bari, Palomar / Paris, Contrejour, 1992.
- GHIRRI, Luigi, *Vista con camera*, Milan, Federico Motta Editore, 1992.
- GHIRRI, Luigi, *I Luoghi della musica*, Milan, Federico Motta Editore, 1994.
- GHIRRI, Luigi, *Atlante*, Milan, Charta, 1999.
- GHIRRI, Luigi, '∞' *Infinito*, Roma, Meltemi, 2001.
- GHIRRI, Luigi, *Ghirri di musica*, Bologne, Galleria de' Foscherari, Parto, Gli Ori, 2008.
- GHIRRI, Luigi, *Kodachrome [1978]*, Londres, MACK, 2017.
- GHIRRI, Luigi, *The complete essays, 1973-1991*, Londres, MACK, 2017.

Ouvrages et textes sur Luigi Ghirri

- BORDINI, Carlo, « La simplicité, juillet 1992 », trad. française Olivier Favier, *La Revue des ressources*, 2009, en ligne : <https://larevuedesressources.org/la-simplicité,1446.html>.
- CONSTANTINI, Paolo, CHIARAMONTE, Giovanni (dir.), *Luigi Ghirri. Voyage dans les images. Écrits et images pour une autobiographie*, trad. de l'italien par F. Liffan, Nantes, En Vues, 1997.
- FABIANI, Francesca, GASPARINI, Laura et SERGIO, Giuliano (dir.), *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, Milan, Electa, 2013.
- GHIRRI, Paola (dir.), Luigi Ghirri, *Polaroid. L'opera completa 1979-1983*, Milan, Baldini Castoldi Dalai Editore, 1998.

- GIULIANO, Sergio, « Luigi Ghirri », in *Information, document, œuvre. Parcours dans la photographie en Italie dans les années 1960 et 1970*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 313-329.
- HARRIS, Melissa, GHIRRI, Paola (dir.), *It's beautiful here, isn't it ... , photographs by Luigi Ghirri*, préface de William Eggleston, New York, Aperture, 2008.
- NORI, Claude, *Luigi Ghirri l'amico infinito*, Biarritz, Contrejour, février 2019.
- PARR, Martin et BADGER, Gerry, « Luigi Ghirri, Kodachrome », in *Le livre de photographies, une histoire volume I*, Paris, Phaidon, 2005, p. 229.
- SPUNTA, Marina, BENCI, Jacopo (dir.), *Luigi Ghirri and the Photography of Place. Interdisciplinary Perspectives*, Oxford, New York, Peter Lang, coll. « Italian Modernities », n°27, 2017.

Catalogues d'exposition

- *Luigi Ghirri*, Parme, Centro studi e Archivio della Comunicazione – université de Parme / Milan, Feltrinelli, 1979.
- *Luigi Ghirri: voyage dans les images*, Toulouse, Galerie municipale du Château d'eau, 12 février-30 mars 1997.
- *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018.
- Album de l'exposition : *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, textes de James Lingwood, Paris, Jeu de Paume, 2018.

Ressources iconographiques en ligne

- Les archives de Luigi Ghirri peuvent être consultées sur le site de la bibliothèque Panizzi (en italien) : <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=292> et <https://archivioluigighirri.com>
- Œuvres accessibles sur le site du MoMA : <https://www.moma.org/artists/39882>
- L'ouvrage *Kodachrome* est accessible en ligne : http://digilib.netribe.it/bdro1/visore2/index.php?pidCollection=Ghirri-07-Kodachrome-1978:108&v=-1&pidObject=Ghirri-07-Kodachrome-1978:108&page=001_Copertina

Consultez les publications sur le magazine en ligne du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition (lemagazine.jeudepaume.org/)



Rimini, 1977
CSAC, université de Parme

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des œuvres de Luigi Ghirri, ce dossier aborde trois thématiques :

- « Contexte artistique et réflexion sur le médium »
- « Voyages, atlas et cartes »
- « Photographie, réalité et représentations »

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.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (pages 36-37) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

INTRODUCTION

« Dans son essai intitulé *Espèces d'espaces*, Georges Perec invite le lecteur à parcourir des espaces qui ne peuvent qu'être familiers à un citoyen d'Europe occidentale des années 1970.

Ses réflexions décrivent un mouvement centrifuge allant de l'intérieur de la chambre à coucher à l'immeuble d'habitation, de l'immeuble à la rue et à la ville, puis plus loin vers l'extérieur, vers la banlieue et la campagne, explicitant l'un après l'autre ces types d'espace et ce qui fait leur spécificité. Le voyage comporte des détours abordant des sujets aussi divers que les murs et les frontières, les voyageurs et le tourisme. Teintées de mélancolie, les méditations de Perec prêtent une attention vigilante au banal et au quelconque, à l'ordinaire et au lieu commun. Presque exactement à l'époque où Perec écrit à Paris, au début des années 1970, le jeune photographe Luigi Ghirri se lance sur son propre chemin, en Émilie-Romagne. Son projet photographique évolue durant toute la décennie en une sorte d'équivalent visuel des réflexions poétiques de Perec ; à l'instar de celui de l'écrivain français, le programme du photographe italien est moins fermé et systématique qu'ouvert et discursif, marqué par une curiosité et une préoccupation critique vis-à-vis des transformations culturelles de son époque.

À l'issue de sa première décennie de travail, Ghirri avait accumulé un gisement de plusieurs milliers d'images dans lequel il puisa pour constituer les deux manifestations les plus importantes de son œuvre à ce jour : *Kodachrome*, un ouvrage auto publié, paru en 1978, et "Vera fotografia" [Photographie vraie], une exposition d'environ 400 photographies présentées à Parme en 1979. Les quatorze séries différentes de photographies qui composaient l'exposition de Parme ont structuré la présente vue d'ensemble du projet photographique de Ghirri durant les années 1970. [...]

"Vera fotografia" proposait un panorama complet du territoire arpenté par Ghirri. Pour préparer l'exposition, celui-ci avait réalisé quelque 900 tirages en couleur. Avec l'aide de Massimo Mussini, il en sélectionne finalement

quelque 400 tirages de petit format datant de 1970-1979 qu'il classe en quatorze groupes différents, à peu près mais non systématiquement chronologiques, commençant par *Fotografie del periodo iniziale*, *Kodachrome* (une version enrichie de *Paesaggi di cartone*), *Catalogo* et *Colazione sull'erba*, et se terminant par *Still Life* [Nature morte] et *Identikit* [Portrait-robot], un autoportrait regroupant des photographies de sa bibliothèque de livres, de disques, de plans et de cartes. La présentation inhabituelle de chaque photographie, telle que l'avait adoptée Ghirri, les tirages étant décentrés vers le haut dans les passe-partout en carton comme s'ils formaient les pages d'un vaste album, donnait du poids à l'idée que l'exposition était en quelque sorte comparable à un livre en trois dimensions composé de quatorze chapitres ou récits.

[...] Tout éloquent que puisse être un tirage isolé, l'expression ultime de l'œuvre réside dans les associations et les lectures suscitées par la proximité des images les unes aux autres. Cette ouverture trouve son origine à la fois dans l'analyse par Ghirri du langage de la photographie, de son potentiel et de ses limites, et dans une défiance aussi instinctive qu'intellectuelle vis-à-vis de tout système de connaissance fixe et autoritaire.»

James Lingwood, « La carte et le territoire », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 13 et 25-26.

« Pour Vaccari, le travail de Ghirri se singularise surtout par son organisation en séries à l'intérieur desquelles les photographies peuvent être déplacées et recombinaées. Les "glissements de sens", la "mobilité" de l'œuvre de Ghirri la rendent "toujours disponible pour d'autres ajouts, des intégrations, des échanges, s'offrant ainsi à des interprétations toujours différentes". Et il conclut : "De nombreuses photographies réunies peuvent nous faire découvrir la présence de constantes, soit dans la façon dont les événements se déroulent, soit dans la façon dont notre attention est guidée. L'immense quantité d'images disponibles aujourd'hui, que nous pouvons traiter avec des opérations semblables au montage cinématographique pour obtenir des structures de sens, génère en nous des attitudes nouvelles : parmi celles-ci, la prise de conscience très récente de l'existence d'une 'archéologie du regard'. Le travail de Ghirri s'oriente précisément dans cette direction. Il nous a fait comprendre à quel point est illusoire notre confiance en la transparence immédiate du regard, car chaque image est toujours placée au sein d'une 'histoire d'images'." »

Jacopo Benci, « "À trois kilomètres de chez moi", Luigi Ghirri et les arts à Modène, 1969-1979 », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 48.

« C'est dans ce travail [*Kodachrome*] que j'ai commencé à prêter attention à la destruction de l'expérience directe. Mon intention n'était pas de parler de l'invasion des lieux extérieurs de vie par les images, mais plutôt d'offrir une analyse entre le vrai et le faux, entre ce que nous sommes et l'image de ce que nous devons être ; d'opérer une lecture à travers l'occultation et la négation du vrai.



Modena, 1971
 Courtesy Matthew Marks
 Gallery

Modena, 1972
 CSAC, université de Parme

Il semble en effet toujours plus difficile de faire la distinction, voire impossible d'aller au-delà du visible immédiat. J'ai choisi des images dont il est fait un usage public, autrement dit des images que l'on trouve dans la rue, dans les vitrines, etc., afin de leur donner une valeur emblématique et symbolique et de reconnaître à la réalité une complexité qui n'est pas réductible à des schémas ou à des formules.

Le thème de la réalité et de la fiction, de l'être et du paraître met en lumière le fait que la destruction de l'expérience impose un engagement quotidien, car il faut nécessairement partir de la prise de conscience de cette destruction avérée pour renouer avec l'expérience. Raison pour laquelle, peut-être, on a très souvent écrit que la photographie montre toujours ce que l'on sait déjà. Or, à mon avis, cette assertion doit être corrigée de la manière suivante : la photographie montre toujours ce que l'on croit déjà savoir.

La série se referme sur des fragments d'images que j'ai trouvées en marchant dans la rue, et ce n'est pas un hasard si, dans le dernier, on lit sur un journal froissé, abandonné sur l'asphalte : "comment penser par images".

Tout le sens de mon travail réside dans cette phrase, comme dans celle de Giordano Bruno : "Penser, c'est réfléchir avec les images." »

Luigi Ghirri, «Kodachrome. 1970-1978», in Luigi Ghirri. Cartes et territoires, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 76.

«La photographie devint alors pour moi et pour d'autres le langage qui allait permettre de découvrir, de connaître, de représenter, de comprendre la réalité sans obsessions esthétiques et formelles paralysantes, parce qu'aucun monde ne doit être caché ni déplacé. Il ne s'agissait pas seulement d'un changement de décor, d'un geste simpliste déplaçant l'attention d'une réalité à l'autre, d'une manière de construire l'image à une autre, c'était aussi le signe d'une continuité avec des expériences différentes de la photographie, avec le cinéma de Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni. Eux aussi

oublent les sentiers de la campagne toscane, les ruelles de Venise, les pavés millénaires de l'Apia Antica et nous parlent des gazomètres derrière le Forum de Rome, des pompes à essence le long des routes de campagne, des panneaux publicitaires dans les banlieues. Ce n'étaient pas tant des mutations du paysage que des changements du mode de vie qu'il s'agissait. Je trouvais qu'on parlait des mêmes choses dans la photographie américaine. Il m'est difficile de dire lequel, du cinéma italien ou de la photographie américaine, m'a le plus frappé. L'analogie était profonde, le mobile et l'inspiration similaires : comprendre, transcrire, raconter notre horizon visible, parler de ce qui existe. Paradoxalement, la photographie américaine, non moins que le *Désert rouge* d'Antonioni et la *Strada* de Fellini, nous invite à répondre au défi du contemporain et du présent, nous apprend à construire l'identité qui est hors de nous et en nous, en une synthèse singulière du monde intérieur et du monde extérieur. Il me semblait déceler dans ce statut de nécessité pour l'image des valeurs éthiques, un projet qui ne concernait pas seulement la représentation, mais aussi notre manière de vivre. [...]

Moi non plus je ne peux pas dire ce qui m'a le plus éclairé des paysages musicaux et poétiques de Dylan, des sculptures et architectures de Claes Oldenburg, des photographies de Robert Frank ou de Lee Friedlander, de la rigueur éthique de Walker Evans ou si ce furent les cosmogonies de Bruegel, les fantasmes de Fellini ou les panoramas d'Alinari, les silences d'Atget, la précision des Flamands ou encore la pureté de Piero della Francesca et les couleurs de Van Gogh. Je ne saurais vous dire si j'ai choisi d'appartenir à l'ancien ou au nouveau monde, parce que dès le début j'ai vu dans la photographie une grande aventure de la pensée et du regard, un grand jouet magique qui réussit à conjuguer le grand et le petit, les illusions et la réalité, le temps et l'espace, notre savoir d'adulte et le monde fabuleux de l'enfance.»

Luigi Ghirri, «L'objectif de la vision», in Luigi Ghirri. Voyage dans les images. Écrits et images pour une autobiographie, Nantes, En Vues, 1997, p. 66-67.

CONTEXTE ARTISTIQUE ET RÉFLEXION SUR LE MÉDIUM

« En 1969, Luigi Ghirri travaille comme projeteur dans une agence immobilière de Modène. Géomètre de formation, il s'intéresse aussi à la photographie et part régulièrement en excursion autour de la ville le week-end et pendant ses vacances. Cette année-là, Ghirri devient un membre actif du milieu intellectuel animé de Modène où il rencontre d'abord l'artiste Franco Guerzoni, puis, par son entremise, ses confrères Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa et Claudio Parmiggiani. Tous sont peintres de métier, mais, depuis 1965, ils ont commencé à s'éloigner des pratiques artistiques traditionnelles pour s'orienter vers la poésie visuelle, la photographie, l'installation et la performance. Bientôt l'appartement de Ghirri accueille de fréquentes réunions. Durant les longues discussions sur les directions que doit prendre l'art de la néo avant-garde, le rôle de la photographie constitue un sujet brûlant. Depuis le début des années 1960, ce groupe de jeunes artistes – qui, outre Parmiggiani, Cremaschi, Della Casa et Guerzoni, comprend Franco Vaccari et Oscar Goldoni – joue un rôle moteur dans la vie culturelle de Modène. En 1964, Goldoni, alors âgé de vingt-deux ans, a été nommé directeur de la Sala Comunale di Cultura, la galerie municipale d'art moderne. L'année suivante, Vaccari a publié *Pop esie*, son premier livre d'artiste, et Goldoni a été commissaire de l'exposition "Zeroglifico, Laboratorio/A" à la Sala di Cultura avec Parmiggiani, Cremaschi et le poète visuel Adriano Spatola. En 1966, Parmiggiani, Cremaschi et Della Casa ont ouvert à Modène la Galleria Alpha où, pendant environ un an, ils ont présenté des œuvres d'artistes et de poètes internationaux tels Jiří Kolář, Isidore Isou, Brion Gysin, Gil Wolman, François Dufrenoy ou Henri Chopin. À l'été 1967, Parmiggiani et Spatola ont organisé la rencontre internationale de poésie expérimentale "Parole sui muri" [Paroles sur les murs] à Fiumalbo, village des Apennins émilien; les deux éditions de cet événement, en 1967 et 1968, ont vu la participation de dizaines de poètes, artistes, performeurs et cinéastes néo-avant-gardistes venus du monde entier. En plus de l'incessante activité culturelle qui règne à Modène, un nouvel élan est donné

par la proximité des débats littéraires et artistiques qui se déroulent à Bologne et Reggio d'Émilie autour du critique littéraire Luciano Anceschi, du critique d'art Renato Barilli, du collectif néo-avant-gardiste Gruppo 63 et de la revue littéraire *Il Verri*.

Lorsqu'il rencontre les artistes modénais, Ghirri est en grande partie un autodidacte en termes de culture artistique, mais ses lacunes théoriques sont compensées par sa curiosité et son ouverture d'esprit. Guerzoni se souvient : "Lors des nombreuses soirées passées dans le minuscule atelier [de Ghirri], j'étais impressionné par l'abondance de livres et de magazines, y compris ceux d'architecture et de design. Je pense que la métaphysique ou le surréalisme, mais le dadaïsme aussi, ont eu une grande influence sur son travail, de même que de nombreux photographes américains, Magritte et Kolář, dont Parmiggiani aimait beaucoup l'œuvre." Une étude iconographique des créations de Ghirri des années 1970 corrobore les souvenirs de Guerzoni. Outre un clin d'œil assez évident au collage Dada et surréaliste, certaines photographies de Ghirri offrent un mélange d'images et de fragments de textes détournés, typique de la poésie visuelle italienne de la fin des années 1960. Même si quelques images de Ghirri de 1970-1973 présentent des similitudes frappantes avec celles figurant dans des publications de Franco Vaccari, comme *Le Tracce* de 1966 et *Strip-street* de 1969, les souillures ainsi que les altérations et inscriptions de mots ou de graphismes dont ont fait l'objet certaines images de Vaccari de la part de passants anonymes ont toujours épargné les photographies de Ghirri. Dans les rares cas où les affiches visibles sur les photographies sont déchirées, ces actes anonymes sont plus lyriques qu'agressifs, ils élèvent au lieu de dégrader. D'emblée, Ghirri prend ses distances avec le penchant profanateur et iconoclaste de Dada et de la néo-avant-garde des années 1960. »

Jacopo Benci, « À trois kilomètres de chez moi », Luigi Ghirri et les arts à Modène, 1969-1979 », in Luigi Ghirri. Cartes et territoires, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 41-42.

« À partir de la fin des années 1960, la pensée critique de Ghirri se nourrit de ses conversations et collaborations occasionnelles avec un cercle d'artistes et d'écrivains de Modène, notamment avec les peintres Claudio Parmiggiani, Franco Guerzoni, Giuliano Della Casa, Claudio Cremaschi et Franco Vaccari, ainsi qu'avec l'historien de l'art Arturo Carlo Quintavalle qui, à partir de 1968, organisa à Parme une série d'expositions photographiques avant-gardistes, à commencer par "New Photography USA", en 1971, qui présentait des photographies de Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand. Le critique Massimo Mussini est un autre de ses interlocuteurs importants dont l'intérêt avait été retenu par l'affiche de la première exposition Ghirri à l'hôtel Canalgrande, à Modène, fin 1972. Captivé par cette présentation à la singularité sans compromis de photographies modestes figurant des "banalités quotidiennes", il allait devenir le critique et l'interprète de l'œuvre de Ghirri le plus important de la décennie suivante. Quintavalle et Mussini évoqueront tous deux ces conversations qui gravitaient autour de la philosophie et du langage (*Sens et non-sens* de Merleau-



Modena, 1973
CSAC, université de
Parme

Ponty, Adorno, Saussure, etc.) tout autant que de l'art et de la photographie. Quand l'art est plus directement abordé, Duchamp, De Chirico et Magritte occupent une place tout aussi importante que des photographes et artistes contemporains comme Ugo Mulas et Franco Vaccari. Les questions de la perception et de la représentation, de la nature du langage des images en général et du langage photographique en particulier, sont des sujets de discussion récurrents qui trouvent une résonance dans le travail de Ghirri au cours des années 1970.»

James Lingwood, «La carte et le territoire», in Luigi Ghirri. Cartes et territoires, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 18.

