

Le Point du Jour

Centre d'art Éditeur

www.lepointdujour.eu

Exposition du 21 avril au 1^{er} septembre 2024

Mercredi au dimanche, 14h – 18h

La couleur est la lumière

Inventions historiques, expérimentations contemporaines

Dans le cadre de Normandie impressionniste 2024



Léon Gimpel
Ancien filmcolor type 1936,
F 6.8, projecteurs 5 ampères
à 1 m, pose 8 m, écran IV
11 novembre 1937
Filmcolor
Impression sur film adhésif
transparent
Coll. Société française
de photographie
(Visible sur la façade
extérieure du Point du Jour)

La couleur est la lumière

Inventions historiques, expérimentations contemporaines

Dès l'invention de la photographie, les photographes ont espéré «peindre avec la lumière». Cette idée forme le fil conducteur de l'exposition, en proposant un dialogue entre des images patrimoniales et des œuvres contemporaines qui évoquent mutuellement la question de la couleur en photographie.

Choisies dans les collections de la Société française de photographie, les images historiques permettent de retracer, à travers différents procédés, l'histoire de la conquête de la couleur. À la fin du XIX^e siècle, ces recherches font écho aux mouvements impressionnistes et néo-impressionnistes, tant par leurs fondements scientifiques que par leur désir de restituer une expérience sensible de la couleur comme manifestation de la lumière.

Depuis le tournant des années 2000, certaines pratiques photographiques donnent de nouvelles formes à cette exploration.

En proposant un jeu de croisements, l'exposition fait apparaître des proximités d'intentions, des imaginaires communs autour de l'idée d'enregistrement photographique des couleurs dans son lien intime avec l'action de la lumière. Ce faisant, ce sont les rapports entre science et art, abstraction et figuration qui se trouvent remis en jeu. À travers la rencontre d'images que plus d'un siècle sépare, l'exposition invite à découvrir comment l'invention de la couleur en photographie résonne dans la création artistique actuelle.

1. Imaginer les couleurs

En 1839, l'absence de couleurs sur les premiers daguerréotypes apparaît d'emblée comme un « problème » à résoudre, un progrès à accomplir. Des décennies d'attente ont nourri un imaginaire de la couleur en photographie, alimenté par quelques résultats tangibles mais insuffisants. Les œuvres contemporaines d'Hanako Murakami, de Caroline Douglas et d'Emmanuelle Fructus rappellent ce qui a innervé les tentatives des premiers inventeurs.

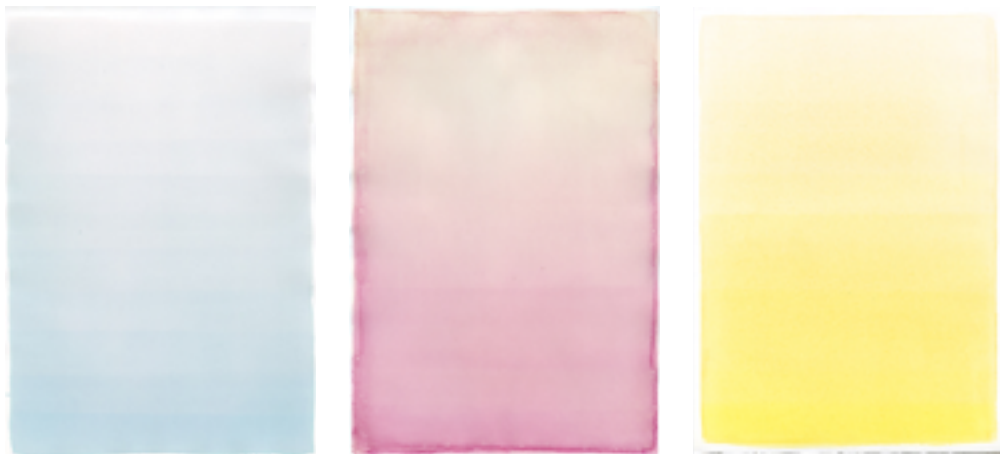
Hanako Murakami recense les mots décrivant la couleur en photographie tout au long du XIX^e siècle jusqu'à ce que s'impose le procédé Autochrome en 1907. Imprimés, ces termes évocateurs révèlent toutes leurs latences poétiques.

Les travaux sur la lumière menés par l'Écossaise Mary Somerville dans les années 1840 retrouvent place dans une histoire des prémices de la photographie grâce aux autochromes de Caroline Douglas. Les colorations fugaces, obtenues par ce procédé d'impression positive directe utilisant des jus de plantes, font ici également écho aux fragiles traces chromatiques bleutées sur lesquelles s'ouvre l'album d'essais d'Hippolyte Bayard en 1839.

Les « miroirs noirs » d'Emmanuelle Fructus convoquent la référence à cet

instrument d'optique, dit aussi « miroir de Claude », utilisé notamment par les dessinateurs et peintres paysagistes. Tenu dans la main, celui-ci permettait d'isoler le sujet et de mieux en apprécier les valeurs lumineuses. D'une ressemblance troublante avec la surface noire réfléchissante des écrans de nos téléphones portables, ces objets dialoguent par ailleurs avec la forme précieuse des étuis doublés de velours coloré, dans lesquels étaient souvent insérés les daguerréotypes.

Associant les six teintes (jaune, magenta, cyan, rouge, vert, bleu) qui régissent la reproduction des couleurs en photographie, auxquelles s'ajoutent le blanc et le noir, l'ensemble suggère tout le potentiel chromatique dont chaque image est porteuse.



Caroline Douglas

Experiments on Light (after Mary Somerville), 2024

Anthotypes et reproduction photographique de la page de titre

du manuscrit de Mary Somerville, *Experiments on Light, Rome, 1845*

Avec l'autorisation du Principal and Fellows of Somerville College, Oxford

Au début des années 1840, les travaux sur la lumière de Mary Somerville et de John Herschel en font les pionniers de la technique connue aujourd'hui sous le nom d'«anthotype». Mais seul le nom d'Herschel y est resté attaché.

Caroline Douglas réactive les expérimentations de Mary Somerville, mathématicienne et astronome écossaise, pour les repositionner dans une généalogie des recherches qui ont conduit à l'invention des premiers procédés photographiques. Exposées à la lumière naturelle, des feuilles de papier enduites au pinceau d'une émulsion à base de betterave, de curcuma et de chou rouge font apparaître les trois couleurs primaires magenta, jaune, cyan. Comme au temps des inventeurs, leur

apparition est soumise à l'action aléatoire du soleil, particulièrement capricieux en Grande-Bretagne.

