



La couleur du réel : la photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990)

Jean Kempf

► To cite this version:

Jean Kempf. La couleur du réel : la photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990). *Revue Française d'Etudes Américaines*, 2005, 2005 (3), pp.110-124. 10.3917/rfea.105.0110 . halshs-00395990

HAL Id: halshs-00395990

<https://shs.hal.science/halshs-00395990>

Submitted on 29 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Jean Kempf, Université Lumière-Lyon 2, Triangle UMR 5206

La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990)¹

Cette question est une réponse à une autre, que posait en 1982 le plus important critique photographique américain contemporain, A.D. Coleman, dans une conférence où il se demandait si la critique de la photographie couleur était possible (Coleman 122-128). Il concluait alors par la négative, tout au moins, disait-il, pour le moment. Dans ces quelques pages, je souhaiterais partir de cette interrogation, non pour me faire l'avocat de la défense — comme si, depuis 1982 le paysage critique et ses outils avaient suffisamment mûris pour que le projet devienne enfin réalisable — mais pour proposer l'idée que la couleur en photographie devrait être considérée précisément comme un outil heuristique.

Je ferai une première hypothèse que la couleur n'est pas « une forme mutante du médium » (Coleman 123) mais bien une pratique au cœur de la photographie, indissociable de la mutation de *l'épistémé* photographique. Il se produit en effet en photographie une dissociation radicale (qui n'existe pas dans la peinture) entre le rendu des formes et celui des couleurs (c'est-à-dire qu'il y a ou non chromatisme endogène de l'image). Le hiatus historique créé par la technique permet de poser la question du sens de la couleur d'une manière historiquement expérimentale, de se débarrasser de son ontologie et de radicaliser certaines des questions qui se posent à l'image photographique.

Ma seconde hypothèse est que l'usage de la couleur par la photographie *créative* connaît un décalage temporel par rapport aux autres usages (amateur, presse et commerce), pour des raisons culturelles qui nous obligent à lire l'effet couleur d'une manière non simplement esthétique, phénoménologique, ou psychologique, mais bien sociologique.

Ma troisième hypothèse est que nous devons voir la couleur moins comme une progression naturelle du mimétisme du médium, mais comme une complexification, une opacification même du visible, une déréalisation du monde qui tente de ré-enchanter le quotidien. La « montée de la couleur », singulièrement aux États-Unis, cœur géo-idéologique de cette question, paraît consubstantielle à celle de l'effritement du sens investi dans les choses/objets qui avait structuré l'art américain du XIX^e siècle jusqu'au modernisme.

Désir couleur, regard couleur

They give us those nice bright colors

They give us the greens of summers

Makes you think all the world's a sunny day [...]

chantait Paul Simon en 1973 dans « Kodachrome », confirmant par là que la couleur Kodachrome était peut-être la seule vraie couleur de l'Amérique du XX^e siècle, et son seul salut. Tout est dit en ces quelques mots : l'image qui devient

¹ L'auteur tient à remercier William Eggleston et Stephen Shore qui ont généreusement autorisé la reproduction de leurs images.

le monde, un monde beau, clair, net, saturé (« nice bright colors »), mais un monde qui nous est offert par une multinationale de l'image et de l'industrie chimique, Kodak. En fait de couleur du *réel*, ce serait de couleur *de la photographie* qu'il s'agirait, de couleur *en soi*.

Dès les origines, la contrainte de la seule fixation possible des ombres et des lumières (et encore avec une sensibilité très différente suivant les parties du spectre) constitue une frustration pour les pionniers de la photographie. Le monochrome n'est qu'un pis aller, et le dispositif d'enregistrement qui se met en place au milieu du XIX^e siècle, n'est qu'une machine à dessiner mais pas totalement cette machine à capturer le monde qu'elle se donne pour être. Or la photographie est inventée dans un monde préoccupé de théorie des couleurs (et de la lumière), formulée en particulier par le célèbre traité des couleurs de Goethe mais plus largement par les recherches en physique théorique². Aussi, va-t-on sans cesse essayer de trouver le moyen de faire *aboutir* une invention encore incomplète, témoin la longue liste des procédés technologiques et leurs variantes, tous abandonnés les uns après les autres. Mais les difficultés techniques vont, en retour, provoquer une redéfinition de la photographie comme *consubstantiellement* en noir-et-blanc (expression par ailleurs fautive : il faudrait dire en « tonalités de gris »), et construire et éduquer toute la vision occidentale à partir de ces images monochromes que l'on va bientôt accepter comme représentation fidèle malgré la réduction drastique de l'information. Faire contre mauvaise fortune bon cœur, ou plutôt mettre en œuvre des processus adaptatifs.

