

GRAND PALAIS

21 SEPTEMBRE 2017 - 29 JANVIER 2018

IRVING PENN

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
À DESTINATION DES ENSEIGNANTS
ET DES RELAIS ASSOCIATIFS



© RmnGP 2017

IRVING PENN

SOMMAIRE

21 SEPTEMBRE 2017 - 29 JANVIER 2018

03	Introduction
04	Entretien avec Jérôme Neutres, commissaire de l'exposition
05	Visiter l'exposition
05	Plan de l'exposition
06	Penn en 12 dates
07	Les Thèmes
12	Découvrir quelques œuvres
19	Questions à François Brunet
22	Proposition de parcours
24	Annexes et ressources Autour de l'exposition Bibliographie et sitographie Crédits photographiques

*En l'absence de la mention d'un nom d'artiste,
il s'agit d'œuvres d'Irving Penn (1917-2009).*

*Sauf indication contraire, les œuvres de Penn
de ce document sont des dons promis par
The Irving Penn Foundation au Metropolitan
Museum of Art, New York.*

*Les tirages ont été effectués à l'époque
de la prise de vue, sauf lorsqu'une date
ultérieure est indiquée.*



INTRODUCTION

L'année 2017 célèbre le centenaire de la naissance d'Irving Penn, l'un des plus grands photographes du XX^e siècle. En partenariat avec le Metropolitan Museum de New York, le Grand Palais rend hommage à cet artiste talentueux, célèbre pour ses photographies de personnalités majeures telles que Pablo Picasso, Yves Saint Laurent, Audrey Hepburn, Alfred Hitchcock, etc. Son travail se caractérise par une élégante simplicité et une rigueur remarquable, du studio jusqu'au tirage auquel Penn accorde un soin méticuleux. Resté fidèle à la photographie de studio, il crée, dans chaque portrait, une véritable intimité avec son modèle, qui constitue la signature d'Irving Penn.

Exposition organisée par le Metropolitan Museum of Art et la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, en collaboration avec The Irving Penn Foundation.

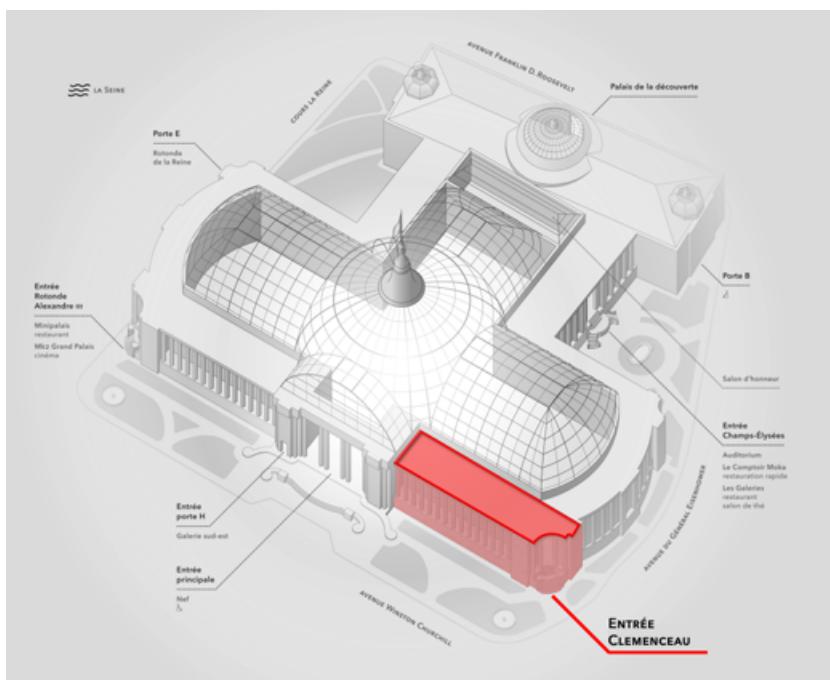
Commissaires de l'exposition

Jeff L. Rosenheim, directeur du Département de la photographie et Maria Morris Hambourg, commissaire indépendante et ancienne directrice du Département de la photographie.