«Une part importante de l'art de Duchamp est paillard et grivoise. Dans l'imagination populaire il est connu pour avoir peint des moustaches à la Joconde, bien que l'homme de la rue ignore probablement l'essentiel de cette plaisanterie, à savoir les lettres "L.H.O.O.Q." qui apparaissent comme une sorte de légende diffamatoire au bas de "l'œuvre" de Duchamp, en réponse à la célèbre et fastidieuse question que l'on se posait au XIX^e siècle sur la nature du sourire de Mona Lisa. L'intérêt de cette provocation n'est pas de savoir si nous trouvons la plaisanterie drôle (ce qui n'est en général pas le cas des universitaires), mais qu'elle démontre que Duchamp était déterminé à pratiquer un art des plus vulgaires et à opter en la matière pour le populaire, le scabreux, le commun. S'il y a donc une distinction qu'il est important ou utile de faire entre Duchamp et Picasso (et Octavio Paz a certainement raison d'insister sur cette nécessité), elle devrait se faire selon d'autres critères que ceux qui ont toujours fonctionné dans la tradition iconographique. Plutôt que de perpétuer l'antinomie entre dessin et couleur, entre esprit et corps ou entre idéal et sensible, il faudrait plutôt réorienter l'axe de l'opposition suivant la direction et distinguer entre le haut et le bas, le sérieux et le trivial. Car ce que Duchamp recusa quand il rejeta avec violence le cubisme c'était, je

crois, la suffisance de la peinture, à ses yeux intolérable, son sérieux outrancier, sa conception sacrée de sa mission, et la ferveur religieuse qu'elle mettait à poursuivre l'idée d'une autonomie de l'œuvre d'art qui chaque jour la protégeait un peu plus de tout contact avec le monde réel. Ayant donc décidé de quitter les hautes sphères du sérieux, Duchamp ne se contenta pas de descendre vers une pratique bouffonne, mais atteignit ce qui serait l'équivalent dans les arts visuels des formes mimétiques "basses". En d'autres termes, il se convertit au réalisme dans l'état où était celui-ci au début du siècle, c'est-à-dire au moment précis où il était le plus discrédité et le plus avili sur le plan esthétique. Duchamp s'engagea en effet dans un certain commerce avec la photographie, et ce que je voudrais suggérer comme hypothèse, c'est que, s'il se dégage de la surface de son art une hilarité un peu folle et déconcertante, c'est là une qualité comique qui résulte de sa décision de faire de son art une méditation sur la forme la plus élémentaire du signe visuel, forme que l'on connaît le plus généralement par la photographie.»

Rosalind Krauss, «Marcel Duchamp ou le champ imaginaire», Le Photographique, pour une théorie des écarts, Paris, éditions Macula, 1990, p. 92-93.

«Vers 1970, j'ai commencé à réaliser des photographies ayant pour thème la photographie elle-même – une manière d'analyser l'opération photographique pour en identifier les éléments constitutifs et leur valeur propre. Par exemple, qu'est-ce qu'une surface sensible ? Que signifie utiliser un téléobjectif ou un grand-angle ? Pourquoi tel format ? Pourquoi faire un agrandissement ? Quel est le lien entre une photographie et sa légende ? etc. Ces questions sont finalement celles de tout manuel de photographie, mais, alors que les manuels s'adressent généralement à des débutants, elles sont envisagées ici du point de vue inverse, au bout de vingt ans de pratique. Il se peut que mes divagations soient venues d'un besoin de clarifier mon jeu, à la manière typique des autodidactes qui, ayant démarré dans le noir, veulent mettre les choses au clair tout en

gardant une certaine candeur et beaucoup d'enthousiasme à l'égard du métier qu'ils ont conquis jour après jour. J'ai intitulé cette série *Verifiche* [Vérifications], car le but était pour moi de toucher du doigt le sens d'opérations répétées cent fois par jour pendant des années, sans jamais prendre le temps de les considérer en elles-mêmes, indépendamment de leur caractère utilitaire. La première de ces photographies, ou vérifications, est dédiée à Niépce. De lui ne nous reste qu'une image jaunie, une photographie prise depuis la fenêtre de sa maison du Gras. Moins de cent cinquante ans ont passé depuis, mais pour un photographe cette époque est déjà mythique : on parlait alors d'images faites par le soleil, d'objets de la nature se dessinant d'eux-mêmes sans l'aide du crayon de l'artiste ; une époque où un scientifique, particulièrement imaginatif et dépourvu de confiance en l'agilité de sa propre main, se convainc qu'il doit exister un moyen plus efficace que le crayon infidèle pour saisir ces images fugitives – et le trouve ; une époque où un autre scientifique, présentant l'invention de Daguerre, peut dire que dans la chambre noire les images se créent d'elles-mêmes. Avec cette époque mythique, circonscrite à quelques années, disparaît le rêve d'avoir enfin trouvé le moyen de détacher l'opération de création de la main imprécise ou tendancieuse. En quelques années, la photographie devient une affaire très rentable ; partout naissent des industries, presque chaque jour sont déposés de nouveaux brevets. Déjà Nadar écrit avec une douloureuse ironie : "La photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces et dont l'application est à la portée du dernier des imbéciles." Rêvée durant de longues années par ses inventeurs comme porteuse de la vérité, et donc susceptible de libérer l'homme de la responsabilité de représenter cette dernière, la photographie se transforme bien vite en son contraire ; précisément en raison de la confiance que chacun accorde à son objectivité, à son impartialité mécanique, elle se prête aux opérations les plus ambiguës. »

Ugo Mulas, «*Les vérifications, 1968-1972*», in *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015, p. 145.

« Marc Lenot : Venons-en donc à votre livre le plus connu, publié en 1979 grâce à Luigi Ghirri (et le seul traduit en français, dès 1981, sous le titre *La Photographie et l'inconscient technologique*). Comment définissez-vous l'inconscient technologique ?

Franco Vaccari : Tout d'abord, ça ne vient pas de l'inconscient freudien ou jungien, mais de l'inconscient optique de Walter Benjamin (ce qui est révélé par l'appareil mais que l'œil ne perçoit pas) et aussi de l'inconscient chez Claude Lévi-Strauss (le sens caché derrière l'arbitraire apparent), il ne s'agit pas de l'émotion, de l'émergence de ce qu'on a oublié, mais il s'agit d'un inconscient de production. Il existe dans toute action photographique un inconscient technologique qui conditionne l'image à l'insu de son auteur. Le médium photographique, traversé par un flux matériel, est structuré par des règles qui échappent à ceux qui utilisent ce médium, c'est donc dans ce sens que les règles de la structure de production sont inconscientes. Indépendamment de l'intervention de l'auteur, du photographe, le médium donne une dimension symbolique aux images qui le traversent. Pour moi, la

photographie est toujours une image codée selon des règles de structure, indépendamment du photographe, car celui-ci a délégué sa propre activité à la machine, laquelle voit pour lui.

De plus, l'outil photographique est différent de tous les autres outils de production : il obéit à un code symbolique qui n'a pas besoin d'être institué par une convention préliminaire car il obéit déjà aux conventions les plus profondes de la culture dans laquelle il a été créé. »

Marc Lenot, « "La photographie comme action, non comme représentation". Entretien avec Franco Vaccari », in *Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert (dirs.), L'expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo. art n°6), 2014, p. 59-73 (en ligne : https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_representation_entretien_avec_Franco_Vaccari).

« On ne pourrait guère concevoir un dictionnaire de l'histoire collective de la perception meilleur que la photographie d'amateur. Si la photographie, en tant que passé révolu, entre en conflit avec le moi-présent, il faut dire aussi que seulement un certain moi-présent dans un état compulsif se sert de l'instrument photographique, afin de conserver le souvenir du passé. Par le moyen de l'image photographique, la technique industrielle a donné aux masses déshéritées de l'histoire la possibilité, du moins, de sauvegarder par l'apparence photographique le temps de leur expérience. Les photos d'amateurs constituent ainsi des points d'appui au souvenir dans sa lutte contre la destruction temporelle, ainsi que des trophées de la vie vécue. [...]

De même que la photo d'amateur se définit par son exigence de possession du temps, elle détermine également l'expérience de l'espace et de la réalité matérielle. Parmi toutes les caractéristiques qui définissent le monde matériel, la photographie s'approprie purement et simplement les aspects visuels des surfaces tels qu'ils se présentent au moment de la prise de vue. Elle réalise ainsi mécaniquement une perception très spécifique de l'espace, notamment la perspective centrale automatique. L'appropriation de l'espace correspond à l'appropriation apparente du temps. Et c'est justement grâce à ce type spécifique de reproduction des relations spatio-temporelles que la photographie acquiert son autonomie, et peut se substituer au monde réel comme une seconde et nouvelle représentation du monde. »

Benjamin H.D. Buchloh, « Ready-made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter », in *Gerhard Richter*, Paris, MAMVP, 1993, vol. II, p. 80.

« Le rapport que Ruscha entretient avec la photographie est complexe et ambivalent – et l'œuvre qui en résulte difficile à définir. Ses contemporains ont d'emblée été intrigués par l'apparent amateurisme de ses instantanés. Ni documentaires ni artistiques à proprement parler, ces images s'attachent au stéréotype et à la banalité, à travers des sujets généralement puisés dans les lieux insignifiants du Sud de la Californie ou de l'Ouest des États-Unis. Outre leur contenu, leur mode de présentation – linéaire et séquentiel – réactive les ressorts mythologiques du *road-movie* et du roman-photo tout en renouant allusivement avec les leitmotifs de la Beat



Modena, 1972
CSAC, université de Parme

Generation. Aussi cette imagerie éveilla-t-elle l'intérêt des artistes, à une époque où la logique sérielle tenait une place importante dans le pop art et le minimalisme, comme ce sera le cas plus tard dans l'art conceptuel. Enfin, le fait que ces images étaient rassemblées puis distribuées dans de petits volumes fabriqués mécaniquement apparut comme une provocation vis-à-vis d'un monde (et d'un marché) de l'art où prévalait l'œuvre unique fabriquée à la main.

Entre 1963 et 1978, Ruscha réalisa seize livres de photographies, dont il assura lui-même – pour la plupart – la publication. Douze d'entre eux ont pour thème des paysages ou des objets ; quant aux quatre autres, ils peuvent être décrits sommairement comme des inventaires d'événements. Chaque livre du premier groupe s'apparente à un inventaire de sujets prosaïques : stations-service, immeubles, parkings, gâteaux, palmiers – entre autres. Dans leur grande majorité, les photographies ont été prises par Ruscha de la manière la plus neutre ou, selon ses propres dires, la plus "factuelle" possible. L'artiste précise à ce propos : "Je recherchais en fait un non-style, ou bien une non-affirmation dans un non-style." »

Margit Rowell, « Ed Ruscha photographe », in Ed Ruscha photographe, Paris, Jeu de Paume, 2006, p. 11.

« Le style, tel qu'on le définit communément, ne m'a jamais intéressé ; le style est une lecture codifiée, alors que je considère la photographie comme un langage sans code et, de ce fait, plutôt qu'une réduction, un élargissement de la "communication". »

Le style photographique tient au choix de la photographie en tant que langage coïncidant inévitablement avec sa vision, horizontale ou verticale, et par conséquent avec un cadrage, une composition qui sous-entend une soustraction et une omission.

J'ai toujours abordé la "scène à représenter" d'une manière directe ; je me suis toujours placé devant les événements d'une manière frontale, sans coupes ni évitements de quelque ordre que ce soit.

Je donne mes photographies à développer et à imprimer dans des laboratoires ordinaires ; produire des objets de collection ne m'a jamais attiré, et pas davantage opérer des "maquillages". L'acte de photographier est déjà en soi un geste esthétique et formel. De plus, dans la plupart des laboratoires photo, la qualité de l'impression et du glaçage des surfaces est excellente. Et le problème de la forme photographique, avec ses inévitables références aux "petits soins" à apporter au moment du tirage, volte-face et truccages visant à obtenir un résultat ultérieur qui irait "au-delà", ne m'a jamais séduit.

Mes photographies sont en couleur parce que le monde réel n'est pas en noir et blanc et parce que les pellicules et les papiers pour la photographie en couleur ont été inventés.

Les dites "techniques alternatives", les expérimentations "de chambre noire" m'ont toujours paru du bricolage, surtout quand il s'agit, comble du ridicule, de contrefaire dans la photographie (!) des techniques désuètes ou un savoir-faire manuel anti-technologique.

J'utilise surtout l'objectif standard et, dans la même mesure, le grand-angle et le téléobjectif moyen ; aucun filtre, aucune lentille particulière. Je n'aime pas que l'on sache quel objectif j'utilise. Pour moi, l'objectif véritable n'est jamais l'objectif optique. »

Luigi Ghirri, « Fotografie del periodo iniziale [Photographies de la première période]. 1970-1973 », in Luigi Ghirri. Cartes et territoires, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 58.

« Ses sujets ordinaires, ses tirages de petit format et en couleur se démarquent très nettement des photographies en noir et blanc qu'il réalise pour les projets de ses amis – le noir et blanc étant investi de l'autorité d'un art politique sérieux ou d'une photographie documentaire engagée, la couleur étant réservée aux magazines et aux publicités populaires. Ghirri confiait le développement de ses rouleaux de pellicule Kodachrome et le tirage de



Haarlem, 1973
Collection Luigi Vegini

ses œuvres à un laboratoire photo grand public. Ayant décidé d'adopter une esthétique photographique ordinaire et de réaliser son travail personnel exclusivement en couleur, Ghirri situait son travail à proximité à la fois de l'art conceptuel et de la photographie amateur, se ralliant cependant non aux exhibitions conscientes de leur valeur d'artistes de club photo, aux atmosphères changeantes et aux tirages virtuoses, mais au faiseur sans prétention d'images rassemblées dans un album de vacances. Des artistes comme Ed Ruscha et John Baldessari aux États-Unis, de même que son ami Franco Vaccari, avaient déjà dans les années 1960 adopté une approche radicalement non spécialisée de la création d'images, une conception que Ghirri s'était appropriée avant de la recalibrer. Plus tard au cours de la même décennie, il porte une attention toute particulière à la nature de la couleur, travaillant avec le tireur photo Arrigo Ghi dans son laboratoire de Modène pour obtenir une gamme de tons spécifique et une finition mate. L'aspect *photos d'amateur* de son travail vient contredire le grand soin qu'il apportait à la conception de ses photographies.»

James Lingwood, «La carte et le territoire», in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 18-21.

«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.

« 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 1970 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.

« 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). [...] 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 Walker 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." »

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 168-170.

« Ce n'est qu'à l'âge de trente ans, en 1973, que Ghirri décide de se consacrer entièrement à la photographie. Durant l'essentiel de la décennie précédente, il avait exercé sa profession de géomètre expert, consacrant ses week-ends et ses vacances à faire des "voyages minimaux", comme il les appelait, avec son appareil photo. Dans l'Italie des années 1960, la formation de géomètre était proposée dès un jeune âge. Fort probablement incité par la promesse d'un salaire régulier dans un pays où les grands projets de construction de logements et d'infrastructures civiles se sont poursuivis tout au long des années 1950 et 1960, Ghirri aurait choisi cette orientation professionnelle dès l'âge de quatorze ou quinze ans, alors qu'il était encore collégien à Scandiano, sa ville natale située non loin de Modène. Les familles plus aisées ou ayant de meilleures relations sociales auraient probablement orienté leur rejeton vers l'université et des professions plus prestigieuses comme celle d'architecte, mais compte tenu de sa situation familiale, la profession de géomètre était une proposition plus réaliste pour le fils d'un menuisier et dessinateur industriel. La profession de géomètre requiert de solides compétences techniques, scientifiques et mathématiques. C'est un métier qui demande minutie et précision, et utilise différents instruments de mesure de l'espace, des angles et des distances pour borner un terrain, rédiger des rapports et dessiner des plans. Comme Ghirri le fera remarquer plus tard, c'est un travail qui ne laisse aucune place à l'imagination : "Le géomètre mesure les espaces extérieurs, tout comme le photographe. La créativité et la conscience de m'adonner à une forme d'activité artistique n'ont pas été une priorité de ma formation professionnelle." À l'époque où il décide de se consacrer exclusivement à la photographie, il avait exercé sa profession de géomètre durant dix ans, une période que son ami Vittorio Savi devait décrire plus tard comme une "trahison de sa vocation photographique, mais aussi une préparation à celle-ci". Comme l'a suggéré Savi, les deux activités n'étaient pas sans rapport, le lien le plus évident étant la façon

dont Ghirri continua à travailler "sur le terrain", le boîtier photographique remplaçant le théodolite, ce qui permet d'élucider partiellement l'une de ses déclarations qui sinon serait restée énigmatique : "Je n'ai pas cherché à faire des PHOTOGRAPHIES, mais des CARTES, des MAPPEMONDES qui soient aussi des photographies".»

James Lingwood, « La carte et le territoire », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 14.

« Mes voyages ne m'ont jamais mené très loin. En Suisse, en France, en Autriche, en Allemagne, en Hollande ou dans le centre et le sud de l'Italie. Toujours durant les vacances d'été ou pendant les week-ends.

En voyage, je fais deux types de photographies : celles, habituelles, que tout le monde fait et qui, en fin de compte, m'intéressent peu ou pas du tout, et puis les autres, auxquelles je tiens vraiment, les seules que je considère véritablement "miennes".

Les thèmes de "mes photos" sont puisés dans notre quotidien, ils appartiennent à notre champ visuel habituel : ce sont, en somme, des images que nous absorbons passivement ; mais isolées de leur contexte habituel et de la réalité ambiante, repropoosées photographiquement dans un autre discours, elles s'avèrent chargées d'un sens nouveau.

On peut alors en jouir activement, autrement dit en donner un début de lecture critique.

C'est pourquoi je m'intéresse surtout au paysage urbain, à la banlieue, qui sont la réalité que je vis quotidiennement, que je connais le mieux, et dont je peux par conséquent le mieux extraire un "nouveau paysage" pour une analyse critique continue et systématique.

C'est aussi pourquoi j'aime beaucoup voyager sur un atlas, et aime davantage encore les tout petits voyages du dimanche, dans un rayon de trois kilomètres autour de chez moi.»

Luigi Ghirri, « *Paesaggi di cartone* [Paysages de carton]. 1970-1973 », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 108.

« Parcourir le monde, le sillonner en tous sens, ce ne sera jamais qu'en connaître quelques ares, quelques arpents : minuscules incursions dans des vestiges désincarnés, frissons d'aventure, quêtes improbables figées dans un brouillard : au-delà de ces gares et de ces routes, et des pistes scintillantes des aéroports, et de ces bandes étroites de terrain qu'un train de nuit lancé à grande vitesse illumine un court instant, au-delà des panoramas trop longtemps attendus et trop tard découverts, et des entassements de pierre et des entassements d'œuvres d'art, ce seront peut-être trois enfants courant sur une route toute blanche, ou bien une petite maison à la sortie d'Avignon, avec une porte de bois à claire-voie jadis peinte en vert, la découpe en silhouettes des arbres au sommet d'une colline des environs de Sarrebrück [...] Et avec eux, irréductible, immédiat et tangible, le sentiment de la concrétude du monde : quelque chose de clair, de plus proche de nous : le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas

comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs.»

Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2000, p. 155-156.

«Ghirri rend compte d'un territoire analogue à celui de Perec, traçant un itinéraire dans un univers de lieux communs, de banalités et d'expériences quotidiennes. La direction du voyage de Perec est centrifuge, mais celle de Ghirri est moins méthodiquement structurée. Son travail s'oriente dans plusieurs directions différentes en même temps : "Si la photographie est un voyage, elle ne l'est pas dans le sens classique que suggère ce mot ; c'est plutôt un itinéraire que l'on dessine avec beaucoup de déviations et de retours, de hasards et d'improvisations, une ligne zigzagante."

Le point de départ de Ghirri n'est pas comme celui de Perec le centre d'une grande métropole. Il travaille à l'extérieur, arpentant les rues de Modène, la petite ville où il réside depuis le début des années 1970, ou parcourant en voiture les bourgades et la campagne des environs, photographiant les façades de maisons ordinaires dans les nouvelles banlieues, les vitrines des magasins et les brocantes. Il fréquente des lieux populaires, parcs municipaux ou stations balnéaires – un champ de foire à Modène, un village modèle à Rimini, des plages de la côte adriatique. Le principal territoire de Ghirri, c'est le monde extérieur, et plus particulièrement les espaces de la périphérie. Il travaille posément, loin des sentiers battus, avec son petit boîtier Canon, produisant des œuvres au moyen d'une technique que méprise le discours dominant à l'époque. Cependant, à partir de ces périphéries peu prometteuses, qu'il s'agisse de lieux ou du médium, Ghirri s'est façonné un centre personnel, distinctif, réalisant un corpus d'œuvres sans équivalent en Europe à ce moment-là, un modèle pour une autre manière de voir.»

James Lingwood, «La carte et le territoire», in Luigi Ghirri. *Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 13.