Ces images, non fixées, invitent à éprouver l'existence éphémère et paradoxale des premières couleurs photographiques : après avoir été à leur origine, la lumière va lentement les faire disparaître. La réactualisation de ce procédé ancien revêt un intérêt particulier aujourd'hui où la photographie se repense dans sa dimension écologique. Avant tout, pour Caroline Douglas, il s'agit d'inscrire le nom d'une femme scientifique dans une histoire dominée par des figures masculines.



Emmanuelle Fructus

Miroirs noirs RVB JMC NB, 2022

Verre convexe float argenté noir de fumée, étuis en carton de conservation recouverts de toile Buckram (réalisation : Laurel Parker Book)

Photographie © Grégory Copitet

Comme le rappelle le texte d'Arnaud Maillet associé aux œuvres, le «miroir noir» date de la Renaissance. Il reflète un paysage ou un objet que le peintre souhaite représenter. Pour Emmanuelle Fructus, cet objet convoque, au-delà de celle de la peinture, l'histoire de la photographie : du point de vue des instruments optiques mais aussi par la référence au daguerréotype, souvent comparé à un «miroir» du fait de sa fascinante fidélité de reproduction. C'est donc dans cette double référence que se situent les huit objets qu'elle a produits.

Mais ce qui la retient tout autant est la ressemblance avec la surface noire, réfléchissante, d'un autre objet contemporain d'un format comparable, dont l'usage croise aussi celui de la photographie : le

smartphone. Ainsi se tisse un lien reliant plusieurs dispositifs de représentation de la réalité, du XVI^e siècle au XXI^e siècle en passant par le XIX^e siècle.

En choisissant huit couleurs pour les associer aux miroirs noirs, Emmanuelle Fructus propose des objets conceptuels dont la finalité est d'évoquer ce que pourrait être l'idée de photographie avant même la production des images.

Le noir et blanc (et leurs nuances sur l'échelle des gris) sont les deux couleurs qui ont longtemps dominé la production photographique. Le trio magenta, jaune, cyan évoque les trois primaires de la synthèse soustractive tandis que le rouge, vert, bleu est celui de la synthèse additive.

2. À l'origine des couleurs

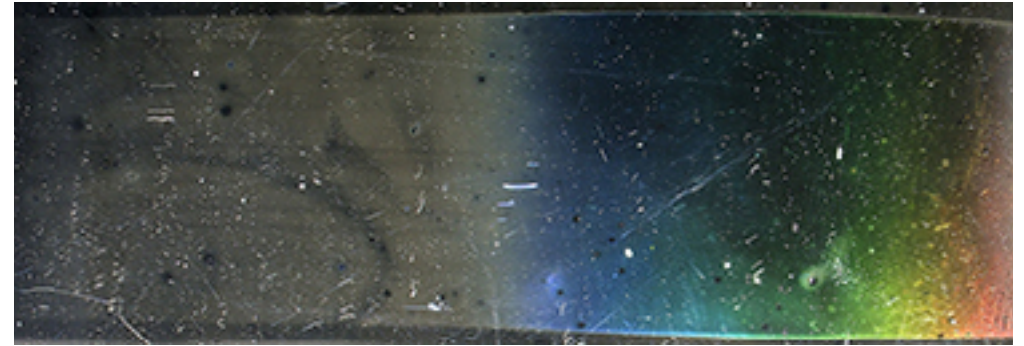
À la fin du XVII^e siècle, l'expérience, menée par Isaac Newton, de décomposition de la lumière blanche à travers un prisme de verre démontre que celle-ci est constituée d'un ensemble de couleurs. Au XIX^e siècle, les premières recherches en vue d'obtenir des photographies en couleurs s'engagent dans la quête d'une substance « caméléontique », selon l'expression de Charles Cros, capable de se colorer de toutes les nuances contenues dans la lumière. Ainsi, pour Auguste et Louis Lumière, qui améliorent le procédé interférentiel inventé par le physicien Gabriel Lippmann en 1891, le spectre solaire, allant du violet au rouge en passant par le bleu, vert, jaune et orange, constitue-t-il le premier motif, expérimental, au service de la démonstration scientifique de l'invention.

Le spectre trouve son équivalent naturel dans la figure de l'arc-en-ciel. Ce phénomène de révélation des couleurs contenues dans la lumière blanche était, depuis des siècles, une source d'inspiration pour les peintres. Capturé en quelques secondes grâce à l'Autochrome, il s'impose comme un nouveau sujet photographique et attire d'emblée Antonin Personnaz. Enregistreur l'apparition spectaculaire d'un double arc-en-ciel, l'autochromiste magnifie le lien

intrinsèque entre lumière et couleur auquel les peintres impressionnistes, attentifs aux théories scientifiques de la couleur, avaient été en leur temps sensibles.

Présentées ici côte à côte, sous forme de projections, les images de Lumière et de Personnaz illustrent les deux principes longtemps en concurrence pour reproduire les couleurs en photographie : la méthode « directe » basée sur l'enregistrement de la lumière blanche ; la méthode « indirecte » utilisant des filtres.

Thomas Paquet et Hreinn Fridfinnsson revisitent ces références à la croisée de la science et de l'art. Le premier réitère l'expérience fondatrice de Newton et encapsule littéralement le spectre chromatique dans différents prismes pouvant servir à sa décomposition. Dans la chambre noire, il enregistre également un flux de lumière qui, tel un soleil, apparaît sur le papier photosensible. Le second apporte une vision poétique de la présence de la lumière à l'origine des couleurs en dissociant la représentation photographique d'une vue de rivière en ses différentes composantes. C'est au spectateur de les assembler pour imaginer le paysage avec ses couleurs.



Louis Lumière

Spectre solaire, 1892

Photographie interférentielle sur verre sans prisme

Projection d'après fichier numérique

Coll. Société française de photographie

Les frères Lumière, fabricants de procédés photographiques, sont les premiers à collaborer avec le physicien Gabriel Lippmann afin d'améliorer l'invention du procédé interférentiel. Dès 1892, le premier résultat présenté sous la forme d'une projection est un spectre solaire, offert à la Société française de photographie.

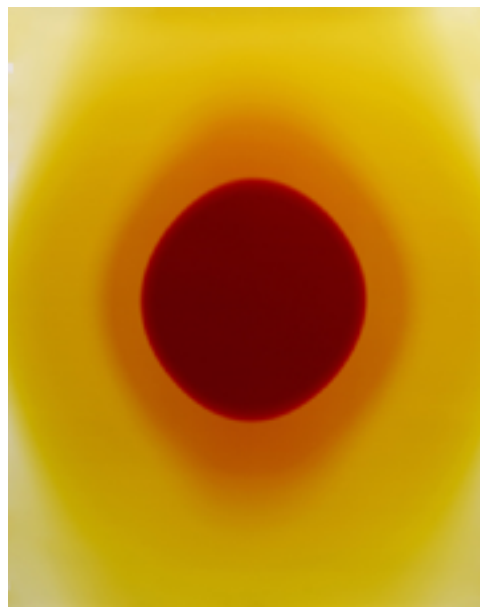
Photographier ce sujet constitue le passage obligé de tout chercheur. En révélant la présence – invisible sans la décomposition à travers un prisme de verre – de couleurs dans la lumière blanche, cette image démontre l'efficacité du procédé d'enregistrement photographique qualifié de « direct » car ne faisant intervenir rien d'autre que l'action de la lumière sur un support. Edmond Becquerel en 1848, Gabriel

Lippmann en 1891 en ont également fait le prétexte de leurs premières images.