Pourtant, dès que des procédés économiquement viables et techniquement satisfaisants pour la reproduction seront disponibles, les usages de masse (cinéma, magazine, puis télévision) les préféreront au monochrome. La colorisation des épreuves — chromatisme exogène — en est un des symptômes. Pratiquée depuis les origines, à une échelle industrielle même avec la carte postale colorisée, elle ressortit à la peinture. C'est une mise en couleur du « dessin », mais sa généralisation, dans l'image populaire et de grande consommation, indique, comme plus tard la colorisation des films noir-et-blanc, que depuis l'origine et malgré la construction d'habitudes perspectives rendant acceptables le noir-et-blanc, la couleur n'a cessé d'être une demande, un horizon réclamé par le grand public, moins soucieux en fait de vérité — au sens épistémologique — que de véracité — c'est-à-dire d'un *vraisemblable* perspectif et fictionnel³.

Au début des années 1960 les usages populaires établis de l'image couleur vont atteindre le monde de la photo créative après une longue résistance de celui-ci. On ne va plus seulement parler de *photographie en couleurs* (au pluriel) comme technique, mais bien de *photo-couleur* (au singulier) comme concept, avant que, vers le milieu des années 1980, le terme « couleur », ne disparaisse tout à fait du vocabulaire au profit de celui de « photographie » tout court⁴. Certains

² Voir par exemple Crary, 1990.

³ Cette modalité de la lecture photographique — privilégiant parfois le vraisemblable sur le vrai — existe aussi quant au sujet de l'image, comme l'a bien montré Miles Orvell dans *The Real Thing*.

⁴ La couleur n'a pas pour autant fait disparaître l'usage du noir-et-blanc qui est, du coup, revenu comme un choix marqué. Mais les exigences de la presse en particulier en ont transformé la nature même (on prend l'image en couleur et on l'exploite ensuite, soit en couleur soit en noir-et-blanc, suivant les exigences du client. Les galeristes eux-mêmes ont

virent, dans cette décennie, la vraie naissance de la photographie couleur, et lui trouvèrent un pionnier, en la personne de William Eggleston, que John Szarkowski baptisa de vrai inventeur de la photographie couleur⁵. Quelle que soit l'opinion que l'on puisse avoir d'un tel jugement⁶, on comprend bien que ce qui est en jeu ici c'est le *regard-couleur* et non la *photo-couleur*. La couleur n'est plus simplement un défi technique, ou une marque supplémentaire de réalisme ; elle devient enfin un *problème* en intégrant le domaine de la photographie créatrice. Le noir-et-blanc, qui s'identifie durant les années 1950 (celles de la montée de la couleur dans le monde des médias) avec une pratique humaniste et symboliste de la photographie (Eugene Smith et Edward Weston par exemple), se constitue alors en signe d'une valeur ajoutée, d'une différence, d'une résistance de l'art face à un glissement vers le populaire et le kitsch. Mieux, les imperfections des émulsions couleurs — manque de fiabilité et lenteur — sont alors thématiques pour signifier l'anti-réalisme face au noir-et-blanc, mêlant enjeux phénoménaux, enjeux de classe et de pouvoir, pour reconstituer de la différence dans une pratique que menace le populaire⁷. Pourtant cette « renaissance » tardive (Coleman 121) déplace dans d'autres systèmes symboliques des pratiques déjà anciennes qui ont forgé nos perceptions en constituant une vraie tradition critique de la photographie couleur.

La photo en couleurs

On peut conclure de ce préambule historique que la couleur est une affaire de conditionnement social de la vision. Cela n'est que partiellement exact. En effet, s'il est vrai que jusqu'aux années 1930 l'Amérique n'a de couleurs que celle de la peinture et des pastels publicitaires, l'arrivée de procédés couleur au cinéma et dans l'imprimerie à grande vitesse (celle des magazines illustrés) va décupler sa présence. En l'absence d'étude spécialisée complète sur l'histoire de la photographie couleur aux États-Unis, le meilleur témoin de son développement pas ses usages est le *National Geographic*, qui essaya et développa la plupart des procédés de prise de vue et d'imprimerie, dès leur commercialisation⁸. Sans

renforcé cette tendance, permettant très curieusement à l'image photographique de se vendre plus cher. L'arrivée du numérique a relancé, avec encore plus d'acuité, ces débats sur la nature de la photographie. Il est cependant significatif que dans les textes accompagnant la grande exposition *Between Home and Heaven. Contemporary American Landscape Photography* (1992), rien de spécifique ne soit dit quant à l'usage de la couleur dans le paysage contemporain qui semble donc *aller de soi*.

⁵ Szarkowski 10-14.

⁶ Jugement qu'il faut replacer dans un contexte polémique au sein de la photographie américaine qui força Szarkowski à grossir le trait et surtout à incarner le « changement » à travers un personnage dont il serait l'inventeur.

⁷ « Both the Adams and the Magnum attitudes (I use them only as convenient stereotypes), however different their impulses, were aristocratic, perhaps of necessity, but also through choice, when it came to the color alternative. The subjects with which they were concerned demanded sobriety, even a certain starkness, which defined their respective notions of photographic naturalism. Upon their deftness in bringing about this naturalism, their reputations hinged. The more easy, lurid, and plebeian graces of color were inevitably equated with *Anti-Realism*. » (Kozloff 187.)