«Espace inventaire, espace inventé : l'espace commence avec cette carte modèle qui, dans les anciennes éditions du Petit Larousse illustré, représentait, sur 60 cm², quelque chose comme 65 termes géographiques, miraculeusement rassemblés, délibérément abstraits : voici le désert, avec son oasis, son oued et son chott, voici la source et le ruisseau, le torrent, la rivière, le canal, le confluent, le fleuve, l'estuaire, l'embouchure et le delta, voici la mer et ses îles, son archipel, ses îlots, ses récifs, ses écueils, ses brisants, son cordon littoral, et voici le détroit, et l'isthme, et la péninsule, et l'anse et le goulet, et le golfe et la baie, et le cap et la crique, et le bec, et le promontoire, et la presqu'île, voici la lagune et la falaise, voici les dunes, voici la plage, et les étangs, et les marais, voici le lac, et voici les montagnes, le pic, le glacier, le volcan, le contrefort, le versant, le col, le défilé, voici la plaine, et le plateau, et le coteau, et la colline ; voici la ville et sa rade, et son port, et son phare... Simulacre d'espace, simple prétexte à nomenclature : mais il

n'est même pas nécessaire de fermer les yeux pour que cet espace suscité par les mots, ce seul espace de dictionnaire, ce seul espace de papier, s'anime, se peuple, se remplisse : un long train de marchandises tiré par une locomotive à vapeur passe sur un viaduc ; des péniches chargées de gravier sillonnent les canaux ; des petits voiliers manœuvrent sur le lac ; un grand transatlantique escorté par des remorqueurs pénètre dans la rade ; des enfants jouent au ballon sur la plage ; dans les allées ombrées de l'oasis, un Arabe coiffé d'un grand chapeau de paille trottine sur son âne... »

Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2000, p. 26-27.

«L'atlas est un livre dans lequel toutes les caractéristiques de la terre, qu'elles soient naturelles ou culturelles, sont représentées conventionnellement : montagnes, lacs, pyramides, océans, villes, villages, étoiles, îles...

Dans cette totalité d'écriture et de description, on trouve le lieu où l'on habite, le lieu où l'on voudrait aller et le parcours à suivre.

Le voyage sur une carte de géographie, cher à de nombreux écrivains, est à mon avis un des actes imaginaires les plus naturels chez l'être humain dès l'enfance. Ensuite, l'inévitable association d'idées et les superpositions d'images font automatiquement le reste.

Dans ce travail, j'ai voulu accomplir un voyage dans le lieu qui efface, au contraire, le voyage lui-même, puisque tous les voyages possibles ont déjà été décrits et tous les itinéraires tracés.

Maintenant que les îles heureuses, qu'affectionnent la littérature et nos rêveries, ont toutes été décrites, la seule découverte possible ou le seul voyage possible me paraît être la découverte de la découverte déjà effectuée. De la même manière, il me semble que le seul voyage aujourd'hui possible se situe dans les signes, dans les images : autrement dit, dans la destruction de l'expérience directe. "Océan" renvoie immédiatement à une infinité d'images que nous possédons mentalement, mais, à mesure que l'écriture disparaît, les méridiens, les parallèles et leur numérotation disparaissent aussi, et le paysage devient "naturel". Il n'est plus évoqué : il se déploie devant nous, sous nos yeux, comme si une main avait remplacé le livre par un paysage réel.

Dans ce cas, c'est la photographie et, comme toujours, son pouvoir de modifier les relations avec le réel qui déplace les termes du problème en évoquant une naturalité "illusoire". Le réel et sa représentation conventionnelle semblent alors coïncider : la formulation des problèmes se déplace de la signification à l'imagination.

Le voyage s'effectue ainsi dans l'image, dans le livre. Les deux images analogues dans l'image, le livre dans le livre, nous ramènent aux infinies lectures possibles, qui nous sont toujours possibles même dans le monde le plus codifié. L'expérience déjà faite, apparemment totalisante, se déploie alors comme dans l'éloquente phrase de William Blake : "Si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie." »

Luigi Ghirri, «Atlante [Atlas]. 1973», in Luigi Ghirri. *Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 184.

« Depuis toujours attiré par les cartes, et plus particulièrement par les atlas, il [Luigi Ghirri] a rappelé que l'exemplaire qui se trouvait chez ses parents, aux pages illustrées de nombreuses photographies intercalées entre les cartes, était à l'origine de sa fascination pour le médium. En 1973, alors qu'il renonce à son métier de géomètre, c'est-à-dire à tracer des diagrammes et des plans, il revient aux pages de l'atlas, tout comme Perec s'immerge dans la carte-modèle du *Petit Larousse illustré* qu'il décrit au début d'*Espèces d'espaces*. À l'aide d'un objectif de macrophotographie, Ghirri zoome sur des pages en couleur de l'atlas, photographiant en gros plans toujours plus rapprochés les détails de déserts, d'océans, de chaînes de montagnes et d'archipels. Les lignes délimitant les frontières, les méridiens et les parallèles, les nombres indiquant les altitudes et les profondeurs sont désamarrés de la géographie. Les océans et les masses continentales sont décomposés en points de trame demi-ton. Un monde cartographié et mesuré se défait progressivement dans une subversion poétique de l'art du géomètre. "Dans ce travail, écrit Ghirri, j'ai voulu accomplir un voyage dans le lieu qui efface, au contraire, le voyage lui-même, puisque tous les voyages possibles ont déjà été décrits et tous les itinéraires tracés."

Ghirri avait pour intention de réaliser un livre-album photo qui, s'il avait été publié de son vivant, aurait pris place parmi les livres d'artistes les plus mémorables de la décennie. Les correspondances avec *Un voyage en mer du Nord* de Marcel Broodthaers, paru la même année, dans lequel l'artiste reproduit en gros plans les détails de la mer et du ciel d'une marine, sont frappantes. Ce n'est que plusieurs années après la mort de Ghirri, en 1999, qu'a été publié un ouvrage intitulé *Atlante*, mais l'artiste avait réalisé pour des amis un certain nombre de maquettes et d'albums photos. »

James Lingwood, « La carte et le territoire », in Luigi Ghirri. Cartes et territoires, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 21.

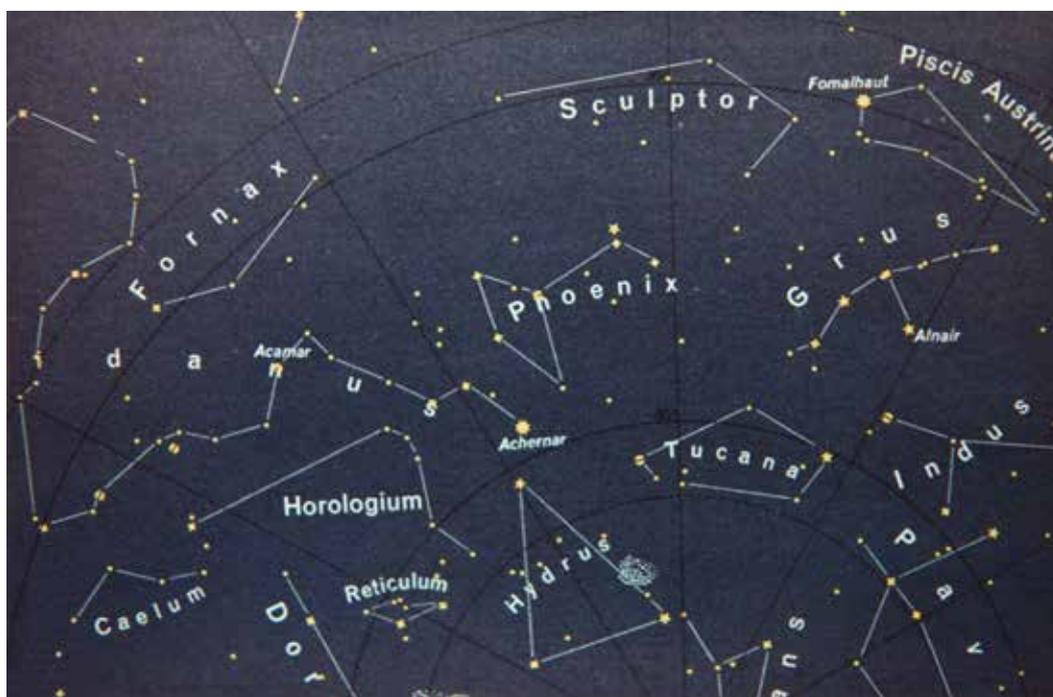
« Parce qu'elle est composée d'images et de signes, la carte jouit d'une popularité croissante dans l'art contemporain depuis les années 1960. La fin du XX^e siècle marque ainsi l'apparition d'une génération d'artistes s'emparant de la cartographie comme outil premier de représentation, avec ses possibilités et ses contraintes. Des événements comme l'exposition « Mapping » organisées par Robert Storr en 1994 au MoMA de New York marquent la reconnaissance académique de cette pratique.

Chez les situationnistes (Guy Debord, Gilles Ivain, Patrick Straram), la carte issue de la psychogéographie facilite le détournement, la dérive, suggère des parcours inédits, se préoccupe des états d'âme. Ce groupe développe à la fin des années 1950 le principe du collage cartographique permettant l'errance dans l'imaginaire, le façonnage d'un monde inconnu voire utopique. La carte collage des situationnistes ne reproduit pas la réalité physique d'une ville mais constitue une dérive imaginaire. En s'intéressant à la pratique du parcours, certains artistes du Land Art mettent également à contribution la carte, notamment dans le transfert de données entre galeries et territoire : recours à la carte pour la mise en œuvre de parcours, jeux

de pistes, schémas cartographiques. Le travail de Robert Smithson, par exemple, illustre bien l'importance du recours aux cartes (*Imaginary Maps, World Ocean Map...*). L'utilisation de la cartographie peut en outre participer d'un mouvement de résistance au pouvoir, comme par exemple dans les travaux d'Hasan Elahi (*The Orwell Project*) ou de Jill Magid qui exploitent les potentialités subversives des outils de marquage et de suivi dans un art performatif permettant la manipulation du territoire, un moyen d'appréhender et de se réappropriier l'espace immédiat et d'y prendre place. Enfin, d'autres courants s'attachent à déconstruire les codes graphiques établis et le système cartographique conventionnel. Il s'agit alors d'une démarche de rupture, une modalité critique dans le régime de la représentation. Dans son travail du *Monde rangé* et des *Villes rangées*, Armelle Caron extrait un à un les contours élémentaires (pays, îlots), transformant ainsi le territoire en des formes géométriques classables et interchangeable. Le rapport à la carte est ici un rapport au dessin. Mais en déconstruisant le territoire pour en faire une série de formes, l'artiste évoque bien l'écriture spatiale des sociétés à la surface de la Terre, la "géo-graphie" stricto sensu. Les manipulations et créations cartographiques en art constituent autant de relativisations du savoir. La réalité transposée par l'image cartographique n'est qu'une vision possible du territoire. L'art contemporain propose, en quelque sorte, une alternative en termes de production de savoir géographique. D'un outil supposé neutre émerge un questionnement sur le rapport entre société et territoire, homme et environnement, support signifiant et réalité physique. »

Fernand Joly, Guy Bonnerot, Estelle Ducom, « Cartographie », in Encyclopædia Universalis (en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cartographie/>).

« Qu'est-ce qu'une carte ? Résistant aux définitions trop rigides et aux tentatives de généralisation, la "carte" est un objet complexe et multiforme. Incluant à la fois des schémas primitifs gravés sur les rochers et les cartes numériques d'aujourd'hui, elle échappe à un modèle unique. Comment donc la définir ? *Le Petit Robert* nous en offre plusieurs définitions, parmi lesquelles : "représentation à échelle réduite de la surface totale ou partielle du globe terrestre". Dérivé du grec *chartes*, à travers le latin tardif *charta*, le mot recouvre à chaque reprise la même idée : celle d'une surface-support malléable, notamment en papier ou en carton, comme pour les cartes à jouer et les cartes postales, elles aussi supports d'images. Dans d'autres langues indo-européennes (par exemple l'anglais, l'espagnol ou encore le portugais), le terme dérive du latin tardif *mappa*. Il s'agit une fois de plus de l'idée d'une surface sur laquelle on place quelque chose, *mappa* désignant aussi une serviette de table. La langue italienne garde le souvenir de ces deux origines, *carta* et *mappa* désignant toutes les deux la représentation graphique d'une région. Pourtant, au Moyen Âge (et même après), on se réfère aux cartes selon les termes génériques de *pictura*, *imago* ou *descriptio*. Dans une étude consacrée à la peinture hollandaise du XVII^e siècle, Svetlana Alpers a commenté ce complexe découpage de sens, annonçant deux éléments principaux : la nature iconique de la carte – la carte est une image – et sa valeur descriptive. Pour conclure cette brève incursion dans le dictionnaire, on ajoutera que le mot "cartographie" surgit seulement au XIX^e siècle. [...] Comment



Atlante, 1973
Bibliothèque nationale de France

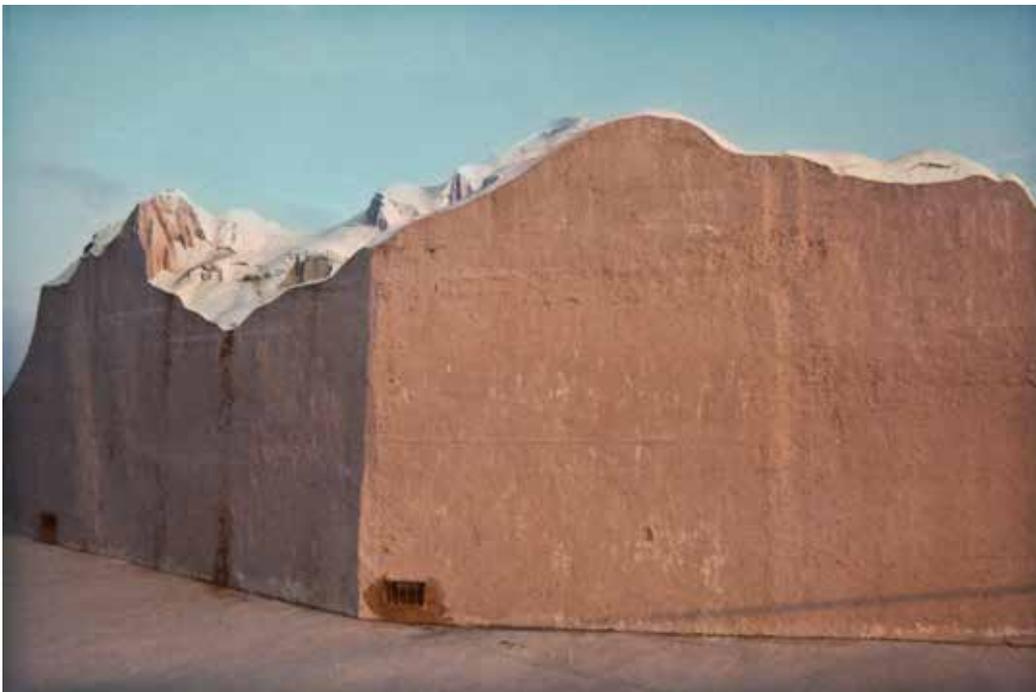
établir une définition cohérente et opératoire de la notion de carte ? Dans le contexte des études cartographiques, l'on peut identifier deux grandes tendances explicatives : la première tend à définir la carte en termes de langage, c'est-à-dire en tant que système de communication par signes ; la deuxième, à l'expliquer comme dispositif visuel. Ces deux explications ne s'excluent pas, intégrant, chacune à leur façon, les apports de l'histoire et de la théorie de la cartographie, mais aussi les contributions de philosophes, d'historiens de l'art et de sémioticiens. Ainsi la carte peut-elle être décrite comme une "représentation fondée sur un langage, caractérisée par la construction d'une image analogique d'un espace". La définition renvoie aux études de la sémiologie graphique, pour qui la cartographie illustre un langage graphique, mais aussi aux analyses de quelques philosophes, tel Nelson Goodman, pour qui la carte serait un langage artificiel. De son côté, l'approche de la carte en tant que dispositif visuel à part entière, voire de "pluralité de dispositifs", évoque l'ensemble des enjeux matériels et structurels qui conditionnent la rencontre avec l'image cartographique. Parmi ces derniers, on compte les matériaux de la carte, son format, le rôle des signifiants graphiques, les opérations intellectuelles et techniques qui président à sa réalisation ainsi qu'à sa consultation, etc. Comme l'explique Christian Jacob : "Une carte se définit peut-être moins par des traits formels que par les conditions particulières de sa production et de sa réception, par son statut d'artefact et de médiation dans un processus de communication sociale. Elle est un mélange problématique, où la transparence de l'illusion référentielle coexiste avec l'opacité d'un support qui matérialise cette image." Si une définition de la carte comme langage ne fait pas l'économie du concept d'image, la notion de dispositif visuel accorde à cette dernière une place prépondérante. Il est important de souligner cet aspect, puisque c'est bien d'une image qu'il s'agit quand on parle de carte, c'est-à-dire d'une représentation concrétisée par un geste graphique.»

Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, p. 15-18.

« La carte est toujours par rapport à son référent dans un écart que rien ne peut réduire et qui en est constitutif. Il n'y a rien comme une carte tout à fait adéquate, disait le philosophe Nelson Goodman, car l'inadéquation est intrinsèque à la carte si grande qu'en soient par ailleurs les dimensions. Ce qui pose aussitôt le problème de l'échelle et du niveau de compréhension qu'elle nous indique. Car, comme l'écrivait Yves Lacoste, tout changement d'échelle correspond à un changement du niveau d'analyse, entraînant un autre type de conceptualisation. L'artiste belge, Marcel Broodthaers, avec son atlas de poche de quatre centimètres de haut et deux et demi de large, intitulé *Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, ramenait chaque pays représenté sur une seule page à une dimension unique, esquivant dès lors toute idée d'échelle. Sous chaque pays, ainsi représenté comme une tache noire dont les contours s'enlevaient sur le fond blanc du papier, on pouvait lire un nom : Suisse, Andorre, Finlande, France, Belgique, etc., tous étant ainsi étrangement égalisés.

Cette question du niveau d'analyse auquel on se situe par rapport à la réalité est particulièrement importante pour les géographes, mais elle sera aussi explorée implicitement par les artistes qui en joueront dans leurs atlas fictifs. Ainsi nous permettent-ils de "zoomer" sur des formes qui, perdues dans le planisphère, nous frappent de façon quasi subliminale pour se révéler ensuite brusquement à nous avec une familiarité qui nous trouble, quand la carte de la région considérée a été agrandie. L'effet de *Gestalt* est alors très puissant et nous interroge ensuite sur l'attraction que certains pays, connus d'abord par les atlas, peuvent exercer sur nous à travers leurs formes mais aussi leurs noms. L'artiste italien Luciano Fabro a su tirer parti de ces effets en multipliant les représentations de la "botte" italienne, en diversifiant à l'infini les supports de la carte en ficelle, en fer, en aluminium, en verre, etc.

Ce qui apparaît alors, c'est que les cartes nous renvoient toujours à d'autres cartes et sont comme tels des objets "métastables" qui nous plongent dans un abîme d'incertitude, d'autant plus étrange que nous croyons avoir



Rimini, 1977
Succession de Luigi Ghirri

acquis un savoir substantiel après les avoir consultées. Cette dynamique est celle qui est permise par l'écart que je viens d'évoquer à la suite de Nelson Goodman, une dynamique propre à l'imaginaire qui travaille à la fois la façon dont nous lisons les cartes, mais aussi celle dont les cartographes, et l'ensemble de ceux qui collaborent avec eux, les fabriquent. Or ces mêmes processus intéressent davantage aujourd'hui les géographes que l'objet carte proprement dit. L'imaginaire à l'œuvre n'a pas pour but de combler cet écart mais d'y circuler et de l'explorer.»

Gilles A. Tiberghien, «Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain», in *L'Espace géographique*, tome 39, p. 197-210, Paris, Belin, 2010 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>).

