

Les passeurs de couleur 1976 et ses suites

Nathalie Boulouch



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007
Pagination : 106-122
ISBN : 2-911961-21-8
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques* [En ligne], 21 | décembre 2007, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Les passeurs de couleur 1976 et ses suites

Nathalie Boulouch

L'auteur remercie très chaleureusement John Batho, Bernard Perrine et Stephen Shore.

- 1 « La couleur a toujours été l'invitée indésirable de la photographie¹ », affirmaient deux critiques de *Newsweek* en avril 1976. Loin d'être anodin, le constat annonçait indirectement le renversement imminent de la situation décrite. Au cours des mois suivants, par le biais de deux expositions consacrées successivement au travail de William Eggleston (né en 1939) et de Stephen Shore (né en 1947), le Museum of Modern Art (MoMA) de New York allait créer un événement déterminant en faveur de la reconnaissance de la photographie couleur, et redessiner les frontières de la photographie artistique.
- 2 Cet épisode que l'historiographie a retenu² comme un moment de basculement permettant à la photographie couleur de trouver sa place dans une histoire esthétique du médium par l'effet d'un processus de légitimation, désigne 1976 comme une année pivot à partir de laquelle s'opère une révélation et une valorisation de pratiques photographiques en couleurs. Qu'en est-il de l'incidence de ce basculement hors du territoire américain ? Alors que la photographie américaine en noir et blanc constitue à cette époque un point de repère essentiel pour la photographie française, il convient de s'interroger sur l'impact de ce phénomène d'émergence de la photographie couleur américaine sur le milieu photographique français.

Color made in USA

- 3 Sobrement intitulée "William Eggleston : Color Photography", la première exposition personnelle consacrée par John Szarkowski au photographe de Memphis se tient du 25 mai au 1er août. Celle de Stephen Shore a lieu à la fin de l'année, du 8 octobre 1976 au 2 janvier 1977³. Si elle vient confirmer les intentions du directeur du département de Photographie du MoMA d'imposer l'existence d'une expression photographique en couleurs, cette seconde exposition attire peu l'attention⁴. Le débat critique s'est en effet

déjà cristallisé autour d'Eggleston et des arguments développés par Szarkowski dans le texte d'introduction du *William Eggleston's Guide*⁵.

- 4 La polémique déclenchée est révélatrice de l'enjeu que représente l'intégration d'un médium jusqu'alors déprécié sinon disqualifié par la critique et l'institution⁶. Hilton Kramer, le critique influent du *New York Times*, sera l'un des plus virulents en parlant de « snapshots chics » à propos de ces photographies⁷. L'usage de cet oxymore visait deux aspects qui seront repris par la majorité des critiques négatives : la trivialité des sujets et leur traitement photographique en couleurs qui renvoyaient à une pratique du cliché de type vernaculaire et amateur semblaient en opposition complète avec le mode de tirage utilisé, le "dye-transfer", un procédé onéreux, d'une très grande qualité de maîtrise du rendu des couleurs généralement employé dans la photographie commerciale. Des sujets quotidiens et vulgaires se trouvaient ainsi valorisés, requalifiés esthétiquement, par le support, par le mode de présentation et enfin par le lieu d'exposition qu'était le MoMA. Cet aspect ne manquera pas de nourrir les arguments de plusieurs critiques d'art qui dénonceront immédiatement l'évidence de l'entreprise de légitimation artistique de la photographie couleur usant du dispositif de validation critique et institutionnelle du musée⁸.
- 5 Comme il avait su le faire auparavant avec d'autres expositions – "Lartigue" (1963)⁹ ou "New Documents" (1967) –, il semble bien en effet que Szarkowski ait estimé le moment opportun pour introduire, par l'exposition sur les cimaises du MoMA, une photographie couleur inscrite dans la filiation du style documentaire¹⁰, et lui attribuer de fait une place dans une histoire dont elle avait été jusqu'alors grandement exclue. Avec Eggleston – comme avec Lartigue ou Winogrand –, il inventait une figure susceptible d'incarner cette nouvelle photographie et définissait un "style" dans lequel, à travers des sujets ordinaires et une tension compositionnelle souvent focalisée autour d'un noyau central, « forme et contenu sont inextricablement liés¹¹ ».
- 6 Dans cette perspective, la programmation de l'exposition Stephen Shore à la suite de celle d'Eggleston, rendait manifeste sur la scène new-yorkaise et américaine, un phénomène d'émergence d'une photographie couleur dont les principaux représentants étaient William Eggleston et Stephen Shore¹². Faisant cela, John Szarkowski affirmait l'existence d'une tendance nouvelle, parfois qualifiée d'école¹³, rassemblée autour de l'usage de la couleur et de l'héritage de Walker Evans. En outre, la présence, autour d'Eggleston et de Shore, d'autres figures comme celle de l'artiste William Christenberry vient renforcer la référence au style documentaire. En effet, les photographies couleur qu'il réalise parallèlement à sa pratique de peintre et de sculpteur sont très marquées par l'exemple de Walker Evans¹⁴. Son nom est par ailleurs souvent associé à celui de William Eggleston, avec lequel il expose parfois¹⁵, et à qui il doit d'avoir fait évoluer sa pratique vers des formats plus grands à partir de 1977¹⁶.
- 7 L'impact croisé des deux expositions du MoMA est simultanément répercuté au niveau des galeries et d'autres institutions. En l'espace de quelques mois, durant l'automne et l'hiver 1976, puis au cours de l'année suivante, plusieurs expositions – faisant souvent la part belle à Eggleston – sont consacrées à la photographie couleur à New York et dans d'autres villes américaines telles que San Francisco. Ainsi, la Grapestake Gallery organise, au début de l'automne, la première exposition Eggleston sur la côte Ouest¹⁷, et la Broxton Gallery de Los Angeles rassemble les travaux de Christenberry, Eggleston, Gossage, Meyerowitz, Nixon et Shore¹⁸. Du 1^{er} février au 13 mars 1977, la version itinérante de l'exposition Eggleston du MoMA est présentée au Dickson Art Center de