Commissariat à la Réunion des musées nationaux - Grand Palais

Jérôme Neutres, directeur de la stratégie et du développement de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais.

LOCALISATION DE LA GALERIE CÔTÉ CLEMENCEAU DANS LE GRAND PALAIS



ENTRETIEN AVEC JÉRÔME NEUTRES COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION



Jérôme Neutres,
directeur de la stratégie et du
développement de la Réunion
des musées nationaux - Grand Palais.

Vous avez déjà assuré le commissariat de plusieurs expositions consacrées à d'éminents photographes au Grand Palais, tels que Helmut Newton (2012) et Robert Mapplethorpe (2014). Montée en partenariat avec le Metropolitan Museum of Art de New York, cette rétrospective dédiée à Irving Penn semble franchir un cap dans la mesure où elle s'annonce plus fournie encore que les précédentes expositions photographiques. Est-ce lié à l'implication de la Fondation Irving Penn ?

JN: Oui, la Fondation Irving Penn et Tom Penn ont été impliqués dès le départ. Le MET a été ensuite associé, car deux experts du photographe y travaillent.

Par ailleurs, il n'y a pas plus de photos présentées dans cette exposition que dans les rétrospectives Newton et Mapplethorpe - à peu près 250 images dans les trois cas (238, précisément pour Penn), car cela me semble le corpus minimum pour une rétrospective d'artistes si prolifiques. Simplement, ce qui change avec Penn au Grand Palais, c'est l'espace alloué, plus vaste, qui permettra aux œuvres de mieux « respirer ».

Paris est une ville importante dans la carrière de Penn. Pour autant, a-t-il souvent été exposé en France ? Le public français connaît peut-être davantage son confrère, Richard Avedon, qui a récemment fait l'objet d'une exposition à la Bibliothèque Nationale de France (La France d'Avedon: Vieux Monde, New Look, d'octobre 2016 à février 2017) ?

JN: Cette exposition sera la première rétrospective en Europe de Penn depuis sa mort en 2009. Il a en effet été moins exposé que d'autres, tout en étant le plus célèbre photographe, peut-être par la rareté de ses images, car Penn n'a jamais autorisé aucun tirage d'exposition. Toutes les photos présentées au Grand Palais sont des tirages originaux de sa main.

A vos yeux, quelle est la singularité de Penn par rapport aux photographes de sa génération, et en particulier, de ceux qu'il côtoie chez Vogue ?

JN: Penn est un photographe universel, qui réunit des qualités très différentes. Il est à la fois un immense portraitiste, un photographe de mode génial, un photographe documentaire unique, un grand artiste du nu, de la nature morte, etc. C'est le photographe complet !

Caricaturalement, on pourrait dire que l'œuvre de Penn a deux visages. La part belle sera-t-elle donnée au photographe de mode ou à l'aventurier, avide d'expériences plastiques et humaines ?

JN: Rétrospective, l'exposition se penche sur toutes les facettes de Penn, précisément, et toutes les époques. Le public va ainsi reconnaître des images très diffusées (car elles étaient des publicités ou des photos de mode), mais aussi découvrir des images artistiques plus personnelles et parfois beaucoup moins connues.

Penn a démarré sa carrière avant que la photographie soit reconnue comme un art par les musées. Pourtant, le photographe soigne particulièrement ses tirages, jusqu'à employer des méthodes quasi artisanales et à s'intéresser aux anciennes techniques de photographie. Comment la virtuosité technique de l'artiste sera-t-elle mise en valeur dans l'exposition ?

JN: Penn a été un de ces visionnaires qui a compris que la photographie était un médium artistique aussi noble que la peinture et la sculpture. Il s'est toujours considéré comme l'artiste qu'il est. Il était particulièrement attentif à la dimension plastique du travail du photographe, exécutant lui-même ses tirages, y compris avec les techniques les plus raffinées et sensibles, tels les tirages platine.