⁸ On se reportera sur ce point à Bryan pour l'histoire officielle du magazine, ainsi qu'à Lutz pour des travaux critiques. En matière de photographie couleur, il existe des monographies des différents procédés, et pour les États-Unis deux ouvrages, plutôt d'inspiration esthétique, centrés sur la photographie contemporaine mais aucun vrai travail diachronique sur les

entrer dans le détail, on peut dire qu'avant le Kodachrome (1935-1939)⁹, aucun procédé ne comporte la maniabilité de l'image noir-et-blanc, et surtout ne permet au photographe de s'affranchir de la lourde chaîne de production du studio. On comprend que cette photographie couleur soit réservée essentiellement à la publicité ou à l'exotisme commercial et scientifique du *National Geographic*. Derrière, se trouvent bien entendu des marchés considérables, en demande incessante de procédés couleur¹⁰ et des groupes industriels, avec leurs brevets, leurs laboratoires, etc.

On est donc bien avec la couleur dans une logique industrielle et commerciale qui dépossède le photographe de son pouvoir sur l'image bien plus que le monochrome : il est un des rouages d'une grande machine, chose acceptée dans le cinéma et la presse, mais qui va à l'encontre de tout le travail engagé depuis les (pré-)modernistes tels Stieglitz, d'autonomisation de la photographie et de la construction de l'auteur comme agent souverain. Le Kodachrome, et son jumeau l'Agfacolor (1936) par exemple, ne se développent que dans les laboratoires de la marque. Les autres procédés, comme le procédé Carbro qu'utilisa Paul Outerbridge¹¹, sont d'une telle complexité que leur usage reste limité à la photo commerciale ou de commande.

La couleur est donc un *spectacle*, au sens économique du terme, que célèbre le *National Geographic* dont les lecteurs, à l'instar de ceux des autres magazines, réclament de plus en plus de couleur(s). Il est caractéristique que Walker Evans, qui écrit en 1969 des mots très durs contre la couleur, se soit résolu très peu de temps plus tard à l'utiliser avec l'arrivée du Polaroid SX-70 car cet appareil ne soumettait pas, en apparence, le photographe à la logistique industrielle des laboratoires et des fabricants¹². Cette primauté de la technique (de la technologie en fait), est omniprésente dans l'histoire contemporaine de la « nouvelle » photo couleur. Contrairement au noir-et-blanc, qui n'a au fond pas évolué depuis l'invention du film souple (1889) et du développement grain fin (autorisant l'usage de plus petits formats et de pellicules plus rapides dans les années 20), la couleur ne cesse d'évoluer, et les praticiens commencent à peine à domestiquer un procédé que le voilà obsolète et *donc* disparu du marché (que

pratiques et les usages de la couleur. Voir Sally Eauclaire, *New Color New Work* et *New Color Photography*.

⁹ Le Kodachrome est un procédé d'obtention de transparent couleur (diapositive) fondé sur la synthèse soustractive (des filtres colorés dans l'émulsion éliminent la couleur complémentaire). Émulsion relativement stable, aux couleurs saturées et au grain très fin voire inexistant, elle était en revanche très peu sensible. Ce n'est qu'à partir de 1961, avec le Kodachrome II, plus sensible de 50%, qu'elle put être largement utilisée. Entre-temps (1946) était apparu un film fondé sur la synthèse additive, l'Ektachrome, qui alliait facilité de développement et rapidité. En revanche, il se révéla peu stable et l'on sait aujourd'hui que nombre de diathèque ont ainsi quasiment été effacées par le temps.

¹⁰ Rosenblum 610, surtout dans les années 1910-1920 et sous la pression de l'industrie du cinéma qui est en même temps à la conquête du son synchrone.

¹¹ Le procédé Carbro est un procédé de tirage sur papier, inventé en 1905 et qui connut plusieurs variantes. Il utilise du papier au charbon et l'épreuve finale est obtenue en superposant des couches monochromes de pigments (assez proches de ceux utilisés en peinture à l'huile) qui donnaient, malgré une mise en œuvre longue, complexe et aléatoire, de belles épreuves agrandies, aux couleurs profondes et parfois presque surréelles. Il fut abandonné à la fin des années 30. Pour un bon exemple, voir *Paul Outerbridge. 1896-1958* (Cologne : Taschen, 1999).

¹² Davis 414. Cette reconquête de l'autonomie, toute relative, est certainement un des enjeux du développement de la photographie numérique dans le public.

seul gouverne le volume, c'est-à-dire la photographie grand public et commerciale). Le *procédé* est tellement au centre du processus qu'il en vient à occulter le reste.

La photo-couleur

Il faut quand même expliquer pourquoi, alors qu'elle trouve à partir de l'arrivée du Kodachrome en bande de 35mm (1939) et le développement du Leica une solution technique à sa popularisation, la photo-couleur n'entre pas dans le domaine de la création. Jonathan Green et Sally Eauclaire avancent une hypothèse intéressante en suggérant que les Kodachromes faits par les photographes de la FSA par exemple n'ont pas su trouver de public parce que leurs tons trop « neutres » les privaient de cet « expressionnisme » qui avait fait la force de leurs images noir-et-blanc, qu'ils étaient, en bref, non visuellement conformes aux attentes de spectateurs qui percevaient les scènes comme « pétrifiées »¹³.