Los Angeles. Signe fort, la galerie Castelli de New York organise sa première exposition de photographies couleur du 4 juin au 2 juillet 1977 avant de consacrer une exposition monographique à William Eggleston en fin d'année¹⁹. Enfin, avant de l'exposer dans sa galerie de Washington, le marchand et galeriste Harry Lunn introduit Eggleston dans la section photographique de la Foire de Bâle de 1977²⁰.

- 8 La conjonction de ces expositions ouvre plus largement la brèche dessinée par le MoMA et rend manifeste cet « avènement de l'ère de la couleur²¹ » que Max Kozloff avait pour sa part déjà évoqué en 1975 en identifiant les jalons de son histoire ainsi que quelques-uns de ses représentants tels que Stephen Shore et Joel Meyerowitz pour les plus récents.

Situation française

- 9 À l'examen de cette effervescence sur le territoire américain, il paraît opportun de s'interroger sur la manière dont l'actualité de l'exposition du MoMA et les réactions critiques qu'elle a suscitées ont été diffusées en France et comment s'y est plus largement exprimée la présence de cette photographie couleur dans un contexte marqué par une attention significative de la France à l'égard de la photographie américaine.
- 10 Si l'on peut imaginer que le *William Eggleston's Guide* a pu circuler dans des cercles restreints, c'est plus efficacement par le biais de la revue suisse francophone *Camera* que la photographie d'Eggleston et le discours de Szarkowski sont rendus accessibles. Le numéro de novembre 1976 consacre symboliquement sa couverture à la douche verte qui avait suscité les critiques d'Hilton Kramer. À l'intérieur, un portfolio de six images accompagne un extrait traduit en français de l'introduction du *William Eggleston's Guide* par John Szarkowski²². La revue va poursuivre sa logique de diffusion de la photographie couleur américaine en accordant une place significative à Stephen Shore, Ralph Gibson, Joel Meyerowitz et Joel Sternfeld dans ses livraisons de l'année 1977.
- 11 En terme d'exposition, la première répercussion passe par la galerie Zabriskie qui, à l'occasion de son installation à Paris²³, consacre son exposition d'ouverture, du 29 janvier au 5 mars 1977, à la présentation de "Tendances actuelles aux États-Unis", à travers le travail de dix photographes travaillant en noir et blanc et en couleurs (pour plus de la moitié), parmi lesquels on remarque les noms de William Christenberry²⁴, William Eggleston, Joel Meyerowitz et Stephen Shore.
- 12 Plus visible est l'événement proposé dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie d'Arles durant l'été 1977. Une exposition intitulée "La deuxième génération de la photographie en couleurs²⁵" est assortie, le 13 juillet, d'une soirée publique de projection comprenant 350 à 400 diapositives. L'initiative est à porter à l'actif d'Allan Porter, rédacteur en chef de *Camera*. Dès le début de l'année 1977, il avait annoncé qu'il était dans ses « intentions de concevoir, rechercher, comparer et réaliser une étude²⁶ » sur la photographie en couleurs depuis sa préhistoire. Le numéro de juillet de la revue, qui fera office de catalogue de l'exposition arlésienne, vient compléter le dispositif de présentation de ce qu'il va nommer « la seconde génération des photographes de la couleur ». Outre diverses études historico-techniques, un portfolio regroupe, selon l'habitude de la revue, des reproductions très soignées de photographies des différents représentants de la photographie couleur américaine. Cet