«Si on m'avait demandé à cette époque quelle forme avait le monde, j'aurais dit qu'il était en pente, avec des dénivellations irrégulières, des saillies et des renforcements, ce pour quoi je me retrouve, en quelque sorte, toujours comme sur un balcon, penché sur une balustrade, et je vois ce que le monde contient se disposer à droite et à gauche à des distances différentes, sur d'autres balcons au-dessus ou en dessous, d'un théâtre dont l'avant-scène s'ouvre sur le vide, sur la bande de haute mer contre le ciel traversé par les vents et les nuages et ainsi, même maintenant, si on me demande quelle forme a le monde, si on le demande au moi qui habite à l'intérieur de moi et garde la première empreinte des choses, je répondrai que le monde est disposé sur un grand nombre de balcons qui se penchent irrégulièrement sur un unique grand balcon qui s'ouvre dans le vide de l'air; sur le rebord qui est la courte bande de mer contre le ciel immense et sur ce parapet se penche encore le véritable moi à l'intérieur de moi, à l'intérieur de l'habitant présumé de formes du monde plus complexes ou plus simples mais dérivées toutes de celles-ci, bien plus complexes et en même temps bien plus simples, puisqu'elles sont toutes contenues ou qu'on peut les déduire à partir de ces premiers surplombs, de ces premières pentes, de

ce monde de lignes brisées et obliques parmi lesquelles l'horizon est l'unique ligne droite continue.

Je commencerai par dire alors que le monde est composé de lignes brisées et obliques, avec des segments qui tendent à saillir des angles de chaque marche, comme font les agaves qui poussent souvent sur les bords, et avec des lignes verticales ascendantes comme les palmiers qui donnent de l'ombre aux jardins ou aux terrasses situées au-dessus de ceux où ils prennent racine, et je me réfère aux palmiers du temps où habituellement grands étaient les palmiers et basses les maisons, les maisons qui elles aussi coupent verticalement la ligne des dénivellations, et prennent appui à moitié sur la marche en dessous et à moitié sur celle au-dessus, avec deux rez-de-chaussée, l'un dessus et l'autre dessous, et ainsi, même maintenant où habituellement les maisons sont plus hautes que n'importe quel palmier, et tracent des lignes verticales ascendantes plus longues au milieu des lignes brisées ou obliques au niveau du sol, reste le fait qu'elles ont deux ou plusieurs rez-de-chaussée et que, bien qu'elles s'élèvent beaucoup plus haut, il existe toujours un niveau du sol plus haut que les toits, si bien que dans la forme du monde que je suis en train de décrire maintenant les maisons apparaissent comme à celui qui voit les toits d'en haut, la ville est une tortue là au fond, à la carapace quadrillée et en relief, et non parce que la vue des maisons qu'on regarde du bas ne m'est pas familière, au contraire, je peux, en fermant les yeux, sentir derrière moi des maisons grandes et obliques presque sans épaisseur, mais alors il suffit d'une maison pour cacher les autres maisons possibles, la ville qui se trouve plus haut que moi, je ne la vois pas et je ne sais si elle existe, toute maison au-dessus de moi est une planche verticale peinte en rose appuyée à la pente, toutes les épaisseurs s'aplatissent dans une direction sans pour autant s'élargir dans l'autre, les propriétés de l'espace varient selon le sens dans lequel je regarde par rapport à la façon dont je me trouve orienté.

Il est évident que pour décrire la forme du monde, la première chose à faire est de fixer la position dans laquelle

je me trouve, je ne dis pas la place mais la façon dont je suis orienté, parce que le monde dont je suis en train de parler a ceci de différent d'autres mondes possibles, que l'on sait toujours où se trouvent l'Est et l'Ouest à toutes les heures du jour et de la nuit, et je commence alors en disant que je suis en train de regarder vers le Sud, ce qui équivaut à dire que je me trouve avec le visage en direction de la mer, ce qui équivaut à dire que je tourne le dos à la montagne, parce que c'est dans cette position-là que je surprends d'habitude le moi qui se trouve à l'intérieur de moi, même lorsque le moi à l'extérieur est orienté de tout autre façon ou n'est pas du tout orienté comme il arrive souvent, en ce que toute orientation commence pour moi par cette orientation initiale, qui implique toujours le fait d'avoir à sa gauche l'Est et à sa droite l'Ouest, et ce n'est qu'à partir de là que je peux me situer par rapport à l'espace et vérifier les propriétés de l'espace et de ses dimensions.»

Italo Calvino, «De l'opaque», in *La Route de San Giovanni*, Paris, Gallimard, 2018, p. 145-148.

« "Suburbia" (banlieue, zone suburbaine) enveloppe les grandes villes et bouleverse la campagne. "Suburbia", c'est une "sous-ville"; un abîme circulaire entre ville et campagne, un lieu où les constructions semblent s'évaporer, se perdre dans une confusion tentaculaire ou dans l'oubli. Chaque site glisse vers l'absence. Une immense entité négative et amorphe déplace le centre qu'est la ville et envahit la campagne. Des montagnes usées du nord du New Jersey à la ligne de gratte-ciel de carte postale de Manhattan, une variété prodigieuse de "lotissements" de maisons individuelles irradie en un univers de cubes éparpillés. Le paysage s'efface sous des expansions et des contractions astronomiques. Los Angeles tout entier n'est qu'une banlieue, quelque chose d'absurde, d'apparemment inhabitable, un endroit grouillant de distances dématérialisées. Une pâle copie d'un mauvais film. Edward Ruscha reproduit cette absurdité dans *Every Building on the Sunset Strip*. Tous les bâtiments finissent le long d'une ligne d'horizon coupée ici et là par des lots vacants, des avenues dégagées et des perspectives modernistes. L'immatérialité extérieure de telles images contraste avec les pâles intérieures sinistres des films d'Andy Warhol. Dan Graham saisit cette "non-présence" et cette sérialisation de la distance dans ses photos de sites suburbains rébarbatifs. L'espace extérieur cède la voie à la totale vacuité du temps. Le temps considéré comme un aspect concret de l'esprit combiné avec les choses est raréfié par des distances toujours plus grandes qui vous laissent fixe à un certain endroit. La réalité se dissout en d'interminables réseaux plombés de décroissance solide. L'effacement de la campagne et de la ville abolit l'espace, tout en établissant d'énormes distances mentales. Ce que recherche l'artiste, c'est l'ordre et la cohérence, non la "vérité", les déclarations correctes ou les preuves. Il recherche la fiction que la réalité imitera tôt ou tard. »

Robert Smithson, «Un musée du langage au voisinage de l'art» [1968], in *Robert Smithson : une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973*, Marseille - MAC Galeries contemporaines des Musées de Marseille / Paris, RMN, 1994, p. 190.

« Lorsque je voyage en train, je m'amuse toujours de la distance entre le paysage qui défile derrière la fenêtre et les photographies qui, dans le compartiment, donnent à voir les éternels "tour de Pise", "cathédrale romane", "ville Renaissance", "montagne", "lac" et "pin en bord de mer". Le voyage est donc double : celui vu par la fenêtre et celui offert dans le compartiment.

C'est peut-être à cause de cette constatation que j'ai intitulé le voyage en Italie dont il est question ici "Italia ailati". J'ai en effet cherché à donner l'image du voyage vu par la fenêtre du train, mais en lui superposant celui vu dans le compartiment : un sandwich d'images. Une Italie officielle, immobile et toujours présente, et une autre plus cachée qu'il faut voir à la hâte, gros bout de pellicule sans importance. D'un voyage à l'autre. Ensuite, l'interpénétration des deux visions trouve sa réalisation effective dans la réalité.

Si les tours crénelées parlent d'un glorieux passé et si les hirondelles volent encore, elles ne parviennent pourtant pas à masquer les murs de béton sur fond de ciel bleu.

Mon intention n'était pas de témoigner de la "banalité quotidienne", de souligner le "kitsch". Elle était un désir de connaissance, de déchiffrement. En mettant en relation ces deux paysages, j'ai découvert ce qui les rapproche, et ce qui les sépare. [...]

Dans sa forme actuelle, ce travail est aussi un projet pour une "identité territoriale" qui, à mon avis, ne peut être actualisé qu'à partir des termes formulés.

En revoyant le passé, la structure des villes, les images que nous avons vues, notre paysage, et en les mettant en relation avec un présent que l'on peut distinguer : vérifier, démasquer, pour ensuite concevoir "un paysage".»

Luigi Ghirri, «Italia ailati [L'Italie de part et d'autre]. 1971-1979», in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 206.

PHOTOGRAPHIE, RÉALITÉ ET REPRÉSENTATIONS

«*Kodachrome* vise non pas à signaler le rapport d'analogie mais, en multipliant les analogies (la photographie, substitut de la réalité, et ma photographie, ultime substitut du substitut), à se donner comme un moment de réflexion en miroir. Parce que la photographie de la *photographie* devient un moment de coïncidence spéculaire, les deux images s'annulent réciproquement, rappelant ainsi la nature physique du monde référent.

On a très souvent (et pas seulement à propos de ce travail) pris mes photographies pour des photomontages ; ce que j'appellerais, pour ma part, "photos-montages" entend aussi témoigner d'un colossal photomontage existant : celui du monde physique.

La photographie est toujours "déjà surréelle" dans le changement d'échelle qu'elle introduit, dans la superposition de plusieurs plans, dans sa nature d'image consciente (?) et inconsciente (?) du réel effacé.

Dans une large mesure, la réalité devient toujours davantage une colossale photographie et le photomontage est déjà là : c'est le monde réel.»

Luigi Ghirri, «*Kodachrome, 1970-1978*», in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK 2018, p. 76.

«Tout en contribuant à leur transformation radicale, l'invasion des images dans l'ensemble des espaces habités, particulièrement dans les villes, établit une interaction entre le vrai et le faux, l'original et la copie, et perturbe notre notion même de réalité. Il devient ainsi de plus en plus délicat de répondre à cette simple question : parmi tous les objets qui occupent notre champ visuel, quels sont ceux qui assument leur rôle et ceux qui sont passablement altérés, aplatés sur la surface bidimensionnelle ? En photographiant à la fois la réalité des signes et la réalité tangible, Ghirri résout d'un coup ce dilemme. En fait, son approche place les deux termes de cette dichotomie au même niveau, tant d'un point de vue concret que d'un point de vue abstrait ; le réel et l'imaginaire se retrouvent ainsi réunis dans le *surréal*, dont la racine

remonte à l'acte de regarder, si tant est qu'il relie la réalité et l'inconscient.

L'essentiel de *Kodachrome* est bien là : le fait que par pression de l'obturateur, Ghirri photographie d'abord et avant tout son propre regard. C'est le principe fondamental de toute photographie, qui ne constitue pas, et ne peut constituer une reproduction du monde tel qu'il est, mais qui propose toujours un fragment du *monde vu*. Chaque photographie est la preuve d'un regard. Donc, lorsqu'il re-photographie une seconde photographie à l'intérieur de l'une des siennes, Ghirri place deux regards devant les yeux de celui qui observe. C'est une manière de réfléchir au fait même d'observer en tant que forme de compréhension du monde, qui se poursuit par l'inclusion dans ses images d'objets susceptibles d'identifier un cadre potentiel à l'intérieur même de la réalité. Comme le déclare Arturo Carlo Quintavalle : "Ghirri attribue à ses fenêtres, ses portes d'entrée, ses portails, mais aussi aux télescopes, le rôle de diriger le regard... C'est donc bien un cadre de la vraie vie que capture Ghirri – fenêtre, portail, porte, ouverts – et dans ce sens, il photographie des regards anciens." En projetant notre regard dans la profondeur de l'image, les géométries découpées de ses contours sont emplies de mémoires hypothétiques et impersonnelles. C'est en regardant en arrière, tant dans la série *Kodachrome* que dans l'ensemble de son travail, que Ghirri a finalement toujours regardé devant lui.»

Francesco Zanot, «*Le Monde intérieur du monde extérieur du monde intérieur*», in *Kodachrome* [1978], Londres, MACK, 2017, livret textes, p. 16.

«Son intérêt pour les dispositifs de cadrage de toutes sortes, déjà manifeste dans *Paesaggi di cartone*, devient de plus en plus vif. Car qu'est-ce que la photographie, si ce n'est le cadrage, cette décision cruciale concernant ce qui est et ce qui n'est pas dans l'image. Vues inscrites à l'intérieur de vues, cadres à l'intérieur de cadres, images à l'intérieur d'images : c'est de cette double réalité que Ghirri se soucie de plus en plus durant la seconde moitié des années 1970. Cette préoccupation se manifeste dans de nombreuses photographies de reflets dans des miroirs, notamment dans une série réalisée lors de vacances à L'Île-Rousse en Corse en 1976, dans les images d'attractions populaires, musées de cire et dioramas d'histoire naturelle, de l'univers imaginaire de la foire de Modène et du parc à thème de Rimini où sont présentés des modèles réduits de paysages, de chaînes de montagnes et d'édifices emblématiques comme la tour Eiffel, Saint-Pierre de Rome, la tour Pirelli. Les photographies que Ghirri y réalise en 1977 pour la série *In scala* portent à son terme cette fascination pour la reproduction à l'infini : un lieu qui est par essence une reproduction, un "atlas en trois dimensions".»

James Lingwood, «*La carte et le territoire*», in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 22-25.

«Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, une habitude singulière fut adoptée : on se mit à utiliser en promenade le "miroir de Claude" du nom du peintre français qui en avait fait un grand usage. Cet instrument est un simple miroir convexe teinté en gris, ce qui permettait de réduire

l'intensité des couleurs et de mieux faire ressortir les valeurs, comme le fait la photographie en noir et blanc. Un poète, Thomas Gray, en mentionne l'usage dans un journal de voyage au Pays des Lacs – cette province était en effet devenue un véritable lieu de pèlerinage pour les touristes épris de pittoresque paysager – et un annotateur note en 1775 : "M. Gray emportait généralement pour ces excursions un miroir-plan convexe d'environ quatre pouces (10 cm) de diamètre avec un fond noir, maintenu dans un étui en forme de portefeuille. Un miroir de cette sorte est peut-être ce qui remplace le mieux et le plus commodément une chambre noire..." Ce miroir était donc utilisé pour cadrer, d'un point de vue choisi, les zones particulièrement attractives d'un paysage et constituer ainsi instantanément de véritables compositions picturales. Il n'était pas utilisé par des peintres pour copier des points de vue, comme disait Niépce, mais par des amateurs – d'art et de nature – pour voir, reconnaître, des œuvres d'art dans la nature. À côté de la tradition des vues topographiques, avec la recherche chez les "védutistes" d'un "paysage historiquement objectif", le goût du pittoresque, qui imprégna d'ailleurs largement le traitement des vues topographiques, est donc l'origine esthétique de la photographie, et le modeste miroir de Claude peut être tenu pour l'ancêtre véritable de l'appareil photographique, du moins si l'on veut bien considérer que celui-ci est un outil de vision autant qu'un appareil d'enregistrement. Découper une image, telle qu'en produit la chambre noire, dans la réalité, n'est-il pas en effet le propos de l'intervention du photographe et de son étude du paysage ? »

Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage, 1^{ère} partie : le XIX^e et ses antécédents », in *Paysages, photographies, travaux en cours 1984/1985, Mission photographique de la Datar, Paris, Hazan, 1985, p. 362-363.*

« Très certainement, le premier rapprochement du miroir noir et de la photographie date du 8 juin 1839, soit avant même la diffusion du procédé photographique par Arago. À cette date, Sir John Robinson, de la Société Royale d'Édimbourg, embarrassé pour décrire les premières vues du daguerréotype, finit par annoncer qu'elles ressemblaient aux vues prises par réflexion dans un miroir noir ("nearly the same as that of views taken by reflection in a black mirror"). Il faut bien reconnaître que, comme le constate Batchen, les premiers daguerréotypes ressemblaient fort à des miroirs noirs, à commencer par leur format et leur aspect miroitant. Ce rapprochement fut renouvelé, non sans une certaine constance, par une volonté de la part des historiens de la photographie car ils trouvaient là, dans la manipulation du miroir de Claude, un geste fondateur de la photographie, je veux dire du cadrage.

Jonathan Crary postule une rupture dans le régime scopique dont le moment le plus critique se situe grossièrement entre les années 1810 et 1840. Il définit le passage d'une période qui, dans l'histoire de la vision, s'appuie sur l'optique géométrique, à une autre fondée sur l'optique physiologique. Il a ainsi montré que la naissance de la photographie n'a rien à voir avec les dispositifs optiques précédents. Entre la *camera obscura*, qui fournissait un modèle aux théories classiques de la connaissance et de la représentation, et l'apparition de la photographie, a lieu une véritable rupture épistémologique. Le spectateur de la

période classique va alors donner naissance à l'observateur de l'époque moderne, un observateur transformé à tous points de vue – physiologique, psychologique, social, esthétique, philosophique, idéologique... Jusqu'à cette rupture, la chambre noire était le modèle d'un dispositif visuel objectif : l'image était perçue comme une donnée indépendante du sujet, garantie par un principe supérieur – généralement théologique. La dissolution de ce modèle et de ce principe fit place à une conception nouvelle de la vision : celle-ci devint alors subjective, et l'image, soustraite à tout référent extérieur, le produit d'une expérience visuelle située désormais dans le corps même de l'observateur. À la désincarnation du spectateur succède l'exposition de l'observateur. Et, corollaire, si l'image se constitue dans le corps de l'observateur, ce corps fait en retour partie de la représentation.

Ainsi, lorsqu'un spectateur ou un artiste entrait dans une chambre noire, il se trouvait *a priori* coupé du monde – la démonstration est moins évidente dans le cas d'une petite *camera obscura* portative, mais continue néanmoins de fonctionner à peu près. En revanche, suivant l'utilisation que l'on faisait du miroir noir, l'observateur pouvait déjà débiter cette prise de conscience du corps, comme faisant partie intégrante du reflet, de par sa position spatiale. »

Arnaud Maillet, *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo & L'éclat, 2005, p. 144-145.

« "Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel", écrivait Louis Aragon dans *La Révolution surréaliste*, la revue qui a exhumé les photographies documentaires d'Eugène Atget comme signifiants d'un "fantastique social". Dans l'image d'Atget montrant une éclipse solaire et publiée dans cette revue en 1926, un groupe de Parisiens contemple ce phénomène d'assombrissement en filtrant à travers leurs mains, leurs paupières et des instruments de vision ce qui est voilé et obscurci par la nature elle-même.

Les photographes exhumeront ce geste plus tard, dans les années 1960 et 1970, démontrant que l'acte de regarder à travers l'appareil photographique marque un moment de déconnexion entre le "moi" du photographe et le monde. "Il y a la conscience que l'appareil ne fait pas partie de moi, écrivait le photographe italien Ugo Mulas en 1972, mais est un médium supplémentaire dont l'importance ne peut être surestimée ni sous-estimée." En 1969, Garry Winogrand immortalise un groupe de personnes assistant au lancement d'Apollo 11 au centre spatial John F. Kennedy en Floride. Fixant comme Atget l'acte de lever les yeux vers le ciel, l'image de Winogrand diffère toutefois de ce cliché purement documentaire par le fait qu'elle cadre non seulement des spectateurs observant le décollage, mais aussi un personnage singulier, une jeune femme qui se tourne vers lui et prend une photo. Winogrand aimait à dire : "Je photographie pour savoir à quoi ressemblent les choses quand elles sont photographiées." Ghirri, conscient de ce mécanisme conceptuel, prenait des photographies pour comprendre de quoi la photographie retournait, dévoilant ainsi sa propre identité dans le carrousel des regards, des miroirs et des cadres. »

Maria Antonella Pelizzari, « L'image nécessaire de Luigi Ghirri », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 33.

