

JEU DE PAUME

hors les murs

# Lartigue, l'émerveillé

(1894-1986)

24 novembre 2012 – 26 mai 2013

dossier enseignants



## / découvrir l'exposition

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| <b>Présentation de l'exposition</b>            | 4  |
| <b>Repères biographiques et historiques</b>    | 7  |
| / repères : La seconde révolution industrielle | 8  |
| / repères : La Belle Époque                    | 9  |
| <b>Supports et procédés</b>                    | 11 |
| Les supports de mémoires                       | 11 |
| Les procédés photographiques                   | 11 |
| bibliographie sélective                        | 12 |

## / approfondir l'exposition

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| <b>Statuts et pratiques de la photographie</b>           | 14 |
| Les figures de l'amateur en photographie                 | 14 |
| Les magazines illustrés et l'influence du cinéma         | 17 |
| Le Museum of Modern Art de New York dans les années 1960 | 19 |
| <b>Instants et durée</b>                                 | 22 |
| Représentations du mouvement et inscriptions du temps    | 23 |
| Récits et conceptions du temps                           | 25 |
| Photographier et collectionner                           | 27 |
| orientations bibliographiques thématiques                | 28 |
| <b>pistes de travail</b>                                 | 30 |

## / informations pratiques

### contacts

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif

01 47 03 12 41 / sabinethiriot@jeudepaume.org

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires

01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Maxime Seguin, académie de Créteil

maximeseguin@jeudepaume.org

Ce dossier est publié à l'occasion de l'exposition « Lartigue, l'émerveillé (1894-1983) », présentée du 24 novembre 2012 au 26 mai 2013 au Château de Tours et organisée conjointement par le Jeu de Paume et la Ville de Tours, en collaboration avec l'Association des Amis de Jacques Henri Lartigue (dite Donation Jacques Henri Lartigue) sous tutelle de la direction générale des Patrimoines – ministère de la Culture et de la Communication.



Elle a été réalisée en partenariat avec :



Commissaire de l'exposition : Martine d'Astier, directrice de la Donation Jacques Henri Lartigue

En couverture : Grand Prix de l'ACF, automobile Delage, circuit de Dieppe, 26 juin 1912

Sauf mention contraire, toutes les photos : Ministère de la Culture-France/AAJHL

© Jeu de Paume, Paris, 2012

**découvrir  
l'exposition**

# Présentation de l'exposition

« Depuis que je suis petit, j'ai une espèce de maladie : toutes les choses qui m'émerveillent s'en vont sans que ma mémoire les garde suffisamment », constate Lartigue dans son journal de l'année 1965. Émerveillement et mémoire qui flanche, passion pour la vie et blessure secrète devant l'impermanence des choses, il n'en faut pas plus à Lartigue pour glaner et collectionner dès l'âge de huit ans et pendant quatre-vingts ans ces milliers d'instant fugitifs.

Ce n'est qu'en 1963 que Jacques Henri Lartigue – qui a déjà soixante-neuf ans – expose pour la première fois au Museum of Modern Art de New York quarante-trois des quelque 100 000 clichés réalisés au cours de sa vie. La même année, le magazine *Life* lui consacre un portfolio qui fait le tour du monde. À son grand étonnement, Lartigue le dilettante devient du jour au lendemain l'un des grands noms de la photographie du XX<sup>e</sup> siècle, lui qui se croyait peintre.

La présente rétrospective offre une sélection d'environ cent images tirées en grand format, qui ont contribué à construire sa célébrité. Elles ont été choisies dans les cent trente-cinq grands albums originaux de format 52 x 36 cm, constitués de clichés pris par Lartigue entre 1902 et 1986 et mis en pages et légendés par ses soins – un journal en images qui couvre le XX<sup>e</sup> siècle avec ses 14 423 pages. Des citations extraites de son journal et une sélection de fac-similés de documents (albums, agendas illustrés de croquis) ainsi que la projection de deux films – un portrait complice réalisé par son ami François Reichenbach (1980) et *Le Siècle en positif* de Philippe Kohly, portrait romancé à partir de ses photographies (1999) – permettent également d'approcher la démarche de Lartigue au plus près.

## Le « piège d'œil » ou la photographie sans appareil

À l'âge de huit ans, Jacques Lartigue invente un rituel qui lui permettra de survivre à son hypersensibilité – mélange d'angoisse, de bonheur de vivre et d'une conscience aiguë du monde qui l'entoure et du temps qui passe. « Comme spectateur, je m'amuse bien. Mais, ce matin, j'avais quand même un peu envie de pleurer en les regardant, quand tout à coup une idée s'est mise à danser dans ma tête, une invention féérique, grâce à laquelle plus jamais je ne pourrai être ennuyé ou triste : j'ouvre les yeux, puis je les ferme, puis je les rouvre, je les écarquille, et hop ! J'attrape l'image avec tout : la lumière, l'ombre, le plein et le vide, les couleurs ! La vraie taille ! Et ce que je garde c'est du vivant qui remue, qui palpite et qui sent. Même le bruit et le silence qui sont dans les choses. Ce matin j'ai pris beaucoup d'images avec mon piège d'œil... Mon invention est un merveilleux secret... » C'est sa seconde invention d'enfant pour lutter contre le temps qui passe. Mais quelques jours plus tard, quand il tente de restituer ce qu'il croit avoir conservé : « Oh, comme je me sens malheureux ce matin !... Désolé, ennuyé, furieux [...] un



Charly, Rico et Sim, Rouzat, septembre 1913

peu comme désespéré : j'ai voulu regarder ma moisson, je croyais pouvoir tout mettre sur du papier [...] Non, même avec mes crayons de couleurs, ça ne va pas... » (Journal, 1900.)

En 1902, pour consoler son fils, Henri Lartigue, qui pratique la photographie en amateur, lui offre son premier appareil photographique, tout en l'initiant à la prise de vue et aux mystères de la chambre noire. « Toutes les choses jolies, curieuses, bizarres ou intéressantes me font tant de plaisir que je suis fou de joie ! D'autant plus que je peux en retenir beaucoup, grâce à la photo ! J'ai une collection épatante ! Commencée depuis l'âge de sept ans ! Une collection que je peux tout le temps augmenter. Maman dit : "quand t'arrêteras-tu ? Tu me ruines !..." Pourtant, je ne fais pas tirer tous les papiers que je voudrais... Sans le lui dire, j'ai décidé de continuer presque jusqu'à dix-huit ans ! Si elle le savait ! » (Journal, Paris, octobre 1907.) Dès lors, le petit Jacques n'a de cesse de photographier sa vie d'enfant rythmée par les vacances en famille et surtout par les inventions mécaniques de son frère aîné, Maurice, surnommé Zissou.

## Les jeux à Rouzat

En 1905, la famille Lartigue devient propriétaire du château de Rouzat en Auvergne. L'espace et la liberté qui y règnent permettent à Zissou l'inventeur et à son frère Jacques le photographe de révéler leurs dons. Il s'agit bien là d'une sorte d'école buissonnière les autorisant à expérimenter les éléments que sont le vent, l'eau, les reliefs du terrain. (Les enfants Lartigue n'iront jamais à l'école, seuls quelques précepteurs viendront à domicile, tel Marius Aubert, professeur de mathématiques ou un certain Jean Giraudoux,



Le jour des Drags aux courses à Auteuil, Paris, 23 juin 1911

professeur de français.) La complicité de l'ensemble de la famille, des gens de maison, des artisans du voisinage qui apportent leur savoir-faire permettent aux enfants de matérialiser leur fantaisie inventive. L'été, les bobs à roues dévalent les pentes de la colline de Rouzat, saisis en plein élan par Jacques, inlassable témoin quand il n'en est pas l'un des pilotes. Les bobsleighs de Zissou et de ses cousins sont les précurseurs des futurs « karts ». Zissou les appelle ses « boîtes à savon ». Non motorisés, ces engins sont une combinaison de roues de vélo ou d'aéroplane, de châssis automobiles, de freins ressemblant à des rames qui autorisent de folles descentes et des virages vertigineux sur les chemins de campagne. Autre attrait de Rouzat, un ancien bassin transformé en piscine. Pour leurs combats navals, les habitants du village construisent des engins aquatiques à partir de planches de bois, de bidons soudés les uns aux autres, de tuyaux de gouttières fermées aux deux bouts, d'hélices de bois et de toiles entraînées par une manivelle ou un pédalier, et « vogue la galère » ! Après avoir inventé les « karts », les voilà sur les futurs « pédalos ». Rouzat sert aussi de base aérienne où les enfants Lartigue essaient avec le plus grand sérieux d'imiter les pionniers de l'aviation. « S'envoler ! Monter ! Passer par-dessus les obstacles ! Rester immobile "entre deux airs"... En rêve, c'est facile et je le fais souvent... Mon grand frère Zissou, lui, ne rêve pas. Il calcule, invente et commence à s'entraîner à quitter le sol. [...] Aidé de Pirou le menuisier, il fixe ses bois, scie, cloue, tortille des fils de fer et coud ses grandes bandes de draps de lit, chipées dans l'armoire de la lingerie... et tout le monde (valet de chambre, chauffeur, femmes de chambre, fille de cuisine, fermier) vient aider au montage. » (Journal, Rouzat, 1906.)

### Les sports

On retrouve ce goût de l'époque pour le plein air dans les images consacrées aux sports et à la vitesse, qu'il s'agisse des premières courses cyclistes, des épreuves d'athlétisme, de natation ou de tennis. Lartigue continuera adulte à fréquenter les manifestations mondaines et sportives et à pratiquer lui-même quelques sports réservés à l'élite comme le golf ou le tennis : « La balle arrive. La raquette l'attend avec ses boyaux extra tendus. Son bruit à la fois sec, élastique et creux, vous envoie une parcelle de volupté à travers le corps. Faire un sport rapide, c'est vivre dans la fantastique contrée des atomes de secondes. » (Journal, 1919.) Ou des sports de glisse – patinage et ski-jöring – qu'il découvre pour la première fois avec ses parents pendant l'hiver 1913 : « Les sports d'hiver ne sont pas très populaires en France [...] mais beaucoup d'Anglais, quelques Américains et quelques Français privilégiés qui vont à Saint-Moritz ne sont pas du même avis. Ils sont très heureux de pouvoir passer leurs vacances au sommet du monde pour faire du ski. » (Journal, Saint-Moritz, janvier 1913.) Les photographies d'automobiles de Lartigue, captivé par les inventions qui ont marqué le début du XX<sup>e</sup> siècle, illustrent aussi bien les premières compétitions sur route et sur circuit que le côté hasardeux des voyages en famille : « Chaque promenade avec Yves le chauffeur, dans la grosse voiture découverte, est une prodigieuse aventure à travers l'air qui me balaie la figure. Papa a voulu une voiture sans capote ni pare-brise : alors il ne faut jamais oublier son grand manteau de caoutchouc appelé "parapluie de chauffeur", ni son serre-tête en cuir, et, lorsqu'il pleut à torrent, il faut remplacer les grandes lunettes de mica par des lunettes de pluie, tout en métal, avec simplement des petites fentes au ras de l'œil. » (Journal, Paris, 1907.)

## Les femmes

C'est au cours des années 1910 que Jacques Lartigue, alors adolescent, découvre un sujet qui le fascine, les élégantes du bois de Boulogne : « Aux Acacias, il y a trois allées : celle des voitures, celle des cavaliers, et le petit chemin des piétons, sous les arbres, appelé "Sentier de la Vertu". C'est là que je suis à l'affût, assis sur une chaise en fer, mon appareil bien réglé. Distance : de 4 à 5 mètres ; vitesse : fente du rideau 4 mm ; diaphragme : cela dépendra de quel côté elle arrivera. Je sais très bien juger la distance à vue de nez. Ce qui est moins facile, c'est qu'elle ait juste un pied en avant, au moment de la mise au point correcte (c'est ce qu'il y a de plus amusant à calculer)... Elle : c'est la dame très attifée, très à la mode, très ridicule... ou très jolie qui va peut-être arriver?... De loin parmi les promeneurs elle se voit comme un faisan doré au milieu d'un poulailler. Elle approche... Je suis timide, un peu tremblant... Vingt mètres... dix mètres... huit... six... clac ! Le rideau de mon gros appareil fait tellement de bruit que la dame sursaute presque autant que moi. Cela n'a aucune importance, sauf lorsqu'un Monsieur à la grosse voix l'accompagne et, l'œil furibond, commence à m'attraper. Extérieurement, je souris ; mais intérieurement, certains jours, je n'en mène pas large. Peu importe ; la seule chose qui compte, c'est le plaisir d'avoir une nouvelle photo. La grosse voix du Monsieur, je l'oublierai ; la photo, je la conserverai peut-être. » (Journal, Paris, 29 mai 1910.) Sensible toute sa vie à la beauté des femmes, il collectionne les flirts avant de rencontrer la fille du compositeur André Messager, Madeleine Messager surnommée « Bibi » sa première épouse, et la mère de ses enfants. « Bibi, en veine de tendresse, est pleine d'intelligence, de charme et d'une irrésistible drôlerie. Pour se maintenir en forme, elle fait chaque matin des exercices avec son professeur de gymnastique. Parfois j'y

prends part, mais apparemment cela est désastreux pour sa concentration. Nous rions trop. » (Journal, Paris, 1921.) Dans les années 1920, les années « Bibi », Jacques Lartigue mène une vie bourgeoise et mondaine à Paris, agrémentée de séjours sur la Côte basque ou la Côte d'Azur, rythmée par de longues séances de peinture. Puis il tombe amoureux du mannequin Renée Perle qui fut son modèle rêvé pendant deux ans : « Le charme de Renée me bouleverse, comble les désirs de mes sens. ... Grande, mince, un long cou, une mèche brillante qui lui caresse la bouche. Dans les yeux des femmes et le regard des hommes, je vois se refléter la beauté de Renée... » (Journal, Paris, mars 1930.) Il partagera d'autres amours avant de rencontrer Florette Orméa en 1942 qui restera sa compagne pendant près de cinquante ans. « La joie et la gaieté féminines sont un soutien pour moi, et les chauds rayons d'un sourire de femme sont aussi beaux que la lumière du soleil du midi... ou que le silence. »

## Une journée chez Picasso

En 1955, Lartigue passe une journée à Cannes chez Pablo Picasso à « La Californie », et le photographie plus d'une centaine de fois, en noir et blanc et en couleurs. Comme à son habitude, Picasso se prête au jeu avec aisance. Cette visite chez le peintre occupe plus de la moitié de l'album réalisé à cette période.

## Le photographe et son ombre

Puis les dernières années, Lartigue photographie souvent son ombre, série qu'il intitule *Pendant que j'ai encore une ombre*, comme pour s'assurer qu'il est toujours sur terre. « Mon ombre est une compagne, pas une amie. Elle n'ira nulle part, elle ne me suivra pas. » (Journal, Opio, 1981.)

Martine d'Astier, commissaire de l'exposition

## La Donation Jacques Henri Lartigue

« C'était devenu inextricable, ces deux chambres entières bourrées de photos, j'avais peur des cambrioleurs, et j'avais peur qu'après ma mort on disperse cette collection. Il fallait que ça soit complet, tout depuis 1902. » En 1979, Jacques Henri Lartigue fait don à l'État français de l'intégralité de son œuvre photographique et confie à l'Association des Amis de Jacques Henri Lartigue, dite Donation Jacques Henri Lartigue, le soin de conserver, de mettre en valeur et de diffuser cette œuvre.

Le fonds de la Donation est constitué de :

- Cent trent-cinq albums d'un format 52 x 36 cm, dans lesquels sont mis en pages et légendés des tirages originaux, réalisés ou collectionnés par Jacques Henri Lartigue. Ces albums se succèdent chronologiquement. Ils commencent en 1880 (avec les photographies de sa famille) et s'achèvent à sa mort en 1986.
- L'intégralité des négatifs noir et blanc ou couleur : clichés sur verre ou sur pellicule, plaques stéréoscopiques positives et négatives, panoramiques, plaques autochromes et diapositives couleur.
- L'ensemble des appareils photographiques qu'il avait conservés.
- Le journal manuscrit et tapuscrit (de 1911 à 1986), dont de larges extraits ont été publiés dans trois volumes aujourd'hui épuisés.
- Vingt peintures, déposées au Centre d'Art Jacques Henri Lartigue, à l'Isle-Adam (95).

Site Internet de la Donation Jacques Henri Lartigue : [www.lartigue.org](http://www.lartigue.org).

# Repères biographiques et historiques

## 1894

Jacques Lartigue naît à Courbevoie, dans la maison de ses parents, le 13 juin. Sa famille, fortunée, forme un milieu harmonieux, à l'esprit curieux et inventif. Son frère aîné, Maurice, surnommé Zissou, futur compagnon de ses jeux, est né quelques années plus tôt, en 1890.

## 1900

Effectue ses premiers essais en photographie avec l'aide de son père. Déjà, il commence à noter ses réflexions, ses impressions quotidiennes sur de petits morceaux de papier qui peu à peu constitueront son journal, poursuivi jusqu'à sa mort.

## 1901

La famille Lartigue déménage pour s'installer dans un hôtel particulier 40, rue Cortambert, à Paris. Henri Lartigue, son père, fait également l'acquisition d'une propriété à Pont-de-l'Arche, dans l'Eure. Dans cette maison, où avait vécu le compositeur Jules Massenet, la famille passe de fréquentes vacances.

## 1902-1903

Henri Lartigue offre à Jacques son premier appareil photographique : une chambre 13 x 18 en bois. Il décide de capter ainsi tout ce qui l'amuse, aussi bien les jeux que les réunions de famille. Il développe ses premières photographies et commence à les coller et à les mettre en pages dans de grands albums. À la fin de sa vie, ces derniers se chiffrent à cent trente-cinq volumes.

## 1904

Grâce à des appareils de plus en plus perfectionnés, il saisit d'étonnants instantanés, réalise des images en relief et découvre la possibilité de faire des surimpressions de « fantômes ». Le 3 avril, sur une plage de Normandie, il photographie Gabriel Voisin qui s'envole à bord du planeur Archdéaçon.

## 1905

Henri Lartigue achète le château de Rouzat, dans le Puy-de-Dôme, qui deviendra le théâtre de toutes les inventions, performances et jeux des frères Lartigue, de leurs cousins et amis.

## 1906-1909

Tous les membres de la famille se passionnent pour les automobiles et les avions. Son père ayant acquis sa première voiture, une Panhard-Levassor, ils se rendent au Grand Prix de l'automobile Club de France sur le circuit de la Sarthe où Jacques prend ses premières images de bolides en course. Dès cette époque également, il fréquente assidûment, avec son frère Zissou, les terrains d'aviation et photographie les exploits des plus grands aviateurs du moment.

## 1910

Il commence à photographier les belles élégantes qui, à heures régulières, défilent pour faire admirer leurs nouvelles toilettes le long des avenues du Bois-de-Boulogne à Paris et au champ de courses à Auteuil.

## 1911

Agacé par tous ceux qui prétendent qu'il fait toujours mauvais, Jacques Lartigue décide de noter le temps qu'il fait chaque jour sur un petit agenda. Il vend pour la première fois un cliché d'acrobatie aérienne au journal *La Vie au grand air*. Il réalise un premier film à l'aide d'une caméra offerte par son père.

## 1913

Premières photographies de sports d'hiver à Saint-Moritz en Suisse.

## 1914-1918

Le 3 août 1914, l'Allemagne déclare la guerre à la France. Jacques Lartigue est ajourné pour raison de santé lors du conseil de révision. Il suit quelques cours à l'Académie Julian pour étudier la peinture, qui restera longtemps son activité principale. Avec sa nouvelle voiture, il effectue plusieurs séjours sur la Côte d'Azur ; il y photographie la jeune championne de tennis Suzanne Lenglen. En 1916, il met sa voiture de course au service des médecins militaires de Paris. Le 1<sup>er</sup> novembre de cette même année, il effectue son baptême de l'air à bord du « zinc » de son ami et pilote Jean Dary.

## 1919-1921

Il épouse la fille du compositeur André Messager, Madeleine, rencontrée en 1917 et surnommée « Bibi ». Voyage de noces à Chamonix. Avec Bibi, il effectue au volant de l'Hispano-Suiza, récemment acquise par son père, de nombreux voyages à travers la France. À cette époque, il réalise ses plus belles plaques autochromes, images en couleurs, dans le parc du château de la Garoupe près d'Antibes et consacre de plus en plus de temps à la peinture. Le 23 août 1921, naissance de leur fils Dani.

## 1922

Première exposition de peintures à Paris, dans la galerie Georges Petit où Claude Monet est exposé au même moment. Il fait la rencontre de Kees Van Dongen, de Maurice Chevalier et d'Abel Gance. Il devient un ami intime du couple Sacha Guitry et Yvonne Printemps, amitié qui durera jusqu'en 1928.

## 1923

Son père, ayant eu des revers de fortune, vend le château de Rouzat. Jacques cherche un emploi mais, trop attaché à sa liberté, il démissionne au bout de trois jours.

## 1924-1929

Il expose à plusieurs reprises ses peintures au Salon des indépendants. Il s'installe un temps comme photographe professionnel. Le couple accompagne Sacha Guitry et Yvonne Printemps dans leurs nombreux déplacements.

## La seconde révolution industrielle

La première révolution industrielle commence en Grande-Bretagne dans les années 1770-1780 et se base sur le développement du charbon et de la machine à vapeur perfectionnée par James Watt. La seconde révolution industrielle intervient un siècle plus tard, en Europe et aux États-Unis. De manière inégale selon les pays, de nouvelles technologies et énergies ap-



Concours de planeurs. Edmund Allen, Combe-grasse, août 1922

paraissent : électricité, chimie organique, moteur à explosion. Ces innovations s'intègrent rapidement dans une activité industrielle et deviennent les moteurs de l'industrialisation, transformant profondément les sociétés.