ensemble vient étayer le discours développé par Allan Porter. S'appuyant sur une mise en perspective historique, son propos met en effet l'accent sur l'émergence d'une génération de photographes en couleurs dont il situe la naissance en 1969. Contrairement à la première génération (1938-1968) dont la pratique est essentiellement dépendante des domaines de la photographie appliquée, cette "seconde génération" incarne le moment où, l'aspect esthétique ne se laissant plus distancer par le côté technique, la couleur s'impose comme une évidence : « La nouvelle génération cherchait à fournir des documents sur [son] époque. [...] mais cette fois, cela devait être de la couleur vivante²⁷. »

- 13 Les propos d'Allan Porter relayaient ainsi ceux de John Szarkowski jusque dans le souci d'adopter une perspective historique qui permette de faire surgir un effet générationnel : « Dans les dix dernières années, nombre de photographes se sont mis à la couleur dans un esprit plus confiant, plus naturel et cependant plus ambitieux. Ils ont travaillé [...] comme si le monde lui-même était en couleurs, comme si le bleu et le ciel n'étaient qu'une seule et même chose. Les meilleurs paysages d'Eliot Porter, les meilleures photographies de rues d'Helen Levitt, de Joel Meyerowitz, de Stephen Shore et d'autres tiennent la couleur pour une donnée existentielle et descriptive²⁸. »
- 14 Si l'on peut considérer que la double manifestation proposée par Allan Porter introduit auprès du milieu photographique français une nouvelle tendance de la photographie américaine – et ce par une voie de diffusion efficace, celle des Rencontres d'Arles –, on peut remarquer qu'elle est très peu mentionnée par les critiques.
- 15 C'est le cas de Michel Nuridsany. En novembre 1977, le critique du *Figaro* est le commissaire, à l'Arc 2 (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) d'une exposition intitulée "Tendances actuelles de la photographie en France²⁹". Parmi les douze photographes invités, deux représentent une pratique de la couleur très différente et même opposée : Daniel Boudinet et John Batho. Les photographies de D. Boudinet, quasiment monochromes, sont des vues urbaines nocturnes saisies sous l'éclairage laiteux des lampadaires. Le travail de J. Batho se distingue par l'emploi de couleurs très vives qui feront dire à Hervé Guibert dans *Le Monde* : « Son herbe est trop verte, son ciel trop bleu, sa table de camping pliante trop rouge. C'est assez gai³⁰. » (Voir fig 7.)
- 16 Membre actif du club des 30 x 40, John Batho pratique la photographie couleur depuis 1963 et il est l'un des rares photographes de cette époque à en avoir fait son moyen d'expression privilégié. En 1977, il commence à faire tirer ses diapositives sur papier selon le procédé Fresson³¹. Ce procédé va renouveler notablement sa démarche en lui ouvrant de nouvelles perspectives dans l'expression sensible de la couleur et de sa matérialité, et lui laisser par ailleurs envisager de nouvelles possibilités de monstration de ses photographies. C'est ainsi que Nicolas Callaway, responsable de la galerie Zabriskie de Paris, découvre son travail et lui demande de déposer un portfolio qui sera vu par Virginia Zabriskie. C'est par l'intermédiaire de la galerie que Michel Nuridsany entre en contact avec John Batho³².
- 17 En fin d'année, le photographe remporte le prix Kodak de la critique photographique organisé pour la seconde année consécutive par la toute nouvelle Fondation pour la photographie. Après Harry Gruyaert, lauréat en 1976, ce choix mettait en exergue l'importance accordée à la photographie couleur. À cette occasion, la revue *Le Nouveau Photocinéma* publie un article de Jean-Claude Gautrand, "John Batho : le chant du regard³³", dans lequel le photographe revient sur ses choix : « Je voulais faire de l'anti-photographie, c'est-à-dire casser la belle image habituelle. (...) J'ai pensé qu'il fallait

alors partir vers le quotidien des gens, c'est-à-dire vers les choses ordinaires, banales³⁴. »