« En 1978, à Rome, Ghirri photographie un exemplaire du *Corriere della Serra*, trouvé par terre, dans la rue, ouvert à une page consacrée à la critique d'une exposition de Nadar et portant le titre, "Come pensare per immagini" avec en surtitre "Una disputa su percezione e realta". Écho des obsessions du photographe, la rencontre apparaît comme une de ces authentiques trouvailles surréalistes, nées d'un hasard objectif. Devenue le titre d'une de ses séries, l'expression pourrait apparaître également comme le fil conducteur de son œuvre. Tout à la fois photographe, enseignant, critique et commissaire d'exposition, Ghirri s'est, sa vie durant, efforcé de penser avec des images, non plus entendues comme de simples représentations mais bien envisagées comme des signes. Le terme est important pour Ghirri. Car cette conception de la photographie comme entreprise critique du monde et de ses représentations, Ghirri la met en place dans le contexte des années 1970 qui est celui d'une forte présence de la sémiologie et plus particulièrement d'une attention nouvelle des sémiologues aux images, à toutes les formes et registres d'images, désormais considérées, depuis les *Mythologies* de Roland Barthes, comme des objets d'étude possibles du sémiologue, au même titre que le langage. Barthes en France – *Mythologies* (1957), *Le Message photographique* (1961), *Rhétorique de l'image* (1964), *Éléments de sémiologie* (1967) – et Umberto Eco en Italie – *Segno* (1973) et *Trattato di semiotica generale* (1975) – en sont à cette période les deux plus brillants défenseurs. Depuis les *Mythologies*, Barthes a défendu la possibilité pour la représentation analogique – y compris photographique – de produire, aussi, à l'instar du langage ou des gestes, de véritables "systèmes de signes" et non plus simplement des imitations de la réalité. Nourri de ces interrogations, le Ghirri des années 1970 accorde au signe une valeur centrale. S'il n'entend pas à proprement parler faire œuvre de sémiologue, il en emprunte assurément des traits : le photographe n'est plus seulement un producteur d'images mais également un découvreur de signes qui devra faire preuve du flair du sémiologue, soit, selon Eco, "la capacité que chacun de nous devrait avoir de saisir du sens là où on serait tenté de ne voir que des faits, d'identifier des messages là où on serait incité à ne voir que des gestes, de subodorer des signes là où il serait plus commode de ne reconnaître que des choses." Écrits par Ghirri et par Piero Berengo Gardin, les textes de la préface de *Kodachrome*, ouvrage paru en 1979 et récapitulatif de ses activités des années 1970, demeurent encore très marqués par le modèle sémiotique, et s'efforcent de penser le visuel sur le modèle du linguistique : "hiéroglyphe-total", "déchiffrement du hiéroglyphe", "interprétation du réel ou hiéroglyphe" sont quelques-unes des expressions employées avant de décrire sa propre entreprise comme "la nécessité et du désir d'interpréter et de traduire le signe et le sens de cette somme d'hiéroglyphes". L'analogie avec les hiéroglyphes transforme le tissu du réel en une écriture, semi-idéogrammatique de surcroît, que la photographe a la charge de déchiffrer, d'interpréter ou de traduire. On pourrait d'ailleurs pousser la comparaison et noter la façon très consciente dont Ghirri à cette époque joue avec ses propres images-idéogrammes qu'il arrange au fil des ans, en différentes séries, certaines faisant partie de séries différentes et produisant, au contact d'autres, une signification propre, est en soi une forme d'écriture

idéogrammatique. Étendant le modèle linguistique et l'hypothèse d'un langage visuel, pour reprendre l'expression de Piero Berengo Gardin dans *Kodachrome*, Ghirri aura d'ailleurs recours à la notion d'alphabet, pour décrire son corpus d'images de ces années-là. Dans les *Atlas* (*Atlante* et *Week End*) et le goût pour les cartes et la géographie – qu'il partage avec Walker Evans – comme dans l'organisation systématique et typologique des *Catalogues* (*Catalogo*, débuté en 1973), il trouve à cette période d'autres réseaux de signes et d'autres formes de description analytique du réel qui peuvent se constituer en autant de modèles, étrangers au champ de l'art. Ce n'est donc pas simplement le réel et ses représentations mais également sa propre production photographique que Ghirri envisage alors comme des systèmes linguistiques. »

Quentin Bajac, « Luigi Ghirri, la photographie comme interrogation, 1970-1979 », publié en italien in Francesca Fabiani, Laura Gasparini et Giuliano Sergio (dir.), Luigi Ghirri. Pensare per immagini, Milan, Electa, 2013.

« *Paesaggi di cartone* est un grand groupe de photographies d'images quotidiennes affichées dans des lieux publics, sur les murs et dans les vitrines des magasins, classées peu ou prou en différentes catégories : femmes, hommes, couples, enfants, animaux et nature, de même que des images consacrées aux nombreux rites de passage de la vie moderne, des baptêmes et des mariages aux coupes de cheveux et aux cartes d'identité. Peut-être en réaction aux espaces qu'il mesurait habituellement en tant que géomètre, il conserve dans ces premières photographies un espace compact, privilégiant la planéité sur la perspective. Ce qui n'est pas sans rapport avec l'appropriation par le pop art d'une imagerie vernaculaire, comme le montre de la manière la plus explicite le *leporello* [livre-accordéon] intitulé *Km. 0,250* (1973) qui comporte des images multiples d'affiches collées sur le mur d'enceinte du circuit de courses automobiles de Modène. Mais la planéité des images trouvées de Ghirri est contrebalancée par des signes d'utilisation : le papier d'emballage bleu de panettone et sa constellation d'étoiles, une photographie prise à Modène en 1970, est froissé. La perfection uniforme de l'image d'un couple endormi dans un lit est troublée par les plis de l'affiche. D'autres images sont interrompues par des grilles ou des reflets, ou perturbées par une usure générale, mais jamais jusqu'à susciter une confusion visuelle. L'image reproduite est incontournable, elle est partout. Les photographies d'images publiques que réalise Ghirri questionnent l'effet de ce phénomène sur l'expérience et l'identité. Ghirri était trop curieux de la vie des images, et trop réservé, pour engager des polémiques, mais sa critique de l'"anesthésie du regard", telle qu'il la désignait, se manifeste ici avec une tranquille insistance. »

James Lingwood, « La carte et le territoire », in Luigi Ghirri. Cartes et territoires, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 17-18.

« Aujourd'hui, la photographie et ses dérivés – télévision et cinéma – sont partout, tout le temps. Nos yeux, lieu d'une rencontre magique entre nous et le monde, ne sont plus confrontés au monde, à la réalité, à la nature : de plus en plus, nous voyons à travers les yeux des autres. Ce pourrait



Bologna, 1973
CSAC, université de Parme

être un avantage – plutôt que deux yeux, des milliers – mais les choses ne sont pas si simples. Car, parmi ces milliers d’yeux, rares, très rares sont ceux qui participent à une opération mentale autonome, à une recherche et à une vision personnelles. Même si c’est de façon inconsciente, tous ces yeux sont reliés à un petit nombre de cerveaux, à des intérêts précis, à un pouvoir unique. Ainsi, au lieu de recevoir de véritables informations, pauvres et dépouillées peut-être mais authentiques, nous sommes envahis par une masse d’informations visuelles, doublement étourdissantes parce que leur fausseté se dissimule souvent sous une forme de splendeur. On finit par renoncer à notre propre vision, qui paraît si pauvre comparée à celle élaborée par des milliers de spécialistes en communication visuelle; peu à peu, le ciel, la terre, le feu et l’eau, le monde entier se transforme en papier imprimé, en fantômes évoqués par des machines de plus en plus séduisantes et sophistiquées.»
Ugo Mulas, «Les vérifications, 1968-1972», in *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015, p. 145-146.

«Dans nombre d’images de Ghirri, la représentation du monde se substitue au monde lui-même – comme si les papiers peints et les chromos touristiques s’étaient substitués à la réalité elle-même – soit lorsqu’il photographie de la même façon le monde lui-même et sa représentation stylisée/cartographique, donnant l’impression qu’il n’y a plus d’autre réel que celui des images, soit encore lorsqu’il porte son objectif sur divers symboles de cette architecture du spectacle, marquée par un certain kitsch : Luna parks, cirque à Modène, Italie miniature à Rimini où il joue des bizarreries inhérentes à la réduction d’échelle et au phénomène de la copie. À ces images il conviendrait sans doute d’ajouter les nombreux clichés urbains de nuit mettant souvent en avant le caractère théâtralisant et déréalisant des éclairages nocturnes et qui évoquent les mots de Brassai : “La nuit la ville devient son propre décor.” À ces images, on trouve un prolongement jusque dans sa production des années 1980, notamment dans ses photographies de réalisations d’Aldo Rossi, comme par

exemple celles prise à Ravenne en 1986, où l’architecture éphémère de la scène, et celle pérenne de la ville s’interpénètrent jusqu’à se confondre : le monde devient scène. Face à ces images de Ghirri on pense aux propos du sociologue Marc Augé : “Il fut un temps où le réel se distinguait clairement de la fiction, où l’on allait dans des lieux clairement délimités (Luna parks, des foires, des cinémas, des parcs d’attraction) dans lesquels la fiction copiait le réel. De nos jours insensiblement c’est le réel qui copie la fiction. Le moindre monument du petit village s’illumine pour ressembler à un décor. Et si nous n’avons pas le temps d’aller voir le décor on nous le reproduit sur les pancartes qui jalonnent l’autoroute (images d’images).” Par l’attention précoce portée à ces phénomènes, le travail de Ghirri est le parfait contemporain de l’ouvrage de Robert Venturi et Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas* (1972), qui traite de problématiques proches, en mettant en lumière l’importance de l’architecture commerciale et vernaculaire, de spectacle aux États-Unis, allant jusqu’à faire de Las Vegas l’élément le plus dynamique de l’urbanisme américain de l’époque, en identifiant notamment deux formes-types principales : le “hangar décoré” où le signe-slogan se substitue à l’architecture et le “canard”, où la forme surligne, de manière littérale, la fonction première. L’autre contemporain avec lequel Ghirri semble comme entretenir un dialogue à distance autour de ces questions est Umberto Eco. Publiés dans la presse italienne de l’époque – dans *Espresso* notamment – à partir de 1963, nombre des articles d’Umberto Eco de cette période, rassemblés en 1975 dans son recueil *Dalla Periferia dell’Impero* (1976) placé d’emblée dans la lignée des *Mythologies* de Barthes, s’attachent à ces industries du faux, ces architectures du leurre et de l’artifice, rencontrées notamment aux États-Unis, sur lesquelles Eco jette un regard certes amusé mais globalement négatif. Coïncidence troublante qui encore une fois rapproche le photographe du travail du sémiologue, l’un comme l’autre poursuivant leur voyage dans l’hyper-réalité à la recherche de la sortie du labyrinthe et d’une conscience toujours en éveil, capable de donner à voir autrement : “La rencontre

quotidienne avec la réalité, les fictions, les succédanés, les aspects ambigus, poétiques ou aliénants, semble empêcher toute sortie du labyrinthe dont les murs sont toujours plus illusoire jusqu'au point même de nous y confondre. Le sens que je cherche à donner à mon travail est celui qui consiste à vérifier comment il est encore possible de désirer et d'affronter la voie de la connaissance, pour pouvoir *in fine* donner l'identité précise de l'homme, des choses, de la vie, à partir de l'image de l'homme, des choses, de la vie." »

Quentin Bajac, « Luigi Ghirri, la photographie comme interrogation, 1970-1979 », publié en italien in Francesca Fabiani, Laura Gasparini et Giuliano Sergio (dir.), *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, Milan, Electa, 2013.

« Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existant. Le spectacle est aussi la *présence permanente* de cette justification, en tant qu'occupation de la part principale du temps vécu hors de la production moderne. [...]

Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que "ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît". L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence.

[...]

Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. Il recouvre toute la surface du monde et baigne indéfiniment dans sa propre gloire.

[...]

Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficaces d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. »

Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 17, 20, 21, 23.

« Le réel est produit à partir de cellules miniaturisées, de matrices et de mémoires, de modèles de commandement – et il peut être reproduit un nombre indéfini de fois à partir de là. Il n'a plus à être rationnel, puisqu'il ne se mesure plus à quelque instance, idéale ou négative. Il n'est plus qu'opérationnel. En fait, ce n'est plus du réel,

puisque aucun imaginaire ne l'enveloppe plus. C'est un hyper-réel, produit de synthèse irradiant de modèles combinatoires dans un hyperespace sans atmosphère. Dans ce passage à un espace dont la courbure n'est plus celle du réel, ni celle de la vérité, l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels – pire : par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes, matériau plus ductile que le sens, en ce qu'il s'offre à tous les systèmes d'équivalences, à toutes les oppositions binaires, à toute l'algèbre combinatoire. Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties. Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire – telle est la fonction vitale du modèle dans un système de mort, ou plutôt de résurrection anticipée qui ne laisse plus aucune chance à l'événement même de la mort. Hyper-réel désormais à l'abri de l'imaginaire, et de toute distinction du réel et de l'imaginaire, ne laissant place qu'à la récurrence orbitale des modèles et à la génération simulée des différences. »

Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11-12.

« En effet, le monde dit de l'image – dont la photographie et ses dérivés sont une partie essentielle – risque de finir en un éternel mardi-gras où il ne sera plus possible de voir quoi que ce soit, à part des confettis et des serpents, le tout haché menu, trituré, coupailé en une bouillie de papier et de cellulose. En effet, on dirait que tout est déjà submergé par ce qu'on appelle le monde de la simulation, que tout a besoin du préfixe post ou hyper, que le monde du fragment, des associations libres, de la schizophrénie, de l'indifférence et du paradoxe, se sont épuisés et que nous sommes entrés dans une ère du regard pornographique, dévoreur insatiable, où il n'y a plus aucune narration, précisément parce que toutes les narrations sont possibles. Ce n'est même plus le "monde des mondes" du philosophe Blumenberg, mais un espace dans lequel rien ne nous permet plus de réactiver notre désir de chercher une image possible, une image qui puisse encore produire en nous un émerveillement et nous étonner. Cela n'évoque pas pour moi l'espace accéléré et visionnaire de la science-fiction, du futur, mais le fond trouble d'un marécage, inextricable et asphyxiant. [...]

Mais, nous autres, les fameux consommateurs, les bénéficiaires, les observateurs de ce qu'on ose appeler l'image, mais qui sommes aussi en même temps créateurs, exécuteurs, producteurs, que pouvons-nous faire pour stimuler une réactivation sensorielle du regard ? Comment faire pour que notre manière de regarder le monde ne soit pas une forme de cécité en retour, une cécité programmée des perceptions et des sensations ? C'est le problème que je me pose constamment au cours de mon travail. Il me semble qu'il faut surtout continuer à travailler sans se laisser englober par tout un monde et une manière de produire des images que l'on pourrait qualifier d'"à la mode", qui d'un geste violent et méprisant entend offrir en une classification dementielle de "in" et de "out" des

esthétiques, des goûts, des sentiments, des perceptions et des comportements. [...]

Il faut donc continuer à regarder en avant, derrière et sur les côtés, à 360 degrés, en sachant que nous n'avons plus de points cardinaux ni de références, mais aussi que ce geste reste nécessaire pour moi et pour qui s'intéressera à ma vision, convaincu que cette manière de dire, de raconter ou de donner à voir à l'autre est encore possible. Je crois que c'est là le noyau de la question, avec ses variantes et ses différences, et que c'est bien là le problème de la photographie, mais aussi de tout un tas d'autres choses dans d'autres domaines. Je ne rêve pas d'une hypothétique Arcadie de la communication, je pense au contraire aux énergies gaspillées, aux rêves et aux projets éparpillés, sans un mot ou une vision réconfortante dans ce paysage désolant. On pourrait peut-être repartir de là, notre travail pourrait être un nouveau point de départ pour l'aventure d'un autre, producteur ou bénéficiaire, peu importe, porteur d'un projet d'amplification des perceptions et non pas d'une multiplication tous azimuts des objets. Dans le cas contraire, rien ne devra plus nous étonner en contemplant l'horreur des territoires de notre temps qui ne sont que le miroir fidèle de l'impossibilité de projeter, d'entrevoir, de percevoir. Je me suis toujours demandé comment il se faisait que pour certains lieux, comme par exemple les banlieues, synonymes de modernité, personne ne parvienne à employer le terme de paysage, mais tout au plus celui de territoire. Je ne pense pas que cela soit dû à une forme de déshumanisation, ce serait trop simple, mais peut-être à notre incapacité à transformer le lieu et le temps où nous vivons en quelque chose d'acceptable.»

Luigi Ghirri, «En pensant à une image nécessaire» [1987], in Luigi Ghirri. Voyage dans les images. Écrits et images pour une autobiographie, Nantes, En Vues, 1997, p. 75-78.

«Au début des années 1970, Ghirri entreprend de photographier les signes du consumérisme dans son environnement immédiat en montrant la profusion de publicités placardées sur les murs, dans lesquelles il voit "des codes de communication, un moment d'identité". L'appareil photographique est pour lui un dispositif d'enregistrement qui construit du sens à partir de maquettes, d'immeubles et de personnages en carton, d'arbres et de montagnes imprimés sur des pages d'atlas, d'étoiles et de lacs peints sur des toiles et des décors artificiels. Ces signes – pop, surréalistes, *ready-made* – constituent les fragments d'une anthropologie sociale qu'il cherche alors à réexplorer et redéchiffrer. Sa méthode d'archivage, faite de petites photographies montées sur un carton mince avec, juste en dessous, les négatifs correspondants, permet de créer des séquences visuelles en mélangeant les images à loisir, comme des cartes à jouer, pour créer des combinaisons infinies.

L'attitude de Ghirri envers la culture de masse et le kitsch envahissant – visible notamment dans *Kodachrome, Paesaggi di cartone, Il Paese dei balocchi* – est donc, par nature, très différente de la réaction des artistes antérieurs face aux paillettes du miracle économique italien : l'*arte povera* et son "opération de guérilla contre l'univers de la consommation ostentatoire" ou la "désaffection psychologique" perçue par Michelangelo Pistoletto. Ghirri ne se limite pas à ce qui ressemble à une aliénéation

contemporaine, et son objectif ne s'appesantit pas sur le spectacle superficiel d'une façade bourgeoise, comme le suggèrent les silhouettes de Pistoletto découpées dans des miroirs.

Au contraire, les "découps" photographiques de Ghirri (si l'on peut transposer cette idée des objets sculpturaux de Pistoletto à un simple acte visuel) recadrent la perception de l'absurdité environnementale en extrayant du quotidien une impression d'empathie, de tendresse et, ce qui est peut-être le plus important, d'humour. La série *Colazione sull'erba* demeure typique de ce remodelage et de cette réécriture du paysage proche du domicile de l'artiste. À Modène, en 1973, quand Ghirri se plante devant une pelouse face à l'anonymat de son habitat, il privilégie un panneau d'affichage en découpant un rectangle dans la dissonance visuelle environnante et en créant un nouveau monde de réalité et d'illusion, avec une pelouse qui est à la fois tondu et peinte et un nuage qui annonce de la pluie sur les branches sèches. Tout au long de cette série, le cadrage est au service d'un jeu espiègle sur l'appartenance à un lieu.

De sorte que les images de Ghirri inversent la relation critique instaurée par l'*arte povera* en apportant une dimension d'"affection" à la "désaffection" suscitée par un monde de marchandises et d'ennui existentiel. Tout en représentant un monde de signes, Ghirri parvient également à trouver "une faille, une issue pour sortir d'une impasse responsable de la transformation accélérée de la réalité en représentations de substitution". Cette "faille" s'ouvre par le biais du filtrage, du cadrage, du séquençage et du montage. Ces opérations, Ghirri les réalise en tentant de déverrouiller le mécanisme d'enregistrement comme effet de miroir. En soi, son œuvre cherche à comprendre le processus qui fait du monde une image, en posant des questions qui conservent toute leur importance pour la prise de vue numérique et le partage d'images que nous connaissons aujourd'hui.»