Penn a principalement travaillé pour la presse : des publications d'époque seront-elles présentées afin de remettre les photos en contexte ?

JN: Bien sûr l'exposition montre aussi, en plus des quelque 250 tirages de photos, des magazines, des couvertures, des reportages, qui sont aussi les « originaux »

de ces images. Il est important de rappeler ce point dans l'exposition, même si les œuvres de l'artiste Penn transcendent le support du magazine et s'imposent comme des œuvres d'art à part entière.

Verrons-nous au sein de l'exposition dans quelles conditions Penn a travaillé pour réaliser sa série de portraits ethnographiques au Dahomey, en Papouasie Nouvelle-Guinée et au Maroc ?

JN: J'ai demandé personnellement à

reconstituer en partie l'atelier de Penn à New York - que j'ai eu la chance de visiter quand il était en activité - de présenter le fameux rideau devant lequel tant de ces chefs-d'œuvre ont été réalisés, et des appareils photos car il en a fabriqué de ses mains. Un film présente aussi un exemple d'atelier mobile, au Maroc en l'occurrence. Une autre photo le montre en train de photographier dans la rue des détritus qui deviennent de sublimes natures mortes.

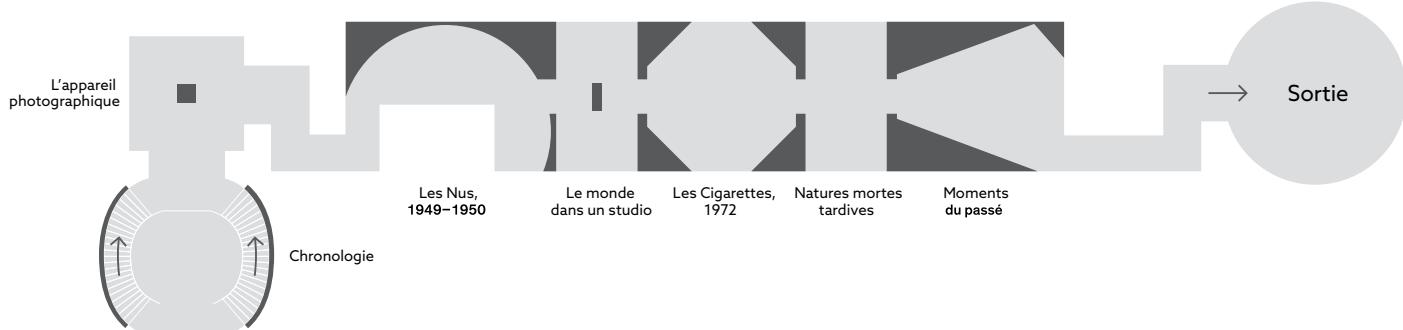
Selon vous, quel impact a pu avoir Penn sur la photographie contemporaine ? Des photographes actuels en appellent-ils à son travail ?

JN: Tous les photographes contemporains se positionnent à un moment ou à un autre par rapport à Penn, même si c'est contre. Son œuvre est une matrice essentielle de l'histoire de la photographie.