- 18 Le choix de Michel Nuridsany d'intégrer des travaux en couleurs témoignait-il de la prise de conscience d'une nécessaire considération du phénomène d'émergence de la photographie couleur initié par le MoMA ?
- 19 Certaines similitudes méritent d'être soulignées du fait que cette exposition, dont l'objectif est de montrer quelles sont les « forces vives de la photographie actuelle en France », en créant « un événement »³⁵ qui attire l'attention sur des photographes quasiment inconnus, fait entre autres émerger l'existence d'une photographie couleur en France. John Batho, qui « n'a jamais exposé³⁶ » auparavant, va rapidement incarner cette « tendance ». Raconté sur un ton quelque peu épique par le critique, le récit de son entrée sur la scène photographique présente des points communs avec l'itinéraire d'Eggleston : « Au cours du même mois, à l'automne dernier, un inconnu réussissait le prodige d'obtenir le premier prix Kodak de la critique photographique, d'être pris sous contrat par la galerie Zabriskie, peu ouverte pourtant aux photographes européens, de se voir montré au musée d'Art moderne tandis qu'une exposition était prévue à New York et une autre à Londres. Il s'appelait John Batho. Il travaillait depuis quinze ans dans l'ombre et le silence³⁷. »
- 20 Né en 1939 (comme Eggleston), John Batho représente lui aussi la génération des photographes pour lesquels la couleur, dans sa présence quotidienne, s'est imposée comme une évidence dans leur relation au monde. Si sa démarche diffère nettement de celle des Américains, il puise lui aussi ses sujets dans les choses ordinaires et banales. Enfin, les tirages en couleurs au charbon réalisés par Michel Fresson, qui permettent une grande maîtrise dans le rendu des couleurs et offrent une grande stabilité aux épreuves, sont des équivalents des tirages "dye-transfer" pratiqués aux États-Unis. Certes moins onéreux, ce procédé offre une latitude et une subtilité d'expression de la couleur travaillée comme matière qui semble, jusque dans la réponse technique, se distinguer du style américain ; dans une sorte d'opposition qui rejouerait celle, historique, d'une conception goethéenne et newtonienne de la couleur³⁸.

Antidote?

- 21 Il semble donc qu'un dialogue souterrain se développe entre une référence américaine et une situation française. Il faut toutefois resituer l'exposition "Tendances actuelles de la photographie en France" dans le contexte plus large d'un positionnement français vis-à-vis d'une Amérique perçue comme trop hégémonique. En janvier 1977, Michel Nuridsany constatant le pouvoir d'attraction de l'Amérique sur les jeunes artistes s'interrogeait : « Que faire contre cette influence croissante ? Montrer la jeune photographie française, montrer qu'elle existe, vigoureuse, originale, plus importante qu'on ne le croit³⁹. » L'exposition de l'Arc apporte donc une réponse et concrétise un projet clairement énoncé dans l'introduction au catalogue : « Que cette importante exposition apparaisse comme un manifeste, je n'en serais pas fâché. C'est une sensibilité nouvelle, différente de la sensibilité américaine, qui s'exprime là. Il faut qu'on la reconnaisse. Il faut qu'on en tienne compte. Réunis pour la première fois en grand nombre, les jeunes photographes que voici témoignent de la richesse, de la diversité, de l'originalité des tendances observées. [...] Leur "manière" est moins frustrée, moins brutale que cette "manière" américaine⁴⁰. »