Maria Antonella Pelizzari, «L'image nécessaire de Luigi Ghirri», in Luigi Ghirri. Cartes et territoires, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 29-30.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

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

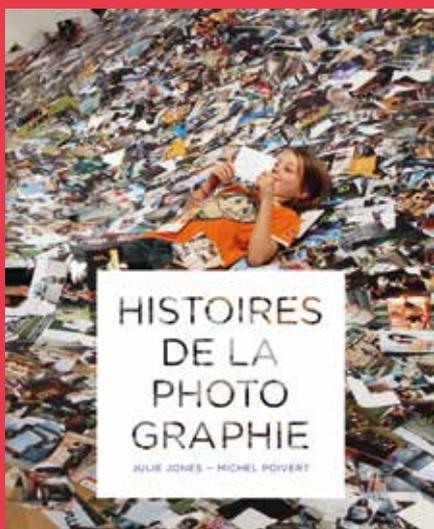
Contexte artistique et réflexions sur le médium

- ALLOA, Emmanuel, *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, 2010.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean, *Mots de passe*, Paris, Librairie générale française, 2004.
- BOULOUCHE, Nathalie, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques*, n°16, mai 2005 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726>).
- BOULOUCHE, Nathalie, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, n°21, décembre 2007 (<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132>).
- BOULOUCHE, Nathalie, *Le Ciel est bleu, une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.
- BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.
- BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 2009.
- CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris musées, 2008.
- CHÉROUX, Clément, *Vernaculaires, essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2013.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle [1967]*, Paris, Gallimard, 1992.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
- Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte [1965]*, Paris, Seuil, 2015.
- FRIZOT, Michel (dir.), « L'hypothèse de la couleur », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 418-420.
- GIULIANO, Sergio, *Information, document, œuvre. Parcours dans la photographie en Italie dans les années 1960 et 1970*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015.
- 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.

- 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 (<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-3-page-110.html>).
- KRAUSS, Rosalind, *Le photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LENOT, Marc, « "La photographie comme action, non comme représentation." Entretien avec Franco Vaccari », in Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert (dirs.), *L'Expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histo.art n°6), 2014, p.59-73 (https://www.academia.edu/7693963/La_photographie_comme_action_non_comme_representation_entretien_avec_Franco_Vaccari).
- MORA, Gilles, CHEVAL, François, *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015.
- MULAS, Ugo, *La Photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015.
- PANOFKSY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- SCHNELLER, Katia, « Sous l'emprise de l'Instamatic », *Études photographiques*, n°19, décembre 2006 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1292>).
- VERHAGEN, ERIK, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques*, n°22, décembre 2008 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1008>).
- ZORZAL, Bruno, SOULAGES, François, *Images d'images*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- ZORZAL, Bruno, *Les photos, un matériau pour la photographie*, Paris, L'Harmattan, 2017.

Explorations de l'espace et dispositifs de représentation

- ADAMS, Robert, *Essais sur le beau en photographie*, Périgueux, Fanlac, 1996.
- ANTONIOLI, Manola, JACQUES, Vincent, MILON, Alain (dir.), *Paysages variations : autour du paysage comme variation artistique*, Paris, Éditions Loco / Versailles, ÉNSA-V / La Maréchalerie-Centre d'art contemporain, 2014.
- BELLANGER, Aurélien, *L'Aménagement du territoire*, Paris, Gallimard, 2014.
- BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la DATAR, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.
- BONN, Sally, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », in *Projets de paysage*, 16 décembre 2008 (http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).
- CALVINO, Italo, « De l'opaque », in *La Route de San Giovanni*, Paris, Gallimard, 2018.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, 2018.
- Cartes, *explorer le monde*, Paris, Phaidon, 2015.
- CASTRO, Teresa, *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.
- CASTRO, Teresa, « Les "Atlas photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009 (<https://journals.openedition.org/actesbranly/290>).
- CHEVRIER, Jean-François, « La photographie dans la culture du paysage », in *Paysages, photographies, travaux en cours 1984/1985*, La Mission photographique de la DATAR, Paris, Hazan, 1985.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui, dans ce livre destiné aux enfants (à partir de 8 ans), sont racontées en six chapitres : Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler.

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 × 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

- CRARY, Jonathan, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* [1990], Bellevaux, Éditions Dehors, 2016.
- DE CHASSEY, Éric, « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire », Paris, *Les Cahiers du MNAM*, n°92, été 2005.
- DE LEMOS MARTINS, Moisés, OLIVEIRA, Madalena, DA LUZ CORREIA, Maria, « Les images numériques s'imaginent l'archaïque : mettre en perspective les cartes postales », *Sociétés*, vol. 111, n°1, p. 163-177 (<https://www.cairn.info/revue-societes-2011-1-page-163.htm?contenu=article>).
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DEMAND, Thomas, *La Carte d'après nature*, Londres, MACK, 2010.
- DRYANSKY, Larisa, *Cartophotographies, de l'art conceptuel au land art*, Paris, CTHS / INHA, 2017.
- HOFMANN, Catherine (dir.), *Artistes de la carte : de la Renaissance au XXI^e siècle, l'explorateur, le stratège, le géographe*, Paris, Autrement, 2012.
- IRELAND, Robert, ZUFFEREY, Marie-Pierre, *Le Paysage envisagé, art et cartes postales*, Gollion, Infolio, 2009.
- KEMPF, Jean, « Qu'est-ce qu'un regard photographique ? Garry Winogrand au fil du rasoir », in *Cercles*, 1992, p. 169-175 (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/38/22/58/HTML/>).
- MAILLET, Arnaud, *Le miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo & l'éclat, 2005.
- MALAURIE, Christian, *La carte postale, une œuvre : ethnographie d'une collection*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2003.
- OLLIER, Christine, *Paysage cosa mentale, le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013.
- PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2000.
- POIVERT, Michel, « Dernières impressions », in *Images d'un renouvellement urbain*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009, p. 81 (http://www.mathieupernot.com/textes_o3.php).
- ROLIN, Jean, *Zones*, Paris, Gallimard, 1995.
- TAZIO, Choun, « Atlas iconologique du paysage : de la

relation dialectique entre l'élaboration du territoire et sa figuration », énoncé théorique du projet de Master École Polytechnique Fédérale de Lausanne ENAC, Architecture semestre d'automne 2017-2018, janvier 2018 (https://archivesma.epfl.ch/2018/030/choun_enonce/180714_ENONCE-THEORIQUE_CHOUN-TAZIO.pdf/).

- TIBERGHEN, Gilles A., « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain », in *L'Espace géographique*, tome 39, Paris, Belin, 2010 (<https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-197.htm>).

Catalogues d'expositions

- *Antonioni*, Paris, Flammarion / La Cinémathèque française, 2015.
- *Daniel Boudinet. Le temps de la couleur*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions / Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 2018.
- *Dreamlands*, Paris, Centre Pompidou, 2010.
- *Walker Evans*, Paris, Centre Pompidou, 2017.
- *Paysages français, une aventure photographique, 1984-2017*, Paris, BnF éditions, 2017.
- *Ed Ruscha photographe*, Göttingen, Steidl / New York, Whitney Museum of American Art / Paris, Jeu de Paume, 2006.
- *Robert Smithson : une rétrospective, le paysage entropique 1960-1973*, Marseille, MAC Galeries contemporaines des Musées de Marseille / Paris, RMN, 1994.
- *La vie en Kodak, colorama publicitaire de la firme Kodak de 1950 à 1970*, Paris, Hazan, 2015.

Ressources en ligne du Jeu de Paume

- « Robert Adams. L'endroit où nous vivons » / « Mathieu Pernot. La traversée », Paris, Jeu de Paume, 11 février-18 mai 2014.
- « Daniel Boudinet. Le temps de la couleur », Tours, Jeu de Paume – Château de Tours, 16 juin-28 octobre 2018.
- « Pierre de Fenoël (1945-1987). Une géographie imaginaire », Tours, Jeu de Paume – Château de Tours, 20 juin-31 octobre 2015.

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 et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs projets, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours ou de leurs activités.

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

- « Paysages et explorations de l'environnement »
- « Vues, cadres et découpes »
- « Images d'images »

Vous pouvez retrouver les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images de Luigi Ghirri dans la partie « Découvrir » de ce dossier p. 7.



Salzburg, 1977
 Courtesy Matthew Marks
 Gallery

PAYSAGES ET EXPLORATIONS DE L'ENVIRONNEMENT

«[...] je m'intéresse surtout au paysage urbain, à la banlieue, qui sont la réalité que je vis quotidiennement, que je connais le mieux, et dont je peux par conséquent le mieux extraire un "nouveau paysage" pour une analyse critique continue et systématique. C'est aussi pourquoi j'aime beaucoup voyager sur un atlas, et aime davantage encore les tout petits voyages du dimanche, dans un rayon de trois kilomètres autour de chez moi.» [Luigi Ghirri, «Paesaggi di cartone. 1970-1973», in Luigi Ghirri. *Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 108.]

I « Construire un paysage »

« Raconter le monde est aussi important que l'acte de photographier, cela pose la question de la manière dont la photographie façonne notre vision des choses. Ghirri rappelle constamment qu'il n'immortalise pas un paysage, mais le construit ». [Martin Parr et Gerry Badger, « Luigi Ghirri, Kodrachrome », in *Le livre de photographies, une histoire volume I*, Paris, Phaidon, 2005, p. 231.]

– Travailler autour de la notion de paysage, en géographie et en arts visuels. Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« Étym. : ce que l'on voit du pays, d'après le mot italien paesaggio,

apparu à propos de la peinture pendant la Renaissance ; ce que l'œil embrasse... d'un seul coup d'œil, le champ du regard. Le paysage est donc une apparence et une représentation : un arrangement d'objets visibles perçus par un sujet à travers ses propres filtres, ses propres humeurs, ses propres fins : "Si un tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eau et de maison que nous appelons un paysage est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi" (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*). Il n'est de paysage que perçu. Certains de ces éléments n'ont pas attendu l'humanité pour exister ; mais s'ils composent un paysage, c'est à la condition qu'on les regarde. Seule la représentation les fait paysage. » [Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry, *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris, Reclus – La Documentation française, 1992 p. 337.]

Vous pouvez comparer cette définition avec celles issues de dictionnaires et d'ouvrages de géographie (<https://bit.ly/2QMesoV>).

– Étudier les quatre tableaux suivants pour aborder l'histoire de ce genre pictural :

- Jan van Eyck, *La Vierge du chancelier Rolin*, vers 1435 (<https://bit.ly/2QPbFUl>)
- Nicolas Poussin, *L'été ou Ruth et Booz*, 1660-1664 (<https://bit.ly/2RQDKSF>)
- Camille Corot, *La levée des filets*, 1871 (<https://bit.ly/2SDAYq5>)
- Alfred Sisley, *Le chemin de la machine, Louveciennes*, 1873 (<https://bit.ly/2PvDLQo>)

Quelle place occupe la nature dans chaque tableau ? Depuis quel point de vue le paysage est-il représenté ? Quel est le rôle du cadre (représenté ou réel) dans la construction de ces paysages ? Quels éléments composent ces paysages ? Quel est le rapport entre les personnages et le paysage ?

– Poursuivre avec les photographies suivantes :

- Albert Renger-Patzsch, *Landschaft bei Essen und Zeche "Rosenblumendelle"* [Paysage près d'Essen et charbonnage « Rosenblumendelle »], 1928 (<https://bit.ly/2DgxDaa>)
 - Robert Adams, *Quarried Mesa Top, Pueblo County, Colorado* [Exploitation de carrières sur une mesa, comté de Pueblo, Colorado], 1978 (<https://bit.ly/2QNgg18>)
 - Lewis Baltz, *Études des sols à Fos-sur-Mer (Bouches-du-Rhône)*, 1986 (<https://bit.ly/2LaVHPJ>)
 - Jürgen Nefzger, série *Fluffy Clouds*, 2003-2005 (<http://www.jurgennefzger.com>)
 - Luigi Ghirri, *Salzburg*, 1977 (ci-dessus)
 - Luigi Ghirri, *Orbetello*, 1974 (p. 40)
- Par rapport aux œuvres précédentes, les quatre premières photographies introduisent des traces de l'activité industrielle. Peut-on quand même parler de paysage ? Étudier la place du point de vue et du cadrage dans chacune de ces images. En quoi traduisent-ils la présence du photographe ? Dans la photographie Salzburg de Luigi Ghirri, quelle est l'activité des personnes représentées ? Selon vous, à quoi sert



Orbetello, 1974
Succession Luigi Ghirri

le banc au centre de sa photographie intitulée *Orbetello* ? Pourquoi Luigi Ghirri nous le montre-t-il ? Que nous dit-il de la construction d'un paysage ? Vous pouvez vous appuyer sur les citations ci-dessus.

Ressources en ligne et dossiers pédagogiques autour du paysage :

- « L'étude de paysage en géographie », document Scéren, 2009 (<https://bit.ly/2QL34T8>)
- Musée des beaux-arts de Lyon (<https://bit.ly/2Pz6d3A>)
- Musée des beaux-arts de Caen (<https://bit.ly/2DibKpV>)
- Jeu de Paume, dossier documentaire des expositions Robert Adams / Mathieu Pernot (<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=2112>)

– Observer avec les élèves l'environnement dans lequel se situe leur établissement scolaire. Choisir un point de vue et identifier les différents composants permettant de décrire le paysage : les éléments naturels et ceux façonnés par l'homme (habitats, les éléments liés aux activités humaines...); les reporter sur un croquis. Repérer les éléments mobiles (nuages, lumière, animaux, hommes, véhicules...), ainsi que les sons, les odeurs, les goûts, les touches ; reporter ces informations dans un tableau. On pourra réaliser plusieurs croquis d'un même paysage à plusieurs échelles, ou selon différents points de vue.

Rédiger ensuite deux textes descriptifs pour donner à voir ce paysage en

adoptant deux points de vue différents. Comparer les textes produits par les élèves.

■ « Ce que cache le paysage »

– Proposer aux élèves de réaliser un reportage photographique autour du thème « Ce que cache le paysage » : « Dans la première étape de votre travail, vous devrez choisir et définir un site puis en réaliser une "vue", soigneusement composée et "classique" conforme à l'idée la plus simple et à la plus "normée" que l'on peut se faire d'un "paysage" dans sa définition picturale. Cette vue circonscrit le territoire de vos investigations. [...] Il s'agira dans un second temps de mener une série d'enquêtes visuelles qui auront pour but de décrire "ce qu'y se trouve effectivement" et qui "fait" ce paysage. Les enquêtes seront orientées par des thématiques qui s'articuleront autour de problématiques spatiales et humaines et de leurs interactions : lieux de travail et travailleurs, lieux d'habitations et habitants, lieux de passage et mobilité, l'espace public et le citoyen, lieux sans habitants et habitants sans lieu... »

Ce début de proposition conçue par les enseignants du lycée Brassai de Paris, à destination de leurs élèves de première baccalauréat professionnel Photographie, s'inscrivait dans le cadre d'un projet pluridisciplinaire, en partenariat avec le Jeu de Paume, sur le thème du paysage, entre réalités physiques et représentations culturelles.

Pour un aperçu du travail des élèves, vous pouvez visionner le diaporama (<https://bit.ly/2C6rSwQ>).

– Poursuivre le travail en réalisant une série de photographies, qui par leur point de vue et leur cadrage, donneront à voir l'incongru, le poétique, les ambiguïtés visuelles dans ce réel.

■ Espaces périphériques et « banalités quotidiennes »

« Pour moi, il n'y a de "banalité quotidienne" que dans le regard qui ne réussit pas à discerner et dans l'attitude qui n'accepte, pour vrai, que le déjà-vu, le déjà codifié. Est kitsch non pas l'objet représenté, mais le geste qui le rejette sans la moindre pensée critique dans le ghetto de l'insignifiant : un phénomène de baraque de foire, dans un parc d'attractions d'objets. » [Luigi Ghirri, « Italia ailati », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 206.]

– Analyser les images de la série *Colazione sull'erba* [Déjeuner sur l'herbe], 1971-1974 (<https://bit.ly/2GowKl3>):

Comment se manifeste la présence de la nature dans ces images ? En quoi est-elle devenue un élément décoratif ? Vous pouvez comparer le travail de Luigi Ghirri dans cette série avec la représentation du paysage dans le tableau d'Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, datant de 1863 (Paris, musée



Marina di Ravenna, 1972
Bibliothèque nationale de France

d'Orsay). À votre avis, pourquoi Luigi Ghirri a-t-il donné ce titre à cette série ? Quel est le point de vue adopté ? Comment parvient-il à donner à voir les éléments de l'environnement auxquels on ne prête habituellement pas attention ?

– Certains romanciers contemporains explorent également les zones périurbaines pour décrire leurs transformations et évolutions architecturales. Lire les deux extraits ci-dessous :

· «Après avoir traversé une minime partie de Villiers-le-Bel, je reviens vers Sarcelles le long de la N 370. À l'horizon se dresse la silhouette d'une réplique grossière de la statue de la Liberté, peinte en bleu, signalant un hôtel sans nom, parfaitement cubique, "135 F la chambre" (ceci en énormes caractères), voisinant au milieu de rien avec un magasin de vente Peugeot, une station-service, un Intermarché, un Brico-Marché, un hôtel Confortel-Louisiane, et un long bâtiment battant pavillon de l'"Alliance Biblique". De part et d'autre de la route, survolés par des lignes à haute tension, des champs de blé déjà moissonnés, des champs de maïs, des tracteurs et d'autres machines agricoles en mouvement : tout cela semblait appartenir à un univers parallèle, inaccessible – d'ailleurs aucun chemin ne permet de passer de la route à cette apparence de campagne –, peut-être virtuel. Point de vue que paraît attester la carte Michelin *Banlieue*

de Paris, où tout l'espace "rural" qui pousse ici sa pointe la plus avancée dans le nord-ouest de la capitale est représenté en *blanc*, par opposition au jaune des zones habitées et au vert des parcs ou des bois : *Empty Quarters*. » [Jean Rolin, *Zones*, Paris, Gallimard, 1995, p. 87-88.]

· « Dans les zones résidentielles compactes de la banlieue parisienne, les passions dominantes étaient l'envie, la prudence et la honte. On tolérait certaines folies architecturales – les moulins en pneus peints, les barbecues sur cariatides, l'utilisation de dés en béton comme pilastres sur les piliers des portails – mais il était rigoureusement interdit de tondre un dimanche ou de regarder, par-dessus les *jardins de devant*, remplis de fleurs à profusion et dont les meilleures trouvailles botaniques pouvaient être librement imitées, vers les *jardins de derrière*, espaces plus sombres et privatifs. Cette interdiction étant facile à respecter, la rue Jacquard demeurait un paradis libéral. Un individualisme civilisé régnait. Chaque pavillon était, depuis sa construction dans les années 1950, devenu une aventure architecturale singulière. D'abord rectangulaires, ils tendaient maintenant, grâce à d'innombrables ajouts de vérandas, d'auvent, de bow-windows et de garages, vers des formes fractales. Il n'existait pas deux pavillons identiques : les modèles standards avaient évolué, la symétrie des pavillons mitoyens

avait été détruite. Des noms propres en fer forgé appliqués sur les façades en complément des numéros parachevaient parfois ces individuations. » [Aurélien Bellanger, *La Théorie de l'information*, Paris, Gallimard, 2012, p. 26]

Quels types d'espace de la banlieue parisienne ces deux textes décrivent-ils ? Étudier le rôle du narrateur et l'ordre des descriptions. Relever les termes liés au lexique architectural. Quels effets produit l'utilisation des noms propres dans le texte de Jean Rolin ? En quoi la description de la carte Michelin traduit-elle les impressions du narrateur ? Qualifier ces impressions. Les « folies architecturales » décrites par Aurélien Bellanger peuvent-elles être considérées comme « kitsch » ? Rechercher la définition de la notion de kitsch. La description littéraire permet-elle de redonner de la signification à la « banalité quotidienne » évoquée par Luigi Ghirri ci-dessus ?

– Pour prolonger cette réflexion sur la représentation des lieux ordinaires, demander aux élèves de réaliser des photographies d'un bâtiment banal mais intrigant de leur environnement en variant la taille des plans et les cadrages. Rédiger ensuite une description de ce même bâtiment, en choisissant un point de vue, en organisant une progression et en utilisant un lexique approprié. Comparer la photographie et le texte.



Lido di Spina, 1974
Succession Luigi Ghirri

I Paysages en couleurs

« Mes photographies sont en couleur parce que le monde réel n'est pas en noir et blanc et parce que les pellicules et les papiers pour la photographie en couleur ont été inventés. » [Luigi Ghirri, « *Fotografie del periodo iniziale. 1970-1973* », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 58.]