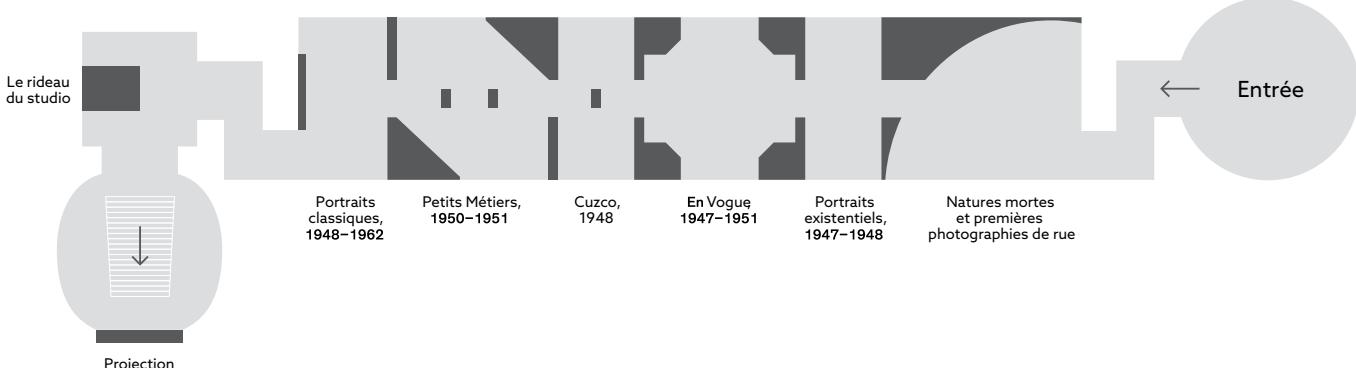
VISITER L'EXPOSITION

L'exposition rétrospective sur Irving Penn comprend un parcours de 11 salles thématiques.

Niveau 1



Rez-de-Chaussée



IRVING PENN EN 12 DATES

1917

Naissance d'Irving Penn à Plainfield (New Jersey) le 16 juin, de parents russes immigrés à New York. Son frère Arthur Penn, né en 1922, deviendra cinéaste et réalisera, entre autres, *Bonnie and Clyde* (1967) et *Little Big Man* (1970).

1941-42

Part vivre à Coyoacán, au Mexique, accompagné de sa première épouse, Nonny Gardner. Son père décède en avril 1942.

1944-45

Tandis que son frère a été appelé sous les drapeaux, Irving Penn, qui a contracté un rhumatisme articulaire durant l'enfance, s'engage bénévolement dans l'American Field Service, un service d'ambulances mis au point par les Américains en Europe. Il débarque à Naples en novembre 1944 et conduit un véhicule qui escorte la huitième armée britannique. L'AFS l'envoie ensuite en Autriche, en Yougoslavie et en Inde. Il rentre à New York en novembre 1945. Il a pris diverses photos lors de cette aventure qui lui donnera le goût du voyage.

1950

Epouse Lisa Fonssagrives, célèbre top-modèle et ancienne danseuse née en Suède, rencontrée en 1947 lors de la séance des « douze mannequins les plus photographiées ». Leur fils Tom naîtra en 1952.

1967-71

Série d'expéditions au Dahomey, actuel Bénin, au Népal, au Cameroun, en Nouvelle-Guinée puis au Maroc.

2005

Création de la Fondation Irving Penn.

1934-38

Suit les cours de la Pennsylvania Museum and School of Industrial Art pour rejoindre, en 1936, le « Design Laboratory » fondé par Alexey Brodovitch. A sa sortie de l'école, il devient directeur artistique pour le *Junior League Magazine* et le grand magasin Saks Fifth Avenue de New York.

1943

Nommé directeur artistique de *Vogue*, Alexander Liberman embauche Penn pour concevoir les couvertures de la revue. Ce dernier travaillera pendant plus de soixante ans pour le magazine, malgré une courte interruption durant la Seconde Guerre mondiale.

1947

Couvre pour *Vogue* le premier vol de la Pan American autour du monde, qui a duré seulement un mois. Partant de New York, le tour faisait escale à Londres, Istanbul, Calcutta, Shanghai, Honolulu et San Francisco.

1963

L'audacieuse Diana Vreeland (1903-1989) devient rédactrice en chef de *Vogue*. Elle rajeunit la ligne du magazine, sensible à ce qu'elle nomme le « séisme de la jeunesse » qui caractérise les années 1960. A partir de 1965, elle engage le photographe Richard Avedon, avec qui elle travaillait au *Harper's Bazaar*.

1992

Lisa décède. Inspirées par les thèmes gothiques, historiques et la nature morte, les photographies de Penn des 15 années qui suivent trahissent sa mélancolie devant la finitude de l'existence.