- 22 Il convient donc d'analyser la place accordée à la photographie couleur en France à travers ce prisme d'une position de mise à distance du modèle américain pour l'affirmation d'une photographie créative française. La couleur, cette « frontière [qui] est dominée par les photographes américains⁴¹ » apparaît comme l'un des points névralgiques de la bataille qui s'engage.
- 23 L'année 1978 va confirmer la dynamique lancée par l'exposition de l'Arc et inscrire plus franchement la couleur dans l'actualité photographique française par une conjonction d'événements ; et ce jusqu'au cœur de la politique institutionnelle puisque la première manifestation de la Fondation nationale de la photographie à Lyon met à l'honneur les Autochromes Lumière⁴² et inscrit ainsi la photographie couleur dans une perspective historique. Au début de l'année, Daniel Boudinet expose 24 photos couleur de petit format dont 9 exposées à l'Arc⁴³, à la galerie La Remise du parc, à Paris. John Batho voit s'ouvrir sa première exposition à la galerie Zabriskie de New York, du 17 janvier au 11 février. Cela fait de lui le premier représentant de la photographie couleur française outre-Atlantique. Le 25 avril, l'antenne parisienne de la galerie présente à son tour une exposition John Batho qui se tiendra jusqu'au 28 mai⁴⁴. Au même moment, la galerie Olivetti expose trois photographes coloristes italiens de l'école de Modène : Luigi Ghirri, Franco Fontana et Cesare Leonardi⁴⁵. Enfin, en juin, tandis que le Centre d'information Kodak ouvre une exposition John Batho qui va durer jusqu'en septembre, la galerie Daniel Templon⁴⁶ offre la première tribune de la part d'une galerie française à six photographes coloristes américains (parmi lesquels William Eggleston, Joel Meyerowitz, Neal Slavin et Ralph Gibson). Michel Nuridsany signale l'exposition dans sa chronique du *Figaro* et ne s'arrête que sur le travail de Ralph Gibson dont il avait déjà commenté les premières tentatives en couleurs montrées en 1977 par la galerie Agathe Gaillard⁴⁷ ; privilégiant ainsi le choix d'une expression abstraite plus en phase avec la démarche de John Batho. Hervé Guibert procède de même : « Ralph Gibson, avec sa série "Theorem" est l'exemple type de cette tendance formaliste illustrée en France par Descamps et Batho⁴⁸. »
- 24 Un an après, en 1979, sa critique de l'exposition consacrée à Joel Meyerowitz par la galerie Zabriskie à Paris, éclaire sa position : « Enfant chéri de la critique et des musées américains, Joel Meyerowitz est, à quarante ans, un photographe comblé. [...] ces honneurs paraissent bien excessifs car enfin ce délicat coloriste, attentif aux lumières roses et mauves des crépuscules, qui sait joliment rendre des atmosphères, un peu à la manière des petits maîtres du XVIII^e siècle, n'apporte qu'un frisson délicieusement anachronique et des enchantements bien superficiels et gratuits. Autrement riche m'apparaît la démarche de Daniel Boudinet⁴⁹. »
- 25 En opposant la subtilité des photographies nocturnes de Daniel Boudinet aux vues de "Cape Light"⁵⁰ réalisées par Joel Meyerowitz, c'est toute une stratégie de réaction à une forme d'hégémonie américaine qui se révèle. En faisant émerger les noms de John Batho et Daniel Boudinet, Michel Nuridsany a trouvé des figures d'incarnation d'une photographie couleur "créative" ; à même de répondre par la spécificité de sa sensibilité à la prédominance américaine. C'est d'ailleurs l'analyse qu'en fait John Batho dès 1979 dans un entretien avec Jean-Claude Gautrand pour définir sa position par rapport à la « génération de la couleur américaine » identifiée par Allan Porter : « C'est une école américaine influente... Il y a des choses intéressantes mais avec une sensibilité vraiment très américaine ; avec un certain intellectualisme et une certaine froideur qui convient d'ailleurs bien à leur surface photographique. Toutefois, même

celui d'entre eux que je préfère, Meyerowitz, ne semble pas sur le même chemin que moi. Peut-être mon travail est-il tout simplement plus français⁵¹ ? »