Les innovations technologiques de la seconde révolution industrielle trouvent rapidement des applications. Les techniques de l'électricité permettent l'apparition de l'éclairage (ampoule électrique), du moteur électrique et du courant alternatif qui permet le transport sur de grandes distances (tramway, train). La chimie connaît une importante diversification de ses productions et applications : en pharmacie avec l'aspirine inventée par Bayer, le nylon, le celluloïd qui permet la création de la pellicule photographique par George Eastman. Alors que la machine à vapeur n'a jamais réussi à mouvoir des véhicules routiers, le moteur à combustion interne révolutionne les transports terrestres (Otto Daimler réalise en 1885 la première intégration d'un moteur à explosion dans un véhicule individuel), maritimes et aériens (Ferdinand von Zeppelin effectue le premier vol à bord d'un dirigeable à moteur en 1897, Louis Blériot réalise en 1909 la traversée de la Manche avec son avion monoplan équipé d'un moteur de voiture). Enfin, l'alliance de la chimie, de la mécanique et de l'électricité permet à ces domaines de créer les technologies de la communication. La première démonstration du téléphone eut lieu en 1877 à Plymouth. Guglielmo Marconi réalise en 1897 la première communication en morse et ouvre en Angleterre l'année suivante la première usine de radios.

À partir de la seconde révolution industrielle, le lien entre croissance urbaine et industrialisation devient très fort, s'affirmant par le développement d'un réseau de grandes agglomérations qui bénéficient des secteurs moteurs de l'industrialisation. À cet égard, Berlin apparaît comme une métropole industrielle et un symbole de la modernité. Elle attire les industries de transformation et la main-d'œuvre la plus qualifiée. Elle bénéficie de l'éclairage public, de transports collectifs électrifiés, d'habitations modernes. L'industrialisation a une influence directe sur la morphologie des espaces urbains : elle entraîne le développement des banlieues industrielles dans lesquelles viennent loger des paysans transformés en ouvriers par l'exode rural. Paris concentre les banlieues aux industries les plus puissantes avec des usines chimiques, d'électricité, d'automobile et d'aéronautique, dans des communes comme Saint-Denis, Aubervilliers ou Saint-Ouen.

Une des conséquences de l'industrialisation est l'accroissement d'un prolétariat ouvrier qui se constitue peu à peu en classe sociale, sous l'influence des syndicats et de l'idéologie socialiste. Le secteur tertiaire se développe rapidement et des employés « à cols blancs » des services publics ou privés se regroupent dans une classe moyenne en voie de constitution dans les pays industrialisés. Pour eux, la croissance économique laisse espérer une ascension sociale, réelle mais limitée dans les faits, pour tendre vers le modèle de la bourgeoisie, nouvelle élite qui fait fortune grâce au capitalisme industriel ou financier.

### Références bibliographiques :

- E. Bussière, P. Griset, C. Bouneau, J.-P. Williot, *Industrialisation et société en Europe occidentale*, Paris, Armand Colin, 1998.
- A. Bairoch, *Victoires et déboires : Histoire économique et sociale du monde du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, tome 1, Paris, Gallimard, 1997.

### 1930

Jacques Lartigue rencontre Renée Perle, mannequin, qui sera sa compagne et son modèle pendant deux ans.

### 1931

Le divorce de Jacques Lartigue et de Madeleine Messager est prononcé.

### 1932

Assistant metteur en scène du film *Les Aventures du roi Pausole*, d'après le roman de Pierre Louÿs, réalisé par Alexis Granovsky. Il est notamment chargé de choisir les cent cinquante « reines » du film.

### 1933

Participe à sept expositions de peinture, à Paris et à Cannes.

### 1934

Il épouse Marcelle Paolucci, surnommée « Coco ».

### 1935-1939

La peinture devient pour lui une nécessité pour gagner sa vie. Il commence d'ailleurs à se faire une certaine

réputation dans le domaine. Comme Van Dongen et Picabia, il se lance dans la décoration de salles de gala, expose avec succès des portraits de ses amis illustres.

### 1939-1945

Le 3 septembre 1939, la France entre en guerre contre l'Allemagne. Il rejoint la Côte d'Azur où se sont réfugiées de nombreuses personnalités du cinéma et du théâtre. Séparé de Coco, il se promet de rester célibataire mais rencontre Florette Orméa qui deviendra sa dernière femme en 1945.

### 1951-1953

La guerre achevée, le couple désargenté vit difficilement, mais continue à être reçu chez leurs amis plus fortunés, comme Carven ou André Dubonnet. C'est chez ce dernier qu'il rencontre, en 1953, le jeune sénateur John F. Kennedy. Mort de ses deux parents.

### 1954

Jacques Lartigue est nommé vice-président de l'association de photographes, Gens d'Images, créée cette année-là. Certains de ses clichés paraissent dans les premiers numéros de *Point de vue et Images du monde*.

## / repères

### La Belle Époque

Cette expression désigne une période historique entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la Première Guerre mondiale. Elle est inventée en 1919 par des Français pour qualifier rétrospectivement la période de prospérité économique et de stabilité politique de l'avant-guerre. Ce terme désigne aussi une représentation idyllique que se font les Français de leur passé proche. Cette expression contient donc à la fois une part de réalité et de nostalgie.

Après la dépression économique des années 1873-1896, la France entre dans une période de croissance économique soutenue dans le cadre de la seconde révolution industrielle. L'exposition universelle de 1900 à Paris apparaît comme l'événement symbolique de la Belle Époque (quarante-huit millions de visiteurs, présentation du palais de l'Automobile et de l'Électricité qui fait de Paris la ville lumière, première ligne de métro) et atteste le dynamisme économique et industriel de la France.

Après une naissance difficile et contestée, la III<sup>e</sup> République s'impose comme un régime politique stable fondé sur un système parlementaire bicaméral et une forte identité démocratique. Le suffrage universel masculin s'impose, tout comme la culture républicaine à travers des rites, fêtes et symboles nationaux (*La Marseillaise* devient l'hymne national en 1879 et le 14 juillet la fête nationale en 1880). Néanmoins, la vie politique est marquée par l'émergence de groupes d'extrême droite (l'Action française) très hostiles au régime républicain, par l'affaire Dreyfus ou par la séparation de l'Église et de l'État en 1905 qui divise la classe politique et la société française.

La société française se transforme : la mobilité sociale est plus forte, l'urbanisation progresse partout. Mais la France reste un pays très rural (56 % des Français sont encore des ruraux en 1911) et agricole (40 % des actifs travaillent dans le secteur primaire, contre 32 % dans le secondaire et 28 % dans le tertiaire).

La France exerce un rayonnement particulier dans le domaine artistique avec des mouvements tels que l'impressionnisme et le cubisme. L'Art nouveau s'inscrit dans la dynamique de l'essor industriel par l'utilisation des matériaux de l'industrie (acier et verre).

Référence bibliographique : Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, 2002.

## 1955

Ses portraits photographiques de Pablo Picasso et Jean Cocteau à Vallauris font le tour du monde. Il participe à une exposition de Gens d'Images à la galerie d'Orsay à Paris avec Brassai, Robert Doisneau, Willy Ronis et Man Ray. Rencontre l'éditeur Robert Delpire qui soutiendra son œuvre fidèlement.

## 1957

Voyage à Cuba. Il est contraint de laisser ses toiles sur place en raison de la guérilla entreprise par Fidel Castro. Le couple poursuit son voyage vers le Mexique et la Nouvelle-Orléans.

## 1960

Acquisition et installation d'une petite maison parmi les fleurs à Opio, près de Grasse.

## 1962

Lors d'une halte à New York, il rencontre, par l'intermédiaire de Charles Rado de l'agence Rapho, le jeune directeur du département de Photographie du Museum of Modern Art de New York, John Szarkowski, qui s'enthousiasme pour son œuvre et programme aussitôt une exposition dans son musée.

## 1963

Exposition au Museum of Modern Art de New York : « The Photographs of Jacques Henri Lartigue ». En novembre, parution d'un article de dix pages consacré à son œuvre, dans le même numéro de *Life* où apparaît le reportage sur l'assassinat à Dallas du président des États-Unis, John F. Kennedy. C'est à partir de cette date qu'il ajoute le prénom de son père au sien et se fait désormais appeler Jacques Henri Lartigue.

## 1964

Exposition de peinture à la galerie Knoedler à New York.

## 1966

Nouveau voyage à New York où il rencontre le photographe Richard Avedon et son assistant Hiro. La publication du livre *Les Photographies de J. H. Lartigue. Un album de famille de la Belle Époque* et son édition internationale font connaître l'œuvre de Jacques Henri Lartigue dans le monde entier.

## 1970

Publication de *Diary of a Century: Jacques Henri Lartigue*, ouvrage conçu par Avedon qui révèle pour la première fois des photographies de Lartigue réalisées après 1930 et paraîtra en français en 1973 sous le titre *Instants de ma vie*.

## 1974

Le président de la République française, Valéry Giscard d'Estaing, à peine élu, demande à Lartigue de réaliser la photographie officielle de son septennat.

## 1975

L'exposition « Lartigue 8 x 80 », organisée par Robert Delpire et présentée au musée des Arts décoratifs de



Picasso et Jeanne Creff à « La Californie », Cannes, août 1955

Paris, constitue la première rétrospective française de son œuvre. Parution du premier tome de ses mémoires.

## 1976

Exposition au Seibu Art Museum de Tokyo.

## 1979

Le 26 juin, Jacques Henri Lartigue fait don à l'État français de l'ensemble de son œuvre photographique (négatifs et albums originaux).

## 1980

Une exposition réalisée par l'Association des Amis de Jacques Henri Lartigue dans le cadre de l'Année du patrimoine accueille la donation dans les Galeries nationales du Grand Palais à Paris. Intitulée « Bonjour Monsieur Lartigue », elle reçoit 35 000 visiteurs en un mois et, depuis, a circulé dans le monde entier.

## 1981

Ouverture d'une salle d'exposition permanente au Grand Palais avec la manifestation « Vingt années de découverte à travers l'œuvre de Jacques Henri Lartigue ».

## 1984

Les expositions se multiplient : « Pages d'albums » au Grand Palais, « Londres » à la galerie Olympus de Londres, « Le Passé Composé. Les 6 x 13 de Jacques Henri Lartigue » au musée Réattu d'Arles à l'occasion des Rencontres internationales de la photographie où Lartigue est fêté par ses pairs, puis au Museum of Modern Art de New York deux ans plus tard.

## 1986

Au Grand Palais, une exposition est consacrée aux vues stéréoscopiques sous le titre « Le troisième œil de Jacques Henri Lartigue ». Jacques Henri Lartigue meurt à Nice le 12 septembre, à l'âge de quatre-vingt-douze ans.

# Supports et procédés

## Les supports de mémoire

### Les appareils photographiques

Jacques Lartigue reçoit son premier appareil en 1902, une chambre en bois ciré avec des plaques sur verre 13 x 18. De nombreux appareils suivront, de plus en plus perfectionnés et rapides, comme son Kodak Brownie n° 2, rechargeable en plein air, ou son Klapp Nettel 6 x 13, qui permettra à Lartigue de « mettre en conserve » ce qui le rend heureux, le passionné ou l'émerveillé.

### Les tirages d'époque

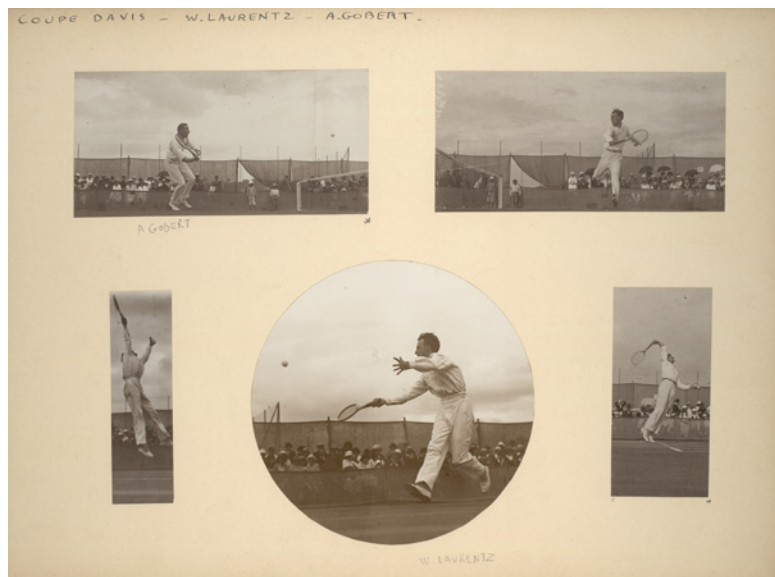
Quelques tirages, réalisés en même temps que leur prise de vue, ont été conservés. On appelle ces épreuves d'époque des *vintages*. Tirés par Lartigue lui-même ou confiés à un laboratoire, ce sont le plus souvent de contacts au format des négatifs, et quelquefois des agrandissements.

### Le journal

Très tôt Lartigue a ressenti le besoin de rendre compte de son existence par l'écriture. Pour cet enfant si soucieux de retenir le temps qui passe, la photographie est insuffisante. Comment en effet, tout dire et tout retenir dans une image prise en quelques secondes ? C'est pourquoi, parallèlement, il entreprend la rédaction d'un journal intime qu'il poursuivra toute sa vie. Différents supports sont choisis au cours des ans : petits papiers griffonnés et cachés, carnets divers, « Carnet de mes rêves », « Raisons pour lesquelles je suis si heureux »... À partir de 1911, il décide de tenir un agenda dans lequel il note, et dessine, le temps qu'il fait pour pallier – dit-il – la mémoire défaillante des adultes. Il y ajoute son emploi du temps et peu à peu quelques impressions. Il dessine aussi de mémoire, avant de développer les photographies prises dans la journée. Enfin, une note appréciative en bas de page résume la qualité de la journée : « Pour mieux me souvenir d'une journée, en bas de la page de mon agenda, je lui donnerai une note... » En 1918, son journal change de forme et de contenu : il abandonne les croquis et choisit des feuilles volantes ou des cahiers de grand format. Jusqu'au terme de son existence, Lartigue notera le temps qu'il fait : soit plus de soixante-dix ans d'enregistrement de la météo !

### Les albums

Dès 1902, Lartigue prend soin d'organiser le classement de ses clichés dans de grands albums. Il remplit ceux-ci de photographies dont il est l'auteur, ou qu'il acquiert en collectionneur. Il poursuivra cette discipline jusqu'à sa mort en 1986. Au total, ce sont cent trente-cinq albums et 14 423 pages d'un format 52 x 36 cm qui témoignent de sa vie ou, du moins, de la trace qu'il veut en laisser. Coupes, cadrages, effacements, mises en pages, dates et annotations traduisent une volonté de composer les instants de sa vie au plus près de sa sensibilité. Ses albums sont l'étape ultime dans l'élaboration de ses souvenirs.



Album 1919, page 53 recto

## Les procédés photographiques

### La stéréoscopie

L'homme perçoit la profondeur de l'espace qui l'entoure parce qu'il dispose de deux yeux ; c'est donc la vision binoculaire qui permet la sensation de relief.

C'est à Londres en 1851, lors de l'Exposition universelle, que le stéréoscope de l'inventeur sir David Brewster, est présenté à la reine Victoria et au grand public. C'est un immense succès. Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, des centaines de milliers d'appareils de prises de vue et des visionneuses sont vendus dans le monde entier aux photographes professionnels ou amateurs.

Le spectateur peut regarder en « voyeur » solitaire l'image en relief. Il se trouve ainsi dans la même situation que le photographe : seul face à son sujet. Cette connivence inattendue renforce encore le pouvoir émotionnel des images : des moments volés au temps et rendus plus réalistes encore par le relief. En 1902, le père de Lartigue, lui-même photographe amateur, prête à l'enfant âgé de huit ans un appareil stéréoscopique Spido-Gaumont à plaques sur verre de format 6 x 13. Avec la stéréoscopie, le jeune Lartigue découvre un nouveau jeu : non seulement il peut restituer le réel, mais encore saisir le mouvement. Il transpose ses négatifs sur des plaques de verre positives de même format et, pour son plaisir, les assemble en séquences dont les légendes sont soigneusement consignées sur un cahier d'écolier. Entre 1902 et 1928, il réalisera quelque 5 000 négatifs stéréoscopiques. Le relief, la couleur, le mouvement, Jacques a plus que jamais l'impression que la photographie est faite pour retenir la vie. À partir de 1912, il dispose d'un Klapp Nettel 6 x 13 stéréoscopique qui lui permet aussi de prendre des vues panoramiques en escamotant l'un des objectifs. La découverte de ce nouveau format lui fera peu à peu abandonner la stéréoscopie.



Bibi, île de Saint-Honorat, 1927

### Les autochromes

À l'âge de dix-sept ans, Lartigue découvre avec ravissement les procédés de photographie en couleurs ; celui mis au point par Lippmann d'abord, puis celui commercialisé par les Frères Lumière. Il s'émerveille face à ces inventions qui lui ouvrent de nouvelles perspectives. En 1912, il utilise un Nettel 6 x 13 stéréoscopique pour réaliser ses premières plaques autochromes. Il se met en scène avec ses amis dans une partie de pêche et recrée les couleurs de l'arc-en-ciel ou fait poser Bibi parmi les fleurs du parc du château de la Garoupe avec un bonheur de peintre. Il actionne le déclencheur pour se photographier dans son chandail orange dont il est si fier, exploitant la transparence de la plaque de verre pour donner de la profondeur à ses images. Une fois la photo prise, il dépose ses épreuves dans un laboratoire spécialisé à Paris qui se charge du développement et du montage des plaques. Lui qui se voudra toute sa vie un amateur imprime pourtant à ses images un style reconnaissable, qui n'est comparable à nul autre. Pourtant, au fil des ans, Lartigue constate combien le procédé autochrome est incompatible avec la jubilation qu'il éprouve à capturer le mouvement. Et, en 1927, malgré sa fascination pour la couleur, l'impossibilité de prendre des instantanés le décourage et il abandonne le procédé. Aujourd'hui, environ quatre-vingts plaques autochromes stéréoscopiques sont conservées par la Donation Jacques Henri Lartigue.

Source des textes : Martine d'Astier, Donation Jacques Henri Lartigue

## bibliographie sélective

### Journal

- Jacques Henri LARTIGUE, *Mémoires sans mémoire*, Paris, Robert Laffont, 1975.
- Jacques Henri LARTIGUE, *L'Émerveillé, écrit à mesure 1923-1931*, Paris, Stock, 1981.
- Jacques Henri LARTIGUE, *L'Œil de la mémoire 1932-1985*, Paris, Carrère-Lafon, 1986.

### Monographies

- Martine d'ASTIER, *Jacques Henri Lartigue. Une vie sans ombre*, Paris, Gallimard, 2009.
- Yves AUBRY, *Les Autochromes de Jacques Henri Lartigue 1912-1927*, Paris, Herscher, 1980.
- Patrick CHALEYSSIN, Clément CHÉROUX, Lydia HARAMBOURG, Anne-Laure SOL, *Double Je, Jacques Henri Lartigue, peintre et photographe 1915-1939*, Paris, Somogy, 2010.
- Jacques DAMADE, *Jacques Henri Lartigue*, Paris, Centre national de la photographie, coll. « Photo Poche », n° 3, 1983.
- Bill HIBBERT, *Jacques Henri Lartigue. Hidden Depths*, Grande-Bretagne, Design for Life Ltd., 2007
- Kevin MOORE, *Jacques Henri Lartigue, l'invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 2012.
- Patrick ROEGERS, *Jacques Henri Lartigue : les tourments du funambule*, Paris, La Différence, 2003.
- *Instants de ma vie*, Paris, Éditions du Chêne, 1973 (éd. française de *Diary of a Century*, New York, Viking Press, 1970) ; conception et présentation par Richard Avedon.

### Catalogues d'exposition

- *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, New York, Museum of Modern Art, 1963 ; introduction de John Szarkowski.
- *Lartigue 8 x 80*, Paris, musée des Arts décoratifs / Éditions Delpire, 1975 ; texte de Michel Frizot.
- *Le Passé Composé. Les 6 x 13 de Jacques Henri Lartigue*, Paris, Centre national de la photographie / Association des Amis de Jacques Henri Lartigue, 1974 ; texte de Michel Frizot.
- *Le Troisième Œil de Jacques Henri Lartigue*, Paris, Association des Amis de Jacques Henri Lartigue / Galeries nationales du Grand Palais, 1988.
- *Les Envols de Jacques Henri Lartigue et les débuts de l'aviation*, Paris, Grand Palais / Philippe Sers / Association des Amis de Jacques Henri Lartigue, 1989 ; textes de Pierre Borhan, Martine d'Astier.
- *Lartigue, l'album d'une vie 1894-1986*, Paris, Centre Pompidou / Éditions du Seuil, 2003 (rééd. 2012) ; textes de Martine d'Astier, Quentin Bajac, Alain Sayag.
- *Un mundo flotante, fotografías de Jacques Henri Lartigue*, Barcelone, Fundación "la Caixa", 2010 ; textes de Florian Rodari, Martine d'Astier, Andres Hispano.