2009

Irving Penn meurt à New York le 7 octobre.

LES THEMES



*After-Dinner Games [Jeux pour après-dîner],
New York, 1947, dye transfer, 1985, 56,5 x 46 cm.*

LES DÉBUTS

En 1942, à l'issue d'un voyage au Mexique entrepris pour se consacrer à la peinture, Irving Penn décide de détruire ses tableaux et publie dans la revue surréaliste *VVV* ce qu'il considère être sa première photo «sérieuse»: *Shop Window*, un plan serré sur une vitrine félée et poussiéreuse, derrière laquelle se trouve entassé un régiment de balais. L'influence des surréalistes s'en ressent: depuis le milieu des années 1920, ceux-ci s'émerveillent devant le spectacle des vitrines et scrutent à leur surface les reflets irréels d'une deuxième vie, imaginaire.

Penn n'a toutefois pas attendu de débarquer au Mexique pour se familiariser avec les avant-gardes européennes. Nourri de la peinture réaliste américaine durant ses deux premières années d'études à la Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, à partir de 1936, Penn décide de se former au design graphique auprès d'Alexey Brodovitch (1898-1971). Le professeur, ancien décorateur pour les Ballets russes de Diaghilev à Paris, devenu

par la suite dessinateur commercial, s'impose au sein de l'école comme un novateur marqué par le modernisme européen. Deux étés de suite, Brodovitch propose au jeune étudiant de l'assister à la direction artistique du magazine *Harper's Bazaar*. Modelé par son mentor, Penn découvre Man Ray (1890-1976), Cocteau (1889-1963), Dalí (1904-1989), Cassandre (1901-1968)... Diplômé en 1938, il achète son premier appareil photo, un Rolleiflex, avec lequel il s'entraîne en explorant l'espace urbain. Vitrines du XIX^e siècle, panneaux et enseignes de publicités manuscrites attirent tout particulièrement son attention. Ce goût pour les sujets du quotidien témoigne d'une deuxième influence sur ses premières photographies: celle de Walker Evans (1903-1975).

Penn rentre du Mexique en novembre 1942, alors que la presse de mode s'épanouit à New York. Fraîchement nommé

L'INFLUENCE DE WALKER EVANS

Dans l'Amérique en crise des années 1930, ce photographe américain s'est illustré dans le genre documentaire. Collectionneur d'enseignes et de cartes postales, Evans se passionne pour la culture populaire. Dès le début des années 1930, il catalogue ce qui, à ses yeux, contribue à forger l'identité de l'Amérique: maisons victoriennes, grandes routes, artères principales des petites agglomérations, trottoirs, enseignes ou vitrines. Le tracé rectiligne du plan des villes, les objets fabriqués en série, les publicités envahissantes: ces sujets, à première vue triviaux, caractérisent plus pertinemment la société américaine en gestation que les clichés de stars hollywoodiennes. Le travail de Penn semble entretenir un dialogue régulier avec celui d'Evans. Son influence ressurgit notamment quand Penn se met à photographier des mégots. Dès le début des années 1960, Evans a en effet consacré des séries entières à la récolte photographique de détritus gisant dans les caniveaux, les rues et les poubelles.

directeur artistique de *Vogue*, Alexander Liberman embauche Penn en 1943 afin de concevoir les couvertures de la revue et l'encourage à s'affirmer dans la photographie. Marqué par le travail délicat du photographe Leslie Gill (1908-1958) pour le *Harper's Bazaar*, il s'oriente vers la nature morte d'objets divers, disposés de sorte à flatter l'œil du lecteur et à exciter son sens du toucher. Minutieuses et sensuelles, ses compositions montrent une connaissance



Walker Evans, Shoeshine Stand Detail in Southern Town [Détail d'un stand de cireur de chaussures dans une ville du Sud], 1936, épreuve gélatino-argentique, 14,3 x 16,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

pointue de l'histoire de l'art, des maîtres hollandais du XVII^e siècle aux cubistes. Un sac à main renversé, un café abandonné, une allumette grillée... Parsemées d'indices, certaines de ses natures mortes, très narratives, fonctionnent comme les instantanés d'une vie suspendue.