- 26 Néanmoins, s'il s'agit de faire face à une photographie américaine qui s'inscrit dans une tradition documentaire, la photographie de John Batho ou celle de Daniel Boudinet, qui ne relèvent aucunement de cet héritage, s'avèrent-elles pertinentes ?
- 27 C'est en la figure du photographe italien Luigi Ghirri (1943-1992) que semble se trouver cet intercesseur. Celui-ci entretient des liens privilégiés avec le milieu photographique français. C'est ainsi que Claude Nori publie son livre-manifeste *Kodachrome* aux éditions Contrejour en 1978 en même temps qu'il organise une exposition dans sa galerie. Ghirri émerge ainsi sur la scène française et, s'agissant de photographie couleur, il va apparaître comme celui qui fait le lien entre une expression documentaire américaine marquée par la figure tutélaire de Walker Evans et une expression "créative" de la couleur en photographie. Dans sa chronique des IX^{es} Rencontres d'Arles, où des tirages de Luigi Ghirri sont exposés dans la salle des fêtes, Michel Nuridsany révèle le fond de sa pensée : « L'importance de ce photographe italien de 35 ans me paraît plus considérable que celle d'un Eggleston ou même d'un Stephen Shore, beaucoup trop célébrés outre-Atlantique. [...] J'ai rarement vu une œuvre photographique qui m'ait à ce point enthousiasmé⁵². » La mention d'Eggleston et Shore sonne comme un renvoi implicite aux manifestations du MoMA. En 1978, le travail de Ghirri émerge donc comme le contre-exemple dont les Français vont nourrir leur argumentation.
- 28 Cet intérêt français pour l'œuvre de Luigi Ghirri est confirmé en 1980. Dans un article publié dans la revue *Connaissance des arts*, sous le titre évocateur : "Un art trompeur : la photo couleur⁵³", Jean-Claude Lemagny, qui s'étonne « de la part relativement minime qu'occupe la photo couleur dans l'histoire de la photographie créatrice⁵⁴ », propose une réflexion sur la couleur en photographie à l'appui de la démarche de trois photographes : John Batho, Pierre Cordier et Luigi Ghirri. Le chapeau d'introduction annonce que cet article, qui fait le point sur la situation européenne, sera suivi d'un second consacré « aux aspects différents que revêt la couleur en photographie aux États-Unis⁵⁵ ». On ne trouve pas trace de cet article dans les numéros suivants de la revue.
- 29 Situait Pierre Cordier et John Batho dans une proximité de démarche vis-à-vis du médium photographique, où « le problème est de trouver un corps pour la couleur, lui donner une présence tactile⁵⁶ », il distingue la démarche du photographe italien : « Pour Luigi Ghirri il s'agit tout au contraire d'assumer la vulgarité ordinaire de la photo couleur [...]. Il fait tirer exprès ses épreuves par le photographe du coin afin qu'elles aient la même qualité (ou plutôt la même absence de qualité) que les photos de vacances de monsieur Tout-le-monde⁵⁷. » Si les arguments sont d'une troublante similitude avec ceux employés par la critique américaine à propos d'Eggleston ou de Shore, un point essentiel de distinction surgit alors : « Les photographies de Ghirri sont bourrées de pensée, elles ne seraient rien sans elle⁵⁸. » En cela résiderait la différence entre une approche française et européenne de la photographie couleur et une approche américaine.
- 30 En 1977, alors que le centre Georges-Pompidou ouvrait ses portes en célébrant par une importante exposition la richesse des échanges artistiques entre Paris et New York de 1908 à 1968⁵⁹, se jouait discrètement un nouvel épisode de ces échanges : la photographie couleur, portée sur le devant de la scène en 1976 à New York, trouvait en l'espace de deux ans une existence en France. Si cette naissance s'est faite moins dans

une allégeance à la situation américaine que dans une dissemblance réactive dans un contexte porté par un souci d'affirmation d'une photographie française, on peut toutefois remarquer l'assimilation rapide du principe de la reconnaissance esthétique de la photographie couleur prôné par John Szarkowski. À travers les expositions comme dans les discours s'est entamée une modification du paysage photographique national pour l'ouvrir à la prise en compte de ce « phénomène neuf, un phénomène d'importance. Jusqu'à présent, les révolutions esthétiques en photographie étaient toujours faites par des photographes du noir et blanc : pictorialisme, Weston, Robert Frank, etc. Pour la première fois dans l'histoire de la photographie se dégage un style spécifique de la photographie en couleurs. [...] la photographie en couleurs est devenue enfin un moyen d'expression autonome⁶⁰ ».

NOTES

1. Douglas DAVIS et Mary ROURKE, "New Frontiers in Color", *Newsweek*, 19 avril 1976, p. 56 : « *Color has always been the unwanted guest of photography.* »
2. Sally EAUCLAIRE le considère ainsi, *New Color/New Work - Eighteen Photographic Essays*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 10. Plus récemment, Charlotte COTON y accorde une importance particulière, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 11-14.
3. Selon Stephen Shore, cette exposition avait été décidée avant celle d'Eggleston. Le commissariat en était assuré par Maria Morris Hambourg. Les photographies étaient extraites d'"Uncommon Places". Le travail en couleurs de Stephen Shore avait déjà été montré à New York par la Light Gallery en 1972 à travers l'exposition de 220 tirages d'"American Surfaces". Le Metropolitan Museum de New York, par l'intermédiaire de Weston Naef, fera l'acquisition de cet ensemble de tirages couleur.
4. L'une des raisons de ce peu d'attention est sans doute à rattacher au fait que Stephen Shore, grâce à la première exposition personnelle de ses travaux noir et blanc organisée par le Metropolitan Museum de New York en 1971 avait à cette époque une plus grande légitimité artistique qu'Eggleston dont la critique soulignera qu'il est quasiment inconnu. On notera par ailleurs que l'exposition n'est pas accompagnée d'un catalogue.
5. *William Eggleston's Guide*, New York, Museum of Modern Art, 1976. Première publication en couleurs du MoMA, cet ouvrage comporte 48 images reproduites sur les 75 exposées.
6. Cf. Nathalie BOULOUCHE, "Couleur versus noir et blanc", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 140-151.
7. Hilton KRAMER, "Art : Focus on Photo Shows", *New York Times*, 28 mai 1976, p. C. 18.
8. Voir en particulier Max KOZLOFF, "How to Mystify Color Photography", *Artforum*, nov. 1976, p. 50-51 ; Dan MEINWALD, "Color Me MoMA", *Afterimage*, sept. 1976, p. 18.
9. Cf. Kevin MOORE, "Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie", *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, p. 7-34.
10. En 1974, 40 diapositives en couleurs réalisées par Helen Levitt entre 1971 et 1974 avaient été présentées au MoMA sous la forme d'un "slide show" projeté en continu.
11. *William Eggleston's Guide*, op. cit., p. 12-13. Il répète la formule à deux reprises.