Mais la réticence des professionnels est aussi due à un facteur socio-économique. On ne dispose en effet pas, avant 1955, de papier de tirage couleur (Ektacolor puis, plus tard, Ektachrome 14 RC pour le tirage des diapositives), et les tirages couleur — ainsi que les supports inversibles, c'est-à-dire les diapositives — sont et restent longtemps peu stables et difficilement tirables. Cette fondamentale instabilité de la couleur, par rapport à un noir-et-blanc dont la permanence semble bonne, la caractérise, avec deux conséquences capitales.

Pour les photographes d'abord, qui recherchent une reconnaissance en tant qu'artistes, le tirage (par rapport au livre¹⁴ ou à la presse) permet, en accédant au musée et à la galerie, d'égaliser l'artiste prototypique, le peintre. Le marché naissant de la photographie et les collections muséales demandent des tirages stables. Ainsi, par un système très simple d'auto-régulation, peu d'artistes photographes se risquent à utiliser la couleur, jusqu'aux années 1970. D'ailleurs, jusqu'en 1955, la plupart des procédés existants produisaient des positifs transparents qu'il était bien difficile d'imprimer et de tirer. Ce fut une des causes principales de l'échec des autochromes Lumière (1904), premier procédé industriel commercialisable, qui, malgré leurs grandes qualités, furent abandonnés en raison de la difficulté, presque insurmontable jusque dans les années 1950, à passer d'un transparent riche et subtil — et pièce unique — à un positif d'imprimerie acceptable¹⁵.

Pour les critiques ensuite, et ici A.D. Coleman pointait du doigt un problème considérable (Coleman 126-127). Les reproductions imprimées, qui restent la principale source de contact entre le public et les œuvres, sont, dans le cas de la couleur, encore plus éloignées de l'« original » qu'avec le noir-et-blanc. De plus, elles sont instables dans le temps. En conséquence, les images que les critiques voient et commentent ne sont peut-être pas celles que l'artiste a approuvées, ni celles que le public verra dans deux, trois ou cinq ans. On se trouve donc devant

¹³ Green 184, Eauclaire, *New Color Photography*, 11 et Sally Stein, « FSA Color », 162.

¹⁴ Une grande partie de l'innovation depuis les années 1920 en photographie a lieu à travers le livre photographique.

¹⁵ La lenteur de l'émulsion fut aussi une des causes de sa disparition. Pour autant, l'avant-garde de la photographie s'y intéressa dès son lancement en 1907 et Stieglitz par exemple en fit et les exposa. Voir Frizot, ch. 25.

un art incontrôlé et incontrôlable, éphémère en quelque sorte, qui pourtant n'assume pas cette condition et qui, au contraire, revendique la pérennité.

Il se produit au début des années 60 une conjonction de deux facteurs — l'un technique, l'autre historiographique — qui fait que la photographie couleur cesse d'être « la photo en couleurs ». Les techniques de reproduction adaptées au monde de l'art classique (muséal et d'exposition) sont plus fiables et simultanément la formation des photographes devient plus universitaire et se rapproche — par les BFA et MFA — des beaux-arts. Le photographe ne se voit donc plus seulement l'égal du peintre mais comme son homologue, un artiste plasticien. Dès lors, ce qui pouvait encore apparaître comme une marque d'identité, le noir-et-blanc, n'a plus de raison d'être, et constitue même un problème. Certains conservateurs encore un peu inquiets de la pérennité des œuvres doivent alors inventer de nouveaux systèmes pour inclure dans leurs collections ces nouvelles images couleur (Davis 302-305).

Celles-ci sont rutilantes, magnifiques, surtout quand on peut les tirer en grand format, en Cibachrome par exemple qui produit des tons profonds recréant une fascination de l'image que la photographie avait un peu perdu avec la diminution des formats de prise de vue et de tirage (il n'est pas surprenant de voir que simultanément, en noir-et-blanc, les photographes retrouvent le goût et la pratique du grand format et des procédés anciens tels le tirage au platine lorsqu'il veulent casser la filiation avec le reportage humaniste). Les galeristes, qui deviennent les nouveaux — et principaux — acteurs de cette institutionnalisation, y voient un argument économique non négligeable car ces images sont, disons-le, décoratives (Coleman, 124). Ils trouvent donc chez les riches particuliers, et de plus en plus dans les grandes entreprises, des clients prêts à acheter de l'art, à des prix encore fort raisonnables. Le photographe échange alors, contre un dessaisissement d'une partie de son pouvoir sur l'image¹⁶, un nouveau statut social marqué par des revenus sensiblement améliorés et une place dans le monde de l'art. Tout se passe comme si la couleur avait constitué le moyen pour la photographie de devenir plasticienne, c'est-à-dire de quitter un domaine certes reconnu mais toujours marginal. La couleur nous aide ainsi à penser la définition des limites ou des frontières de l'art, dans la seconde moitié du xx^e siècle en tout cas. Car si les thuriféraires de la photographie¹⁷ voient à juste titre dans la photographie un « modèle » pour l'art contemporain « marqué dans ses fondements par la photographie » (Dubois in Lemagny 232), lorsque l'on déplace l'interrogation de l'esthétique, souvent guidée au xx^e siècle par le concept de nouveauté et de rupture, à la sociologie des artistes et des œuvres, c'est tout le contraire qui se manifeste. Le cœur du dispositif reste bien le *monde* de l'art, où s'invite la photographie. Ce sont alors les porosités internes au monde de la photographie, lui-même de moins en moins homogène, qui deviennent significatives.