De scientifique, cette représentation accède à une dimension poétique grâce au rapprochement visuel qu'elle opère avec la figure de l'arc-en-ciel. Dans une mise en abyme accrue par la projection, les couleurs directement issues de l'empreinte déposée selon leur longueur d'onde, et figées de manière inaltérable dans la couche argentine, apparaissent dans le flux lumineux, irisées et fugaces comme celles à la surface des bulles de savon.



Thomas Paquet
Prisme triangulaire, 2024
Série «De la chambre noire»
Tirage argentique couleur, verre



Thomas Paquet
Vignettage optique orange #2, 2023
Série «De la chambre noire»
Luminogramme sur papier argentique couleur



Hreinn Fridfinnsson
Small Streams, 1990
Photographie noir et blanc encadrée, 18 perles à facettes en cristal,
échantillons de papiers colorés assemblés et encadrés
Coll. Frac des Pays-de-la-Loire

C'est dans le cadre de la résidence Picto lab / Expérimenter l'image, dont il a été le lauréat en 2023, que Thomas Paquet a réalisé la série «De la chambre noire». Au sein du laboratoire argentique des laboratoires Picto, la nature de la lumière a constitué son objet expérimental. En utilisant des prismes, il retourne à l'expérience scientifique d'Isaac Newton. La décomposition d'un faisceau de lumière du jour à travers le verre crée un motif, entre spectre lumineux et arc-en-ciel. La fixation photographique du phénomène optique éphémère est insérée dans l'objet même, à l'origine de sa révélation.

Quant aux vignettages, ils résultent de la projection – à plusieurs reprises et à des distances différentes – d'un cercle de

lumière sur un papier photosensible posé sur un demi-cylindre. En retombant autour de ce dôme, le support photographique perd sa planéité. La forme circulaire du motif lumineux projeté en est également déformée. Cette modification se combine avec l'apparition d'une zone de vignettage, laissant un centre fortement éclairé dont les contours se diluent en variations d'intensité. À travers le jeu des complémentaires orange et bleu qui évoque le rapport négatif / positif, le couple de tirages obtenu manifeste un pur enregistrement de la diffusion du flux lumineux au cœur de toute image.

Réalisée par Hreinn Fridfinnsson, *Small Streams* («Petits cours d'eau») déconstruit la représentation d'une vue de rivière à travers sa photographie en noir et blanc associée à un assemblage de papiers colorés dont les teintes semblent extraites de l'image de la nature. Sa forme évoque à la fois une mire de calibrage colorimétrique et l'organisation des couleurs du spectre lumineux. Des perles de cristal taillé, comme autant de gouttes d'eau en suspension dans l'atmosphère au-dessus du cours d'eau, réfractent et reflètent la lumière en ces composantes colorées éphémères et changeantes. Elles produisent de minuscules arc-en-ciel, comme sur un paysage après la pluie. Traditionnellement associé, dans la peinture, à l'apparition du divin ou

du sublime, l'arc-en-ciel dans le paysage est ramené à une déconstruction conceptuelle et minimaliste.

En isolant ces éléments constitutifs dans une forme de triptyque entre photographie, sculpture et installation, l'artiste islandais invite le public à recomposer, face à l'œuvre, une perception optique du paysage. Sa démarche révèle, de manière sensible et poétique, ce qui est sous-jacent à une pensée photographique de la couleur, entre transposition de la réalité et figuration.

3. Colorisations

En 1876, l'essayiste Paul de Saint-Victor réaffirme l'ambition d'« obliger la lumière à continuer son œuvre, à peindre en quelque sorte l'image qu'elle a dessinée ». Face à ce but longtemps inatteignable, la colorisation apporte une première réponse dont témoignent les tentatives d'Hippolyte Bayard, au milieu du XIX^e siècle, et de Paul-Émile Delarche, quelque trente ans plus tard.

Aujourd'hui, Hanako Murakami, en réactivant le procédé ancien de la thermographie, rappelle combien les premières apparitions, parfois accidentelles, de couleurs sur un support leur offrant une surface d'inscription ont pu alimenter l'espoir de les fixer de façon pérenne.

La gamme des monochromes est un autre champ d'exploration de la couleur. En 1877, José Julio Rodrigues, soucieux d'améliorer l'application de la photographie à la représentation de la géographie portugaise, démontre les qualités de la chromolithographie, un procédé d'impression en couleurs sur papier, en utilisant la forme d'un nuancier.

Ce lien entre couleur et paysage se retrouve dans le travail de Nicolas Floc'h. En photographiant une colonne d'eau dans l'estuaire de la Seine, il révèle que la couleur

est déterminée par les micro-organismes et les sédiments issus du territoire alentour. Disposées verticalement, les images recomposent des paliers de plongées – effectuées par l'artiste – et présentent un dégradé de couleurs dont la saturation augmente avec la profondeur de l'eau et l'absence progressive de lumière. Au-delà, ces photographies convoquent la référence au monochrome en peinture.

Laure Tiberghien approche la monochromie d'une autre manière à travers ses « luminographies ». Obtenues sans appareil dans l'obscurité totale du laboratoire, celles-ci font apparaître des surfaces colorées nées de la rencontre de papiers photographiques périmés avec le flux lumineux d'une lampe de poche ou d'un téléphone portable que l'artiste dirige à travers des morceaux de gélatine colorée. Si ces images évoquent le langage formel de l'abstraction picturale, elles sont d'abord une exploration des manifestations chromatiques de la lumière.