12. Eggleston et Shore entretenaient des relations avec Szarkowki depuis plusieurs années en venant lui montrer leurs travaux. C'est d'ailleurs par son intermédiaire que les deux photographes se rencontrent en 1973 (cf. entretien par e-mail avec S. Shore, 21 février 2006).
13. Janet MALCOLM, "Photography Color", *The New Yorker*, 10 oct. 1977, p. 107.
14. William Christenberry, qui entretient une relation d'amitié avec Walker Evans, l'accompagne, en 1973, dans un voyage à Hale County à un moment où Evans pratiquait la photographie couleur avec l'appareil Polaroid SX-70. Sur leurs relations voir Thomas W. SOUTHALL, *Of the Time & Place. Walker Evans and William Christenberry*, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas, 27 avril-24 juin 1990.
15. Ils participent tous deux avec des tirages couleur à l'exposition "14 American Photographers", The Baltimore Museum of Art, 21 janvier au 2 mars 1975 qui rassemble des photographes dont le travail entretient une relation forte avec celui de Walker Evans.
16. "William Christenberry. Color Photographs", Washington DC, The Corcoran Gallery of Art, 21 déc. 1978-11 fév. 1979.
17. L'exposition a lieu du 7 sept. au 2 oct. Cf. Joan MURRAY, "The Colors of William Eggleston", *Artweek*, 18 sept. 1976, p. 11-12.
18. Exposition du 14 déc. 1976 au 11 janv. 1977 sous le titre "Color Photographs".
19. "William Eggleston Color Photographs 1966-1977", 26 nov.-10 déc. 1977, Castelli Graphics/Leo Castelli.
20. Maja HOFFMANN, "À propos : Art 8'77", *Camera*, n° 10, oct. 1977, p. 38. Harry Lunn a été à l'initiative de la création de la section en 1976. L'exposition "William Eggleston Photographs" a lieu à la Lunn Gallery du 13 déc. 1977 au 7 janv. 1978.
21. M. KOZLOFF, "The Coming of Age of Color", *Artforum*, janv. 1975, p. 31-35.
22. John SZARKOWSKI, "William Eggleston", *Camera*, n° 11, nov. 1976, p. 12, 19. En 1979, les *Cahiers des 30 x 40* (n° 6, p. 3-5) publieront sous le titre "John Szarkowski en noir et en couleurs" la traduction d'un autre extrait du texte de Szarkowski. Je remercie Marie Gauthier de m'avoir communiqué ce texte.
23. 29, rue Aubry-Le-Boucher.
24. Des photos couleur de Christenberry ont été présentées peu de temps auparavant à New York, voir l'exposition "William Christenberry : photographs and sculptures", galerie Zabriskie, New York, 14 déc. 1976-8 janv. 1977.
25. L'exposition sera reprise à la Photokina 78 de Cologne pour représenter la production nationale des États-Unis.
26. Cf. "Rubrique Information", *Camera*, n° 1, 1977, p. 48.
27. A. P., "La seconde génération des photographes de la couleur", *Camera*, n° 7, juillet 1977, p. 4.
28. J. SZARKOWSKI, in *William Eggleston's Guide*, New York, Museum of Modern Art, 1976, p. 9.
29. L'exposition a lieu du 23 nov. 1977 au 2 janv. 1978. Ce titre résonne comme une réponse à l'exposition de la galerie Zabriskie du début d'année.
30. Hervé GUIBERT, "Tendances de la photographie", *Le Monde*, 30 nov. 1977, p. 23
31. Il fait une première présentation de ses tirages à la séance des 30 x 40 du 14 avril 1977 ; cf. *Club photographique de Paris. Les 30 x 40, Cahier de juillet et août 1977*, p. 11-12.
32. Informations communiquées par John Batho.
33. *Le Nouveau Photocinéma*, n° 63, déc. 1977, p. 90, 122, 125.
34. *Ibid.*, p. 90.
35. Michel NURIDSANY, "Tendances actuelles de la photographie en France", in *Tendances actuelles de la photographie en France*, cat. exp., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1977, s. p.
36. Comme cela est précisé dans la notice du catalogue.
37. M. NURIDSANY, "Batho : de la couleur avant toutes choses", *Le Figaro*, 2 mai 1978, in "Dossier de coupures de presse", fonds d'écrits M. Nuridsany, Archives de la critique d'art.