¹⁶ Le pourcentage de dessaisissement est variable suivant les cas, mais il est de toute façon présent sous la forme d'une coupure de l'artisanat, du contact manuel, dans une forme que va encore approfondir le passage au numérique.

¹⁷ On pense ici à Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, et « La Photographie et l'art contemporain » in Jean-Claude Lemagny et André Rouillé, *Histoire de la photographie*, mais aussi à Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*.

Le peuple. Ah ! le peuple !

Ces développements techniques n'ont en réalité, on l'a dit, pas été « poussés » par la photographie d'art, mais par le marché de la consommation amateur : on est probablement ici dans un des plus fantastiques développements de la consommation de masse de biens de consommation semi-durables attachés à un service. La question de la permanence se pose alors moins que celle de l'universalité et de la disponibilité, du prix de marché, de la facilité d'usage et de la pression sociale. Car la photographie, instrument d'enregistrement et outil démocratique, a très tôt été utilisée par les individus, et plus encore par les institutions, familles, églises, clubs et associations, comme affirmation de leur existence. De la carte-de-visite et du portrait photographique on passe à l'album comme collection qui donne à voir — en réalité à lire — une histoire de famille, de communauté¹⁸. Ce « vernaculaire »¹⁹, style photographique élaboré par les pratiques des amateurs, avait depuis le milieu des années 50, occupé le terrain de la couleur, laissé vacant par les professionnels et les artistes. C'était bien sûr la photographie de famille et peut-être surtout la photographie de tourisme consubstantielle à l'expansion des loisirs. La photographie de création, à la recherche de nouvelles formes et de nouveaux terrains, va, vers le milieu des années 60, absorber cet héritage pictural populaire, et ainsi vont se rencontrer amateurs et artistes, sur le terrain de la photographie nouvelle, qui sera photo-couleur.

Les évolutions de la photographie américaine (et d'une bonne partie de la peinture américaine d'ailleurs) se sont souvent faites par des retours sur l'objet et le vernaculaire, comme si l'avancée vers une modernité *sui generis* passait par la contemplation (et la transfiguration) des figures du quotidien. Or, ici, ce sont les *pratiques* du quotidien, la photographie de masse — diapositive, négatif couleur et tirage papier, polaroid — qui, recalibrées aux normes professionnelles, fondent le socle du nouvel art photographique américain. Si la généralisation de la couleur est l'occasion de redécouvrir d'anciens procédés (Rosenblum 591-93), la forte demande sociale créée par la télévision couleur (dès 1953 et surtout à partir du début des années 1960) et les magazines illustrés d'actualité et de mode, conduit à un triomphe, dans la photographie créative, de procédés et de formes très proches de celles des amateurs et de la presse.

Cette déprise du grand art par la grande technique est un de ces leurres qui sont au cœur du capitalisme post-industriel : la possession de l'objet vaut possession de la valeur et celle de l'outil vaut possession de sa maîtrise. La photographie couleur me semble bien souligner ce phénomène car elle pose, avec acuité, la question du « naturalisme » de la représentation (cela reste l'argument de fond derrière le développement des procédés couleur) et celle de la pertinence de cet art-là. En effet, sous couvert de plus grand réalisme, la photographie couleur exalte en réalité l'artificialité du monde ; sous couvert de vernaculaire, elle inscrit la photographie presque exclusivement dans le domaine des beaux-arts, conduisant à une vraie aporie, qui est aujourd'hui celle de la photographie : l'absolue trivialité de la représentation, car la photographie contemporaine a

¹⁸ Sur l'anthropologie et la sociologie de la photographie pratiquée par des amateurs et des familles, voir Bourdieu, *Un art moyen* ; Ruby, *Visual Anthropology* ; Hirsch, *Family frames* ; Holland & Spence, *Family Snaps*. Sur les questions historiques voir Coe, *The Rise of popular photography* ; Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, 335-345 et 679-685.

¹⁹ Le terme est une traduction imparfaite de l'anglais « *vernacular* » qui désigne plutôt le quotidien quand le français retient plus l'idée de communauté.

tellement déconstruit le point de vue qu'elle est aujourd'hui prisonnière du constat et de l'impossible jugement.