Hanako Murakami

Possible n°6, 2022

Possible n°21, 2024

Possible n°22, 2024

Thermographies sur plaque de cuivre

Dans une démarche proche d'une archéologie, Hanako Murakami parcourt l'histoire des techniques, des idées et désirs d'images datant de la naissance de la photographie. Ce faisant, elle redécouvre des procédés anciens, abandonnés par leurs inventeurs sur le chemin des expérimentations. Elle les réactive pour révéler ce qu'ils contiennent encore de possibilités latentes; comme des futurs non accomplis. C'est ainsi qu'elle réutilise le procédé de la thermographie, révélé en 1842. Ses tests reconduisent le geste simple de poser un élément végétal sur un support pour en conserver l'empreinte selon le principe du photogramme. Ils reprennent l'iconographie botanique qui a été à l'origine des usages appliqués de la photographie depuis Talbot. Dans la série « Possible » (depuis 2022), les couleurs qui apparaissent sur le contour de

l'empreinte de feuille posée sur la plaque de cuivre sont aléatoires. Elles varient en fonction de l'intensité de chaleur et de la durée d'exposition. Elles redonnent une existence à des images disparues, décrites à l'époque avec des « nuances verdâtres », « d'un bleu de ciel bien franc » et encore d'un « rouge de feu très intense ». Ces colorations subreptices nous rappellent comment leur apparition a pu entretenir l'envie de les reproduire. Comme la *Nomenclature de la photographie des couleurs* (2023), présentée dans la première salle de l'exposition, elles désignent, poétiquement, ce qu'aurait pu être la photographie des couleurs.



Laure Tiberghien

Gradation #1, 2023

Gradation #2, 2023

Gradation #3, 2023

Tirages chromogènes uniques

Pour la série « Gradation », Laure Tiberghien utilise des feuilles d'Ilfoblex, un papier à développement chromogène dont la fabrication a été arrêtée. Comme dans les séries précédentes, son protocole de production lui permet « d'inventer des images tout en allant dans les couches de la photographie. »

Dans l'obscurité totale du laboratoire, la photographe organise la rencontre de la lumière avec le papier pour faire advenir des surfaces colorées. Son choix d'utiliser des papiers argentiques souvent périmés n'est pas à interpréter comme une nostalgie affichée d'une ère « anténumérique ». Ils sont des supports d'enregistrement oxydés par le temps dont elle vient réveiller la charge chromatique et accentuer la présence par un flux de lumière dirigé. Les couleurs remontent à la surface du papier

à l'aspect métallique « comme si le papier avait choisi sa teinte », précise-t-elle. Grâce à des filtres colorés, elle vient accentuer les contours plus ou moins déjà marqués par les minuscules infiltrations de lumière qui ont eu lieu au fil des années dans la boîte où le papier était conservé.

Ainsi, les monochromes résultent-ils de la conjonction de plusieurs temporalités : celle de l'histoire matérielle du support ; celle du geste – précis et rapide – de la photographe dans le noir ; celle d'une révélation chromatique progressive sous l'action de la lumière.



Nicolas Floc'h

La Couleur de l'eau. Colonne d'eau, -0,25 à -2,5m, Tancarville, Seine, 2022

Tirages pigmentaires sur papier mat

La série « La Couleur de l'eau » débute en 2016, à la suite de la rencontre de Nicolas Floc'h avec des scientifiques du Laboratoire d'océanographie et de géosciences (LOG) de Wimereux sur la Côte d'Opale. Le photographe initie alors un programme de prises de vues sous-marines dans des zones maritimes puis fluviales. Après la Loire, la Seine fait partie des premiers estuaires photographiés.

L'artiste utilise un appareil photographique automatisé qui se déclenche à intervalles réguliers. La focale est fixe, grand angle (21 mm), réglée en hyperfocale pour une netteté allant de quelques dizaines de centimètres à l'infini. Les prises de vue sont faites en remontant depuis la limite photique ; là où la lumière du soleil ne pénètre plus.

La couleur de l'eau est intimement liée à l'histoire géologique, biologique, écologique des zones explorées. La coloration est déterminée par la présence de micro-organismes vivants qui agissent comme des pigments. La photographie, dans sa puissance révélatrice, en fait apparaître la présence monochromatique « déjà-là » : ocre, du côté de la terre ; vert-bleu, du côté de la mer. L'organisation verticale des images reconstitue la traversée de la colonne d'eau. Elle recompose un portrait « chromophotographique » en coupe du paysage subaquatique. Nicolas Floc'h le précise : « La peinture monochrome rejoint ici la peinture de paysage ; cependant, le végétal et le minéral ne s'expriment pas par la représentation romantique mais par la couleur et la lumière seules. »

4. Des couleurs toutes faites

En 1869, Louis Ducos du Hauron propose de « forcer le soleil à peindre avec des couleurs toutes faites qu'on lui présente ». Comme Charles Cros, qui était parvenu à la même conclusion, il établit les bases de la trichromie en photographie : trois couleurs suffisent pour reconstituer toutes les autres. C'est ce qu'il démontre dans la planche didactique présentant l'*Analyse des couleurs primitives d'une peinture* (1876). Il réalise trois prises de vues à l'aide de filtres colorés (rouge-orangé, vert, bleu-violet) pour obtenir trois images négatives à partir desquelles il produit trois épreuves monochromes (cyan, magenta, jaune) dont la superposition reconstitue l'ensemble des couleurs. Ce principe d'impression trichrome sur papier est repris, à partir de 1898, par les imprimeurs Prieur et Dubois pour la reproduction en similigravure de microphotographies réalisées par Fernand Monpillard.

Élément essentiel du vocabulaire trichrome, l'emploi de filtres colorés se retrouve dans les pratiques contemporaines. Vincent Ballard réinterprète le concept de trichromie en jouant avec la loi des couleurs complémentaires, telles que le vert et le magenta. Le filtre est désormais une forme en Plexiglas, dessinée

sur ordinateur et découpée au laser. En déposant ces objets colorés transparents directement sur le papier photosensible, l'artiste obtient une empreinte négative de sa couleur complémentaire : un rectangle vert posé sur le papier produit une surface magenta.

Philippe Durand convoque, lui, les codes couleurs rouge, vert, bleu (RVB) de la synthèse additive. À partir de trois prises de vues superposées lors du tirage, il produit une nouvelle image. Photographiant la grotte Chauvet, il se livre à une véritable performance – tant technique que physique – qui transforme ce lieu ancestral, soudainement éclairé, en un espace métaphorique de la naissance des images.



Louis Ducos du Hauron & Henri Klerjot

Analyse des couleurs primitives d'une peinture, 1876

Reproduction d'une peinture du peintre

David de Noyer à Alger

Épreuves au charbon

Impression sur papier d'après fichier numérique

Coll. Société française de photographie

En 1869, Louis Ducos du Hauron publie *Les Couleurs en photographie. Solution du problème*. Il y décrit une méthode de reproduction des couleurs (qui sera appelée « Héliochromie ») et présente ses premiers résultats. Améliorant sans cesse son procédé, il expose régulièrement ses photographies en couleurs et espère aboutir à une production commerciale. En 1876, soutenu par des financiers parisiens, il collabore avec l'imprimeur Henri Klerjot. L'objectif est de convaincre de la fidélité de restitution des couleurs permise par son invention en photographiant des tableaux de maîtres. C'est la raison pour laquelle il réalise cette planche didactique dans le but de démontrer les différentes étapes de reproduction des couleurs par un procédé de tirage au charbon.