# approfondir l'exposition

En lien avec les images et la démarche de Jacques Henri Lartigue, ce dossier envisage deux axes de recherche et de réflexion : « Statuts et pratiques de la photographie » puis « Instants et durée ». Ils sont construits sur une sélection d'extraits de textes multipliant les approches et les points de vue, afin que les enseignants puissent mettre ces thèmes en perspective avec leurs élèves. Les orientations bibliographiques thématiques permettent de compléter et d'approfondir ces références. Sont ensuite rassemblées des pistes de travail, élaborées avec les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

# Statuts et pratiques de la photographie

■ « L'époque de ces clichés 6 x 13 (1922-1931), est celle des grandes mutations de la photographie, de son accession au rang de médium universel et de moyen d'expression artistique adapté aux nouvelles exigences esthétiques. C'est l'époque des reportages de Kertész et de Germaine Krull, des publications nombreuses de photographies dans des magazines (*Vu*, *Regards*), de son entrée dans la composition des affiches, dans la publicité, les couvertures de livre. Moholy-Nagy, Rodchenko, Man Ray font de la photographie avec la même acuité qu'ils pratiquent la peinture ou la sculpture. Atget meurt en 1927 et ses plaques partent pour les États-Unis. Les surréalistes s'agitent tandis qu'à Stuttgart, *Film und Foto* fait le point, en 1929, sur la création photographique d'Europe et d'Amérique. Blossfeldt édite ses macrophotographies de plantes. Renger-Patzsch dit que "le monde est beau" en généralisant la vue en plongée et le gros plan, Sander modèle le visage de son "homme du XX<sup>e</sup> siècle", et Florence Henri se perd dans les jeux de miroir. Si la vie de Jacques Henri Lartigue ne l'amène pas au contact de ces photographes "professionnels", ses 6 x 13 nous le montrent en fait peu éloigné de leurs préoccupations majeures. Reflets, démultiplications, jeux d'ombre en masses ou en lignes contrastées, plongées et contre-plongées sont comme la signature du "style international", si souvent présent chez Lartigue comme un "air du temps", non une copie de poncifs à la mode. Et le format allongé, avec ses déformations optiques – grossissement exagéré du premier plan, distorsion perspective des extrémités – s'emploie à maintenir Lartigue dans la vision créative de son temps. »

Michel Frizot, *Le Passé Composé. Les 6 x 13 de Jacques Henri Lartigue*, Paris, Centre national de la photographie / Association des Amis de Jacques Henri Lartigue, 1984, n. p.

■ « Depuis ses débuts, l'histoire de la photographie a traversé plusieurs crises. Au cours des trente dernières années, l'étude de la photographie est devenue une discipline universitaire reconnue, que l'on considère souvent comme une branche de l'histoire de l'art. Mais la photographie a également fait l'objet de critiques véhémentes de la part de ceux qui dénoncent sa canonisation en tant que forme d'art. L'histoire de Lartigue renvoie évidemment à l'une des premières batailles pour faire entrer la photographie à l'université et au musée. Mais en sa qualité d'"enfant artiste" et d'amateur, il fait partie de ces photographes un peu suspects dont la canonisation officielle reste inachevée. Quoi qu'il en soit, la manière dont les uns et les autres se sont efforcés d'en faire une figure canonique augure de la plupart des stratégies rhétoriques qui domineront les années à venir. En décrivant Lartigue comme je l'ai fait, c'est-à-dire à la fois comme un produit de la



Zissou, Rouzat, 1911

"culture visuelle" (la culture de ces arts "inférieurs" que sont la photographie amateur, la presse illustrée et le cinéma) et comme un artiste photographe ayant atteint la consécration dans les années 1960, j'ai voulu procéder à une critique historiographique de l'histoire de la photographie autant qu'à une analyse de la relation que l'histoire de l'art entretient avec la sphère élargie de la culture visuelle. En un sens, Lartigue a servi de cas particulier pour étudier ces problématiques plus vastes. Détournant la célèbre formule de Barbara Tuchman, je dirais qu'ici la biographie a constitué le prisme de l'historiographie. »

Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue, l'invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 2012, p. 294-295.

## Les figures de l'amateur en photographie

■ « Qu'est-ce qu'un photographe amateur ? Il existe bien d'autres domaines de l'activité humaine où l'amateur est simplement le contraire du professionnel. En photographie, la chose n'est pas aussi simple. Si l'on s'accorde à dire que le professionnel est celui qui est détenteur d'une qualification délivrée à l'issue d'une formation, qu'il est évalué sur sa production et rétribué pour son travail, il faut alors se rendre à l'évidence : il ne suffit pas de retourner un à un chacun de ces critères pour obtenir la juste physionomie de l'amateur de photographie. L'histoire du médium abonde ainsi d'exemples d'amateurs qui ne dédaignèrent pas de se faire occasionnellement rémunérer, qui étaient mieux formés, plus qualifiés et parfois davantage équipés que nombre de professionnels. L'étymologie n'est guère plus

utile : présenter simplement l'amateur comme "celui qui aime" ne permet pas de le définir plus finement. Cette complexité de la définition se double d'une difficulté d'ordre sémantique. Car, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le sens du mot "amateur" a changé. Au début du siècle, l'amateur est proche du *connoisseur* : il est celui qui cultive, avec une certaine noblesse d'esprit, les sciences et les arts, Il se distingue du dilettante, ou du simple curieux, car il pratique sa passion de manière assidue, à un niveau d'expert quasiment équivalent, voire parfois supérieur, à celui du professionnel. À la fin du siècle, sous l'effet de la démocratisation du sport, mais aussi de la vulgarisation des sciences et des techniques, le terme "amateur" devient davantage ordinaire. Avec son dérivé "amateurisme", qui, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, apparaît en 1892 dans le vocabulaire du cyclisme, pour désigner le "manque de professionnalisme", le mot commence à acquérir une signification dévalorisante. Désormais, l'amateur est au mieux un *dilettante*, au pire un simple *usager*. Lorsque, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le phénomène amateur se développe en photographie, les deux sens du mot cohabitent encore sous le même vocable. Pour l'historien de la photographie, la difficulté à définir précisément l'amateur réside dans le *double sens* de ce mot, mais aussi dans la *double nature* de ce qu'il recouvre. Car, dès les années 1890, il n'y a pas un mais deux types d'amateurs dont la conception de la photographie correspond respectivement à l'une et à l'autre des acceptions sémantiques du terme. L'amateurisme en photographie est un phénomène dual. Pour le comprendre, il est donc nécessaire de l'étudier à travers le prisme de cette bipolarité.

[...] On comprend, au terme de ce chapitre, tout le bénéfice qu'il y a à repenser les débuts de l'amateurisme à l'aune de sa bipolarité. Cela permet de mettre en évidence une dualité qui a profondément modelé la photographie aux alentours de 1900 et sur laquelle s'est ensuite construite son évolution au XX<sup>e</sup> siècle. C'est, en effet, au cœur de cette tension que s'est élaborée la défense de la valeur artistique de la photographie. C'est là, également, que se sont déployées les premières formes modernes de reportage photographique. Ce n'est, enfin, pas l'un des moindres effets de cette dualité que d'avoir favorisé l'émergence d'une pédagogie photographique largement fondée sur des expérimentations ludiques. Art, reportage, expérimentation..., l'amateurisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est le lieu où se posent les questions essentielles de la modernité photographique, un véritable laboratoire où s'essaye, en somme, la photographie du siècle à venir. »

Clément Chéroux, « Le jeu des amateurs. L'expert et l'usager », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 256-273.

■ « Encouragée par les simplifications techniques des procédés photographiques, la pratique amateur du médium se renforce considérablement au tournant des années 1880. Les plaques de verre au gélantino-bromure d'argent, plus sensibles que les émulsions



Avenue des Acacias, Paris, 1911

antérieures, sont produites industriellement et très vite adoptées par de nombreux photographes amateurs. Nécessitant moins de connaissances chimiques que pour la génération des pionniers, cette pratique se distingue néanmoins de l'extrême simplification technique qu'inaugure la compagnie américaine Eastman à la même époque avec son appareil Kodak. Elle requiert encore un important investissement en temps, une connaissance fine du matériel. La maîtrise des développements techniques est souvent acquise et perfectionnée grâce à l'appartenance de l'amateur à des cercles associatifs tels que, en France, la Société française de photographie. Cette pratique amateur se développe par conséquent dans un milieu social aisé et se structure autour d'associations qui donnent à leurs membres l'opportunité de se réunir pour échanger et comparer leurs travaux. Au sein de ces regroupements de passionnés, l'amateur s'exerce grâce à l'organisation d'activités telles que les excursions, les concours d'épreuves, les soirées de projection et les publications spécialisées.

Fondée en 1887, la Société d'excursions des amateurs de photographie (SEAP) s'impose comme une association exemplaire de cette nouvelle sociabilité amateur; en atteste le discours d'Albert Londe – directeur du service photographique de l'hôpital de la Salpêtrière et l'un de ses principaux fondateurs avec Gaston Tissandier. Prononcé à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la création de l'association, ce discours rappelle le rôle joué par la SEAP dans la photographie amateur. Il passe en revue les progrès techniques et moyens alors disponibles en ce début de siècle, de la réduction des temps de pose à l'usage de



Louis et Jean, course de bobs, Rouzat, 1911

l'éclairage artificiel et à la conquête de la couleur. Sa définition de l'amateur photographe laisse entrevoir l'exigence de leur pratique, qui se distingue des "presse-boutons" usagers du Kodak. »

Garance Chabert, Julie Jones, Carole Troufléau-Sandrin, « Avant propos », in *La République des amateurs. Les Amateurs photographes autour de 1900 dans les collections de la Société française de photographie*, Paris, Jeu de Paume, 2011, p. 3.

■ « Nous voici donc, mes chers collègues, en l'an 1912. Quel chemin parcouru depuis l'année de notre fondation en 1887 ! Au point de vue du matériel, on n'a que l'embarras du choix, il y en a pour tous les goûts, les opticiens nous fournissent des objectifs qui sont de véritables merveilles : les obturateurs foisonnent. L'industrie livre à des prix très abordables des plaques et des pellicules d'une sensibilité très grande ; pour les papiers positifs on n'a que l'embarras du choix, soit que l'on tire à la lumière naturelle ou à la lumière artificielle. On trouve dans le commerce des révélateurs excellents tout préparés. En un mot, la besogne est toute mâchée et n'importe qui, avec quelque soin cependant, peut réussir du premier coup.

La Photographie instantanée n'est plus qu'un jeu d'enfant et avec certains appareils on ignore ce que c'est que de faire de la pose.

La chronophotographie a suivi, depuis le cinématographe, la meilleure invention de MM. Lumière, dont nous verrons ce soir de beaux échantillons dus à l'amabilité de notre excellent collègue et ami, M. Gaumont.

Une autre conquête de la Photographie, et non des moins audacieuses, est celle de la Photographie à la lumière artificielle. Sans aucun souci de reconnaissance pour le soleil qui a été pendant si longtemps notre collaborateur indispensable, on tend à la remplacer par l'éclair magnésique.

[...] Entre nous, c'est le seul ennui que nous occasionne le soleil en ce qu'il met l'opérateur en face d'un problème des plus délicats : c'est celui de la détermination du temps de pose. Or la seule difficulté réelle de la

Photographie, la véritable pierre d'achoppement pour les débutants, comme pour les maîtres d'ailleurs, c'est la question du temps de pose (voir le nombre considérable de photomètres, d'actinomètres, d'exposomètres, qui ont été proposés et sont proposés tous les jours pour résoudre ce problème capital). La substitution d'une source de lumière, toujours égale à elle-même, à celle du soleil variable et intermittente, constitue un progrès capital. Il devient maintenant possible d'opérer n'importe où et à n'importe quelle heure. La question de la détermination de la durée d'exposition n'existe plus dans la Photographie à la lumière artificielle. L'automatisme de l'exposition permettra à l'automatisme du développement et par suite la réussite certaine. Dans nos modestes travaux, sur l'éclair magnésique, nous avons écrit cette phrase : que l'on arriverait à "peser la lumière". La chose est acquise aujourd'hui et la Photographie à la lumière artificielle est devenue une pratique courante.

À la lumière artificielle on tire les diapositives, on impressionne les planches dans les procédés photomécaniques, on exécute les portraits même en couleurs, on opère la nuit dans les endroits non éclairés. C'est en un mot une véritable révolution qui s'est produite et dont la presse illustrée a tiré le plus grand parti. Le reporter photographe opère n'importe où, n'importe quand et quelques heures après le journal publie des épreuves sensationnelles sur l'événement ou le drame du jour. La photographie a ainsi transformé la presse illustrée. Mais, chers collègues, j'abuse de votre temps, je risque de troubler votre digestion et de retarder le plaisir que nous allons avoir à regarder la reconstitution de la vie par le Cinématographe. Je ne peux pas cependant me séparer de vous sans vous parler d'une autre découverte non moins sensationnelle et qui a un intérêt tout particulier pour l'amateur, je veux parler de la Photographie en couleurs. Qui de vous ne s'est pas dit en regardant l'image sur le verre dépoli qu'il serait beau de pouvoir reproduire celle-ci avec sa finesse et sa délicatesse de couleurs. On n'osait espérer y arriver jamais, du moins d'une façon pratique.

Eh bien, Messieurs, grâce encore à MM. Lumière, ces infatigables travailleurs qui laisseront un nom si grand dans l'histoire de la Photographie, nous avons tous la bonne fortune de voir le problème résolu par la plaque autochrome.

[...] La Photographie est une noble distraction qui procure des satisfactions profondes, j'irai plus loin, je dirai qu'elle peut sauver des gens de l'ennui, du découragement. La vie pour les uns comme pour les autres ne se passe sans qu'il y ait des séparations cruelles dans la famille et un jour on reste seul, comme je le suis maintenant. Or, je vous l'avoue, sans la Photographie, sans de vieilles et solides amitiés comme celles que j'ai dans le sein de la Société d'Excursions, je ne sais ce que je serais devenu. »

Albert Londe, « Compte-rendu du Banquet commémoratif du 25<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la Société », *Bulletin de la Société d'Excursions des amateurs de photographie*, 1912, p. 87-92, repris in *La République des amateurs. Les Amateurs photographes autour de 1900 dans les collections de la Société française de photographie*, Paris, Jeu de Paume, 2011, p. 9-13.

## Les magazines illustrés et l'influence du cinéma

■ « Après un an de parution, l'hebdomadaire sportif créé par Pierre Lafitte en 1898, *La Vie au grand air*, publie un article intitulé "Notre programme". Le texte annonce que la réussite des premières livraisons permet désormais de passer à un rythme hebdomadaire pour tenir les lecteurs au fait de l'actualité sportive. À partir de cette date, *La Vie au grand air* paraît chaque samedi, pour un abonnement de 14 francs par an. D'autre part, le texte n'évoque plus les "compositions piquantes de [ses] dessinateurs" comme l'avait fait Lafitte dans le premier numéro, mais plutôt des "documents photographiques" qui sont seuls associés à "la plume" des journalistes.

Dans ce numéro, la rédaction publie soixante illustrations relevant toutes du mode photographique. Pour organiser et mettre en pages ces images, l'article de présentation de la nouvelle formule annonce également la nomination de Lucien Faure au poste de "directeur artistique". Le statut et la tâche sont nouveaux et répondent à un besoin récent dans la presse illustrée. En effet, quelques mois plus tard, l'hebdomadaire signale à ses lecteurs qu'en "feuillettant" un numéro, il peut remarquer l'augmentation du nombre d'illustrations. Le verbe "feuilletter" renvoie directement à la structure du journal générée par l'usage des images. Pour "feuilletter" un journal, il faut pouvoir s'attarder sur autre chose que le texte. [...]

Avec ces mises en pages, l'hebdomadaire s'adresse à un spectateur bien plus qu'à un lecteur : spectateur de la vitesse des motocyclistes ou de l'agilité d'un sauteur à la perche, mais spectateur également des formes d'une image exploitées pour susciter son attention. Tout est mis en œuvre pour attirer l'œil sur la couverture. L'instantanéité de l'image brise le mouvement, la frontalité du sujet précise la place du spectateur et la disposition du texte souligne les lignes de construction de la page. Ces compositions s'appuient toutes sur une image forte, disposée adroitement dans le cadre de la page, mais l'hebdomadaire se permet également des montages composés de plusieurs photographies. [...] L'hebdomadaire déploie très tôt sur la double page centrale des conceptions graphiques qui profitent d'un large espace. Tom Gretton a déjà soulevé l'intérêt de la double page, à la fois au cœur du journal et indépendante du rythme de la lecture. Dans *La Vie au grand air*, l'espace central s'intègre davantage à l'objet de publication par des titres forts ou encore des légendes plus longues et descriptives. Cependant, certains indices, comme la suppression des folios, incitent à vivre cet espace comme un spectacle plutôt qu'un moment de lecture.

Cet usage de la photographie transforme la double page en un espace de récit, construit par un enchaînement d'instantanés, enregistrés par des photographes. L' "animation" donnée par Tofani à la photographie instantanée est désormais remplacée par un compte rendu rythmé par une succession d'images. La légende du numéro du 23 juin 1901 le rappelle :

"Combien [de spectateurs], même les plus favorisés, peuvent se vanter d'avoir vu la course ?" Dans sa mise en pages, *La Vie au grand air* dispose une série de clichés où sont enregistrés des moments fugitifs. La succession des images publiées raconte le parcours de la course hippique et la variété des points de vue proposés offre une vision inédite et analytique de l'épreuve. Les formes de la photographie sont donc exploitées et assumées. Le dynamisme recherché dans les compositions ne s'exprime plus dans l'image elle-même, mais dans la page qui présente une séquence de photographies.

Le lien entre la double page et le cinématographe s'appuie sur la publication d'image argentique, sur la multiplicité et la variété des plans photographiés et sur le montage qui produit une séquence de la course. Le modèle de légitimation de l'usage des images se déplace alors clairement des beaux-arts vers le cinéma. L'historien du cinéma des premiers temps, Tom Gunning, revient avec précision sur l'importance des films d'attraction à la Belle Époque et rappelle qu'un gros plan est alors envisagé comme un effet, "un moment visuel", bien plus qu'un élément narratif soulignant l'expression d'un visage. Le chercheur rappelle également que "certains genres comme [...] les actualités filmées restent étroitement liés à ces procédés tout au long de l'histoire du cinéma" et que le mode de la narration se conjugue souvent avec celui de l'attraction dans la construction filmique. Cette définition du cinéma des premiers temps suppose également que le spectateur peut se fondre dans un "univers fictionnel" et se laisser séduire par la curiosité d'un effet. Ce double rapport n'est-il pas celui auquel se prête le lecteur de *La Vie au grand air* lorsqu'il feuillette un exemplaire ?

L'invention du magazine repose sur un usage quasi exclusif de la photographie et de la similitude. Dans *La Vie au grand air*, le dessinateur et le graveur ont cédé le pas au directeur artistique dans la transmission de l'actualité. Dès 1899, Lucien Faure modifie la structure de l'hebdomadaire en exploitant l'espace de la page. Alors que le journal illustré diffuse les images synthétiques des illustrateurs, le magazine publie des montages analytiques élaborés par le directeur artistique. À partir d'un corpus photographique, Lucien Faure organise les images sur la page de manière à créer un effet de narration et de surprise. Cette nouvelle gestion de l'information visuelle vise à produire simultanément du sens et du spectacle. Le magazine renouvelle les rythmes de lecture du journal, de la première à la dernière page, au profit d'une consultation aléatoire. Le lecteur moderne de la Belle Époque ne lit plus un journal illustré, il feuillette un magazine. »

Thierry Gervais, « L'invention du magazine », *Études photographiques*, n° 22, juin 2007, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index997.html>.

■ « Le 25 janvier 1912, Jacques Henri Lartigue assiste aux acrobaties aériennes de René Simon sur le terrain d'aviation d'Issy-les-Moulineaux. Le spectacle donne matière à un dessin, publié dans les Mémoires du

photographe, où la descente en spirale de l'aviateur est décomposée en neuf positions adoptées par l'aéroplane. L'une d'entre elles est pointée par une flèche qui précise l'instant où le jeune photographe a déclenché son obturateur. L'image montre les hangars, quelques spectateurs et le monoplan Blériot à quelques mètres du sol. Deux jours plus tard, Lartigue adresse son cliché à *La Vie au grand air* qui le publie en première page de son numéro du 10 février. L'exploit de Simon se retrouve également sur la double page : sous le titre "Les acrobaties de René Simon à Issy-les-Moulineaux", six photographies sont juxtaposées en deux bandeaux horizontaux qui montrent l'aéroplane dans des situations inhabituelles. Une légende de quelques lignes vante le courage de l'aviateur et précise que "l'on voit dans cette double page un vol complet de Simon". La série d'instantanés est disposée de manière à rendre compte de l'ensemble du vol et la direction artistique justifie l'agencement des images en titrant la légende : "La cinématographie d'un vol de l'aviateur René Simon". Le travail de maquette s'appuie sur des photographies, mais renvoie aux formes du cinéma pour justifier son graphisme. Les opérateurs de la maison Pathé étaient présents pour enregistrer les exploits de Latham, de Blériot et de tous les pionniers réunis à Bétheny. Ces images en mouvement de la conquête de l'air ont été des actualités prisées et diffusées dans de nombreuses salles parisiennes. [...]