38. Pour une approche de cette distinction qui se résume schématiquement par la tension entre deux pôles d'une conception objective (Newton) et subjective (Goethe) de la couleur, voir Manlio BRUSATIN, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986.
39. M. NURIDSANY, "Permanence de la photographie française", *Le Figaro*, 17 janv. 1977, in "Dossier de coupures de presse", fonds d'écrits M. Nuridsany, Archives de la critique d'art.
40. *Id.*, "Tendances actuelles de la photographie en France", art. cit.
41. D. DAVIS et M. ROURKE, "New Frontiers in Color", art. cit., p. 56.
42. Yvan CHRIST, "Lyon. Une exposition des Autochromes Lumière : première manifestation de la Fondation nationale de la photographie", *Photo-ciné-Revue*, juin 1978, p. 282-283.
43. H. GUIBERT, "Un territoire fascinant", *Le Monde*, 1^{er} fév. 1978, p. 20.
44. L'exposition s'intitule "La couleur en tant qu'objet". Elle a lieu du 25 avril au 28 mai.
45. Elle se tient du 25 avril au 19 mai.
46. L'exposition a lieu du 10 juin au 22 juillet. Ouverte en 1968, la galerie a joué, parallèlement à celle d'Yvon Lambert, un rôle déterminant dans la diffusion de l'art américain en France. Cf. Bernard BLISTÈNE, Daniel TEMPLON, *Galerie Daniel Templon : 40 ans*, Paris, éd. Daniel Templon, 2006.
47. M. NURIDSANY, "Gibson, à l'écoute d'une autre réalité", *Le Figaro*, 6 juin 1977 in "Dossier de coupures de presse", fonds d'écrits M. Nuridsany, Archives de la critique d'art.
48. H. GUIBERT, "L'influence américaine", *Le Monde*, 28 juin 1978, p. 27. Il a défini plus haut la « tendance formaliste américaine qui, en détachant des formes et des couleurs, produit un réalisme sans attaches sociales ».
49. M. NURIDSANY, "Meyerowitz, Boudinet, Tahara : de toutes les couleurs", *Le Figaro*, 2 mai 1979, in "Dossier de coupures de presse", fonds d'écrits M. Nuridsany, Archives de la critique d'art. Daniel Boudinet est exposé à la galerie La Remise du parc jusqu'au 15 mai. Il présente sept tirages couleur grand format et vingt-cinq photographies Polaroid.
50. Ces photographies réalisées à Cap Cod ont été présentées à Boston l'année précédente et ont fait l'objet d'une publication : *Cape Light-Color Photography by Joel Meyerowitz*, Boston, Museum of Fine Arts, 1978.
51. Jean-Claude GAUTRAND, "John Batho : le chant du regard", *Le Nouveau Photocinéma*, n° 63, déc. 1977, p. 122.
52. M. NURIDSANY, "Les IX^{es} Rencontres internationales de la photo. Au Festival d'Arles : ronrons et flonflons", *Le Figaro*, 21 juillet 1978, in "Dossier de coupures de presse", fonds d'écrits M. Nuridsany, Archives de la critique d'art.
53. Jean-Claude LEMAGNY, "Un art trompeur : la photo couleur", *Connaissance des arts*, n° 337, mars 1980, p. 62-69.
54. *Ibid.*, p. 62.
55. *Ibid.*, p. 62.
56. *Ibid.*, p. 62. Il s'exprime ainsi à propos de l'œuvre de John Batho.
57. *Ibid.*, p. 63, 68.
58. *Ibid.*, p. 69.
59. "Paris-New York", Paris, centre Georges-Pompidou, 1977.
60. Charles PROST, "Les nouveaux photographes de la couleur", *Les Cahiers des 30 x 40*, mai-juin 1978, p. 5.

AUTEUR

NATHALIE BOULOUCH

Université de Rennes 2