Qualifiée d'« indirecte » sa méthode repose sur la réalisation de trois premiers clichés monochromes tirés à partir d'un négatif obtenu par « filtrage » (analyse) des rayons lumineux au travers d'un écran coloré : « monochrome jaune obtenu par le verre violet » ; « monochrome bleu obtenu par le verre orangé » ; « monochrome rouge obtenu par le verre vert ». La superposition (synthèse soustractive) des épreuves au charbon, tirées d'après les trois clichés correspondant aux trois monochromes, permet de reconstituer les couleurs de la peinture photographiée.



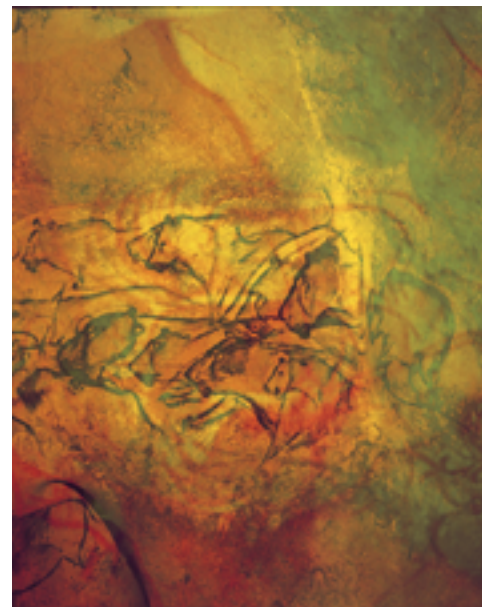
Vincent Ballard

Théâtre #6 (Vert / Rouge), 2020
Photogramme sur papier chromogène contrecollé sur aluminium, verre synthétique

Les « Théâtres » constituent une série d'objets photographiques qui conjuguent l'intérêt de Vincent Ballard pour deux médiums : la sculpture (avec laquelle il a débuté) et la photographie. Le titre fait référence aux *Teatrini*, des tableaux-objets réalisés par Lucio Fontana à la fin des années 1960. Ici, dans un geste qui tisse un lien avec celui du peintre et sculpteur italien qui cherchait à trouver la troisième dimension de la peinture, Vincent Ballard transporte les problématiques de la photographie comme enregistrement d'une image sur une surface plane pour les inscrire dans la logique, tridimensionnelle de la sculpture.

Proches des œuvres minimalistes par les formes, les matériaux et les couleurs, ces objets photographiques adressent une double invitation : conceptuelle et ludique. Sur cette minuscule scène de théâtre

photographique, les éléments sont installés afin que le public puisse reconstituer, par une manipulation intellectuelle, les différentes phases de production de l'œuvre. Ici, les formes vertes en Plexiglas sont disposées en appui sur la tablette face à l'empreinte qu'elles ont dessinée en couleur complémentaire (magenta) sur le photogramme ; comme si elles étaient tombées de l'image produite à l'horizontale sous l'agrandisseur et présentée à la verticale. Chaque « Théâtre » est le lieu d'un spectacle de photographie des couleurs dans son plus simple appareil.



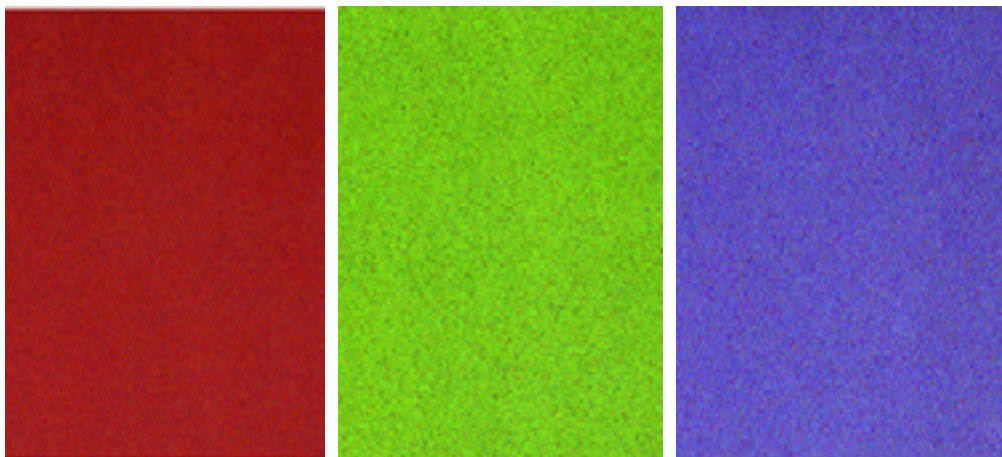
Philippe Durand

Chauvet (panneau des lions), 2021
Tirage chromogénique argentique

« Plutôt qu'un "dessin de la lumière", la photographie serait plutôt pour moi une "peinture de la lumière" », dit Philippe Durand à propos des « Dehors ». Dans cette série, les fragments de réalité saisis dans l'espace public se superposent pour créer une image presque abstraite où la couleur se détache du naturalisme et s'affirme comme une sensation.

C'est ce même « fil entre abstraction et figuration » que le photographe recherche dans la grotte Chauvet. Les photographies ont été réalisées en quatre séances de deux heures (le temps maximum autorisé). À l'intérieur, la lenteur s'impose au photographe qui avance dans l'obscurité, chargé de sa chambre moyen format argentique et éclairé progressivement par sa seule lampe frontale. La méthode de prise de vue a lieu grâce à

une illumination au flash (1/10 000^e de seconde). La rapidité fulgurante de l'éclairage, et donc de l'enregistrement de l'image arrachée à l'obscurité, s'oppose au temps géologique. Philippe Durand a utilisé six filtres (rouge, vert, bleu, jaune, violet, orange) combinés deux à deux, sans systématisme d'usage. Parfois, il procède à une double exposition. Au tirage, la lumière projetée par l'agrandisseur rejoue ce qui s'est passé dans la grotte. L'usage des filtres de couleurs et des surimpressions, qui sont autant de strates formant une image unique, accroît l'expressivité des figures dessinées et de la forme des roches remodelées par l'éclair lumineux.



Dove Allouche

Les Dernières couleurs, 2013
Erythrosine, Rose Bengale, Tartrazine
Violet cristallisé, Vert nouveau 3B
Tartrazine, Bleu patenté
Tirages Cibachrome
Coll. MAC / VAL

Les Dernières couleurs ont été réalisées à partir de l'une des dernières Autochromes fabriquées par les usines Lumière en 1954, et encore vierge. Sur trois tirages Cibachrome, l'artiste a isolé chacune des trois couleurs (rouge-orangé, vert, bleu-violet) de la mosaïque de grains de féculé de pommes de terre teintés, qui caractérise le procédé inventé par les frères Lumière en 1903.