Les exploits des pionniers de l'aviation constituent une actualité majeure de la Belle Époque. Les records de distance, d'altitude ou de vitesse sont établis pour mieux être battus quelques semaines plus tard. Les différents meetings, les Grands Prix de l'Aéro-Club, les coupes Michelin et Gordon-Bennett ou les courses reliant les capitales sont autant de petits événements dont les journaux relaient les résultats. *L'illustration* comme *La Vie au grand air* consacrent une part importante de leurs pages à chacun de ces succès. Au-delà de la conquête de l'air qu'elles supposent, ces performances permettent d'observer comment la photographie supplante le dessin dans le processus d'illustration des journaux. Produites en masse par des amateurs ou des semi-professionnels, les photographies deviennent des vecteurs d'information qui révèlent des attentes iconographiques précises. Le médium n'est pas seulement utilisé pour ses vertus supposées d'objectivité. Il intègre un vaste processus où se mêlent des contraintes économiques, techniques et esthétiques. Les clichés de Léon Gimpel témoignent de l'intérêt porté aux formes des images par les rédactions de presse. Gimpel adopte en effet la vision en plongée comme un style lui permettant de se distinguer des autres photographes et de s'assurer une publication. Le souci esthétique de *L'illustration* se limitera toujours aux images, restreignant la publication à l'univers du journal illustré. En nommant un directeur artistique, *La Vie au grand air* renouvelle les formes de la presse illustrée et inaugure le concept de magazine. Lu tout autant que regardé, *La Vie au grand air* émancipe le lecteur-spectateur du rythme de lecture traditionnel. Le journal sportif est conçu pour être feuilleté. Chaque page ou



Renée, route Paris-Aix-les-Bains, juillet 1931

double page est indépendante et, pour chacune d'entre elles, le directeur artistique a associé adroitement récit et spectacle pour éveiller l'attention. La photographie intègre définitivement la presse à la Belle Époque et le cinéma impose de nouveaux modes de visualisation. Vingt ans avant les célèbres mises en page de *Vu* ou de *Regards*, la forme magazine naît de ces multiples croisements dans les pages de *La Vie au grand air*. » Thierry Gervais, « L'exploit mise en page. La médiation de la conquête de l'air à la Belle Époque », in *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2007, p. 77-82.

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

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

Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue, l'invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 2012, p. 175-212.

## Le Museum of Modern Art de New York dans les années 1960

■ « Plus que tout autre nom, celui de Lartigue suggère spontanéité, authenticité et invention, qualités que l'on désigne volontiers comme "ludiques". Dès l'été 1963, pendant lequel il fit un début prometteur en tant que photographe au MoMA de New York, s'est installée l'opinion critique incontournable (et pourtant fausse, il faut le préciser d'emblée) que ses photographies étaient la production aléatoire et inconsciente d'un enfant débordant d'imagination, non encore encombré des règles et des conventions qui régissent la créativité adulte. Seul un "authentique primitif", écrivait John Szarkowski, le nouveau conservateur de la photographie au MoMA, "était en mesure de produire une œuvre aussi généreusement radicale". Si cette œuvre semble radicale, c'est par sa candeur, sa vivacité et son dynamisme formels, mais aussi du fait qu'elle a été produite pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, avant l'invention du Leica, de l'Ermanox, et des autres appareils compacts. Pour Szarkowski, les photographies de Lartigue ressemblaient à une version infantile du reportage de grand style tel que Henri Cartier-Bresson l'avait popularisé dans les années 1930. Mieux encore, elles paraissaient annoncer la "photographie de rue" délibérément acerbe et provocatrice de Garry Winogrand, l'inventeur de ce qu'on a appelé l'"esthétique de l'instantané". [...]

Le Museum of Modern Art fut conçu comme une institution pédagogique, chargée du double rôle d'éveiller le public aux développements révolutionnaires dans l'art moderne, et de révéler les origines historiques de l'art moderne en montrant sa relation avec l'art plus familier du passé. Dans les divers départements et au cours du temps, ces deux objectifs n'ont pas toujours revêtu une même importance. John Elderfield nous a mis en garde contre l'erreur consistant à supposer une "idéologie institutionnelle monolithique", et cette précaution est particulièrement nécessaire si l'on enquête sur le département de Photographie. Depuis sa création en 1940, le département de Photographie a dû s'atteler à la tâche singulière de reconstruire une tradition photographique, tout en faisant découvrir au public des œuvres nouvelles. [...]

La construction par Szarkowski d'une généalogie photographique de Winogrand était conforme aux pratiques des conservateurs en vigueur dans les autres départements au cours des années 1960. Ces pratiques étaient si communes que John Elderfield en était venu à les définir comme les "expositions de précurseurs". Selon Elderfield, elles étaient consacrées à "d'autres périodes de l'histoire de l'art dont on a négligé l'esprit moderne, ou qui ont eu une influence sur des artistes modernes". Le phénomène des précurseurs a constitué l'une des stratégies du MoMA à ses débuts et a connu dans les années 1960 un certain renouveau. On l'attribue aux changements radicaux qui ont affecté l'art dans cette période, et au désir concomitant d'expliquer cette production en fonction d'un territoire connu de l'art du passé. L'exposition "Turner: Imagination and Reality"

(1966), qui tentait de faire un lien entre les abstractions nébuleuses de J. M. W. Turner et les surfaces colorées de Rothko en est un parfait exemple. L'exposition de précurseur prouvait alors son efficacité, par la validation de l'œuvre contemporaine en la rendant plus compréhensible, et en contribuant à réactiver et à enrichir une tradition de l'art moderne d'une autre potentialité expressive, pertinente dans son rapport au présent. Selon Elderfield, l'exposition de précurseur remplit deux fonctions interdépendantes : "D'abord, rendre l'historique contemporain, puis rendre le contemporain historique." Szarkowski s'est employé à rendre Lartigue contemporain tant conceptuellement que spatialement. Par le biais d'une série d'allusions directes au travail photographique réalisé avec un appareil compact des années 1930 et 1940, Szarkowski projette Lartigue dans le futur. Ainsi écrit-il, dans le *Bulletin* du MoMA consacré à l'exposition : "Avant d'avoir dix ans, Lartigue faisait des photographies qui semblent étonnamment préfigurer le travail qui sera fait à l'aide d'appareils compacts une génération plus tard." Szarkowski expose ainsi une recontextualisation conceptuelle de Lartigue en l'extrayant de son environnement historique pour lui faire rejoindre, au nom de similarités formelles, un groupe de photographes d'un temps futur. Dans un autre exemple tiré du dossier de presse réalisé pour l'exposition, Szarkowski situe Lartigue par rapport à Atget et à Cartier-Bresson, traçant quelques parallèles formels avec ce dernier. Ainsi note-t-il : "Les photographies de Lartigue, liées au mouvement et au changement continu d'image qu'il produit, et qui suggèrent le travail effectué un quart de siècle plus tard par Cartier-Bresson, ont pourtant été réalisées à l'époque même où Atget, avec l'approche et les techniques photographiques du XIX<sup>e</sup> siècle, brossait le portrait de Paris." [...]

Avant la construction spatiale de l'exposition, l'actualisation de Lartigue n'est pas totalement accomplie. L'accrochage des épreuves de Lartigue opère une recontextualisation tout à fait littérale, et, à mon humble avis, bien plus convaincante que la rhétorique verbale de Szarkowski. Exposées sur des murs blancs dans des cadres modernes et élégants, les photographies de Lartigue sont allégées de leur contexte historique. La croyance en l'hégémonie du visuel de Szarkowski est accentuée par la mise à l'écart de la vocation première des œuvres de Lartigue, la documentation personnelle. En isolant ainsi dans la galerie les photographies, le conservateur dévoile une stratégie clef, qu'il emploiera tout au long de son exercice : projeter des intérêts critiques pour la photographie des années 1960 sur des images du passé qui n'ont jamais été réalisées dans un but artistique. »

Kevin Moore, « Jacques Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index349.html>.

■ « *The Photographer's Eye* (1964) demeure aux yeux de Szarkowski l'exposition la plus importante de toute sa carrière. Son objectif est de pallier l'absence d'appareil critique et de théorie propres au médium photographique. L'exposition présente les travaux de Lee Friedlander, Henri



Renée à Eden Roc, cap d'Antibes, 1931

Cartier-Bresson, Robert Frank, André Kertész, Edward Weston, Mario Giacomelli, Jacques Henri Lartigue, Garry Winogrand (parmi d'autres photographes documentaires) et quelques photographes d'auteurs anonymes.

Malgré quelques œuvres européennes, l'exposition est essentiellement américaine. Le catalogue de l'exposition *The Photographer's Eye* (1966) est accompagné d'une courte introduction dans laquelle Szarkowski se propose d'établir un examen objectif des formes fondamentales de la photographie. [...]

Aborder les questions du style et de la tradition photographiques représente un moyen de construire l'autonomie du medium, d'établir son caractère unique et novateur par rapport aux autres formes d'art, d'insister sur la particularité de ses praticiens, de ses procédés, sur le caractère novateur de la photographie dans son appréhension du réel. En définitive, Szarkowski se propose de définir la "vision photographique". Pour ce faire, il dégage cinq caractéristiques qu'il considère intrinsèques au medium. [...]

Consciemment ou pas, Szarkowski projette de faire pour la photographie ce que Greenberg fit pour la peinture, c'est-à-dire énoncer une théorie moderniste du medium photographique. Une étude attentive de *The Photographer's Eye* nous dévoile que son auteur semble avoir pris modèle sur l'ouvrage de Greenberg : *The Modernist Painting*. Ce parallèle est tout d'abord rendu possible par les dates proches de la publication des deux ouvrages : *The Modernist Painting* parut une première fois en 1961 (il sera réédité en 1965) et le catalogue de l'exposition *The Photographer's Eye* parut en 1966. Dans ce dernier, les concepts employés par Szarkowski dans son enquête

sur ce qu'est le style et la tradition photographiques sont tout à fait similaires à ceux qu'utilisent Greenberg dans sa définition de la peinture moderniste. Comme la planéité caractérise la peinture toute entière, Szarkowski définit cinq points pouvant caractériser toute la photographie : la chose elle-même, le détail, le cadre, le temps et le point de vue. Ces cinq caractéristiques se veulent universelles et le reflet d'un processus historique. [...]

Dans *The Photographer's Eye*, Szarkowski suit les injonctions de Greenberg selon lequel chaque art "[...] a dû déterminer, selon une méthode qui lui était particulière, les caractéristiques exclusivement propres à sa discipline" et démontre l'autonomie de la photographie (en particulier par rapport à la peinture). C'est sur la distinction du "faire" et du "prendre" que repose selon lui la différence ontologique entre photographie et peinture ; la peinture qui est faite est différente de la photographie qui est prise : "L'invention de la photographie provenait d'un procédé de fabrication d'images résolument nouveau, un procédé basé non pas sur la synthèse mais sur la sélection". [...]

Le concept de tradition, une notion centrale dans le processus de légitimation de l'art moderniste, représente pour Szarkowski une autre occasion d'affranchir la photographie de la tutelle de la peinture. En outre, ce concept de tradition dans *The Photographer's Eye* revêt les mêmes enjeux que dans *The Modernist Painting* ; dans les deux essais, il s'agit de placer la peinture ou la photographie au sein d'une tradition qui viendrait légitimer le moment moderniste. Selon Greenberg, l'abstraction vient à la suite d'un processus de réduction progressive des conventions de la peinture pour atteindre sa spécificité picturale ultime : la planéité.

Chez Szarkowski de même pour la photographie : *"Il devrait être possible de considérer l'histoire du médium du point de vue de la progressive prise de conscience par les photographes des caractéristiques et des problèmes qui sont apparus comme intrinsèques au médium"*.

[...] Szarkowski et Greenberg montrent tous deux une approche formaliste de la critique. En effet, les deux essais ne s'attachent pas à décrire le contexte socio-historique dans lequel l'art a pris forme. En revanche, la peinture et la photographie sont étudiées sous l'angle de changements ou d'innovations techniques. Chaque médium est appréhendé comme un organisme clos, indépendant, découvrant (grâce au concours de ses praticiens) sa propre nature formelle. L'approche formaliste se reconnaît chez Szarkowski au fait que la production photographique est détachée de la réalité elle-même. Dans ce sens il déclare : *"[Le photographe] apprend que le réalisme de ses images, aussi convainquant et indiscutable qu'il soit, était autre chose que la réalité elle-même"*. Ayant ainsi séparé la photographie de ce qu'elle représente, Szarkowski entreprend d'énoncer chronologiquement sa découverte formelle (le détail, le cadre, le temps et le point de vue) : *"Comme un organisme, la photographie est née toute entière. C'est dans la découverte progressive que l'on en a fait que consiste son histoire"*.

Laetitia Barrère, « John Szarkowski : le modernisme photographique au Museum of Modern Art de New York (1962-1991) », mémoire de DEA d'histoire de l'art, sous la direction de Michel Poivert, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, juin 2005 (non publié).

■ « En entrant ainsi dans l'histoire de la photographie en qualité de précurseur, Lartigue occupe ironiquement une position à partir de laquelle il sert à légitimer des photographes qui n'en sont plus à leurs premiers pas et qui, pour certains, sont même déjà fermement installés dans le paysage photographique contemporain. Lartigue n'a jamais véritablement influencé Winogrand ; son œuvre affecte plutôt les jeunes photographes qui passent par les écoles d'art et commencent leur carrière vers 1970. Mark Cohen, Duane Michals, Ralph Gibson, Emmet Gowin, Jerry Uelsmann : voilà des photographes qui sont en position, d'un point de vue historique, de s'appropriier plusieurs aspects de l'œuvre de Lartigue, de les développer, de les pousser plus avant, en un mot, de faire rentrer Lartigue au bercail de la tradition photographique. Pourtant, leurs images ressemblent fort peu aux siennes, car son héritage ne relève pas tant d'un idéal formel que d'une certaine attitude à l'égard de la photographie. Au cours des années 1970, les photographes commencent à se libérer des théories modernistes de Szarkowski, notamment de son impératif de pureté photographique. Ils continuent cependant à embrasser sans la moindre hésitation l'un des traits du Lartigue de Szarkowski : le fait qu'il ait constitué les archives de sa propre vie. Cet aspect évident du personnage n'intéresse toutefois Szarkowski que pour autant que l'existence de Lartigue est une existence dorée, dont le rayonnement l'a propulsé dans le monde et lui a fait prendre le chemin de la pure vision photographique. Pour d'autres, et surtout pour les jeunes

photographes déterminés à découvrir par eux-mêmes les potentialités de leur médium, Lartigue avait accompli quelque chose d'à la fois personnel et expressif. "Leur" Lartigue était parvenu à affirmer sa subjectivité à travers l'appareil, quand celui de Szarkowski lui avait subordonné sa volonté. »

Kevin Moore, *Jacques Henri Lartigue, l'invention d'un artiste*, Paris, Textuel, 2012, p. 274.

■ « La photographie m'a toujours fait penser à une sœur cadette cherchant à s'affirmer par rapport à son aînée. Presque tous les photographes sérieux se sont heurtés à ce fait qu'on ne considérait pas la photographie réellement comme un art, mais plutôt comme une technique. C'est pourquoi ils se sont épris d'un certain idéal formel du beau : les matières, les ombres, des poires comme des fesses et des dunes de sable comme des seins. Des photographies de sculptures au clair de lune. C'est pourquoi ils en sont venus à de grands thèmes : la faim, la guerre, "la condition humaine". Tout ce que la photographie pouvait faire par opposition à la peinture. Car elle a toujours été en relation avec sa sœur aînée... Nadar faisait poser ses sœurs en groupe et arrangeait les plis de leurs robes, Steichen composait des portraits d'hommes universellement connus comme s'ils étaient déjà de marbre. Les films de grande rapidité existaient dès le début du siècle, mais on ne les utilisa pendant des années que pour faire de la photographie sportive, comme s'il y avait eu une sorte d'accord tacite entre les photographes qui les obligeait à rester dans le domaine de la peinture dans l'espoir d'affirmer ainsi leur position d'artistes. Dans la courte et embarrassante histoire de cet art, Jacques Henri Lartigue apparaît, à mon avis, comme le photographe le plus pénétrant et celui dont l'apparente simplicité est la plus trompeuse. Alors que ses prédécesseurs créèrent des traditions que suivirent ses contemporains, il fit ce qu'aucun photographe n'avait fait auparavant et qu'aucun ne fit depuis : photographier sa propre vie. [...]

Lartigue n'exposa pas ses photos avant 1962 ; il ne se considérait pas comme un photographe. C'était seulement quelque chose qu'il faisait chaque jour... chaque jour depuis soixante-dix ans. Par amour. Et chaque jour son coup d'œil s'affinait et son habileté technique se développait. C'était un amateur dont la spontanéité ne fut jamais entravée par l'ambition ou le désir d'être sérieux. Mais ce serait une grave erreur que d'attribuer son talent au simple fait qu'il ne fut pas corrompu par le professionnalisme. Ou de dire que son œuvre est le fruit du hasard... que ses photographies sont extraordinaires à cause des gens qui l'entouraient ou de l'époque à laquelle il vivait. Des centaines d'enfants provenant d'un milieu social équivalent au sien reçurent des appareils de photographie mais ils ne devinrent jamais des Lartigue. Et de plus, le hasard est capricieux. Ce n'est pas si souvent qu'il se manifeste. Et jamais il ne pourrait produire une œuvre si constamment brillante. Lartigue n'est pas un reporter et ses meilleures photos ne sont pas celles dont le hasard lui fit cadeau. » Richard Avedon, « Postface », in *Jacques Henri Lartigue, Instants de ma vie*, Paris, Éditions du Chêne, 1973, n. p.

# Instants et durée

■ « Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement. »

W. G. Sebald, *Austerlitz*, Paris, Gallimard, 2002, p. 109.

■ « Dans les textes qui accompagnent la naissance de la photographie, écrits par conséquent alors même qu'elle était encore de pratique délicate et en tout cas éloignée de la vitesse d'exécution de l'instantané qui ne viendra que plus tard (avec ce que François Brunet appelle la "révolution Kodak"), il est très frappant de voir qu'est envisagée aussitôt avec enthousiasme la capacité du nouvel art à faire image de tout. Et il n'est pas étonnant que dans ce concert où l'emporte malgré tout le leitmotiv de la finalité pratique (archivage, mémorisation, copie), Talbot entonne un autre air, d'emblée plus méditatif ou méditant. Car ainsi qu'il le fait remarquer, et dès son mémoire de 1839, c'est aussi le plus fragile et le plus éphémère qui peut, via la photographie, être capté et fixé : "La plus transitoire des choses, une ombre, l'emblème proverbial de tout ce qui est évanescant et momentané, peut être enchaînée par les sorts de notre 'magie naturelle', et peut être fixée pour toujours dans la position qu'elle semblait ne devoir occuper qu'un instant".

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

réglages, n'est que la conséquence technique de cette hypersensibilité du photographique à la variation. Capable de se saisir d'une ombre, et donc, comme le dit expressément Talbot, de transformer "l'emblème proverbial de tout ce qui est évanescant" en onde stationnaire ou en pôle d'inertie, la photographie se déploie d'emblée comme un art qui, s'il sépare le temps de lui-même en le posant, travaille avec lui, le compresse, le dilate, le ramifie.

Le temps s'éprouve par des durées, et c'est à cette aune qu'on mesure en général les arts du temps, dont la musique est la figure évidente et souveraine. Mais de même que la prise en compte de l'espace joue, pour tout ce qui est musical, un rôle de premier plan, la prise en compte de la temporalité, pour l'image en général et pour l'image photographique en particulier, est fondamentale<sup>3</sup>. Si toutes les images sont en tant que telles hors du temps, déposées hors du temps – et cette situation est un point d'essence, pas une simple caractéristique –, en même temps aucune image n'est sortie du temps de la même façon, aucune image ne contient le même souvenir du temps. Et j'y tiens, il n'y a pas ici, avec la notion de "souvenir du temps", l'intrusion d'une donnée sentimentale, c'est seulement, au départ tout au moins, de pures quantités qu'il est question. Ce que l'on devrait se demander devant l'immobilité ou le suspens de l'image, c'est : de combien de temps une photographie se souvient-elle ? »

Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, essai, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 50-54.

■ « Le sens commun semble se satisfaire d'attribuer l'image fixe à la théorie de la photographie et l'image mouvante à la théorie du cinéma. Mais faire équivaloir le mouvement au cinéma et la stase à la photographie revient à confondre la représentation avec son support matériel. Un film peut très bien représenter un objet immobile alors même que la pellicule, de son côté, se déroule au rythme de vingt-quatre images par secondes et, en dépit de sa propre immobilité, une photographie peut parfaitement représenter un objet mouvant. Dans un texte de 1971, le photographe et cinéaste Hollis Frampton envisageait un "film infini" qui consisterait en un spectre allant de la stase d'une image résultant d'une succession d'images absolument identiques au chaos d'une image produite par une succession d'images complètement différentes. [...]