Lorsqu'elle était pratiquée dans les années 30 à 50, la photographie en couleurs professionnelle, pour des raisons économiques et sociales, ne concernait que des sujets très précis : natures-mortes, portraits d'acteurs et de des scénographies/décors, sport (spectacle) et intérieurs bourgeois, ainsi que pour des versions attardées du tableau romantique à la façon des anciens maîtres flamands (Kozloff, 185). Même Paul Outerbridge, l'un des maîtres de l'ancienne couleur (procédé Carbro), produisait des images qui s'inscrivaient dans une lignée très classique, même si ses nus furent jugés choquants. Et puis, ce sont les images des magazines, tels *Vogue* ou *Harper's Bazaar*, avec entre autres Irving Penn. Comme l'écrit Max Kozloff, dans une remarque très juste, la couleur est réservée à un monde de l'apparence associé à la mode et au spectacle (Kozloff 185).

Les premières tentatives systématiques d'une nouvelle photo couleur dans les années 1950 ne s'éloignent guère de ce schéma : Ernst Haas et Eliot Porter, bien que travaillant sur « la nature », approchent leurs sujets du point de vue des possibilités chromatiques des émulsions et les travaillent comme des peintres coloristes, même si l'un est plutôt dans les registres de la puissance des couleurs, l'autre dans la finesse des rendus (Kozloff 188, 190). Les métaphores utilisées pour parler de leur travail sont souvent, si ce n'est toujours, musicales (donc puisant dans un art non mimétique), comme si, en quelque sorte le sujet/référent s'était évaporé au profit d'un simple signifié. La couleur est pour et en elle-même : ce n'est plus l'exploit technique qui est magnifié mais une sorte d'abstraction picturale (on note aussi l'intérêt pour les effets de matière caractéristique de cette problématique)²⁰.

Cette lecture critique est d'ailleurs préparée par la peinture et bien sûr le pop art de Lichtenstein (moins celui de Warhol) qui exalte la surface et joue pleinement d'une couleur « libre », en tout cas libérée en large part d'un « message ». Il s'y préfigure déjà, comme dans l'hyper-réalisme, le « dégageant » (au sens du contraire d'engagement) de l'énonciation, du point de vue et du jugement qui caractérise une bonne partie de la pratique artistique contemporaine depuis les années 70.

La « révélation » phénoménologique que produit la pratique artistique de la couleur est donc bien réelle. Elle fait apparaître de nouveaux plans perceptifs, redécoupe l'espace, bref ré-enchant le monde — au sens le plus fort du terme — en procurant de nouveaux étonnements. Le monde est beau à nouveau dans l'exaltation presque physique de ses textures. Mais c'est aussi comme si un verrou avait sauté, verrou de la décence, du supportable (et/ou du dicible) d'un côté et verrou de la médiation artistique de l'autre (le monde en couleurs est vu, contre toute attente, par ceux-là même qui le photographient comme « brut »). Comme l'exprime le grand photographe de guerre David Douglas Duncan en 1968 : « I've never made a combat picture in color—ever. And I never will. It violates too many of the human decencies and the great privacy of the battlefield. » (Kozloff 189.) La couleur est d'ailleurs capitale dans les images de David Hanson par exemple — mais il y en a bien d'autres — sur les grandes

²⁰ Parmi les anciens maîtres, Harry Callahan s'intéresse très tôt à la couleur comme continuité de sa pratique largement abstraite.

pollutions industrielles de l'Ouest américain, et l'on ne peut que se demander si cette exaltation là ne fonctionne pas comme une vraie remise en cause de la représentation par l'image photographique, en ré-investissant la violence du monde dans un monde perceptif habitué au noir-et-blanc et en lui donnant une présence, un « réalisme » insoutenable. C'est pour cela qu'elle n'arrive que tard dans le reportage, et non pour de simples raisons techniques de rapidité d'émulsion et de coût d'impression, et lorsqu'elle est utilisée, c'est avec précisément une volonté de choquer (*Paris-Match* s'en était fait une spécialité dans les années 60).

Cette fonction de révélation va se perpétuer chez Joel Meyerowitz, le grand coloriste américain des années 70 à 90, comme on peut le voir dans un de ses livres les plus aboutis, *Cape Light*.

Faire monter le temps

Avec cette série sur Cap Cod, Meyerowitz établit sa photographie dans un au-delà du témoignage, de la figuration et même de la beauté. Les questions paraissent être avec lui d'un autre ordre, des questions que seule la couleur semble être capable de poser à la photographie aujourd'hui. Avec la plus parfaite précision, il se livre à une opération de déréalisation du monde qui sans nous faire rêver, sans nous en sortir, nous le fait désirer. Il en réhausse l'épaisseur, creuse le regard, et fait « monter le temps » (comme l'on dit d'une couleur qu'on la monte) par la longueur des temps de poses et par les glissements chromatiques. C'est un monde autre qui se présente à nous, mais qui reste étonnamment semblable au nôtre, car les couleurs ont cessé d'être comme *appliquées* sur l'image : elles deviennent la matière même de celle-ci, avec un effet de calme naturalité.