Il déconstruit, dans un sens minimaliste, ce qui constitue la plaque pour ne conserver que le réseau coloré. Sans la couche d'émulsion au gélatino-bromure d'argent noir et blanc, ce réseau s'affirme dans son existence propre : essentialiste et essentielle – car sans lui, l'image en couleurs n'existerait pas.

Par ce processus, Dove Allouche offre un autre statut à ce qui n'a que vocation

de filtre (pour l'analyse et la synthèse additive) invisible à l'œil nu. Le réseau de grains devient surface monochrome. L'Autochrome est libérée de sa fonction de représentation de la réalité pour engager une autre appréhension du procédé dans le champ de la picturalité et de l'abstraction.

Les Dernières couleurs rappellent le triptyque de monochromes rouge, jaune et bleu réalisé en 1921 par Alexander Rodtchenko. Cette ultime œuvre picturale de l'artiste constructiviste russe avant qu'il ne se consacre à la photographie et au photomontage a inspiré son contemporain, l'historien d'art Nikolaï Taraboukine, pour le titre de son ouvrage *Le Dernier tableau*.

5. Autochrome : la conquête de la couleur

En 1907, la commercialisation de l'Autochrome accompli, selon Antonin Personnaz, l'«irréalisable miracle de pouvoir fixer un jour les couleurs». Dans la continuité des hypothèses de Louis Ducos du Hauron et de Charles Cros, l'invention se caractérise par l'utilisation d'un réseau trichrome composé de grains de féculé de pommes de terre, teintés en rouge-orangé, vert et bleu-violet.

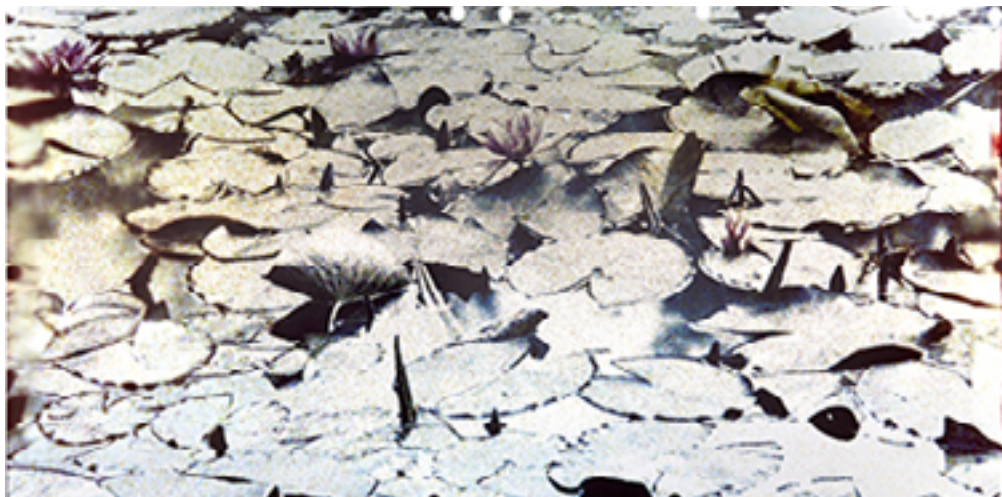
En France, la Société française de photographie (SFP) devient un haut lieu de la pratique autochromiste. Louise Deglane s'y distingue par une attention particulière portée aux effets de transparence des matières et des couleurs, qui sont rendus à merveille par le procédé. Une même attention à la lumière traversant des verreries se retrouve dans les photographies réalisées récemment par Patrick Faigenbaum à la Cristallerie Saint-Louis. Dans l'entre-deux-guerres, Léon Gimpel produit des vues d'un Paris moderne illuminé par des néons colorés, qui font l'objet de séances de projection à la SFP.

Les œuvres de Dove Allouche, de Baptiste Rabichon et Fabrice Laroche, se fondent sur la matérialité même de l'Autochrome : une image composée de grains colorés, destinée à être vue par

transparence ou par projection. En partant de plaques autochromes d'époque, ils réactivent toute une histoire technique pour en renouveler la perception.

Dove Allouche déconstruit la mosaïque trichrome en ses trois couleurs dominantes. La granularité des féculé se révèle par un autre biais dans les photographies de Baptiste Rabichon et Fabrice Laroche. Ils projettent la diapositive originale sur un papier photographique de grand format pour en réaliser un tirage. Ainsi agrandie, l'Autochrome reproduite accède au format d'un tableau. La filiation avec l'impressionnisme, souvent mentionnée au début du XX^e siècle, s'en trouve réactivée.

Ce lien avec le modèle pictural est essentiel pour Antonin Personnaz. Comme Claude Monet dont il collectionne très tôt les œuvres, il développe une approche du paysage afin, dit-il, de «saisir les effets fugitifs de la lumière». C'est aussi le projet contemporain de Mustapha Azeroual. L'assemblage de plusieurs prises de vues sur un support lenticulaire, faisant changer l'image selon l'angle de vision, engage la participation du spectateur qui, par son déplacement latéral, reconstitue l'expérience des variations chromatiques de la lumière entre le lever et le coucher du Soleil.



Baptiste Rabichon & Fabrice Laroche

Les Intermittences du cœur #38, 2019

Tirage unique sur papier RC, épreuve chromogène par contact d'après Autochrome originale (vers 1910-1917)

La série «Les Intermittences du cœur» a pour point de départ la découverte, dans une collection privée, d'Autochromes réalisées à Boulogne au début du XX^e siècle dans les jardins d'Albert Kahn. Ce banquier philanthrope fut à l'initiative des Archives de la planète (1909-1931), entreprise de documentation photographique et filmique qui a produit quelque 72 000 Autochromes.

Pour s'appropriier ces photographies historiques, Baptiste Rabichon et Fabrice Laroche se livrent à une performance à quatre mains. Dans le noir, chaque Autochrome originale de 9 x 12 cm est posée dans un agrandisseur mural et projetée sur un papier photographique de très grand format, de manière à en épouser les dimensions. Après un temps d'adaptation de la vision dans l'obscurité, les photographes déplacent la feuille afin qu'elle enregistre l'image lumineuse en couleurs.

Le temps de pose est d'une quinzaine de minutes. Dans les marges, l'épreuve conserve la trace des aimants ayant servi à maintenir le papier.

Par ce processus, un déplacement s'opère. Une image, autre, se révèle. Le tirage chromogène inverse les caractéristiques de l'Autochrome : la diapositive endosse le rôle d'un négatif, le format devient monumental, la matérialité du substrat granuleux s'affirme, et la transparence devient opacité. Une tension se crée : tantôt le regard se perd dans l'étendue de la surface, tantôt il s'attache aux détails. L'œil repère des zones nettes ou floues en fonction de la proximité plus ou moins forte de l'image projetée avec le papier. La référence à la peinture impressionniste survient face à ces photographies.