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

· Edward Weston, *Waterfront, Monterey*, 1946 (<https://bit.ly/2JrJcO5>)

· Keld Helmer-Petersen, livre *122 Colour Photographs*, 1948 (<https://bit.ly/2Bb37oO>)

· 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>)

Voir aussi 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 (<https://bit.ly/2EphQJn>)

· 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/2xTqHAy>)

Quels types de paysages et d'environnements ces photographes représentent-ils ? Pourquoi la photographie couleur est-elle plus adaptée que la pellicule noir et blanc pour représenter ces paysages ? Les couleurs et les sources lumineuses sont-elles vives, pastels, naturelles, artificielles ? En quoi les pratiques de ces photographes peuvent-elles se nourrir de leurs relations à l'histoire de la peinture ou plutôt être liées à la prise en compte de leur environnement visuel quotidien ?

– Faire des recherches sur l'histoire de la couleur en photographie et la question de son introduction dans le domaine de l'art, à partir des textes proposés dans la partie « Approfondir » de ce dossier. Vous pouvez également vous référer au dossier documentaire de l'exposition « Daniel Boudinet. Le temps de la couleur » sur le site du Jeu de Paume.

Pourquoi la photographie couleur a-t-elle fait débat face à la photographie noir et blanc ? Dans quels domaines et pour quels usages s'est-elle d'abord développée ? Comment s'est-elle affirmée en tant que moyen d'expression artistique dans les années 1960-1970 ? La couleur en photographie peut-elle être associée à une recherche

de réalisme ou plutôt à la mise en avant de son caractère artificiel ?

I Cartes et atlas

« Les cartes géographiques ne servent plus seulement à indiquer les lieux visités ou à voir, mais deviennent le lieu d'un voyage photographique imaginaire. [...] La seule aventure possible pour la photographie semble être de découvrir une possibilité d'image à l'intérieur d'un monde déjà entièrement codifié. » [Giuliano Sergio, « Luigi Ghirri », in *Information, document, œuvre. Parcours dans la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 329.]

« La carte ne décalque pas quelque chose que l'on se donne tout fait ; elle est contestable dans toutes ses dimensions, démontable, renversante, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. » [Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 20.]

– Aborder l'histoire de la cartographie et ses différents usages. Vous pouvez consulter l'exposition virtuelle de la Bibliothèque nationale de France (<https://bit.ly/2QpFdJ6>).



Brest, 1972
CSAC, université de Parme

– Travailler à partir du site Gallica, en explorant les cartes, plans et globes numérisés (<https://bit.ly/2QQGwAB>). Parcourir les différentes cartes associées au département de son lieu d'habitation. Collecter différentes vues de manière à constituer une série de dix images (Gallica permet de sélectionner une partie de l'image, de l'enregistrer en .jpeg avec une résolution suffisante pour être utilisable par les élèves). Réaliser une déambulation visuelle similaire en naviguant sur les représentations de son quartier en utilisant Google Maps ou Geoportail.

– Comparer l'utilisation des cartes géographiques dans les œuvres suivantes :

- Carte du monde au temps des surréalistes, publiée dans la revue belge *Variétés*, 1929 (<https://bit.ly/2C2kwdG>)
- Luigi Ghirri, *Week End*, 1973 (<https://mo.ma/2EcMdlS>)
- Marcel Broodthaers, *Carte du monde poétique*, 1968 (<https://bit.ly/2EdAt23>)
- Pierre Alechinsky, *Pages d'Atlas Universel*, 1984 (<https://bit.ly/2UwV1Iz>)
- Susan Meiselas, *akaKurdistan / Carte aux histoires*, 2018 (entretien sur le projet et vues d'exposition : <https://bit.ly/2C3ajox> <https://bit.ly/2EgcTSa>)
- Bouchra Khalili, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011 (<https://bit.ly/2QHkMqB>)
- Till Roeskens, *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*, 2009 (<https://bit.ly/2zOGgrW>)

· Florence Lazar, Série photographique du collège Aimé-Césaire, 2016, 1 % artistique, images 13 et 35 (<https://bit.ly/2B77AS9>) et inventaire des images (<https://bit.ly/2B5oZrj>). Voir aussi le dossier documentaire de l'exposition « Florence Lazar. Tu crois que la terre est chose morte... », 2019, sur le site du Jeu de Paume. Quelle est la nature des cartes pour chacune des œuvres ? Peut-on identifier leur provenance ? Quels types de paysages et régions du monde sont représentés ? Quelle est l'échelle utilisée et que permet-elle de voir ? Quelle est la place des lignes de contour, du dessin dans chaque proposition ? Quelles sont les lignes correspondant aux conventions cartographiques ? Quelles peuvent être leurs significations ? Indiquent-elles des espaces ouverts, limités ? Quelles sont les œuvres pour lesquelles des lignes sont modifiées, créées ou ajoutées dans un deuxième temps ? S'agit-il de la main de l'artiste, d'une autre personne ? Qu'indiquent-elles de leur rapport au monde ? Identifier les œuvres qui orientent l'utilisation de la carte vers une fonction documentaire ou imaginaire. Dans le premier cas, quel est le traitement plastique de ces cartes ? Peut-on parler de pratiques poétiques, d'imitation, de détournement, de subversion, de changement de point de vue ? Dans le second cas, par quels moyens deviennent-elles le support d'un récit de vie, de voyage, témoignant

également des impossibilités et des contraintes dans les déplacements ? Comment interrogent-elles particulièrement les questions du territoire, de la frontière, de la place dans le monde et sa représentation ? Ressources en ligne :

- Guillaume Monsaingeon, « Mappamundi, art et cartographie » (<https://bit.ly/2EoDYDN>)
- Constanza Nilo Ruiz « L'usage de la cartographie comme stratégie d'intervention dans l'espace public » (<https://bit.ly/2ROSUoW>)
- Dossier pédagogique « cARTographies » (<https://bit.ly/2C2kwdG>)
- Cartes et images dans l'enseignement de la géographie (<https://bit.ly/2LeV2gh>)

VUES, CADRES ET DÉCOUPES

« 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 [...] 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,



Modena, 1973
CSAC, université de Parme

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*. » [Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 153.]

I Cadrage et cadre, champ et hors-champ

« Le style photographique tient au choix de la photographie en tant que langage coïncidant inévitablement avec sa vision, horizontale ou verticale, et par conséquent avec un cadrage, une composition qui sous-entend une soustraction et une omission. » [Luigi Ghirri, « *Fotografie del periodo iniziale. 1970-1973* », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 58.]

Le cadrage en photographie, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole, puis extrait une partie de la réalité visible. On peut parler de cadrage serré, quand le sujet principal occupe la majeure partie de l'image, et de cadrage large, quand l'environnement ou le décor occupe une partie plus importante que le sujet ou l'objet photographié.

– Expérimenter les opérations de cadrage, en fabriquant et en utilisant

des cadres en carton de différents formats. Depuis leur place autour de la table, les élèves regardent une image projetée, à travers le cadre positionné au plus près de leur œil. En fermant un œil, éloigner peu à peu le cadre. Choisir un cadrage dans l'image et dessiner l'image obtenue sur une feuille de papier.

– Sélectionner parmi les photographies de Luigi Ghirri, des images avec des cadrages différents (du gros plan au plan large).

– Lister dans les photographies de Luigi Ghirri, pendant la visite de l'exposition ou en parcourant en classe son livre *Kodachrome* (<https://bit.ly/2PrLHXD>), les différents objets présents dans les espaces représentés et qui ont une fonction de cadre dans ses images.

– Rechercher des éléments (meuble, fenêtre, porte, grille, barrière) à l'intérieur de l'établissement scolaire qui pourraient constituer des cadres et réaliser des prises de vue en les incluant dans les images.

– Travailler à partir des citations suivantes :

· « L'effacement de l'espace autour de la partie encadrée est pour moi aussi importante que la partie représentée et la photographie assume un sens devenant mesurable du fait même de cet effacement.

Dans le même temps, l'image continue dans le visible de cet effacement et nous invite à voir le reste du réel non représenté. » [Luigi Ghirri, préface

de *Kodachrome* (1978), traduit par Frédérique Destribats, Londres, MACK, 2017, p. 20.]

· « Cadrer c'est délimiter une portion de l'espace représenté que l'on appelle le champ. Cadrer c'est donc aussi choisir ce qui ne sera pas dans le champ et que l'on appelle le hors-champ. [...] »

On peut toutefois distinguer deux types de hors-champ :

Le premier hors-champ est l'espace proche que l'on ne voit pas, mais que l'on pourrait voir si l'appareil de prise de vue changeait de place ou adoptait une autre focale. Selon la taille du plan par exemple, certains éléments visibles dans un plan large sont rejetés dans le hors-champ avec un plan plus serré.

Le second hors-champ est l'espace que l'on ne voit pas, et que l'on ne pourra jamais voir même si l'appareil de prise de vue changeait de place ou adoptait une autre focale. C'est un espace qui n'existe que dans l'imaginaire du spectateur, même si cet imaginaire est suggéré, appelé ou construit par le champ qui lui relève du choix de l'auteur. » [Jean-Paul Achard, « Qu'est-ce que cadrer ? » (<http://www.surlimage.info/ecrits/cadrer.html>)]

– Poursuivre en observant la photographie suivante :

· *Luigi Ghirri, Carpi*, 1973 (p. 46)

En se référant à la citation de Jean-Paul Achard ci-dessus, décrire ce que contiendrait le premier hors-champ,



L'Île-Rousse, 1976
Bibliothèque nationale de France

puis demander à chaque élève d'identifier le second hors-champ suggéré par cette image.

· Luigi Ghirri, Rimini, 1977 (p. 14)
Quel élément occupe la majeure partie de l'image ? Que signifie *azzurro* en italien ? Qu'est-ce que Luigi Ghirri a choisi de garder dans le champ et de placer hors-champ ? Décrire ce qui pourrait être dans le hors-champ. Quel lien peut-on faire entre ce choix de cadrage et le contenu de l'image ?
– Proposer aux élèves de construire une série de prises de vue sur le thème « hors-champ dans le champ », en recherchant différents moyens d'évoquer ou d'intégrer un hors-champ dans l'espace photographié (ombres portées d'un personnage ou d'un objet, regard d'un personnage, présence de miroirs ou autres surfaces réfléchissantes...). On pourra se reporter aux pistes pédagogiques proposées par le CRDP de Créteil (http://clemi.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Concours-photo_Hors-champ_pistes_et_iconographie.pdf).

■ Miroirs et reflets

– Étudier les images suivantes qui mettent en scène les dispositifs de cadrage propres à la photographie et à la peinture :
· Le Caravage, Méduse, 1597-1598 (<https://bit.ly/2KufMz>)
· René Antoine Houasse, Minerve donne son bouclier à Persée, 1697 (Château de Versailles)

· Diego Vélasquez, Les Ménines, 1656 (Madrid, Prado)
· Édouard Manet, Un Bar aux Folies Bergère, 1881-1882 (Londres, Courtauld Institute)
· Jeff Wall, Picture for Women, 1979 (Paris, Centre Pompidou)
Qu'apporte la présence de miroirs ou de reflets dans les images ci-dessus ? Le sujet reflété est-il toujours présent dans le champ de l'image ? Dans quels cas le miroir introduit-il du hors-champ ? Dans ce cas, en quoi peut-on dire que le miroir devient la métaphore de la surface de la toile ?
· Le Caravage, Narcisse, sans date (Rome, Palais Barberini)
· Florence Henri, Autoportrait, 1928 (<https://bit.ly/2dPgbRL>)
· Herbert Bayer, Autoportrait, 1932 (Londres, Tate)
· Willy Ronis, Autoportrait, 1951 (<https://bit.ly/2QqdpEl>)
· Ugo Mulas, Vérification 2. L'Opération photographique. Autoportrait pour Lee Friedlander, 1970 (Paris, Centre Pompidou)
· Daniel Boudinet, Autoportrait à l'agrandisseur, 1986 (<https://bit.ly/2QM3R6m>)
Observer le tableau du Caravage. Quel lien peut-on faire entre la surface de l'eau et celle de la peinture ? Pourquoi le personnage de Narcisse était-il considéré à la Renaissance comme l'inventeur de la peinture ? Quel rôle joue le miroir dans le genre de l'autoportrait ? En quel sens peut-on dire que l'artiste utilisant cet instrument

se met en scène dans l'exercice de son art ?

· Luigi Ghirri, L'Île Rousse, 1976 (p. 45)
· Luigi Ghirri, Modena, 1973 (p. 44)
· Luigi Ghirri, Marina di Ravenna, 1972 (New York, Museum of Modern Art)
· Luigi Ghirri, Bitonto, 1990 (<https://bit.ly/2DOKJTb>)
Comment Luigi Ghirri utilise-t-il les miroirs et les reflets dans les images ci-dessus ? Comment introduit-il le hors-champ ? L'extérieur à l'intérieur ? Quel lien établit-il entre les miroirs, les cadres et les opérations de cadrage propres à la photographie ?

■ Fenêtres et cadres

« D'abord attiré par l'appareil photographique en tant que fenêtre ouverte, Ghirri montre cette trame théorique pour dévoiler ses propres fabrications. Ses photographies laissent entendre que cette géométrie ne correspond pas au véritable espace visuel et tactile, témoignant ainsi de la "discordance fondamentale entre la "réalité" et sa construction" qu'Erwin Panofsky avait si soigneusement soulignée dans son essai *La Perspective comme forme symbolique* (1927). Si la photographie renvoie à la fenêtre albertienne qui définit un angle d'observation, Ghirri montre avec Panofsky que cette "structure propre à l'espace psychophysiologique, la construction qui vise à la perspective exacte fait radicalement abstraction". »
[Maria Antonella Pelizzari, « L'image nécessaire de Luigi Ghirri », in *Luigi*



Carpi, 1973
CSAC, université de Parme

Ghirri. *Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 33-34.]

Le motif de la fenêtre fait partie de l'histoire de la peinture et de la représentation classique occidentale. Les théoriciens et les artistes de la Renaissance mettent en place une conception « illusionniste » de l'espace, c'est-à-dire à la ressemblance du visible. Ils redécouvrent alors les règles de la perspective euclidienne et la manière de donner l'illusion de la profondeur sur une surface plane. La « fenêtre ouverte » devient le modèle du tableau comme l'affirme Leon Battista Alberti dans son traité *De Pictura* en 1435 :

« D'abord je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi vaste que je le souhaite, qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte, par où l'histoire puisse être perçue dans son ensemble. » [Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), Paris, Allia, 2007, p. 30 (texte intégral en ligne sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h/f21.image>).]

– Analyser les œuvres citées ci-dessous rassemblées autour du thème de la fenêtre et du cadre :

- Albrecht Dürer, *Autoportrait au paysage*, 1498 (Madrid, Prado)
- Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier*, 1805 (Vienne, musée du Belvédère)

- Nicéphore Niépce, *Point de vue pris d'une fenêtre du Gras, Saint-Loup-de-Varennes*, 1826-1827 (<https://bit.ly/2SgJBfo>)

- Henri Matisse, *La Conversation*, 1908-1912 (Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage)

- Mathieu Pernot, série *Fenêtres*, 2007 (<http://www.mathieupernot.com/fenestres.php>)

- Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004-2005 (Londres, Tate Gallery)
Comment ces artistes mettent-ils en scène la relation du cadre de l'œuvre (peinture ou photographie) avec celui de la fenêtre ? En quel sens peut-on dire que la photographie s'inscrit dans la tradition du « tableau comme fenêtre ouverte » définie par Alberti ?

- William Henry Fox Talbot, *Fenêtre grillagée de Laocock Abbey*, 1835 (New York, Metropolitan Museum of Art)

- Édouard Manet, *Le Balcon*, 1868-1869 (Paris, musée d'Orsay)

- Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914 (Paris, Centre Pompidou)

- Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920 (Paris, Centre Pompidou)

- Luigi Ghirri, *Carpi*, 1973 (ci-dessus)

- Luigi Ghirri, *Modena*, 1972 (<https://bit.ly/2TPVYvi>)

- Luigi Ghirri, *Piazza Betlemme a S. Giovanni Persiceto (Bo)*, 1991 (<https://bit.ly/2r672Ht>)

En quel sens peut-on dire que ces artistes « retournent » le modèle de la fenêtre ouverte ? Si nous ne pouvons plus voir à travers ces fenêtres, que voyons-nous ? Que met en avant

ce retournement ? Le dispositif de cadrage ? La peinture elle-même ? La photographie elle-même ? L'abstraction qu'elles peuvent produire ?

- Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650 (Paris, Musée du Louvre)

- Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Trompe-l'œil. The Reverse of a Framed Painting*, 1668-1672 (Copenhague, Statens Museum for Kunst)

- Henri Matisse, *L'Atelier rouge*, 1911 (New York, Museum of Modern Art)

- Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951 (New York, Museum of Modern Art)

- Kenneth Josephson, *L.A.*, 1982 (<https://bit.ly/2UjJrB2>)

- Luigi Ghirri, *Scandiano*, 1971 (<https://bit.ly/2DLswkt>)

- Luigi Ghirri, *Pescara*, 1972 (p. 47)

- Luigi Ghirri, *Modena*, 1973 (p. 19)

Comment les cadres sont-ils utilisés dans ces images ? Ont-ils pour fonction de représenter le cadre de l'image ? Le redoubler ? Suggérer les limites de la surface picturale ? Découper une partie du réel ?

■ Vues en mouvement

« Et l'art d'Antonioni ne cessera de se développer dans deux directions : une étonnante exploitation des temps morts de la banalité quotidienne ; puis à partir de *L'Éclipse*, un traitement de situations-limites qui les pousse jusqu'à des paysages déshumanisés, des espaces vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions, pour n'en garder qu'une



Pescara, 1972
Succession Luigi Ghirri

description géophysique, un inventaire abstrait. [...] Comme chez Antonioni, ce sont des images objectives à la manière d'un constat, serait-ce même un constat d'accident, défini par un cadre géométrique qui ne laisse plus substituer entre ses éléments, personnes et objets, que des rapports de mesure et de distance, transformant cette fois l'action en déplacement de figures dans l'espace.» [Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.12-13.]

– Analyser les extraits de films suivants :
· Michelangelo Antonioni, *L'Éclipse*, 1962 (<https://bit.ly/2EbsYZv>)
Relever, dans l'ensemble de l'extrait, les différents types de découpe de l'espace urbain par le cadrage et le jeu des lignes présentes dans les décors. Quelle est la place des corps dans cet espace ? Que deviennent-ils ? Quel mouvement de caméra intervient à la vingtième seconde ? Quel espace décrit-il ? Quel élément nous empêche de saisir visuellement l'ensemble du paysage ? Pourquoi ce choix du cinéaste ?

Noter dans l'extrait les autres éléments qui font «écran» dans le champ de la caméra et soustraient l'arrière-plan à notre regard. Y-a-t-il des éléments particulièrement significatifs ? Des textes, des images ? Quel est leur rôle ? Quelles échelles de plans diamétralement opposées peut-on remarquer ? Que permettent-ils de voir ? Quels sont également les points de vue adoptés ? Comment Antonioni

passé-t-il du très petit au très grand ? Analyser le montage de l'extrait et les liens entre les plans. Quel est le plan qui clôt le film ? De quel élément semble-t-il être le substitut ? Quelle signification prennent alors les espaces traversés auparavant par la caméra ?
· Michelangelo Antonioni, *Profession reporter*, 1975 (<https://bit.ly/2UyFZlv>)
Où débute la scène ? Où finit-elle ? Comment appelle-t-on le déroulement d'un plan sans interruption au cinéma ? Comment dépasse-t-on le grillage de la première fenêtre ? Par quel mouvement de caméra ? Peut-on percevoir, à mesure que la caméra avance, d'autres ouvertures ou au contraire obstructions ? Quels parcours la caméra a-t-elle effectués ? Quels autres mouvements de caméra sont utilisés pour circonscrire l'espace de la scène ?