La série des pilastres ou de la plage à marée basse qui s'étend en contrebas de sa maison, répétition d'un même point de vue dont seul la tonalité varie, fait penser bien sûr aux séries telles les *Cathédrales de Rouen* de Monet. C'est à la fois un thème américain (le porche, la barrière, le néo-classique, le bois, le blanc) et une méditation sur la construction par la couleur ainsi que sur le point de vue, puisque la vue semble barrée par cette colonne dont on ne peut se défaire, sauf à la troquer pour l'horizon.



Illustration 1

Dans la photographie d'une réception en plein air (*Cape Light* 10), le motif est celui de la photographie d'amateur : d'un coup de clic sur le Kodak, on fixe les amis invités au barbecue. Mais Meyerowitz travaille à la chambre grand format et donc avec des contraintes techniques qui font que, par exemple, la vitesse d'obturation étant lente, il obtient un mélange très subtil de parties très définies et floues. Plus encore, c'est la présence, au centre et appuyée sur un arbre de cette très jeune femme qui nous fait face contrairement au reste des protagonistes, qui donne à l'image son mystère et sa profondeur. Mais il n'y a guère ici de « message » et la seule réponse au regard de cette femme est le jeu subtil dans l'image des couleurs franches, sombres et claires.



Illustration 2

Le même système est à l'œuvre dans l'une des plus belles images du recueil, celle du linge étendu sur des cordes, où toute la finesse de l'œil du photographe s'exprime dans un ensemble purement plastique : le monde enchanté par le souffle (*Cape Light* 9). L'ensemble des photographies compose ce lieu plus qu'il n'en rend compte, ce Cap si présent dans un certain imaginaire américain mais qui est avant tout, chez Meyerowitz, un ici et un maintenant.



Illustration 3

Si Meyerowitz cherche dans la lumière l'esprit du lieu, William Eggleston et Stephen Shore en revanche, par une dédramatisation de la couleur et un mimétisme de la pratique amateur, font de la couleur le parfait vecteur du trivial, du banal, et du quotidien. L'exposition que John Szarkowski organisa au MoMA en 1976 des photographies d'Eggleston créa d'ailleurs un véritable scandale, en raison même de la banalité des images et des sujets qui semblaient n'avoir ni la portée du documentaire social, ni celle de l'œuvre d'art (Davis 414). On y voyait des moments sans importance — comme dans des images ratées d'amateur —, des objets sans valeur : un four électrique, une souche, un escalier, une clôture. Or, coupées du contexte, de leur *habitus* social, les photographies deviennent elliptiques, instables, voire éphémères (Szarkowski 9). Recomposées dans une démarche d'auteur, au sein d'un livre ou d'une exposition muséale, accumulées par Eggleston, elles construisent un effet de malaise et de mystère, une inquiétante étrangeté.



Illustration 4

Plus radicales encore sont les premières images couleur de Stephen Shore, celle de *American Surfaces*²¹. Elles annoncent le glissement vers l'autobiographique qui trouvera une manière d'apogée avec le journal de Nan Goldin²², mais elles rendent surtout une épaisseur à un quotidien devenu totalement transparent en raison de sa familiarité : le simple geste du photographe interroge moins le sens qu'il n'oblige simplement le spectateur à se rendre compte de l'existence, sans autre forme de procès²³. L'image ici dépasse pourtant le constat car les moyens mis en œuvre, dont la couleur et certains des éléments esthétiques sont exactement ceux des amateurs, ce qui, en quelque sorte, ré-engage le photographe dans son œuvre après un long mouvement de désengagement historique²⁴.

²¹ Voir *Cruel and Tender*.

²² Celui-ci demanderait une étude particulière. En effet, présenté à la fois en tirages, sous forme de livre (*The Ballad of Sexual Dependency*), et en soirée diapos comme à Arles, il s'inscrit dans une médiatisation de l'intime qui relève d'un spectacle, en même temps que des arts plastiques (la performance et l'auto-art).

²³ Comme le fait remarquer avec justesse Gabriel Bauret, la couleur pose de nouvelles questions, difficiles et pertinentes, au genre du nu photographique par exemple. Cette piste, moins explorée par les Américains mais centrale dans l'art contemporain est l'objet d'un travail en cours.

²⁴ Il n'y a pas non plus, chez Nan Goldin, cette intellectualisation et cette bravoure que l'on trouve chez Cindy Sherman ou même chez Sophie Calle.



Illustration 5



Illustration 6

Aux confins de l'art contemporain et de la culture populaire, cette série constitue peut-être l'ultime remise en cause de la représentation par la couleur.

L'image rendue à sa minceur²⁵, prend paradoxalement une dimension démesurée, et le photographe devient ce funambule qui avance en équilibre entre génie et trivialité. Car si elle nous saisit bien, l'image nous laisse en revanche en béance de sens²⁶. Nous sommes avec Stephen Shore aux antipodes d'un « sublime » photographique (celui du *National Geographic*). Cette photographie, comme beaucoup d'œuvres couleur contemporaines, est au-delà de la photographie idéaliste et n'est que faussement constative (le plus de réalité qu'apporterait la couleur). Elle se place, en revanche, dans un entre-deux qui est vraiment le domaine du photographique, une manière d'existence têtue, de résistance qui tente de redonner une épaisseur au quotidien, de réoccuper par un médium aux usages banaux — ce que doit rester la photographie — cette part de jouissance que refuse au spectateur d'aujourd'hui la couleur triomphante et omniprésente de la consommation.