Léon Gimpel

Illuminations parisiennes, 1912-1933

Autochromes, 9 x 12 cm

Diaporama de fichiers numériques

Coll. Société française de photographie

Léon Gimpel est, à partir de 1908, un membre actif de la Société française de photographie (SFP). Proche des frères Lumière, il expérimente l'Autochrome avant sa commercialisation et en devient rapidement un expert. Collaborateur du journal *L'Illustration*, il est l'un des très rares professionnels à utiliser le procédé. Le 18 décembre 1910, toujours à l'affût de sujets novateurs, il photographie les effets lumineux de couleur rouge-orangé des premiers tubes au gaz de néon, installés par leur inventeur Georges Claude dans le péristyle du Grand Palais, à l'occasion du Salon annuel du cycle et de l'automobile. Le reporter-photographe trouve là un défi à relever en poussant les capacités techniques de l'Autochrome.

Grâce à une opération de trempage préalable dans des solutions de colorants sensibilisateurs, il parvient à une

« ultrasensibilisation » qui rend possible la photographie en couleurs au 1/100^e de seconde. Néanmoins, chaque prise de vue nocturne durait en moyenne entre une et deux heures. Une double exposition était nécessaire, sans modifier le cadrage et en équilibrant le temps de pose : une première au crépuscule, avant l'allumage des tubes ; une seconde, toutes lumières allumées. Pendant plus de vingt ans, il photographie en couleurs les illuminations de bâtiments et les décors d'enseignes lumineuses qui transforment la physionomie de Paris. En 1930, il rassemble sa collection pour illustrer une conférence présentée à la SFP sous le titre : « Évolution de l'art des illuminations depuis le début du siècle. »



Louise Deglane
Objets d'art, vers 1914
Autochromes
Fac-similés d'après fichier numérique
Coll. Société française de photographie

Louise Deglane devient membre de la Société française de photographie en 1914. Elle se distingue immédiatement par une maîtrise technique de l'Autochrome, doublée d'une sensibilité artistique remarquable, comme le révèlent ces deux arrangements de verreries de Venise. Ces objets immobiles répondent parfaitement à la principale contrainte technique du procédé. En effet, à cause de la très forte absorption de lumière par le réseau de grains de féculé, le temps de pose varie : de quelques secondes, en extérieur, à quelques minutes, en intérieur.

Si le sujet, ici, emprunte au genre pictural de la nature morte, il s'agit avant tout d'une étude de la lumière. Sans changer le cadrage de son appareil posé sur un trépied, la photographe crée une variation d'éclairage qui transforme la perception des



différents éléments par la simple ouverture et fermeture d'un rideau. L'Autochrome y déploie toute sa fascinante capacité à restituer la qualité des matières, les transparences, les couleurs dans leur plus grande subtilité.



Patrick Faigenbaum
Composition n°6, Cristallerie Saint-Louis, 2022-2023
Composition n°5, Cristallerie Saint-Louis, 2022-2023
Tirages jet d'encre pigmentaire
Coll. privée

Longtemps attaché à une pratique magistrale de la photographie noir et blanc dans toutes les subtilités de ses nuances de gris, Patrick Faigenbaum commence à utiliser la couleur au tournant des années 1990-2000. Sa fascination pour la peinture, qui s'est beaucoup exprimée à travers le portrait, se déploie alors dans la nature morte.

Récemment, l'opportunité de photographier les Cristalleries Saint-Louis lui est offerte. Là, il retrouve ce que les impressionnistes, dont il a beaucoup contemplé les œuvres, recherchaient : l'alliance de la lumière et de la couleur. Dans le grenier de l'usine, véritable conservatoire d'une histoire de la production verrière, il découvre des arrangements attendant juste d'être regardés. Bien plus que des natures mortes, ses photographies sont de véritables portraits d'objets à la vie immobile, saisis dans



un rayon lumineux qui les ranime. Avec un sens de la composition combiné à une maîtrise du jeu de la lumière qui témoignent de sa formation de peintre, le photographe capte les transparences et les miroitements créés par la finesse décorative du cristal taillé. Les couleurs des verreries sont magnifiées par la lumière naturelle saillant à travers les vitres. La simplicité de ces objets posés devant une fenêtre – cet espace de transition par lequel la lumière traverse et permet aux choses d'exister à la vue – fait dialoguer histoire de la peinture et de la photographie.



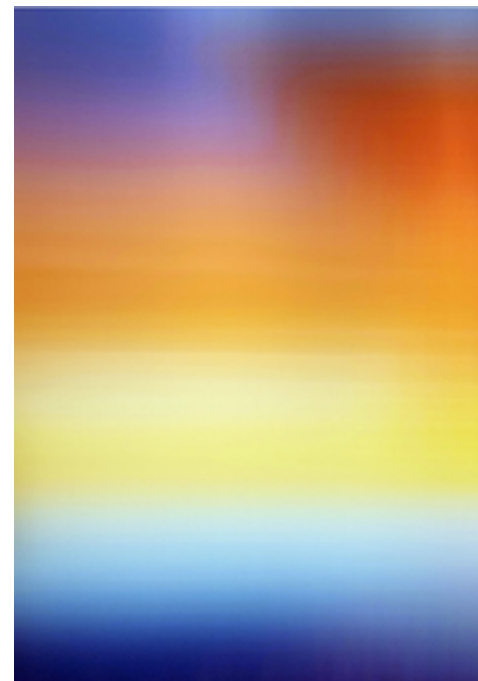
Antonin Personnaz
Paysages, 1907-1914
Autochromes, 9 x 12 cm
Diaporama de fichiers numériques
Coll. Société française de photographie

Membre de la Société française de photographie depuis 1896, Antonin Personnaz est parmi les premiers à expérimenter l'Autochrome. Il en devient non seulement un praticien hors pair, mais aussi un ardent défenseur de sa valeur esthétique. Dans un contexte dominé par le pictorialisme, qui affirme la reconnaissance de la photographie en tant qu'art, ce proche des impressionnistes explore les qualités du procédé de photographie couleur pour donner naissance à une expression artistique à part entière.

Comme Claude Monet qui, au cours de l'été 1890, entreprend de capter et de restituer par la peinture la vision fugace et fluctuante de la lumière sur les meules de foin ou la cathédrale de Rouen, Antonin Personnaz photographie le paysage en

choisissant ce qu'il appelle la « poésie de l'heure » de l'aurore ou du crépuscule.