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

restitue un "moment" sur le plan spatial, et suspend ce moment en le mettant comme hors du temps. Qu'il soit argentique ou numérique, cependant, le support matériel de cette image spatiale est lui-même sujet à l'entropie, et voué, au bout du compte, à la dégradation. Une photographie n'arrête pas le temps, elle suspend plutôt un moment entre parenthèses – jusqu'au jour où le temps reprend ses droits. C'est pendant ce temps entropique de la photographie qu'intervient le temps subjectif du spectateur. »

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

## Représentations du mouvement et inscriptions du temps

■ « L'histoire de l'instantané photographique a souvent été abordée d'une manière excessivement technique, conduisant à de nombreux contresens. Il est pourtant facile de montrer que la notion, en opposition avec celle de photographie posée, recouvre par hypothèse, pour les photographes du XIX<sup>e</sup> siècle, les conditions qui permettent d'enregistrer un sujet "sur le vif", sans préparation ni mise en scène préalable, dans la vérité de son apparition. Cette dimension est évidemment celle qui fait le mieux apercevoir, sous le recours au terme d'instantané, la référence implicite à une esthétique. Quand bien même un appareil photographique, posé sur un pied, enregistrerait en une fraction de seconde l'image d'un monument ou de tout autre sujet inanimé, aucun photographe du XIX<sup>e</sup> siècle ne songerait à mobiliser ici la notion d'instantané. Celle-ci ne décrit donc pas seulement une pose brève, mais son application à un certain type de sujet, dans certaines conditions de prise de vue. Le genre de captation que vise dès l'origine le projet de la photographie instantanée n'est autre que celle recommandée par Léonard pour l'étude sur le vif, soit *une capacité d'enregistrement immédiate d'un sujet d'occasion*. Actualisé par la maîtrise de la combinaison gélantino-alcaline, ce projet engendre dans les années 1880 la première esthétique autonome de la photographie, et en fait l'agent d'une double émancipation : celle de la représentation par rapport à la tutelle des beaux-arts et réciproquement celle des beaux-arts par rapport à l'impératif de la représentation. Cette mutation fondamentale, dont on ne commencera à prendre la mesure que quelques décennies plus tard (en particulier avec la Nouvelle Vision et l'essor de théories esthétiques qui, de László Moholy-Nagy à Walter Benjamin, font de la photographie le levier qui fait basculer les anciennes conceptions de l'art), est déjà à l'œuvre dans les recherches et les étonnements des premiers instantanéistes.

[...]

La photographie instantanée de la fin des années 1880 et du début des années 1890 est pourvue de tous les attributs d'un genre : un corpus iconographique

identifiable, constitué par un ensemble cohérent de thèmes, issus des modèles de la représentation sur le vif, que définit la manifestation par l'image des caractères combinés de mobilité du sujet et de vitesse de l'exposition (sauts, chutes, explosions et autres phénomènes transitoires rapides). À ces critères peuvent s'ajouter l'usage de procédures et de matériels spécifiques (la combinaison gélantino-alcaline, l'obturateur et les appareils portatifs), par un groupe d'acteurs particulier (les amateurs, le plus souvent rassemblés en associations), voire des modalités de présentation et de diffusion propres (l'album et la projection de diapositives). Pourtant, à l'inverse d'un mouvement comme le pictorialisme, qui fait l'objet de nombreux essais de formulation théorique contemporains, la photographie instantanée n'est pas dotée par ses acteurs d'un programme esthétique explicite. [...]

La naissance de la photographie instantanée comme genre fait assister à l'éclosion d'une forme de la culture mineure, en même temps qu'elle en livre le mode d'emploi. Issu de la technique, de la mesure et du calcul, déterminé jusque dans son esthétique par la grille des contraintes de prise de vue, validé par l'autonomie d'une pratique qui a cessé de se fixer l'art comme horizon, le genre se caractérise par sa profonde autoréférentialité. Celle-ci ne représente pas seulement la condition d'accès, pour une pratique mineure, à un libre exercice formel, elle est aussi une arme susceptible de renverser les hiérarchies établies. C'est encore chez Albert Londe que l'on rencontrera l'expression de cette mutation, sous l'espèce d'une petite fable didactique :

"Deux amis partent pour la campagne. L'un s'occupe de peinture et l'autre de photographie. Ils désirent reproduire le même sujet. Une fois arrivés, ils déploient chacun leur matériel, puis cherchent l'emplacement le plus favorable. Une fois ce travail préliminaire fait, [...] le peintre se met à l'ouvrage ; mais il a à peine commencé que son collègue plie bagage. Soyez persuadés que le soir, en rentrant, le peintre demandera tout bas à son ami l'épreuve qu'il a faite. Ce document lui sera en effet fort utile pour l'ébauche de son tableau, pour en tracer les grandes lignes et abrégier le travail fastidieux de la mise en place. Un autre jour, les mêmes amis sortent encore ensemble, mais sans emporter leur bagage habituel. Néanmoins, l'artiste a glissé dans sa poche l'album qui lui sert pour prendre des croquis ; l'amateur emporte une de ces petites chambres photographiques qui ont à l'heure actuelle tant de vogue et de succès. L'artiste voit-il un mouvement, un groupe, une scène quelconque qui l'intéresse, vite il tire son album ; mais son ami l'a déjà devancé, car en une fraction de seconde il a pu saisir le sujet en question, qui est probablement déjà loin. "La conclusion est ici plus radicale. L'artiste, le lendemain, n'emportera pas son album, mais bien le petit appareil".

Exercice convenu de la littérature spécialisée, le parallèle du peintre et du photographe ne semble pas dévier de la leçon habituelle selon laquelle les artistes auraient avantage à recourir à l'instrument photographique à titre d'outil documentaire. Le respect

des catégories de l'étude ou du croquis préparatoire comme la modestie des conclusions de l'apologue ne paraissent pas annoncer de rupture fondamentale. Pourtant, sur un ton léger et ironique, Londe a déjà procédé au renversement typique des praticiens de l'instantané. Sans référence à une quelconque notion de style, de facture ou de qualité formelle, le travail d'exécution du peintre a été ramené à la seule variable temporelle : le seul critère d'évaluation qui régule le parallèle est celui de la vitesse – celui-là même qui fonde, pratiquement et symboliquement, la photographie instantanée.

En cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, mesurer l'art à l'aune de la photographie n'est pas encore un geste bien raisonnable. Du moins comprendra-t-on qu'ici, sous les dehors de la fable, s'exprime la conviction tranquille que la photographie n'a plus besoin de se mesurer à autre chose qu'elle-même. C'est cette conviction qui anime les producteurs d'instantanés et confère à leurs images cette grâce étrange. La technique était le caractère qui avait fait tenir l'enregistrement argentique à l'écart des territoires de l'art. En choisissant de fonder leur pratique iconographique sur ce caractère, les amateurs des années 1880 ont fait plus qu'inventer la première forme autonome de la photographie, ils ont renversé les termes de la vieille malédiction : la technique est devenue l'instrument de la conquête de la légitimité esthétique du médium.

**André Gunthert, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, en ligne sur <http://etudesphotographiques.revues.org/index243.html>**

■ « Le mouvement apparaît comme une manifestation dans l'espace de l'écoulement temporel. Un corps mobile change de position à mesure que le temps passe et modifie ainsi le milieu perçu. L'évocation par la photographie de la globalité d'un mouvement s'accompagne nécessairement du renvoi à une durée. À partir de 1878, les émulsions photographiques à base de gélatinobromure d'argent autorisent une importante réduction de la durée d'impression et permettent la saisie des sujets en mouvement. Mais, paradoxalement, l'image instantanée fige l'élan du sujet en une forme pétrifiée qui souvent ne suggère pas le dynamisme du geste. Pour Philippe Dubois, c'est alors le temps lui-même que l'instantané "met hors-champ". Pourtant, les formes que révèle la photographie sont marquées d'un label d'authenticité. Les premières prises de vues ultra-rapides de chevaux permirent d'établir que, s'il y a bien un moment où le cheval n'a aucun appui au sol, ce n'est pas lorsque ses membres sont en extension, selon la représentation traditionnelle, mais au contraire lorsque ses pattes sont regroupées sous son ventre. Par leur caractère insolite, ces images déconcertèrent les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles provoquèrent des polémiques ; bien des peintres, comme Ernest Meissonier, refirent leurs toiles erronées. La rapidité de la prise de vue révèle, de fait, la position exacte de l'animal à un moment donné ; il n'en reste pas moins que, dans le célèbre *Derby d'Epsom* de Géricault, la représentation

inexacte suggère le mouvement de manière bien plus convaincante que ne peut le faire l'instantané. À ce propos, Auguste Rodin écrit : *C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas : et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspend*. La chronophotographie remédie à la trop abstraite brièveté de l'instantané en rassemblant des aspects consécutifs du geste. Toutefois, le mouvement s'y trouve appréhendé, à la manière du paradoxe de Zénon d'Élée, comme une succession d'immobilités : le passage du temps est évoqué sous la forme d'une suite chronologique d'instantanés t<sub>1</sub>, t<sub>2</sub>, t<sub>3</sub>...

Maurice Merleau-Ponty montre que, dans la vie courante, le mouvement est perçu globalement comme un état de passage : *Si nous voulons prendre au sérieux le phénomène du mouvement, il nous faut concevoir un monde qui ne soit pas fait de choses seulement, mais de pures transitions. [...] Ce n'est pas moi qui reconnais en chacun des points et des instants traversés le même oiseau défini par des critères explicites, c'est l'oiseau en volant qui fuit l'unité de son mouvement, c'est lui qui se déplace, c'est ce tumulte plumeux encore ici qui est déjà là-bas dans une sorte d'ubiquité comme la comète avec sa queue*.

Auguste Rodin écrit : *le mouvement est la transition d'une attitude à une autre*.

Le sculpteur prend pour exemple *Le Maréchal Ney* de Rude et décrit la façon dont la statue suggère le mouvement. Il note : *les yeux remontent forcément des jambes au bras levé, et comme, durant le chemin qu'ils font, ils trouvent les différentes parties de la statue représentées à des moments successifs, ils ont l'illusion de voir le mouvement s'accomplir*.

Traduire le développement d'un acte dans l'attitude composite d'un seul et même personnage peut difficilement être envisagé sur une empreinte photochimique. En revanche, le photographe peut, comme l'ont fait beaucoup de peintres, utiliser les effets suggestifs du pli des étoffes. De nombreux clichés de Loïe Fuller évoquent, de manière particulière, le dynamisme du geste car, pour l'ancienne comédienne venue à la danse, le corps était une mécanique cachée au service d'une résultante visuelle : les effets du voile. Ceux-ci étaient mis en valeur par des variations incessantes d'éclairage, des dispositifs scéniques complexes fondés notamment sur des jeux de miroirs. À propos de la danseuse, Stéphane Mallarmé écrit : *Au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide, la figurante qui illustre maint thème giratoire où tend une trame bien épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire. Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passions, délice, deuil, colère : il faut pour les mouvoir, prismatiques, avec violence ou diluées, le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice<sup>6</sup>*. C'est bien parce que les spectacles de Loïe Fuller étaient bâtis sur des effets visuels, fournis par un matériau fluide et perpétuellement mobile – le voile – que les photographies de la danseuse sont susceptibles de

traduire plastiquement l'élan et la continuité des gestes. De fait, l'instantané retient les enveloppements du tissu, fixe les phénomènes optiques créés par le voile immense qui est devenu le lieu même de la danse.

D'autres matières fluides (chevelure, feuillage, nuée, eau...) peuvent se faire les supports de formes et de tracés évocateurs du mouvement. Léonard de Vinci conseillait : *Pour figurer le vent, outre le fléchissement des branches et le rebroussement de leurs feuilles à son approche, tu représenteras les nuages de fine poussière mêlés à l'air trouble.*

Mais si le mouvement est susceptible de venir modeler les matières légères et fluctuantes que représente le cliché, il peut aussi laisser son empreinte sur l'image argentique elle-même. Dans les deux cas, l'effet plastique produit est affaire d'inscription... »

**Danièle Meaux, *La Photographie et le Temps.***

***Le Déroulement temporel dans l'image photographique,***  
Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence,  
1997, p. 63-65.

## Récits et conceptions du temps

■ « Il ne faut pas, en effet, concevoir le temps comme la suite successive de l'avenir, du présent et du passé, comme si un événement attendu ou prévu, en tout cas, attendu de loin dans l'avenir, se rapprochait progressivement du présent, puis une fois vécu et déchargé dans le présent, tombait dans le passé pour s'y installer à titre de souvenir. Bergson est, sans doute, le premier à avoir fait justice de cette compréhension du temps. Nous l'avons vu : le passé n'est pas postérieur au présent, il en est *contemporain*. Le passé se constitue en même temps que le présent, ou plutôt, au moment même où le présent se produit, il se fixe en un passé : "Nous prétendons, écrit Bergson, que la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés, comme l'ombre à côté du corps [...]. Plus on y réfléchira, moins on comprendra que le souvenir puisse naître jamais, s'il ne se crée pas au fur et à mesure de la perception même. Ou le présent ne laisse aucune trace dans la mémoire ou c'est qu'il se dédouble à chaque instant, dans son jaillissement même". Le présent, au moment où il survient, saute et s'installe dans un "passé en soi", comme s'il s'écrivait doublement, en deux textes superposés, comme si le passé accompagnait en continu le présent. Passé et présent se *superposent* et non se juxtaposent. Ils sont simultanés et non pas contigus. Mieux, il faut penser le passé comme condition générale du présent, car on ne voit pas comment le présent *passerait*, s'il n'était pas déjà passé au moment où il se passe, et on ne voit pas non plus comment un passé existerait s'il n'était qu'un ancien présent devenu passé, s'il n'était pas déjà passé au moment où il était présent. C'est pourquoi, dit Bergson, la totalité du passé est virtuellement présente à chaque instant, même si pour les besoins de l'actuel, la perception n'en retient et n'en sélectionne qu'une partie. Ce virtuel, c'est le passé "en

soi", le passé pur, l'immémorial qui se niche au creux du présent. Et l'immémorial n'est pas le souvenir conservé et mémorisé du présent, mais son inscription toujours déjà passée et toujours à nouveau présente. »

**Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le Temps historique chez Walter Benjamin,*** Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 36-37.

■ « Et puis il y a la tentative unique de Proust pour affronter les incertitudes du temps. [...] Proust dénie radicalement toute importance à la chronologie. Pour lui, semble-t-il, l'histoire n'a rien d'un processus, c'est un entrelacs de changements kaléidoscopiques – un peu comme les nuages qui s'assemblent et se dispersent au hasard. Conformément à cette vision platonicienne, il se refuse à faire l'historien et rejette les idées de devenir et d'évolution. Il n'existe pas de cours du temps. Ce qui existe, c'est une succession discontinue, non causale, de situations, ou de mondes, ou de périodes, lesquelles dans le cas de Proust lui-même, doivent être pensées comme des projections ou des contreparties des *moi* dans lesquels son être – mais avons-nous le droit de supposer qu'un être identique demeure sous la surface ? – se transforme successivement. Il est admis que ces mondes ou ces situations différentes atteignent leur plénitude et s'évanouissent dans des temps diversement conformés. Avec beaucoup d'ingéniosité, Proust démontre que toute situation est une entité autonome qu'on ne peut faire dériver des précédentes et qu'il faudrait faire un véritable saut pour franchir le gouffre qui sépare des mondes juxtaposés. Tout au long de son roman, il jette systématiquement un voile sur les moments de leur rencontre, de sorte que nous ne prenons connaissance d'un monde que lorsqu'il est déjà en pleine activité. Et, pour discréditer complètement notre confiance dans le pouvoir effectif du temps il fait disparaître le lien le plus impérissable, et le plus tenu, entre les mondes successifs – l'espoir. Marcel, protagoniste du roman et incarnation des personnalités passées de Proust, anticipe dans chaque situation les moments heureux qui l'attendent ; mais à peine ses espoirs se sont-ils réalisés que leur charme s'évanouit, en même temps que le moi qui les sécrétait ; et le moi qui lui succède repart sur un chemin constellé d'autres espérances, bien que de moins en moins nombreuses. Le gouffre est infranchissable ; le temps, loin d'être notre Père à tous, n'engendre rien du tout.

Pourquoi, dès lors, ne pas tout simplement l'ignorer ? C'est précisément ce que fait Proust. Il ne manque jamais d'attirer l'attention sur des atomes de temps – images remémorées d'incidents ou d'impressions si fugitifs que le temps n'a pas eu le temps de les modeler. Déclenchés par des sensations corporelles fortuites, ses souvenirs involontaires s'imposent dans la plus totale indifférence envers la chronologie. Les événements qu'ils évoquent généralement sont de nature très proche des détails apparemment insignifiants de la vue quotidienne dont Tolstoï dit qu'ils sont plus réels et plus importants que les grandes victoires et les héros montés en épingle dans les livres d'histoire. Proust rend ces unités microscopiques à leur véritable position en en proposant de vastes



Bichonnade, 40, rue Cortambert, Paris, 1905

agrandissements. Chacun de ces "gros plans" est fait d'un tissu de réflexions, d'analogies, de réminiscences, etc., qui se rapportent indistinctement à tous les mondes que lui-même, et pas seulement Marcel, a pu connaître, et qui servent à dévoiler les significations principales de l'incident dont elles émanent et vers lequel elles convergent. Le roman abonde en gros plans de cette veine. Ce sont des plongées dans les profondeurs dont les éléments – ces méditations et ces souvenirs – suivent des voies impénétrables et tortueuses s'étendant sur tout le défilement du passé. Les figures qu'elles dessinent ne peuvent plus être définies en terme de temps; en fait, leur fonction est de faire accéder les choses temporelles dans le règne quasi intemporel des essences. Jusqu'ici, on pourrait penser que Proust, indifférent à la dialectique, se borne à défendre la thèse des mondes discontinus et de leurs temps formés. Cependant, les choses sont plus compliquées. Même si Proust brouille la chronologie, il se donne du mal pour la conserver. Bien que les gros plans et leurs arrangements qui bouleversent le temps contribuent à entraver la conscience que nous avons d'un flux d'événements, non seulement ils exposent les situations qui les occasionnent, mais ils sont pris dans un récit qui restitue les *moi* successifs de Marcel dans leur ordre chronologique. Dans l'ensemble, le roman respecte un itinéraire strict. Ou, comme le dit Jauss, derrière la mosaïque des moments anachroniques, se tapit, caché à la vue, "le mécanisme précis du temps irréversible". Non content de le mettre en place, Proust essaie de réinsérer les mondes chronologiquement successifs – des mondes qui sont des créations spontanées surgissant de nulle part – dans la coulée du temps. Cela parce qu'il veut que ce cours du temps intervienne de plein droit. Car il ne peut résoudre l'antinomie à laquelle il s'est attaqué qu'en affrontant réellement et en réconciliant

dialectiquement l'un avec l'autre les deux aspects opposés – la série incohérente des temps formés et le temps chronologique en tant que flux homogène. Sa solution implique inévitablement un détour : il établit la continuité temporelle rétrospectivement. À la fin du roman, Marcel, qui désormais ne fait qu'un avec Proust, découvre, que tous ses *moi* précédents, sans liens les uns aux autres, étaient en réalité des phases ou des étapes sur le chemin qu'il suivait sans jamais s'en rendre compte. Ce n'est qu'alors, après coup, qu'il reconnaît que ce cheminement dans le temps avait une destination; qu'il avait pour unique objet de le préparer à sa vocation d'artiste. Et ce n'est qu'alors que Proust, l'artiste, est en mesure, non seulement de voir la continuité dans le temps des mondes discontinus qui forment son passé, mais aussi d'assurer par procuration la rédemption du passé, le sauvant de la malédiction du temps, en incorporant ses essences dans une œuvre d'art qui, étant hors du temps, les rend de ce fait invulnérables. Il se met à écrire le roman qu'il a écrit. La profondeur de cette solution ne doit pas conduire à en surestimer la validité. C'est seulement *a posteriori* que Proust parvient à réinstaurer le temps chronologique comme un médium substantiel; l'histoire de sa vie éclatée (ou celle de Marcel) doit avoir atteint son terme avant qu'elle puisse se révéler à lui comme un processus unifié. Et la réconciliation qu'il opère entre les propositions antithétiques en présence – son refus du flux temporel et son adhésion (tardive) à ce même flux – ne lui est possible que parce qu'il se réfugie dans la dimension de l'art. »  
**Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 228-232.**

■ « – Hervé Guibert : Votre œuvre me fait formidablement penser à ce que j'attends de la sienne. Pourtant, je crois, vous avez procédé différemment : vous ne gambergez pas sur votre passé, mais vous avez projeté dès le

présent son caractère d'éternité, le sentiment de ce qui allait devoir être passé. Cette œuvre de la jouissance du moment, vous l'avez conçue sur le vif...

– Jacques Henri Lartigue : J'admire énormément Proust parce qu'il a attrapé des plumes de l'oiseau bleu, des choses vivantes qui sont restées vivantes. Il est arrivé à faire des boîtes de conserves vivantes. Mais lui, c'était l'homme de la nuit alors que je suis l'homme du jour. Il se couchait quand je me lève. Et les choses vivantes qu'il a attrapées ne sont pas celles que j'aime complètement. Sa sensibilité et son génie d'écrivain sont au service d'une autre musique que la mienne. Moi j'adore le chant des chouettes la nuit et le chant des alouettes le jour mais ils sont différents. Ça m'aurait passionné bien sûr de connaître Proust, bien que je ne sois pas sûr qu'un lapin puisse parler à un chat. »

Hervé Guibert, « Conversation avec Jacques Henri Lartigue », *Le Monde*, 24 janvier 1985, cité in Martine d'Astier, *Jacques Henri Lartigue. Une vie sans ombre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 133.