– Rapprocher les deux extraits analysés précédemment des images suivantes :

- Luigi Ghirri, *Lucerna*, 1973 (<https://mo.ma/2LbF4n6>)
- Luigi Ghirri, *Rimini*, 1977 (p. 6)
- Luigi Ghirri, *Pescara*, 1972 (ci-dessus)
- Luigi Ghirri, *Scandiano*, 1971 (<https://bit.ly/2DLswkt>)
- Luigi Ghirri, *Untitled*, années 1970 (<https://mo.ma/2EvlCQW>)

Quelles constructions de l'espace et quels points de vue peut-on retrouver chez Antonioni et Ghirri ? Quels plans présents dans l'extrait de *L'Éclipse* évoquent les deux premières images ? Comparer dans les deux cas le jeu avec des éléments factices et les effets

qui en découlent. Vous pouvez vous appuyer sur cette citation :
« Il s'agit d'un ensemble fantasmagorique de strates et de plans qui montrent la ville comme une reproduction : reflets de miroirs, fenêtres, surfaces peintes, immeubles camouflés, mirages et silhouettes fantomatiques de nuit, transparence. » [Maria Antonella Pelizzari, « L'image nécessaire de Luigi Ghirri », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 37.]

Quels types d'ouvertures sont présents dans les troisième et quatrième photographies ? Que créent-elles dans l'image ? Comment Ghirri joue-t-il avec la profondeur de champ ? Au contraire, quelle construction domine la dernière image ? Quelle spécificité du médium photographique est alors mise en avant ? Quel mouvement de caméra employé par Antonioni permet de donner l'illusion de dépasser cette planéité ?

IMAGES D'IMAGES

« Les images qu'il réalise dans ces années-là traitent de la même manière le réel et ses nombreuses représentations aboutissant à une déréalisation progressive du monde qui l'entoure. [...] À cet égard, la principale figure de style de Ghirri dans ces années-là est bien celle du



Engelberg, 1972
CSAC, université de Parme

Rimini, 1977
Succession Luigi Ghirri

dédoublement comme si littéralement chacune de ses photographies mettait ainsi en évidence, dans le même temps, la chose et sa représentation photographique et tentait de rendre visible l'ambiguïté fondamentale de toute opération photographique : attention ce que vous voyez n'est qu'une image et ne saurait se confondre avec la réalité ! En ce sens, les images de Ghirri de cette période, sont souvent, au propre comme au figuré, des images d'images. » [Quentin Bajac, « Luigi Ghirri, la photographie comme interrogation, 1970-1979 », publié en italien in Francesca Fabiani, Laura Gasparini et Giuliano Sergio (dir.), *Luigi Ghirri. Pensare per immagini*, Milan, Electa, 2013.]

! Photographies de photographies

« Les thèmes de "mes photos" sont puisés dans notre quotidien, ils appartiennent à notre champ visuel habituel : ce sont, en somme, des images que nous absorbons passivement ; mais isolées de leur contexte habituel et de la réalité ambiante, repropo s es photographiquement dans un autre discours, elles s'avèrent chargées d'un sens nouveau. » [Luigi Ghirri, « Paesaggi di cartone. 1970-1973 », in *Luigi Ghirri. Carte et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 108.]

– Travailler à partir de la série de Luigi Ghirri, Paesaggi di cartone (1970-1973)

Vous trouverez, sur le site de la Biblioteca Panizzi, les photographies de la série en entrant la recherche « Paesaggi di cartone » dans le champ « Titre de la série »

(<https://bit.ly/2EbER1y>), ainsi que la publication de 1974 (<https://bit.ly/2QGJ9Fo>).

Relever les types d'images représentées dans ces photographies (photographies, dessins, montages...) et leurs usages (enseignes, mannequins, publicités...). Le lieu dans lequel elles étaient placées est-il visible (vitrines, espace public...)? Comment peut-on interpréter le titre de la série ?

– Analyser les images suivantes :

- Dorothea Lange, Toward Los Angeles, California, 1937 (<http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=3017>)
- Walker Evans, Penny Picture Display, Savannah, 1936 (New York, Museum of Modern Art)
- Walker Evans, Torn Movie Poster, 1930 (New York, Museum of Modern Art)
- William Klein, Près des docks, Manhattan, 1955 (<https://bit.ly/2E6bH3J>)
- Andy Warhol, Diptyque Marilyn, 1962 (Londres, Tate Gallery)
- Garry Winogrand, Dallas, 1964 (New York, Museum of Modern Art)
- Kenneth Josephson, New York State, 1970 (San Francisco, Museum of Modern Art)
- Stephen Shore, Queens, New York, 1972 (Londres, Tate Gallery)
- Luigi Ghirri, Engelberg, 1972 (ci-dessus)

Comment ces artistes traduisent-ils la démultiplication des images introduite par la diffusion de la photographie et le développement des moyens de reproduction photomécaniques au XX^e siècle ? Comment mettent-ils en avant l'omniprésence des images dans notre société et ses conséquences ? Par la répétition, la saturation, la confusion ? Dans la photographie *Engelberg*, que représente la publicité pour la boisson gazeuse ? Quel message cherche-t-elle à faire passer ? Quelle relation visuelle (couleurs, éléments naturels, lignes) existe-t-il entre la publicité et le contexte dans lequel elle apparaît ? Quelle est l'attitude des passants ? En quoi la présence d'images (publicités, photographies, affiches) dans toutes ces œuvres introduit-elle une dimension critique ? Réflexive ? Ironique ? Poétique ?

– Questionner la présence des représentations dans nos quotidiens :

- Proposer par exemple aux élèves de recenser les différentes images vues au cours d'une journée, de distinguer leurs types (fixes, en mouvement), leurs natures, leurs provenances, et de relever la qualité et la durée de chacune de leurs observations.
- Enquêter sur les images visibles dans son quartier : choisir une rue, en dresser dans un premier temps un inventaire (publicités, affiches, journaux, cartes postales, écrans...). Présenter les observations sous forme d'un plan annoté qui indiquera le numéro de la rue, le type de lieu, le nombre et



Florence Lazar, *Kamen (Les Pierres)*, 2014
 Courtesy de l'artiste

le type de photographies. Réaliser ensuite, en démarrant au début de la rue, une série de photographies qui rendra compte par le choix des cadrages (plan large, plan serré, gros plan) de la manière dont les images dans l'espace public peuvent avoir une incidence sur le trajet effectué.

I Réalité, représentation et reproduction

« Mon intention n'était pas de parler de l'invasion des lieux extérieurs de vie par les images, mais plutôt d'offrir une analyse entre le vrai et le faux, entre ce que nous sommes et l'image de ce que nous devons être ; d'opérer une lecture à travers l'occultation et la négation du vrai. » [Luigi Ghirri, « Kodachrome », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 7.]
 – Analyser les images suivantes :

- René Magritte, *La Trahison des images*, 1929 (Los Angeles, LACMA)
- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965 (Paris, Centre Pompidou)
- Diane Arbus, *A Castle in Disneyland*, 1962 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum)
- Luigi Ghirri, *Modena*, 1972 (p. 17)
- Luigi Ghirri, *Bologna*, 1973 (p. 33)
- Luigi Ghirri, *Rimini*, 1977 (p. 28)
- Luigi Ghirri, *Rimini*, 1977 (p. 48)
- Pierre Huyghe, *Billboard*, 1994 (<https://bit.ly/2Pv17Wm>)
- Florence Lazar, *Kamen (Les pierres)*, 2014 (ci-dessus)

Comment ces artistes posent-ils la question des relations entre le réel et ses représentations ? Du vrai et du faux ? Par la juxtaposition d'images ou de réalités de différentes natures, par l'introduction d'un texte ou par une mise en abyme ?

Quelle place tient la notion de décor dans les photographies de Diane Arbus et de Luigi Ghirri ? Chercher la définition du mot pour argumenter votre réponse. Comment le décor interagit-il avec le premier plan ? Que révèle la photographie du décor lui-même ? Sa construction ? Son aspect factice ? Que signifie le mot « simulacre » ? Pourquoi Luigi Ghirri photographie-t-il l'envers du décor ?

I Cartes postales, diffusion et répétition

« Ghirri a continuellement frôlé la banalité, il a appliqué la section dorée dans ses photographies, il a toujours risqué que ses photos soient prises pour des cartes postales, et il l'a fait, justement, pour nous montrer ce qu'il y a derrière la carte postale et que la carte postale ne nous montre plus. »

[Carlo Bordini, « La simplicité, juillet 1992 », *La Revue des ressources*, 2009 (en ligne : <https://larevuedesressources.org/la-simplicité,1446.html>).]

– Observer la photographie suivante :
 • Luigi Ghirri, *Calvi*, 1976 (en couverture)
 Quel type d'image est photographié ? Définir son usage et sa fonction. Quels sens peut-on donner au mot

« cliché » ? Au sens littéral et au sens figuré ? Trouver des synonymes.

En quoi les cartes postales photographiées par Ghirri sont-elles stéréotypées ? Chercher avec les élèves des expressions toutes faites ou stéréotypées pour décrire des lieux ou des impressions et établir une liste d'expressions (« avoir une vue imprenable », « dormir à la belle étoile », etc.) pour préparer un travail d'écriture.

Lire l'extrait ci-dessous de Georges Perec où il rédige de courts textes au dos de cartes postales imaginaires :
 « Nous campons près d'Ajaccio. Il fait très beau. On mange bien. J'ai pris un coup de soleil. Bons baisers. On est à l'hôtel Alcazar. On bronze. Ah ce qu'on est bien ! Je me suis fait un tas de potes. On rentre le 7. Nous naviguons dans les environs de l'Île-Rousse. On se laisse bronzer. On mange admirablement. J'ai pris un de ces coups de soleil ! Baisers et tout. » [Georges Perec, « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables (adressées à Italo Calvino) », in *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 33.]

À quelle question chacune des phrases répond-elle ? Quelles sont les règles d'écriture qui structurent le texte de chaque carte ? Peut-on également parler de stéréotypes ici ? À l'aide des listes d'expressions toutes faites établies précédemment, les élèves peuvent inventer à leur tour des textes pour des cartes postales imaginaires.



Infinito, 1974
Succession Luigi Ghirri

Ressource : Phy Nga Fournier, « Le stéréotype dans le lexique », *Synergies* n° 1, 2010, p. 85-99 (https://gerflint.fr/Base/Mekong1/Phi_nga.pdf).

– Rapprocher *Calvi* de l'œuvre suivante :
· Penelope Umbrico, *Suns (from Sunsets) from Flickr*, 2006 (<https://bit.ly/2LdiDhl>)
D'où proviennent les photographies présentes dans ce montage et cette composition ? Quelle est la technique de prise de vue utilisée pour réaliser ces images ? Quelle est la modalité de diffusion de ces photographies ? En quoi cela diffère de celle des cartes postales ?

Poursuivre autour de :

· Luigi Ghirri, '∞' *Infinito [Infini]*, 1974 (ci-dessus)

« Quand j'ai décidé de photographier le ciel durant une année entière, une fois par jour, mon intention était aussi de souligner cette impossibilité de traduire les phénomènes naturels. Dans '∞' *Infinito*, la séquence temporelle d'une année, soit un total de 365 photographies, est donc elle aussi insuffisante pour donner une image du ciel. Aucun langage photographique, aucune itération, aucune répétition programmée, aucune séquence temporelle ne suffit à fixer l'image d'un aspect naturel. » [Luigi Ghirri, « '∞' *Infinito*. 1974 », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 297.]
Mettre en relation les titres, les

symboles et termes employés par Luigi Ghirri avec l'absence de date de fin de l'œuvre de Penelope Umbrico. Que révèlent-ils sur la nature de ces images ? Quelle réflexion sur le médium photographique Luigi Ghirri propose-t-il ? En quoi cela peut-il rejoindre la démarche de Penelope Umbrico, mais s'écarter des images produites et diffusées via Flickr ?

■ Séquences d'images, autour de *Kodachrome*

« [...] j'ai plutôt cherché à me concentrer sur les relations au sein de séquences d'images. De sorte que, même en l'absence d'un récit préconstruit ou face à un récit totalement hasardeux, il émerge d'autres moments d'interrelation avec le travail que j'avais effectué dans d'autres secteurs, me permettant ainsi de clarifier ce que j'étais en train de faire. » [Luigi Ghirri, « *Diagramma 11, 1/125, luce naturale* », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 154.]

– Travailler à partir du livre de Luigi Ghirri, *Kodachrome*, 1978 (<https://bit.ly/2PrLHXD>)

« *Kodachrome* se déploie comme une succession d'images appariées, chacune étant simplement titrée du nom du lieu et du millésime. Il n'y a ni chronologie ni commentaire. Dans l'enchaînement fluide de ses

92 photographies, le livre s'écoule du ciel à l'horizon, à la plage et à la mer, juxtaposant des paysages trouvés et travaillés, des maquettes de maisons et des habitations réelles, de fausses et de vraies montagnes, emportant au passage une multitude de miroirs, reflets et reproductions, de cartes postales de vues touristiques et de tableaux paysagistes, tout en se passionnant pour des jeux de genre et d'échelle. "Ce qui est certain, c'est que les photographies sont prises les unes après les autres, pourtant je pense toujours comme à une sorte de récit qui se prolonge au-delà de l'image particulière. C'est pourquoi je laisse toujours dans mes images des points de fuite ou des itinéraires d'évasion", écrit Ghirri dans l'introduction de l'ouvrage. » [James Lingwood, « La carte et le territoire », in *Luigi Ghirri. Cartes et territoires*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Essen, Museum Folkwang / Londres, MACK, 2018, p. 25.]
Comment comprenez-vous le titre *Kodachrome* ? Effectuer des recherches sur l'historique et l'utilisation de ce film inversible couleur.

De quoi sont constituées la première et la quatrième de couverture du livre. Quels types d'images les composent ? Comment sont disposées les photographies dans l'ouvrage ? Quel est leur format et quelle place occupent-elles dans la page blanche ? Sont-elles légendées ? Observer la première photographie



Bastia, 1976
CSAC, université
de Parme

du livre. Qu'évoque cette image de ciel ? À quoi peut-on comparer les fils électriques ? Quel lien peut-on établir avec la page de couverture quadrillée ? Que représentent les deux dernières photographies du livre ? Dans la dernière image, où se situe Luigi Ghirri par rapport à chacun des deux appareils photo (le kiosque en forme d'appareil et le sien) ? Comment qualifier cette double position de sujet et de photographe ? Quel lien peut-on faire avec son autoportrait sur la quatrième de couverture ? Au sein du livre, peut-on distinguer des sous-ensembles d'images ? Quels différents espaces sont photographiés ? Comment se succèdent-ils ?

- Proposer aux élèves de choisir chacun une double page du livre, d'analyser et de comparer les photographies qui y sont associées : format et disposition, sujet représenté (en distinguant les éléments réels des images), point de vue, cadrage (champ et hors-champ), composition, couleurs...

S'interroger sur les relations entre ces images, sur la manière dont elles se répondent et interagissent entre elles : identifier leurs similitudes, leurs analogies, leurs contrastes, leurs correspondances et lister les différents types de connexions relevées.

I Collecte d'images et agencements

- Proposer à chaque élève de collecter une cinquantaine de photographies

familiales provenant de différents usages (photographies personnelles ou échangées sur les réseaux sociaux, cartes postales reçues, album de famille, presse...) et de se questionner sur la manière de les associer : définir une dizaine de protocoles pour les regrouper (selon le type de sujet représenté, selon une analogie formelle ou plastique, selon le point de vue du photographe, selon un degré d'appréciation...).

Pour chaque protocole, chaque élève sélectionne quatre images qu'il imprime et dispose sur un fond papier (une image pouvant être choisie dans une, plusieurs ou aucune de ces propositions) et il photographie l'ensemble. Les images ainsi réalisées peuvent être imprimées pour former un livret ou un leporello.

- Réaliser un travail photographique collectif selon la technique du cadavre exquis : un élève démarre le projet en prenant une photographie qu'il donne à voir à l'un de ses camarades, qui à son tour produit une photographie en relation avec la précédente par la présence d'un élément, d'une accroche visuelle (forme, couleur...), et ainsi de suite. L'ensemble est affiché dans la classe et les élèves sont invités à se questionner et à échanger autour de la manière de passer d'une image à l'autre.

RENDEZ-VOUS

■ **mercredis et samedis, 12 h 30**

les rendez-vous du Jeu de Paume :
visite commentée des expositions en
cours

■ **mardi 12 février, 18 h**

visite de l'exposition par James
Lingwood, commissaire

■ **mardi 12 février, 19 h**

table ronde avec les photographes
Olivo Barbieri, Raymond Depardon
et Claire Tenu, modérée par Quentin
Bajac, directeur du Jeu de Paume

■ **samedis 23 février, 15 h 30, 30 mars, 11 h
et 15 h 30 et 27 avril, 15 h 30**

les enfants d'abord ! : visites-ateliers
pour les 7-11 ans sur le thème
« Colorama »

■ **mardis 26 février et 28 mai, 18 h**

les rendez-vous des mardis jeunes :
visite commentée de l'exposition par
une conférencière du Jeu de Paume

■ **samedis 2 mars, 6 avril, 4 mai et**

1^{er} juin, 15 h 30

les rendez-vous en famille : un parcours
en images pour les 7-11 ans et leurs
parents

■ **samedis 16 mars et 11 mai, 14 h 30**

visites croisées au départ du musée de
l'Orangerie avec les conférenciers de
la Réunion des musées nationaux et du
Jeu de Paume

■ **mercredi 10 avril, 19 h**

projection du film *Il Mondo di Luigi
Ghirri* (1998) de Gianni Celati, à
l'Institut culturel italien

■ **mardi 23 et mercredi 24 avril,**

14 h 30-17 h 30

12-15ans.jdp : stage dédié aux 12-15 ans
pour produire, transformer et partager
des images

PUBLICATION

■ Catalogue de l'exposition : *Luigi Ghirri.*

Cartes et territoires, sous la direction
de James Lingwood, textes de Jacopo
Benci, Maria Antonella Pelizzari
et James Lingwood, écrits de Luigi
Ghirri, disponible en version française,
anglaise, espagnole et allemande,
coédition Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía / Jeu de Paume /
Museum Folkwang / MACK, 2018,
364 pages, 24,8 × 19,8 cm, 45 €

■ Album de l'exposition : *Luigi Ghirri.*

Cartes et territoires, textes de James
Lingwood, Jeu de Paume, 2018,
bilingue français / anglais, 48 pages,
22 × 31 cm, 9,50 €

RESSOURCES EN LIGNE

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 portraits filmés et des parcours
en images liés aux superpositions,
des entretiens et des rencontres, des
publications et des portfolios figurent
sur le magazine en ligne du Jeu de
Paume :

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris

+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le lundi et le 1^{er} mai

expositions

■ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable uniquement à la journée)

■ accès libre aux espaces de la
programmation Satellite (entresol et
niveau -1)

■ mardis jeunes : accès libre pour les
étudiants et les moins de 25 ans inclus
le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les
détenteurs du laissez-passer du Jeu de
Paume

rendez-vous

■ accès libre sur présentation du billet
d'entrée aux expositions ou du laissez-
passer, dans la limite des places
disponibles

■ sur réservation :

· 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

· lesenfantsdabord@jeudepaume.org

· rendezvousenfamille@jeudepaume.org

■ visite croisée avec le musée de
l'Orangerie :

· tarif plein : 18,5 € ; tarif réduit : 13,5 €

· réservation :

information@musee-orangerie.fr

■ table ronde : 3 €

■ projection à l'Institut culturel italien :

· 50, rue de Varenne · 75007 Paris

· entrée libre sur réservation :

+ 33 1 85 14 62 50 / iicpariji@esteri.it

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#LuigiGhirri

Retrouvez la programmation complète, les avantages
du laissez-passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

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



Commissaire de l'exposition : James Lingwood

Exposition organisée par le Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,
en collaboration avec le Jeu de Paume, Paris,
et le Folkwang Museum, Essen.



Museum Folkwang

JEU DE PAUME

Médias associés :

ANOUS PARIS GRAZIA Le Monde



En partenariat avec l'Institut culturel italien
de Paris

Remerciements à : HOTEL CHAVANEU

Couverture : Calvi, 1976
Courtesy Matthew Marks Gallery

Traduction française : Christian-Martin Diebold
Maquette : Benoît Canaferina
© Jeu de Paume, Paris, 2019

JAEGER-LECOULTRE