Projetées, les Autochromes de petite taille (9 x 12 cm) accèdent au format d'un tableau. La mosaïque de grains de féculé, agrandie et magnifiée par le flux de lumière du projecteur, renforce l'aspect vibratile des teintes et révèle « quelle finesse de gammes et de tons – tons d'aquarelle, de pastels même – peut donner la plaque autochrome ». En 1909, il va jusqu'à affirmer : « La plaque autochrome voit comme a vu, à la fin du siècle passé, l'œil précurseur [des] vaillants impressionnistes. »



Mustapha Azeroual
Radiance #8 (Finisterrae), 2022
Tirages jet d'encre UV de 4 images
sur support lenticulaire

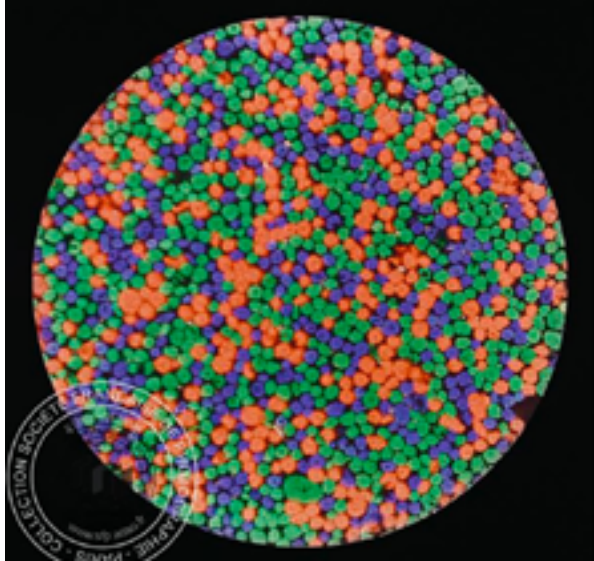
La démarche de Mustapha Azeroual articule une approche expérimentale – au sens scientifique – et créative : lumière et couleur sont enregistrées par la pellicule photosensible pour former une archive des états de lumière en différents lieux propices à leur observation, comme ici dans le Finistère ou au Maroc.

Le photographe effectue plusieurs prises de vue à la chambre entre le lever et le coucher du Soleil, prenant le temps de l'observation sans modifier son cadrage et selon un point de vue identique. Au lieu de présenter plusieurs images, il les assemble en un seul tirage sur support lenticulaire, faisant changer l'image selon l'angle de vision.

Face à ce support, c'est le déplacement du regardeur qui rejoue l'expérience sensible et temporelle des changements de lumière sur le paysage. Le rapport d'échelle

de l'image par rapport au corps de l'observateur favorise une immersion contemplative combinée à une perception dynamique, et reconfigure une durée qui met en abyme celle de la prise de vue. On pourrait voir dans la série « Radiance » une filiation avec la démarche des impressionnistes, et de Monet en particulier. Néanmoins, c'est d'abord un travail sur l'enregistrement de la couleur en photographie.

La Société française de photographie



Léon Gimpel
Réseau trichrome de la plaque autochrome. Grossissement : 125 diamètres, sans date

Fondée en 1854 par un groupe d'amateurs, de scientifiques et d'artistes, puis reconvenue d'utilité publique en 1892, la Société française de photographie (SFP) conserve l'une des plus importantes collections patrimoniales privées consacrées à la photographie. Rassemblant de nombreux exemples uniques de procédés anciens déposés par leurs inventeurs et praticiens au fil du temps, elle peut être considérée comme un conservatoire des inventions photographiques.

Éditrice de la revue *Études photographiques* (1996-2017) et de *Photographica*, depuis 2020, la SFP est aujourd'hui un centre de recherche et de ressources, dédié

à l'image photographique et à son histoire, adossé à une collection unique au monde.

En 2024, la célébration du 170^e anniversaire de sa création coïncide avec celle de la naissance de l'impressionnisme, dont la première exposition eut lieu dans l'atelier du célèbre photographe Nadar (devenu membre de la SFP en 1856), et à laquelle le festival Normandie impressionniste rend hommage. En 2004, Le Point du jour avait édité *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société française de photographie*, à l'occasion des 150 ans de la SFP.

Le Point du Jour et Nathalie Boulouch remercient très chaleureusement les artistes Dove Allouche, Mustapha Azeroual, Vincent Ballard, Caroline Douglas, Philippe Durand, Patrick Faigenbaum, Nicolas Floc'h, Hreinn Fridfinnsson, Emmanuelle Fructus, Fabrice Laroche, Hanako Murakami, Thomas Paquet, Baptiste Rabichon et Laure Tiberghien.

Nous remercions également la Société française de photographie (Paul-Louis Roubert et Vincent Guyot), le Frac Pays-de-la-Loire, le MAC / VAL, la galerie Binome et la galerie Jean-Kenta Gauthier pour les prêts qu'ils nous ont accordés, ainsi que la galerie Bigaignon.

Merci, enfin, à Joseph Brécard, Simon Coss, Patrice Guillerm, Laurent Legendre, Élise Manchon et Benjamin Rossi, Camille Miossec, Jade Missuwe et Laurent Scelles.

Tous les textes ont été rédigés par Nathalie Boulouch, historienne de la photographie et commissaire de l'exposition.

Autour de l'exposition

Conférences d'historien-nes de l'art, projections de films, dialogues entre artistes et critiques accompagneront l'exposition.

(Sauf indication contraire, les événements débutent à 18h30.)

Samedi 27 avril

« Impressionnisme et photographie, lumières croisées ». Conférence de Dominique de Font-Réaulx, conservateur général, chargée de mission auprès de la Présidente du Louvre, spécialiste de l'art et de la photographie du XIX^e siècle

Jeudi 30 mai

Dialogue entre Philippe Durand, artiste, et Pascal Beausse, responsable des collections photographiques du Centre national des arts plastiques

Samedi 8 juin

Dialogue entre Thomas Paquet, artiste, et Nathalie Boulouch, historienne de l'art et de la photographie, commissaire de l'exposition

Vendredi 14 juin

Dialogue entre Laure Tiberghien, artiste, et Nathalie Delbard, professeure en arts plastiques à l'université de Lille

Dimanche 16 juin à 15h

Dialogue entre Hanako Murakami, artiste, et Damarice Amao, historienne de la photographie / Cabinet de la photographie, Centre Pompidou

Samedi 22 juin à partir de 19h

Projection de films expérimentaux en plein air, à proximité du Point du Jour. Programmation d'Éric Thouvenel, professeur en études cinématographiques à l'université Paris-Nanterre

Vendredi 28 juin

« Histoire des premiers procédés en couleurs ». Conférence de Jean-Paul Gandolfo, enseignant honoraire à l'École nationale supérieure Louis-Lumière

Samedi 29 juin

Expérimentations contemporaines autour de la couleur ». Conférence d'Anne-Lou Buzot, enseignante à l'École nationale supérieure Louis-Lumière et photographe