■ « Sur l'extrême différence qu'il y a entre l'impression vraie que nous avons eue d'une chose et l'impression factice que nous nous en donnons quand volontairement nous essayons de nous la représenter, je ne m'arrêtais pas. Me rappelant trop avec quelle indifférence relative Swann avait pu parler autrefois des jours où il était aimé, parce que sous cette phrase il voyait autre chose qu'eux, et la douleur subite que lui avait causée la petite phrase de Vinteuil en lui rendant ces jours eux-mêmes, tel qu'il les avait jadis sentis, je comprenais trop que ce que la sensation des dalles inégales, la raideur de la serviette, le goût de la madeleine avait réveillé en moi, n'avait aucun rapport avec ce que je cherchais souvent à me rappeler de Venise, de Balbec, de Combray, à l'aide d'une mémoire uniforme ; et je comprenais que la vie pût être jugée médiocre, bien qu'à certains moments elle parût si belle, parce que dans le premier cas c'est sur tout autre chose qu'elle même, sur des images qui gardent rien d'elle, qu'on la juge et qu'on la déprécie. Tout au plus notais-je accessoirement que la différence qu'il y a entre chacune des impressions réelles – différences qui expliquent qu'une peinture uniforme de la vie ne puisse être ressemblante – tenait probablement à cette cause que la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence qui n'avait rien à faire d'elles pour les besoins du raisonnement, mais au milieu desquelles [...] le geste, l'acte le plus simple reste enfermé dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différente ; sans compter que ces vases, disposés sur toute la hauteur de nos années pendant lesquelles nous avons cessé de changer, fût-ce seulement de rêve et de pensée, sont situés à des altitudes bien diverses, et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées. Il est vrai que ces changements, nous les avons accomplis insensiblement ; mais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre

deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différentes, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres. Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. Et au passage je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car j'en devrais exécuter les parties successives dans une matière qui serait bien différente de celle qui conviendrait aux souvenirs de matins au bord de la mer ou d'après-midi à Venise, si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle où, dans la salle à manger ouverte sur le jardin, la chaleur commençait à se décomposer, à retomber, à déposer, où une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du jour étaient encore visibles au ciel, – dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciale, compacte, fraîchissante et rose. »

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1954, p. 869-871.

## Photographier et collectionner

■ « Pris par cette impérieuse nécessité d'exister par ses photographies et de tout conserver, Jacques avait commencé, dès l'âge de 10 ans, à réunir ses premiers clichés dans un petit album : "J'ai une collection épatante ! Maman dit : quand t'arrêteras-tu ? Tu me ruines ! Sans lui dire j'ai décidé de continuer presque jusqu'à 18 ans. Si elle savait ! " À 20 ans, il collectionne plus que jamais, accumule et classe les portraits dans sa chambre, les inventions de Zissou, les femmes au Bois, les premiers aviateurs... autant de séries qui participent déjà à l'idée de collection : rien ne doit manquer ! Collectionner, ce n'est pas seulement accumuler, c'est aussi choisir, composer un ensemble dont on garde la maîtrise. Ainsi, quand Lartigue trouve une photographie qu'il aurait aimé prendre, il l'achète, la colle dans son album, l'intègre dans sa mémoire et la fait sienne. "Je vais chez le photographe acheter des photos de neige pour me consoler (bien mal) de celles que je n'ai pas pu prendre aujourd'hui. " Il réalise aussi (exclusivement à partir de photos achetées) trois recueils baptisés "Reflets de mon époque" sur le modèle de ses albums personnels et un dernier intitulé "collection d'autographes", composé de portraits dédicacés d'amis plus ou moins proches, pris par lui ou par d'autres. Bien plus tard, en 1991, John Szarkowski, directeur de la photographie au Museum of Modern Art de New York écrira : "La 'collection Lartigue' conduit



Cousine Caro et M. Plantevigne, Villerville, 1906

à penser que le jeune Lartigue avait un regard de collectionneur presque aussi pénétrant que son regard de photographe. Bon nombre des photographies qu'il n'a pas prises possèdent non seulement cette sensibilité à la fragilité de l'instant qui est au cœur de l'œuvre personnelle de Lartigue, mais aussi, parfois, la vivacité dans l'expression graphique qui confère à ses meilleurs travaux le don de surprendre."

Lartigue réagit comme un collectionneur obsessionnel. Ainsi regrette-t-il certaines photographies qu'il n'a pas prises : "Rue Cortambert, avant le dîner, il faisait déjà un peu sombre et je n'avais pas mon appareil [...]. Sur le trottoir, tout à coup, s'avance en face de moi la plus jolie dame jamais vue [...]. Elle a un grand manchon et une si jolie figure sous son grand chapeau que le regret de la photo manquée commence à rôder en moi comme une espèce de chagrin dont on ne peut pas se consoler. Si au moins j'avais pu prendre la photo, je sais que j'aurais été à moitié consolé." »

Martine d'Astier, *Jacques Henri Lartigue. Une vie sans ombre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 54-57.

■ « Je suis né collectionneur : les pages de ce livre en témoignent. [...] Cet ouvrage présente une série de collections qui sont reliées entre elles. Elles font écho aux thèmes qui m'intéressent en tant que photographe, un métier que j'associe à l'art du collectionneur. En appliquant un ordre à l'univers chaotique qui est le nôtre, en regroupant les choses par catégories, puis dans un livre ou une exposition, je parviens à affirmer de façon plus cohérente ma relation au monde.

J'éprouve aussi une grande attirance pour les objets éphémères. Leur signification et leur contexte culturel se modifient à mesure que le monde change. Beaucoup de ces objets sont en lien avec des personnes ou des événements qui renvoient à la gloire révolue d'époques et de lieux bien précis. Quand cette gloire s'enfonce dans le passé, l'objet prend une résonance nouvelle, et c'est ce phénomène qui est au cœur des collections présentées ici. »

« Introduction par Martin Parr », in *Le Monde de Martin Parr : objets et cartes postales*, Paris, Textuel, 2008, p. 2.

## orientations bibliographiques thématiques

### Histoire, statuts et pratiques de la photographie

- Quentin BAJAC, *La Photographie du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.
- André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique » [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. I, Paris, Éditions du Cerf, 1975, p. 11-19.
- Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996 (tiré à part).
- Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » [dernière version de 1939], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- François BRUNET, « La photographie dans la réflexion de Peirce », in *Vers une pensée de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- Jean-François CHEVRIER, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- Jean-François CHEVRIER, *La Trame et le Hasard*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- Jean-François CHEVRIER, *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.
- Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983.
- Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Bordas, 1994.
- Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
- André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

### Figures et esthétiques de l'amateur

- Clément CHÉROUX, *Fautographie : petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.
- Clément CHÉROUX, « Le jeu des amateurs. L'expert et l'usager », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 256-273.
- Clément CHÉROUX, « Les récréations photographiques : un répertoire de formes pour les avant-gardes », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 72-96.
- André GUNTHER, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 65-87.
- Elvire PEREGO, « Intimités et jardins secrets – l'artiste en photographe amateur », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
- Michel POIVERT, Carole TROUFLÉAU (dir.), *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2004.
- Jeff WALL, « Marques d'indifférences : aspects de la

photographie dans et comme art conceptuel », in *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

■ *La République des amateurs. Les Amateurs photographes autour de 1900 dans les collections de la Société française de photographie*, Paris, Jeu de Paume, 2011.

■ *La Révolution de la photographie instantanée, 1880-1890*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

### Magazines illustrés et cinéma

■ Thierry GERVAIS, « L'exploit mis en page. La médiatisation de la conquête de l'air à la Belle Époque », in *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2007, p. 60-83.

■ Thierry GERVAIS, « L'invention du magazine », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 88-108.

■ Léon GIMPEL, « Mes grands reportages », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 120-139.

■ Tom GUNNING, « Cinéma des attractions... », *Cinémathèque*, printemps 1994, p. 129-139.

### Le Museum of Modern Art de New York, la photographie et le modernisme

■ Yves-Alain BLOIS, Benjamin BUCHLOH, Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

■ Clément GREENBERG, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

■ Johanne LAMOUREUX, « La critique postmoderne et le modèle photographique », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996.

■ Kevin MOORE, « Jacques Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », *Études photographiques* n° 13, juillet 2003.

■ Christopher PHILLIPS, « Le tribunal de la photographie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35, « Exposition de la photographie », printemps 1991, p. 19-46.

■ John SZARKOWSKI, *L'Œil du photographe*, Milan, 5 Continents, 2007 (éd. française de *The Photographer's Eye*, New York, Museum of Modern Art, 1966).

■ John SZARKOWSKI, *Mirrors and Windows : la photographie américaine depuis 1960*, Paris, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980 (trad. française de *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, New York, Museum of Modern Art, 1978).

■ John SZARKOWSKI, « New Documents » [1967], in *L'invention d'un art : cent cinquantième anniversaire de la photographie*, Paris, Centre Pompidou / Adam Biro, 1989.

### Instants, durée, mouvement et temps en photographie

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

■ Henri BERGSON, *Matière et mémoire* [1906], Paris, Presses universitaires de France, 1997.

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

■ Georges DIDI-HUBERMAN, Laurent MANNONI, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2004.



Gérard Willemetz et Dani, Royan, 1926

■ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

■ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

■ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Œil de l'histoire*, t. II, *Remontages du temps subi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

■ Hollis FRAMPTON, *L'Écliptique du savoir. Film, photographie, vidéo*, Paris, Centre Pompidou, 1999.

■ Michel FRIZOT, Giovanni LISTA, Sylvain ROUMETTE, *Le Temps d'un mouvement : aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre national de la photographie, 1986.

■ Siegfried KRACAUER, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006.

■ Gilles MORA, « Mouvement et photographie », in *Petit lexique de photographie*, Paris, Abbaye, 1998.

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

## pistes de travail

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

Ces pistes sont accompagnées de ressources en ligne, directement accessibles en activant les liens de la version PDF du dossier enseignants, téléchargeable sur le site Internet du Jeu de Paume.

Les quatre activités signalées par une astérisque sont également proposées au sein de l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de préparer votre visite en choisissant celles que vous réaliserez sur place avec vos élèves. L'expérimentation des vues stéréoscopiques de Lartigue est prévue dans le cadre des visites commentées à destination des groupes.

## Photographie et mouvement

### Suspension et traces du mouvement\*

« [J'] aime saisir les choses en l'air, arrêter le mouvement sur le vif, prendre au piège l'instant fugace ».

(Jacques Henri Lartigue, *Mon livre de photographie*, Paris, Flammarion, 1977, p. 21.)

L'appareil photo permet d'impressionner une surface sensible (plaque de verre, film ou pellicule, capteur), en laissant passer une certaine quantité de lumière (rôle du diaphragme) pendant un certain temps de pose (rôle de l'obturateur). Le rendu photographique d'un sujet en mouvement est différent selon le temps de pose (appelé aussi vitesse d'obturation) utilisé.

Le tableau suivant permet de distinguer les effets de différents temps de pose (donnés à titre indicatif) sur la représentation du mouvement en photographie. En effet, plusieurs facteurs affectent le taux de bougé produit

| Rendu du mouvement                            | Temps de pose (vitesse d'obturation)                                                                               | Caractéristiques de l'image                               |
|-----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Mouvement arrêté (ou mouvement figé)          | Temps de pose court (vitesse rapide) : 1/250, 1/500, 1/1000 de seconde...                                          | Le sujet qui bouge est net.                               |
| Flou de mouvement (ou flou de bougé du sujet) | Temps de pose long (vitesse lente) : 1/30, 1/15, 1/8, 1/4 de seconde...<br>Utilisation d'un pied photo.            | Le sujet qui bouge est flou, le reste de l'image est net. |
| Flou de filé                                  | Temps de pose plutôt lent (1/30, 1/60 de seconde).<br>Le photographe suit le mouvement du sujet avec son appareil. | Le sujet qui bouge est net, le décor est flou.            |

par un sujet en mouvement : la vitesse et la direction du sujet, la distance du sujet par rapport à l'appareil, l'objectif utilisé...



Bichonnade, 40, rue Cortambert, Paris, 1905



Bouboutte, Rouzat, août 1908



Grand Prix de l'ACF, automobile Delage, circuit de Dieppe, 26 juin 1912

■ Observez ces trois photographies de Jacques Henri Lartigue. En vous aidant du tableau, associez chacune d'elle à un type de rendu du mouvement.

■ Quels effets produisent ces différentes manières de représenter le mouvement en photographie sur notre perception et notre compréhension de l'action ?

■ Repérez et identifiez dans l'exposition les photographies de Lartigue qui donnent à voir :

- des flous de mouvement ;
- des mouvements arrêtés ;
- à la fois des flous de mouvement et des mouvements arrêtés.

## Perception et représentation du mouvement

■ Observez et comparez le mouvement d'un cheval au galop dans les deux images suivantes :

- Théodore Géricault, *Course de chevaux dit Le Derby de 1821 à Epsom*, 1821, huile sur toile, Paris, musée du Louvre ;
- Eadweard Muybridge, *Cheval au Galop*, 1872, planche chronophotographique.

■ Étudiez comment la perception et la représentation du mouvement ont été transformées avec l'apparition de :

- la photographie instantanée qui, rendue possible grâce à l'invention simultanée de surfaces sensibles rapides, autorisant de courts temps de pose, et d'obturateurs permettant de les obtenir, fige le mouvement et permet à l'œil humain d'en saisir des phases intermédiaires jamais perçues jusqu'alors ;
- la chronophotographie qui, diffusée dans les revues, nombreuses à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, présente linéairement ces instantanés obtenus de façon successive, générant des images nouvelles, trajectoires où s'emboîtent de façon régulière des formes à la fois globalement identiques et légèrement différentes, devenant pour le spectateur du tournant du siècle le symbole de la modélisation scientifique du mouvement. Ces deux nouveaux types d'images, instantanés et chronophotographiques, vont en outre influencer de façon décisive les artistes modernes, notamment les futuristes italiens, qui font du dynamisme et de la vitesse le moteur d'une esthétique d'avant-garde, ainsi que Marcel Duchamp dans son tableau *Nu descendant l'escalier* (1912, Philadelphia Museum of Art).

■ Vous pouvez également vous référer au livre de Danièle Meaux, *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique* (Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997).

### ressources en ligne

- [http://documentation.flypix.info/ANCETRES%20CINEMA/FLYPIX\\_Document\\_ANCETRE%20DU%20CINEMA\\_CINEMATOGAPHE.html](http://documentation.flypix.info/ANCETRES%20CINEMA/FLYPIX_Document_ANCETRE%20DU%20CINEMA_CINEMATOGAPHE.html)
- [http://www.histoire-image.org/site/etude\\_comp/etude\\_comp\\_detail.php?i=454&d=11&t=352](http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=454&d=11&t=352)
- <http://cegepsheerbrooke.qc.ca/~cem/CEM2011/6102/chronophotographie/index.html>

## Distorsion et déformation du sujet

■ Observez la célèbre image de Jacques Henri Lartigue, légendée par le photographe, *Grand Prix de l'ACF, automobile Delage*, circuit de Dieppe, 26 juin 2012, et analysez le phénomène de distorsions de la roue de la voiture et des spectateurs.

L'appareil photo utilisé par Jacques Henri Lartigue pour cette image, un ICA reflex format 9 x 12 cm, dispose d'un obturateur mécanique à rideaux, situé dans le boîtier. Ce type d'obturateur est constitué de deux rideaux : le premier s'ouvre au moment du déclenchement de la prise de vue, découvrant la surface sensible, tandis que le second se referme successivement à une vitesse qui dépend de la

durée du temps de pose choisi. Le sujet est ainsi balayé par une fente plus ou moins large correspondant à l'espacement entre les deux rideaux. L'obturateur peut provoquer une distorsion lorsqu'on recourt à un temps de pose relativement court pour photographier un sujet en mouvement : le second rideau se met en action très rapidement, avant même que le premier n'ait totalement découvert la surface sensible, ainsi balayée par une fente très étroite, de sorte que l'image est exposée à des temps très légèrement différents.

Le flou du décor est dû au mouvement de Jacques Henri Lartigue qui suit celui de la voiture en faisant pivoter son appareil (flou de filé). La déformation ovale de la roue est liée à l'obturateur qui n'expose pas le haut et le bas du pneu au même instant. La position penchée des spectateurs est due au même principe, l'appareil pivotant dans le sens du mouvement de la voiture.

### ressources en ligne

- <http://www.galerie-photo.com/vitesse-voiture-jacques-henri-lartigue.html>
- <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/07/20/470-lartigue-explore-l-espace-temps>
- <http://culturevisuelle.org/totem/1439>
- <http://autodrome.over-blog.com/article-14490507.html>
- <http://motsdimages.ch/Grand-Prix-Jacques-Henri-Lartigue.html>
- Site de Sylvain Halgand, qui présente des appareils photo anciens : <http://www.collection-appareils.fr/>

## Prise de vue et rendu du mouvement

■ Expérimentez le rendu du mouvement par la prise de vue photographique en réalisant des photographies représentant vos camarades en pleine action (sauts, courses...) par :

- des mouvements figés (travaillez avec une vitesse de 1/250 de seconde ou plus rapide) ;
- des flous de bougé du sujet (travaillez sur pied avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente) ;
- des flous de bougé de l'appareil (travailler sans pied et en faisant bouger l'appareil avec une vitesse de 1/30 de seconde ou plus lente).

■ Travaillez avec un appareil photo numérique en mode priorité vitesse et faire plusieurs essais en expérimentant différents temps de pose (les noter pour chaque image réalisée).

■ Imprimez certaines images et notez aux dos les vitesses utilisées (voir « métadonnées » dans le menu de l'appareil photo).

■ Classez-les en fonction du type de représentation du mouvement, puis de la vitesse utilisée.

### ressources en ligne

#### Mouvements figés

- Philippe Halsman, série *Jump* : <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&AllD=2TYRYD1KJ7Z2>
- [http://www.laurencemillergallery.com/halsman\\_jump.html](http://www.laurencemillergallery.com/halsman_jump.html)

– Denis Darzacq (Agence Vu), notamment *La Chute* et *Hyper* :  
<http://www.denis-darzacq.com/chute.htm>  
<http://www.denis-darzacq.com/hyper2010.htm>  
<http://www.filigranes.com/main.php?act=livres&s=fiche&id=76>  
Interview du photographe (vidéo de 6 mn)

#### Flous de bougé du sujet

– John Batho, série *Manèges* :  
[http://www.johnbatho.com/galerie.php?galerie\\_id=6&page\\_id=1](http://www.johnbatho.com/galerie.php?galerie_id=6&page_id=1)  
– Alexey Titarenko, notamment la série *City of Shadows* :  
[http://www.alexeytitarenko.com/port\\_cityshadows.html](http://www.alexeytitarenko.com/port_cityshadows.html)

#### Flous de bougé de l'appareil

– Andréas Müller-Pohle, *Transformance* :  
<http://www.muellerpohle.net/projects/transformance.html>  
– Serge Picard, série *Memories of Liquid Days* :  
<http://www.sergepicard.com/>

### Composition de séquences photographiques

« Une séquence est une suite ordonnée de photographies qui possède une certaine cohésion. Si le nombre minimum de clichés requis est deux, peu de photographes ont construit des séquences dépassant la vingtaine d'images. Il existe certes des livres rassemblant un très grand nombre de vues (les photoromans par exemple); ceux-ci sont susceptibles d'inclure des séquences repérables à leur unité de thème ou d'action, mais en raison de la quantité importante d'images que ces ouvrages incluent, ils obéissent eux-mêmes à des règles de fonctionnement différentes de celles de la séquence.

Les clichés juxtaposés d'une séquence peuvent renvoyer aux étapes consécutives d'un même processus temporel. En raison de la nature de l'image photographique, il paraît relativement naturel que la mise en série offre cette possibilité : la photographie ne montrant qu'un aspect transitoire des apparences, la juxtaposition de plusieurs clichés permet de confronter différents aspects non synchrones du même phénomène. Pour rendre compte d'un fait d'actualité, les magazines de reportage présentent, de fait, couramment plusieurs photographies de l'événement; mais celles-ci sont la plupart du temps noyées dans un texte avec lequel elles forment un tout; la typographie et la mise en pages interviennent également et les images constituent rarement une suite ordonnée, douée d'autonomie, c'est-à-dire une séquence. » (Danièle Meaux, *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997, p. 75.)

■ Représentez par une séquence de trois images photographiques l'un des thèmes suivants : le temps, l'attente, la disparition, la pause, l'arrivée, la fuite ou la chute. Vous pouvez réaliser vous-mêmes les images. Dans ce cas, justifiez vos choix en matière de vitesse d'obturation et donc de représentation du mouvement. Vous pouvez aussi rechercher et composer des images prélevées dans des magazines ou sur Internet.

#### ressources en ligne

– Elliot Erwitt :  
<http://www.elliott Erwitt.com/lang/fr/index.html>  
[http://www.magnumphotos.com/c.aspx?VP=XSpecific\\_MAG.BookDetail\\_VPage&pid=2K7O3RK05K6H](http://www.magnumphotos.com/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=2K7O3RK05K6H)

– William Wegman, *Dropping milk*, 1971 :  
[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6281&page\\_number=3&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6281&page_number=3&template_id=1&sort_order=1)

### Images séquentielles et illusion du mouvement

■ Réalisez avec les élèves un folioscope ou flip book autour du thème « apparition / disparition » :  
« Réaliser la photo de la classe par ajout successif d'un élève par feuille à feuille. La photo de classe se construit progressivement. Le travail de prise de vue se fait en une fois : en effet, un enfant photographié se doit de rester immobile pendant qu'un autre enfant se fait photographier à côté. Et ainsi de suite. Nécessité de faire une répétition. Les prises de vue se feront sur un pied photographique. Ne pas oublier de régler l'éclairage en fonction de l'ambiance souhaitée. Possibilité de travailler en couleur, noir et blanc, sépia. (Cf. le travail de Gleber qui fait apparaître progressivement les membres de sa famille sur photo). » (Jacques Dilhuit, conseiller pédagogique départemental Arts visuels, Ille-et-Vilaine, « Le flip book », en ligne sur : [http://www.ia35.ac-rennes.fr/jahia/webdav/site/ia35/groups/IA35\\_webmestres/public/pedagogie/arts-culture/ecole-et-cinema/EetC-flip.pdf](http://www.ia35.ac-rennes.fr/jahia/webdav/site/ia35/groups/IA35_webmestres/public/pedagogie/arts-culture/ecole-et-cinema/EetC-flip.pdf))

#### ressources en ligne

– motiongraphic.net propose un tutoriel pour réaliser un flip book :  
<http://www.motiongraphic.net/contrechamp/astuces/flipbook.htm>  
– flipbook.info propose un dossier sur l'histoire de ce médium et recense 6 950 flip books de 1882 à nos jours (on peut visionner *Raising a family* de Conrad Gleber sur sa page d'accueil) :  
<http://www.flipbook.info/index.php>  
– heeza.fr propose 520 titres de flipbooks, répertoriés par auteurs et genres :  
<http://www.heeza.fr/fr/107-flipbooks-tous-les-titres>  
– benettonplay.com propose un programme en ligne pour réaliser un flip book numérique :  
<http://www.benettonplay.com/toys/flipbookdeluxe/guest.php>

■ Abordez les formes préfiguratives du cinéma et les machines optiques inventés au XIX<sup>e</sup> siècle :  
– la lanterne magique (XVIII<sup>e</sup> siècle) ;  
– le thaumatrope (voir Marc Azéma, *La Préhistoire du cinéma : origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Paris, Errance, 2011) ;  
– le phénakistiscope ;  
– le zootrope ;  
– le folioscope ;  
– le praxinoscope ;  
– le théâtre optique.