Références bibliographiques

- Between Home and Heaven. Contemporary American Landscape Photograph*. Washington, D.C. : National Museum of American Art, Smithsonian Institution in association with the University of New Mexico Press, Albuquerque, N.M., 1992.
- Bauret, Gabriel. *Color photography: portrait, nature morte, nu, paysage*. Paris : Assouline, 2001.
- Bellone, Roger et Luc Fellot. *Histoire mondiale de la photographie couleur des origines à nos jours*. Paris : Hachette, 1981.
- Bourdieu, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit, 1965.
- Brusati, Manlio. *Histoire des couleurs*. Paris : Flammarion, 1986.
- Bryan, C.D.B. *The National Geographic Society. A Hundred Years of Adventure and Discovery*. New York : Harry N. Abrams, 1987.
- Coe, Brian. *The rise of popular photography (1888-1939)*. Londres : Ash & Grant, 1977.
- Coleman, A.D. *Tarnished Silver : After the Photo Boom. Essays and Lectures 1979-1989*. New York : Midmarch Arts Press, 1996.
- Color as Form. *A History of Color Photography*. Rochester, NY : George Eastman House, 1982.

²⁵ La minceur de l'image photographique est une autre formulation de sa précarité que théorise avec beaucoup de finesse et d'à-propos Jean-Marie Schaeffer dans *l'Image précaire*, l'un des meilleurs textes théoriques sur la photographie.

²⁶ On perçoit bien la continuité que la couleur construit dans l'histoire de la photographie entre d'un côté les photographies d'un Garry Winogrand et de l'autre celles des *New Topographics*. Que ce soient les images à la volée du premier, indécises parce que luttant sans cesse contre le « moment décisif », ou l'orthogonalité constative des seconds qui tient lieu de point de vue lorsque même la jouissance de la composition (qui habitait un Walker Evans) s'est évanouie, l'indécision du sens et la pertinence du propos, voire de la position d'artiste, est centrale à une large part de la pratique photographique des années 1970-1990.

- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MA : MIT Press, 1990.
- Dexter, Emma et Thomas Weski. *Cruel and Tender: The Real in The Twentieth-Century Photograph*. Londres : Tate, 2003.
- Davis, Keith. *An American Century of Photography*. Kansas City, MO : Hallmark, 1999.
- Dubois, Philippe. *L'Acte photographique et autres essais*. Paris : Nathan, 1990.
- . « La Photographie et l'art contemporain », 231-253 in Jean-Claude Lemagny et André Rouillé, *Histoire de la photographie*. Paris : Bordas, 1986.
- Eauclaire, Sally. *New Color / New Work. Eighteen Photographic Essays*. New York : Abbeville, 1984.
- Eauclaire, Sally. *The New Color Photography*. New York : Abbeville, 1981.
- Eggleston, William. *William Eggleston's Guide*. New York : MoMA, 1976.
- Frizot, Michel (ed.). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris : Bordas, 1994.
- En particulier « L'hypothèse de la couleur », 411-429, et « L'Album universel », 679-685.
- Goldin, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York : Aperture, 1986.
- Green, Jonathan. *American Photography. A Critical History, 1945 to Present*. New York Harry N. Abrams, 1984.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997.
- Holland, Patricia & Jo Spence. *Family Snaps : The Meanings of Domestic Photography*. Londres : Virago, 1991.
- Kozloff, Max. « The Coming of Age of Color », 183-196, in *Photography and Fascination*. Danbury, NH : Addison House, 1979.
- Krauss, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris : Macula, 1990.
- Liberman, Alex. *The Art and Technique of Color Photography*. New York : Simon & Schuster, 1951.
- Lutz, Catherine et Jane L. Collins. *Reading National Geographic*. Chicago : University of Chicago Press, 1993.
- Meyerowitz, Joel. *Cape Light*. Boston : Bulfinch Press / Little, Brown & C°, 1997.
- Orvell, Miles. *The Real Thing*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1989.
- Rosenblum, Naomi. *Une Histoire mondiale de la photographie*. Paris : Abbeville, 1992.
- Ruby, Jay. *Visual Anthropology*. Paris / New-York : Harwood, 1990.
- Sally Stein. « FSA Color : The Forgotten Document. » *Modern Photography* (January 1979) : 162.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Seuil, 1987.
- Shore, Stephen. *Uncommon Places*. Millerton, NY : Aperture, 1982.
- Szarkowski, John. *William Eggleston's Guide*. New York : MoMA, 1976.

Sites :

<http://www.masters-of-photography.com/S/shore/shore.html>
<http://www.joelmeyerowitz.com/>