#### ressources en ligne

– Histoire de l'invention du théâtre optique d'Émile Reynaud, site de la Cinémathèque française :  
[http://www.cinematheque.fr/zooms/reynaud/index\\_fr.htm](http://www.cinematheque.fr/zooms/reynaud/index_fr.htm)  
– Liens vers des sites proposant des tutoriels pour fabriquer des jouets optiques, site du CDDP de Moselle sur le cinéma d'animation (et les jouets optiques) :  
<http://www3.ac-nancy-metz.fr/cddp57/cinema/index.php?lng=fr>

## Formats et espace

### Procédé et histoire de la stéréoscopie

« Lorsque nous regardons un objet, les deux axes convergent vers cet objet. Mais du fait de l'écart entre les pupilles, chaque œil reçoit une image légèrement différente. Les deux images obtenues synthétisées par le cerveau donnent une perception du relief. Ce phénomène a été démontré en 1838 par l'Anglais Charles Wheatstone, qui fabriqua un appareil binoculaire suscitant une vision en relief à partir de deux images planes. Cet appareil baptisé "stéréoscope" était composé d'un châssis comportant à chacune de ses extrémités deux dessins d'objets, représentés sous des perspectives correspondant à chacun des yeux et placés face à face, de part et d'autre de miroirs plans formant un angle de 90°. Deux ouvertures espacées de 65 mm, disposées en avant du miroir permettaient l'examen des figures dans les meilleures conditions possibles pour obtenir l'illusion du relief.

L'Écossais sir David Brewster, passionné de photographie, va opérer en 1844 la conjonction entre la photographie et la stéréoscopie en inventant un nouveau stéréoscope dans lequel la superposition des images s'obtient non plus par réflexion mais par réfraction. Cet appareil ne sera commercialisé qu'en 1850 par les opticiens parisiens Soleil et Duboscq et sera présenté l'année suivante à l'Exposition universelle de Londres. Son succès sera immédiat. "Des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini", atteste Baudelaire (1859).

Le bagage des premiers "stéréoscopistes" se composait d'un trépied et d'un écartement approprié. De nombreux perfectionnements intervinrent rapidement. Dans certains appareils ultérieurs, la chambre restait fixe alors que l'objectif, monté sur une plaquette coulissante, se déplaçait de part et d'autre d'un cloisonnement de la chambre. Dans d'autres cas, deux appareils jumeaux étaient mis en batterie sur un même support. En 1860, Bertsch conçoit une chambre noire automatique binoculaire, dont les deux objectifs espacés de 65 mm peuvent être ouverts ou fermés simultanément au moyen d'une bielle d'accouplement. C'est la forme définitive qu'adopteront les innombrables appareils stéréoscopiques disponibles à l'apparition du gélatinobromure, sous les noms célèbres de Mackenstein, Belliéri, Gaumont, Joux, Bazin, Sigriste et surtout Jules Richard, dont le "Vérascopie" (1894) ou le "Glyphoscope" (jumelle stéréoscopique réversible), premiers véritables petits formats utilisant des plaques 45 x 107 mm, permettent "après avoir fait la photographie de voir l'épreuve agrandie en vraie grandeur avec le relief naturel. On éprouve sur la rétine l'illusion absolue de la réalité". [...]

L'observation du relief se fait avec des appareils à deux objectifs, en forme de boîte (type Brewster ou Duboscq); à poignée tenue à la main (type mexicain) ou posés sur un support; en forme de petit meuble en acajou ou de colonne contenant plusieurs dizaines de

vues sur crémaillère, le "Taxiphote" est un meuble fin de siècle renfermant des vues sur verre soigneusement rangées dans un sous-meuble, présentées successivement par escamotage. Le stéréoscope est un accessoire du salon bourgeois sous le Second Empire et à la Belle Époque. » (Jean-Claude Gautrand, « La stéréoscopie », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 178.)

### Stéréoscopie, vision et espace

L'étude de la stéréoscopie permet d'aborder à la fois le domaine de la vision et les mutations historiques de sa conception, l'histoire des machines optiques et des procédés d'illusion, la question de la représentation de la profondeur, depuis l'invention de la perspective jusqu'à nos jours, mais aussi les développements de l'image comme attraction sociale et comme spectacle.

« Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la conception de l'observateur se modifie du tout au tout dans un large éventail de pratiques sociales et de branches du savoir. Pour décrire ce changement, je prendrai principalement comme fil directeur certains appareils d'optique, dont j'examinerai l'importance non pas en fonction du modèle de représentation qu'ils impliquent, mais parce qu'ils constituent le lieu d'un savoir et d'un pouvoir qui s'exerce directement sur les corps de l'individu. Précisons : à la chambre noire, qui emblématise à mes yeux le statut dominant de l'observateur au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, succède un certain nombre d'instruments, en particulier le stéréoscope, qui permettent de mesurer la transformation de ce statut. [...]

La modernité, dès lors, coïncide avec l'effondrement des modèles classiques de la vision et de leur espace stable de représentations. Sur ces ruines, l'observation s'apparente de plus en plus à une question de sensations et de stimuli isomorphes qui ne renvoient plus à une position dans l'espace. À partir des années 1820 et 1830, l'observateur se situe autrement ; il échappe aux relations fixes entre le dedans et le dehors présumées par la chambre noire et investit un terrain ouvert où la distinction entre sensations intérieures et signes extérieurs se brouille irrévocablement. Si on assiste à une "libération" de la vision au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est d'abord à ce moment-là qu'elle se produit. En l'absence du modèle juridique de la chambre noire, la vision s'émancipe, les structures rigides qui la soutenaient et qui façonnaient ces objets s'effritent.

[...] Une fois située dans l'immédiateté empirique du corps de l'observateur, la vision s'abandonne au temps, au flux, à la mort. Les garanties d'autorité, d'identité et d'universalité fournies par la chambre noire appartiennent à une époque révolue ». (Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 28-29.)

Certains artistes contemporains se sont approprié ces question et les ont expérimentées, notamment Tony Oursler (voir son texte « Je déteste le noir. J'adore

la lumière », *Trafic*, n° 34, été 2000 et le catalogue d'exposition *Tony Ourlser*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2005) ou William Kentridge dans la série *Double Vision* de 2007 (*William Kentridge, cinq thèmes*, Paris, Jeu de Paume / 5 Continents, 2010).

### **Stéréoscopie et illusion de la profondeur\***

À la question « Est-ce que pour vous cette impression de relief, que malheureusement on ne peut pas restituer dans les reproductions d'un livre, était importante ? », Jacques Henri Lartigue a répondu : « Très importante. Quand on regarde les photos dans un appareil stéréo, et à cette époque toutes mes photos en noir étaient aussi en stéréo, on a une impression extraordinaire ». (*Les Autochromes de J. H. Lartigue 1912-1927*, Paris, Herscher, 1980.)

Une grande partie des photographies de Jacques Henri Lartigue a été prise à l'origine en format stéréoscopique, tout d'abord avec l'appareil Spido-Gaumont à plaques sur verre de format 6 x 13 que lui prête son père, puis à partir de 1912, avec son Klapp Netel 6 x 13. Si Lartigue se passionne pour ces nouveaux appareils photographiques, c'est parce qu'ils permettent des temps de pose plus courts (jusqu'à 1/1200 de seconde), ce qui répond à son intérêt pour la saisie de l'instant et la représentation de mouvement rapide, mais aussi parce qu'ils peuvent produire l'illusion du relief.

« Le principe de la photographie en relief est très simple : il consiste à reproduire les conditions de la vision binoculaire. En effet c'est parce que nous avons deux yeux (et un cerveau !) que nous voyons en relief. L'œil droit et l'œil gauche ne voient pas exactement la même chose, l'un voit un peu plus à droite, l'autre un peu plus à gauche. Le cerveau traite alors les informations qu'il reçoit des deux yeux et, à partir des différences, il peut "calculer" le relief.



L'appareil photo Klapp Netel 6 x 13 de Jacques Henri Lartigue  
Collection Jacques Henri Lartigue



Positif stéréoscopique sur verre 6 x 13 cm

Pour la photographie, il faudra reproduire les conditions au moment de la prise de vue et au moment du visionnage. » ([www.photo-stereo.com/photographie-relief-histoire.html](http://www.photo-stereo.com/photographie-relief-histoire.html))

■ Mise en évidence de la vision binoculaire : fermez l'œil droit et, à l'aide de l'index, visez un objet à quelques mètres. Tout en fermant l'œil gauche, ouvrez l'œil droit : l'index ne semble plus au même endroit.

■ Lors des visites commentées de l'exposition et en compagnie des conférenciers, vous pouvez expérimenter les vues stéréoscopiques de Jacques Henri Lartigue, au moyen du matériel conçu et édité par Bill Hibbert : « On peut poser la visionneuse sur une table pour s'en servir ou bien la tenir en main. Si vous portez d'ordinaire des lunettes pour lire, alors chaussez-les, insérez ensuite une carte dans la visionneuse, mettez vos yeux devant les lentilles, et une image stéréo devrait apparaître. Plus intense sera la lumière, meilleure en sera l'image. » (Bill Hibbert, *Jacques Henri Lartigue. Hidden Depths*, Grande-Bretagne, Design for Life Ltd., 2007 ; version française en ligne sur [www.designforlife.com](http://www.designforlife.com).)

– Quelles différences remarquez-vous entre la découverte d'une photographie dans l'exposition et son observation dans la visionneuse ?

– Pourquoi faut-il un peu de temps pour que l'illusion du relief apparaisse ?

– La sensation de la profondeur est-elle différente en fonction des sujets représentés, du point de vue et du cadrage ?

– À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la photographie en relief constituait une attraction très populaire. Comprenez-vous pourquoi ? Est-ce toujours d'actualité ?

– Quelles nouvelles techniques, dans le domaine des images et de l'illusion du réel, apparaissent à la même époque ?

### **ressources bibliographiques**

- *Paris en 3D, de la stéréoscopie à la réalité virtuelle 1850-2000*, Paris, Booth-Clibborn / Paris-Musées, 2000
- Olivier Cahen, *L'Image en relief : du film au numérique*, Paris, Presses des Mines, 2011
- Jean-Michel Réveillac, *Créez vos photos en 3D. Matériel, prise de vue, développement*, Paris, Dunod, 2011

### **ressources en ligne**

#### **Vision binoculaire**

– Expérience à réaliser pour mettre en évidence la vision binoculaire :

<http://www.snv.jussieu.fr/vie/dossiers/2yeux/visionbin.html>

#### **Stéréoscopie**

– Site de Bill Hibbert, auteur de *Jacques Henri Lartigue. Hidden Depths* (Grande-Bretagne, Design for Life Ltd., 2007) :

<http://www.designforlife.com>

– Site de Yoann Pierre, avec une « brique pédagogique sur la stéréoscopie » :

<http://stereoscopie.yp-multimedia.com/>

– Site de Pascal Granger :

<http://www.stereoscopie.eu/>

## Photographie en relief

- [www.photo-stereo.com/](http://www.photo-stereo.com/)
- Site d'André Gardies proposant des repères historiques : <http://www.photo-stereo.com/photographie-relief-histoire.html>

## Illusion du relief

- Expérimentez l'illusion du relief à travers la réalisation :
  - de représentations d'objets en trois dimensions à partir de photographies prises selon plusieurs points de vue : voir notamment le travail photographique de Cyril Hatt, en ligne sur <http://www.bertrandgrumont.com/oeuvres.php?artiste=CYRIL%20HATT> ;
  - d'une carte pop up à partir d'une photographie : [http://www.popularkinetics.com/photo\\_popup\\_page.html](http://www.popularkinetics.com/photo_popup_page.html) ;
  - d'anaglyphes : Étienne Monneret et Didier Leboutte proposent un freeware pour la création de photos en relief, en ligne sur <http://anabuilder.free.fr/welcome.html>.

## Anamorphoses

- Observez les anamorphoses photographiques de Bernard Pras (en ligne sur <http://www.bernardpras.fr/>) ou consultez le site Internet animage.org de Ludovic Messinger (<http://www.animage.org/index.php?page=ateliers&article=anamorphose>).

- Créez des anamorphoses à partir du logiciel Anamorph Me!, proposé sur site de Phillip Kent (en anglais) : <http://www.anamorphosis.com/>.

## Les formats 6 x 13 de Lartigue

- Observez et analysez l'utilisation du format 6 x 13 et la représentation de l'espace dans les images de Lartigue, à l'aide du texte ci-dessous de l'historien de la photographie Michel Frizot : « Il avait avec lui son appareil à plaques 6 x 13, un Nettel dont la particularité technique n'est pas sans importance pour la singularité de ces images : appareil stéréoscopique à deux objectifs d'un type très courant dans l'entre-deux-guerres, donnant deux petites vues 6 x 6, le Nettel partage avec d'autres marques la possibilité, très prisée à l'époque, de se transformer en mono-objectif par escamotage d'un objectif et centrage du second. Il en résulte alors un appareil à plaques de verre tout à fait usuel mais dont le caractère déterminant est cette image de format très allongé 6 x 13 cm, peu conforme aux standards fin de siècle fixés au rapport 3/4 ou 4/5 et aux habitudes héritées de l'équilibre des formats (paysage, figure, marine) de la toile peinte. Ne pas confondre avec les vues panoramiques, plus longues, obtenues avec des appareils à objectif tournant sur une surface sensible curviligne ; Lartigue utilise pour cela le panoramique Kodak n° 4 dans ces mêmes années (format 9,5 x 31). Le 6 x 13, qu'il pratique entre 1922 et 1931, correspond donc à une recherche assez typique des années 1920 qui voient aussi la vogue de la stéréoscopie et du panorama auprès des amateurs. Ce jour-là, Jacques Henri Lartigue avait donc son Nettel avec un seul objectif. Il vise en collant son œil à un très petit trou comme une mire haussée d'arme à feu et il scrute rapidement son image délimitée par un simple cadre métallique déplié à l'avant de l'appareil.

La visée, directe, ne transite pas par l'intermédiaire d'une lentille qui focaliserait l'espace, en modifierait la perspective. Sans doute, c'est cela qui attire Lartigue : cet accès immédiat sans verre interposé, à l'objet du désir, et la prise de possession immédiate qu'il croit en retirer. C'est la lentille de l'objectif qui modèlera l'espace à sa guise, et d'autant plus qu'elle couvre à elle seule une grande longueur de plaque, avec ce que cela suppose de déformation optique et de flou dès que l'on s'éloigne du carré central. De là vient pour une part la séduction de ce format où les équivoques d'échelle renvoient aux aberrations visuelles des boîtes à loupe grossissante dont l'invention remonte à Brunelleschi et que les colporteurs exhibaient jadis dans les campagnes, y montrant pour un sou des batailles grandioses et des prodiges paysagers. Nos yeux écarquillés d'un coin à l'autre du rectangle s'abandonnent volontiers aux abus des sens et aux ravissements passagers de la démesure ». (Michel Frizot, *Le Passé Composé. Les 6 x 13 de Jacques Henri Lartigue*, Paris, Centre national de la photographie / Association des Amis de Jacques Henri Lartigue, 1984, n. p.)

- La question de la composition et de l'organisation de l'espace en photographie peut aussi être abordée à partir des notions de points de vue et de cadrage. Vous pouvez aussi vous reporter pour cela aux pistes proposées dans les précédents dossiers enseignants, notamment ceux des expositions « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) » et « Berenice Abbott (1898-1991), photographies / Ai Weiwei. Entrelacs », en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume.

## Représenter et raconter sa vie

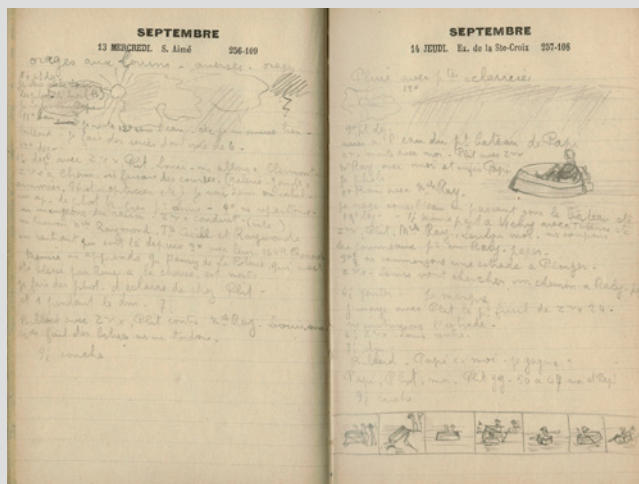
### Enregistrer, conserver, raconter\*

- Lisez le texte suivant de Jacques Henri Lartigue, puis échangez vos réponses aux questions ci-dessous.

« Mais ce qui me comble de joie, c'est de pouvoir enfin réaliser ce rêve qui ne me quitte jamais : raconter tout ce qui m'arrive de passionnant, et en même temps le décrire avec mes photos préférées, afin que le récit et l'image se rejoignent en une sorte de journal illustré. Car depuis l'âge de cinq ans, j'ai une espèce de maladie : je voudrais attraper tout ce qui m'émerveille – et tout m'émerveille – ; je veux donc tout attraper, retenir les choses belles et qui passent. [...] Avec la photo, je vais désormais satisfaire mon grand désir et "mettre en conserve" tout ce qui me rend heureux, les bons moments, les belles choses, les rendre tangibles et maintenir leur présence vivante tant par l'image que par le récit. » (Jacques Henri Lartigue, *Mon livre de photographie*, Paris, Flammarion, 1977, p. 21.)

  - Quel est le rôle de la photographie pour Lartigue ?
  - À votre avis, pourquoi parle-t-il d'un « rêve », mais aussi d'une « espèce de maladie » ?
  - Que souhaite-t-il photographier ? Cherchez des exemples dans les images de l'exposition.

■ Observez la page d'agenda et la photographie de Lartigue ci-dessous.



Page d'agenda, 13 et 14 juillet 1911



Zissou, Rouzat, 1911

- Repérez, dans la page d'agenda, un passage écrit et un croquis en rapport avec la photographie.
- Dans la page d'agenda, distinguez et identifiez les éléments qui relèvent de l'information, de la description et de la narration. Comparez-les avec ceux qui sont visibles dans la photographie.
- Expliquez en quoi, pour Lartigue, la photographie, l'écriture et le dessin peuvent se compléter.

### Recadrage et mise en pages des images\*

« ... Mes photos ! Mes immenses albums à compléter et à remplir ! À mettre en pages ! Et tous ces négatifs de mieux en mieux à cadrer, à faire agrandir et à mettre en place avec amour comme des brindilles d'un nid en construction... » (Jacques Henri Lartigue, *Journal*, Paris, décembre 1945, cité in Martine d'Astier, *Jacques Henri Lartigue. Une vie sans ombre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 119.)

■ Observez la page ci-contre, extraite de l'un des cent trente-cinq albums composés par Jacques Henri Lartigue entre 1902 et 1986 :

- Comment Lartigue a-t-il agencé les photographies sur la page de cet album ?

- Dans la partie supérieure de la page, deux photos sont placées en vis-à-vis. À votre avis, pourquoi ?
- Identifiez les formes des cadres utilisées dans la page de cet album. Pouvez-vous établir une relation entre les formes des cadres et le mouvement des corps ?
- Parmi les photographies de cette page, quelles sont celles qui, sans aucun doute, ont été recadrées ?
- À l'époque de Lartigue, dans quel domaine ou sur quel support se développe la mise en pages des images photographiques ?
- Cherchez, parmi les pages d'album présentées dans les vitrines de l'exposition, d'autres types de mise en pages. Quelles sont celles qui témoignent de l'intérêt de Lartigue pour le cinéma ? Pourquoi ?

■ La réalisation d'albums constitue une activité centrale dans le parcours et la pratique de Lartigue. Pouvez-vous en détailler les différentes étapes (de la prise de vue à l'ensemble achevé), ainsi que les enjeux ?

Vous pouvez vous aider de l'analyse suivante :

« Jacques Henri Lartigue se compose un paradis d'album, sa vraie vie certes, mais revue et corrigée, celle qu'il veut voir et se donner, au prix de destructions, d'effacements, de suppressions. » (Michel Frizot, *Le Passé Composé. Les 6 x 13 de Jacques Henri Lartigue*, Paris, Centre national de la photographie / Association des Amis de Jacques Henri Lartigue, 1984.)



Album 1919, page 53 recto

### Autobiographie et narration

■ Lisez certaines pages du journal de Lartigue (vous pouvez vous référer à l'ouvrage de Martine d'Astier, *Jacques Henri Lartigue. Une vie sans ombre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 114-125).

■ Identifiez les éléments narratifs qui mettent en évidence le caractère autobiographique du récit (utilisation de la première personne, procédés lexicaux comme les choix des verbes, interjections et adjectifs, types de phrases, ponctuation, temps verbaux.)

■ Repérez le vocabulaire lié aux sensations, aux émotions et aux jugements, puis mettez-le en rapport avec des photographies de Lartigue afin d'établir des correspondances.

■ Construisez un réseau de mots à partir de quelques entrées lexicales liées à la manière de raconter sa vie.

■ Choisissez un point de vue extérieur et réécrivez le récit à la troisième personne du singulier.

■ Transformez cette narration autobiographique en récit épistolaire.

### Autoportrait et journal

■ Étudiez la photographie ci-dessous de Lartigue :

- Distinguez les différentes catégories d'image que Lartigue utilise pour se représenter et leur mode de production.
- Quelles informations chacune de ces représentations nous apportent-elles sur Lartigue ?
- Pourquoi Lartigue multiplie-t-il les manières de se représenter ? Détaillez ce que chaque mode d'expression permet de montrer, de construire et de composer...
- L'ensemble de l'œuvre de Lartigue peut-elle être considérée comme un autoportrait ou plutôt comme une autonarration ?



Autoportrait, Rouzat, juillet 1923

■ Associez et comparez l'autoportrait de Lartigue ci-dessus avec les œuvres suivantes :

- Johannes Gump, *Autoportrait*, 1646 ;
- René Magritte, *La Reproduction interdite*, 1937 ;
- Willy Ronis, *Autoportrait aux flashes*, Paris, 1951 ;
- Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1929 ;
- Jeff Wall, *Double Autoportrait*, 1979 ;
- Rodney Graham, *Paradoxical Western Scene*, 2006.

■ Abordez la question de la représentation et le modèle du miroir, en lien avec la citation d'Alberti : « Mais, surtout, la peinture a été tellement tenue en honneur par les Anciens que seul le peintre n'était pas compté au nombre des artisans, alors qu'ils appelaient invariablement artisans tous les artistes. C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? » (Alberti, *De la peinture / De Pictura* (1435), Livre 2, Paris, Macula, 1992).

■ Prolongez la question de l'autoportrait en interrogeant la mise en scène de l'artiste et son rapport à la photographie à partir des images suivantes :

- Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840 ;
- Edward Steichen, *Autoportrait avec pinceau et palette*, 1902 ;
- Marcel Duchamp et Man Ray, *Rose Sélavy*, 1921 ;
- El Lissitzky, *Autoportrait*, 1924 ;
- Andy Warhol, *Self Portrait*, 1967 et *Autoportrait avec camouflage*, 1986.

■ L'analyse des séries de photographies de Cindy Sherman peut permettre de développer la question de la mise en scène et l'interrogation des apparences comme modèles de l'identité. De manière très différente, l'ensemble de l'œuvre de Roman Opalka, *Roman Opalka-1965, 1-∞* (1965-2011) ouvre la question de la relation au temps.

■ L'autobiographie, le récit de vie et le journal peuvent être abordés en littérature, en poésie et en bande dessinée comme au travers des écrits d'artistes et de cinéastes :

- Saint Augustin, *Les Aveux. Nouvelle traduction des Confessions* [398 ap. J.-C.], Paris, P.O.L., 2008 ;
- Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* [1767], Paris, Gallimard, 2009 ;
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], Paris, Gallimard, 1999 ;
- Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960], Paris, Gallimard, 1973 ;
- Jean-Paul Sartre, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, 1993 ;
- Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 2004 ;
- Andy Warhol, *Journal*, Paris, Grasset, 1990 ;
- Valérie Mréjen, *L'Agrume*, Paris, Allia, 2001 ;
- Jonas Mekas, *Je n'avais nulle part où aller*, Paris, P.O.L., 2004 ;
- Marjane Satrapi, *Persepolis*, Paris, L'Association, 2007.

■ « Constituez un fond d'archives photographiques, vidéographiques, graphiques, etc. sur votre propre personne en variant les éléments qui vous révèlent : objets personnels, vêtements, livres, photo familiales, de films de cinéma, de vos animaux, de vos chanteurs ou artistes préférés... Présentez ce fonds sous la forme d'un journal de bord, d'un journal intime. » (« Le souci de soi », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 274.)

■ À partir d'un même corpus de photographies (prises par la classe ou prélevées dans les médias), créez une page de « journal intime » ou d'« album ». Les textes (légendes, titres, annotations) et les images seront associés sur une feuille de format A3.

Une séance de mise en commun sera l'occasion de mettre en évidence la diversité des rendus et des récits.

■ Créez le profil Facebook d'un personnage fictif. Construisez-lui, de manière à les rendre visible à la communauté, des traits de caractère, des centres d'intérêts, notamment par la constitution d'albums photos (prises par vous ou trouvées sur Internet). Veillez à mettre à jour son actualité en racontant des événements de son quotidien, en postant des informations, en « likant » des liens de sites Internet. Une fois ce personnage imaginé, tentez de lui constituer un groupe d'amis.

## Journal d'une exposition et journal des arts

■ À partir des notes, images, souvenirs de l'exposition et des œuvres, construisez par la photographie, le dessin, l'écriture et/ou la peinture le journal personnel de votre visite.

Ce travail peut s'inscrire dans le cadre de la constitution d'un « journal d'histoire des arts » et être poursuivi au travers des différentes expositions découvertes avec la classe et au fur et à mesure des thèmes étudiés.

■ Ce travail peut également se développer dans le cadre du parcours « Recadrer l'exposition » (voir encadré p. ci-dessous). La visite de l'exposition de Jacques Henri Lartigue au Château de Tours constitue une introduction à la question du regard, du point de vue, du cadrage, au travers de la pratique de la photographie comme procédé d'enregistrement et comme construction d'une mémoire visuelle. Avec les albums et les journaux de Lartigue, vous disposez ainsi plusieurs procédés d'enregistrement et de collecte, que vous pouvez expérimenter à votre tour pour construire et présenter vos souvenirs de l'exposition.

### Recadrer l'exposition

Le CCC et le Jeu de Paume Hors les murs, en partenariat avec la Direction des Services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, proposent aux élèves et à leurs enseignants un parcours en trois visites et un projet d'initiation aux arts visuels pour expérimenter leurs regards sur les œuvres et les expositions. L'exposition constitue un cadre qui invite les visiteurs à porter un regard sur les œuvres et la démarche des artistes de notre époque. À partir de diverses pratiques de prise de vue et de cadrage (photographie, dessin, écrit, commentaire...), les élèves pourront recadrer les expositions. Leurs regards seront autant de fenêtres à partir desquelles regarder les images et l'art contemporain.

Pendant et après la visite des expositions, les élèves produiront des traces de leurs expériences à travers photographies, paroles, dessins, textes. Ils retranscriront leurs regards et affirmeront leurs points de vue sur les œuvres et la démarche des artistes au sein d'un « journal d'histoire des arts ». En fin d'année scolaire, un moment de rencontre et de partage du projet sera organisé. Les élèves auront ainsi l'occasion de partager leurs expériences et leurs points de vue sur les œuvres découvertes pendant l'année.

Ce projet s'inscrit dans la thématique annuelle des actions éducatives de la Ville de Tours : « ce n'est pas le paysage qui est petit, c'est la fenêtre par laquelle on le regarde ».

■ La découverte de l'œuvre de Lartigue au Château de Tours peut trouver un prolongement dans la visite de l'exposition de Dan Perjovschi, « A transparent retrospective », au CCC – Centre de création contemporaine à Tours (11 novembre 2012-20 janvier 2013). Dan Perjovschi et Jacques Henri Lartigue

enregistrent chacun à leur manière leur époque, collectent des instants et réagissent à ce qui les entoure : Lartigue aux événements de sa vie personnelle et à son entourage, Perjovschi à l'actualité internationale du moment et du lieu où il séjourne. Depuis 1990, ce dernier réalise quotidiennement de nombreux dessins teintés d'un humour souvent grinçant. Apparu tout d'abord dans la presse, son travail investit aujourd'hui l'architecture des lieux d'exposition, où l'artiste dessine à même le sol et les murs. Dan Perjovschi présente au CCC sa première rétrospective et revisite ses milliers de dessins qui se superposent à vingt-trois ans d'histoire récente. En parallèle, il invite les visiteurs à prolonger son œuvre en dessinant sur les murs.

■ En lien avec ces pratiques, essayez de rendre compte, avec un point de vue personnel et critique, de votre regard et de votre expérience de la visite des expositions. Donnez et affirmez ainsi votre point de vue sur les images, les œuvres et la démarche des artistes. Différents supports de présentation peuvent être imaginés : un montage filmique, un diaporama associé à des cartons titres ou une bande sonore, un web documentaire ou encore un journal papier.

## L'autochrome et la synthèse des couleurs

### Le procédé autochrome

« Les frères Lumière inventent ce procédé de photographie en couleurs en 1907. La perfection de cette invention surpasse techniquement toutes les inventions modernes. Après avoir rêvé de trouver une substance unique qui fixerait toutes les couleurs et après les tentatives de Cros et de Ducos du Hauron, les photographes s'appuient sur la décomposition de la lumière blanche en trois couleurs primaires. Trois filtres de couleurs primaires (orange, vert, violet), séparant les couleurs à l'impression donnent trois images monochromes qui, superposées, restituent l'image polychrome. Les frères Lumière ont le génie de miniaturiser le procédé en l'intégrant à la plaque photographique, sous la gélatine sensible. Des grains de fécule sont colorés (1 million au cm<sup>2</sup>) de telle sorte que leur mélange approche le blanc ; ils sont répartis sur le verre, servant d'autant de filtres colorés (140 millions de points dans une plaque autochrome). Le grain de fécule réalise la division de la couleur en points, comme le rêvaient les impressionnistes. Chaque grain "dégrade" la couleur, l'analyse, offrant à l'œil le mélange optique recherché par les peintres de la couleur. Les autochromes de Personnaz, en 1910, accomplissent le projet pictural de Seurat. L'extraordinaire beauté des vibrations de la couleur et de la lumière de l'autochrome, malgré quelques grandes œuvres (Stieglitz, Lartigue), n'a pas eu d'avenir : comme le daguerréotype, excluant le tirage sur papier, il ne correspondait pas à la demande sociale de multiplication et de diffusion. » (Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 21.)

### La synthèse des couleurs

Le procédé autochrome permet d'aborder la synthèse des couleurs et de distinguer la synthèse additive et

la synthèse soustractive. Il permet en outre d'expliciter les différents énoncés des couleurs dites primaires.

« Il existe deux types de synthèses des couleurs :

- La synthèse additive

- La synthèse soustractive

Premier cas, on "mélange" les lumières colorées issues de sources primaires (qui émettent elles-mêmes de la lumière : lampes, luminophores des écrans couleur des téléviseurs...). On dit que l'on réalise une "synthèse additive" de "couleurs-lumière". En pratique, comment observer ce mélange ? On envoie les différentes lumières colorées sur un écran blanc (qui diffuse entièrement la lumière qu'il reçoit). Cet écran prend donc la couleur du "mélange" des lumières colorées.

Deuxième cas, on "mélange" des couleurs issues de sources secondaires de lumière (objet, matière quelconques qui ne produisent pas de lumière), on réalise alors une synthèse soustractive de ces "couleurs-matière" (à condition de pouvoir effectivement mélanger ces couleurs : on utilise en général des feutres, de la peinture, des crayons...).

La couleur de ces matières est due à la présence de pigments qui absorbent une partie de la lumière qu'elles reçoivent et qui renvoient une lumière dont le spectre, modifié, donne la couleur de la matière. On peut modéliser le rôle de ces pigments par des filtres qui rendent compte de leur pouvoir absorbant, et modéliser ainsi le mélange de ces "couleurs-matière" par le mélange de lumières traversant ces filtres.

**Synthèse additive**

On peut synthétiser presque toutes les "couleurs-lumière" en particulier le blanc, en additionnant trois lumières colorées, dites primaires, à condition qu'aucune des trois ne puisse être synthétisée par l'addition des deux autres. Le choix des trois couleurs fondamentales est arbitraire mais on utilise souvent les trois couleurs rouge, vert et bleu. La superposition de ces trois couleurs donne le blanc. [...]

**Synthèse soustractive**

On peut également synthétiser les couleurs en soustrayant à la lumière blanche une plus ou moins grande partie de ses radiations lumineuses (d'où le nom de "synthèse soustractive"). La matière peut en effet soustraire, grâce à ses pigments, une partie des radiations lumineuses qu'elle reçoit. [...] Comme pour la synthèse additive, on réalise une synthèse soustractive en utilisant trois couleurs, en l'occurrence trois filtres colorés. Les trois couleurs primaires sont arbitraires (à condition qu'aucune des trois ne puisse être synthétisée par la soustraction des deux autres) mais on utilise généralement le magenta, le cyan et le jaune. » (Stéphanie Maarek, « Lumière et couleurs. Synthèse des couleurs », en ligne sur <http://www.fondation-lamap.org/fr/page/11237/synth-se-des-couleurs>.)

### ressources bibliographiques

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

- Bertrand Lavedrine, Jean-Paul Gandolfo, *L'Autochrome Lumière, secrets d'atelier et défis industriels*, Paris, Éditions du CTHS, 2009

- Nathalie Boulouch, Jean-Paul Gandolfo, Bertrand Lavedrine, *La Couleur sensible. Photographies autochromes (1907-1935)*, Marseille, Musées de Marseille, 1996.

- Michel Frizot, Sylvain Roumette, *Autochromes*, Paris, Centre national de la photographie, 1985

### ressources en ligne

#### Autochrome

- Ministère de la Culture et de la Communication – direction des Archives de France, délégation aux Célébrations nationales : <http://www.autochromes.culture.fr/>

- Arago, portail de la photographie du ministère de la Culture et de la Communication : [http://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=GPP026\\_3\\_VForm#/CMS3&VF=GPP026\\_3\\_VForm&ERIDS=2C6NUoOBY4CR:2C6NUoO5O7X1](http://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=GPP026_3_VForm#/CMS3&VF=GPP026_3_VForm&ERIDS=2C6NUoOBY4CR:2C6NUoO5O7X1)

- « Les autochromes : la synthèse additive des couleurs », dossier « Art et Sciences » du CNRS :

- <http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/dosart/decouv/autochromes/savoirplus.html>

- Autochromes Lumière, par François Tisseyre, CNRS Images, 2005 : [http://videotheque.cnrs.fr/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=1787](http://videotheque.cnrs.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=1787)

#### Synthèse des couleurs

- Synthèses additive et soustractive, site des sciences physiques et chimiques fondamentales et appliquées aux collèges et lycées, académie d'Amiens :

- <http://spcfa.ac-amiens.fr/spip.php?article327>

- <http://spcfa.ac-amiens.fr/spip.php?article328>

- Dossier sur les secrets de la couleur sur le site Futura-sciences : [http://www.futura-sciences.com/fr/news/t/vie-du-site/d/dossier-les-secrets-de-la-couleur\\_36105/](http://www.futura-sciences.com/fr/news/t/vie-du-site/d/dossier-les-secrets-de-la-couleur_36105/)

■ Expérimentez la synthèse additive avec des sources de lumière et des filtres colorés : voir le document « Lumière, ombres et couleurs » réalisé, pour l'enseignement des sciences en cycle 3, par Thierry Capra, Didier Gillet, Mireille Jacquinot, Jean-Luc Estublier avec la collaboration de Robert Caron et Jean-Claude Blanc : [www.cddp95.ac-versailles.fr/IMG/pdf/lumiere\\_lyon.pdf](http://www.cddp95.ac-versailles.fr/IMG/pdf/lumiere_lyon.pdf)

■ Expérimentez la synthèse additive et la synthèse soustractive en utilisant des logiciels de simulation comme Sephio de Bruno Brolis (<http://perso.id-net.fr/~brolis/softs/sephio/couleurs.html>) ou Chroma de Serge Lagier (<http://www.sciences-edu.net/physique/chroma/chroma.htm>).

■ Établissez des liens entre la synthèse additive des couleurs et le mouvement du divisionnisme en peinture, où le spectateur réalise une « synthèse optique » des lumières diffusées par les touches colorées qui sont juxtaposées sur la toile. Vous pouvez vous référer à :

- la proposition de parcours (arts plastiques, mathématiques, physique) autour d'*Un dimanche après-midi à la Grande Jatte* (1884-1886) de Georges Seurat, en ligne sur le site de l'Institut supérieur de pédagogie : [http://www.isp-formation.fr/article.php3?id\\_article=71](http://www.isp-formation.fr/article.php3?id_article=71) ;

- la vidéo *Seurat, du pointillisme à la télévision* d'Olivier Trefeu, en ligne sur : [http://podcast.crdp.ac-caen.fr/users/pcast\\_UAA/weblog/33cd3/Seurat\\_du\\_pointillisme\\_a\\_la\\_television.html](http://podcast.crdp.ac-caen.fr/users/pcast_UAA/weblog/33cd3/Seurat_du_pointillisme_a_la_television.html)

- et la fiche pédagogique en lien : [http://wawadeb.crdp.ac-caen.fr/SPeda/norm\\_imp/seurat/co/grain\\_contexte.html](http://wawadeb.crdp.ac-caen.fr/SPeda/norm_imp/seurat/co/grain_contexte.html)

## Jeu de Paume – Château de Tours

### exposition

24 novembre 2012 – 26 mai 2013

■ **Lartigue, l'émerveillé (1894-1986)**

### autour de l'exposition

■ **visites commentées destinées aux visiteurs individuels\***

le samedi à 15 h ; visites couplées avec l'exposition du CCC  
le premier samedi du mois à 16 h 30

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

information et réservation : 02 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr

### ■ ressources en ligne

Les enseignants peuvent consulter le site 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 la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

[www.jeupaume.org](http://www.jeupaume.org)

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

<http://lemagazine.jeupaume.org>

### prochaine exposition

22 juin – 3 novembre 2013

■ **Bruno Réquillart**

### informations pratiques

#### Château de Tours

25, avenue André-Malraux, 37000 Tours

renseignements : 02 47 70 88 46

mardi à vendredi : 14 h - 18 h

samedi et dimanche : 14 h 15 - 18 h

entrée : plein tarif : 3 € ; tarif réduit : 1,50 €

#### CCC – Centre de création contemporaine de Tours

55, rue Marcel Tribut, 37000 Tours

renseignements : 02 47 66 50 00 / [www.ccc-art.com](http://www.ccc-art.com)

\* Les visites sont assurées par des étudiants en master d'histoire de l'art dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université François-Rabelais, la Ville de Tours, le CCC – Centre de création contemporaine de Tours et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la Direction des Services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire.

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



Les Amis du Jeu de Paume contribuent à ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.



## parcours « Images et arts visuels » à Tours

Le CCC – Centre de création contemporaine de Tours, le Jeu de Paume, la Ville de Tours et l'université François-Rabelais s'associent pour mettre en place une équipe de conférenciers qualifiés autour des expositions du CCC et du Jeu de Paume hors les murs au Château de Tours. Ce partenariat constitue une première dans la mise en place d'un parcours spécifique autour de la transmission des arts visuels à Tours. Des étudiants de master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante, encadrée par le CCC et le Jeu de Paume. L'objectif principal est de transmettre aux étudiants les compétences en matière d'accompagnement et de sensibilisation de tous les publics. Pendant l'année universitaire et pendant l'été, les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

Dans le cadre de leurs missions de valorisation et de diffusion des pratiques de l'image, du patrimoine photographique à l'art contemporain, le service éducatif du Jeu de Paume, le service des Publics du CCC et la Direction des Services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire s'associent pour proposer plusieurs dispositifs de rencontre en direction des publics jeunes et des publics scolaires :

■ **des rencontres enseignants** sont organisées de manière commune au CCC et au Château de Tours, avec la Direction des Services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, pour présenter les expositions et les liens avec le programme d'histoire des arts de chaque niveau scolaire, préparer la visite des différentes classes et échanger sur les projets en cours des enseignants. Ces visites spécifiquement réservées aux enseignants sont intégrées au Plan départemental des animations pédagogiques ; les enseignants peuvent ainsi les inscrire dans leur temps annuel de formation.

**pour les enseignants du primaire :**

**mercredi 28 novembre 2012, 14 h 30, au Château de Tours**

**pour les enseignants du secondaire :**

**mercredi 5 décembre 2012, 14 h 30, au Château de Tours**

■ **des dossiers documentaires et dossiers enseignants** sont réalisés à l'occasion de chacune des expositions du CCC et du Jeu de Paume. Ils sont remis aux enseignants au moment des visites préparées ou disponibles sur demande en amont de la visite des classes (ils peuvent également être téléchargés depuis les sites Internet respectifs des institutions). Ces dossiers rassemblent des documents et des ressources sur les images et les œuvres présentées ainsi que des pistes de réflexion croisées entre les expositions du Jeu de Paume au Château de Tours et les projets artistiques du CCC.

■ **des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels**

sont proposées de manière complémentaire par le CCC et le Jeu de Paume dans le cadre des actions éducatives de la thématique annuelle de la Ville de Tours « Ce n'est pas le paysage qui est petit, c'est la fenêtre par laquelle on le regarde ».

■ **l'espace éducatif** situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours offre des activités aux enseignants et leurs classes dans le prolongement de la visite.