LA MODE

Lorsque Penn intègre l'équipe de *Vogue*, il n'ambitionne pas de devenir photographe de mode. Pourtant, son entrée au sein du magazine va lui ouvrir de nombreuses opportunités. Des photographes réputés tels que Horst P. Horst (1906-1999), Cecil Beaton (1904-1980) ou Erwin Blumenfeld (1897-1969) ont déjà fait leurs armes dans cette revue, augmentant considérablement son aura. Dès 1947, son approche rigoureuse et sobre de la photo de mode, évidente dans un cliché tel que *Glove and Shoe*, est marquée par le surréalisme et distingue Penn de ses contemporains. Contrairement à Cecil Beaton, célébré pour sa flamboyante élégance, elle-même alimentée par sa passion pour le théâtre, Penn réduit les artifices de mise en scène au strict minimum et délaisse les ornements

pour mieux se concentrer sur les vêtements qu'il photographie. Mises en valeur par la présence physique des mannequins qui posent dans des décors dépouillés, leur coupe, leurs lignes ou leur texture deviennent le sujet principal de ses photos. C'est la haute couture française qui va véritablement révéler Penn à la photographie de mode. Après la Seconde Guerre mondiale, la haute couture joue un rôle phare dans la reconstruction de l'aura culturelle de la France. Malgré les réserves de Penn devant l'effervescence mondaine des défilés, le photographe part à Paris à l'été 1950 pour photographier

les collections d'automne, dominées par le succès du «New Look» de Christian Dior (1905-1957). Chapeaux spectaculaires, tailles cintrées et jupes volumineuses: les couturiers réinterprètent les styles historiques et les tenues rivalisent d'opulence pour faire oublier les privations de la guerre, offrant un support idéal aux expériences du photographe. Publié dans les numéros de septembre et octobre 1950, les clichés parisiens de Penn s'imposent entre les pages de *Vogue* et assoient sa renommée en tant que photographe de mode.

En 1953, cependant, Penn s'éloigne temporairement de ce sujet pour se consacrer à la publicité. Son classicisme



Glove and Shoe [Gant et chaussure], New York, 1947,
épreuve gélatino-argentique, 24,4 x 19,7 cm.



Issey Miyake Staircase Dress [Robe-escalier Issey Miyake],
New York, 1994, épreuve au platine palladium, 1997, 49,8 x
43,2 cm.

silencieux contraste avec la tendance émergeante incarnée par l'énergie et la spontanéité du photographe Richard Avedon (1923-2004).

Les qualités de Penn séduiront Issey Miyake (1938-) avec qui il entame une fidèle collaboration en 1986. Tandis que le photographe rend hommage aux formes graphiques des vêtements conçus par le couturier japonais, celui-ci admire l'équilibre géométrique des images composées par Penn.

LE PORTRAIT

Dès 1946, afin d'enrichir la part culturelle du magazine, Liberman commande à Penn une série de portraits de célébrités destinés à approvisionner les futurs numéros de *Vogue*. Nombre d'artistes européens ont fui la guerre pour se retrouver à New York, qui profite de l'émulation intellectuelle provoquée par la vague d'immigration. Penn est encore un inconnu lorsqu'il reçoit cette commande intimidante. Pour sa première salve de portraits, dits *Portraits existentiels*, il travaille à l'installation d'un dispositif spécifique, propre à dévoiler la personnalité des vedettes photographiées. Ses illustres invités, souvent habitués à être adulés, devront poser dans un recouvert formé par deux cloisons en angle. L'enjeu pour le sujet consiste à s'adapter à cet espace contraignant en se plaçant à sa guise, sous le regard curieux de l'objectif. Certains s'accordent plus facilement que d'autres à l'austérité de ce décor brut et peu valorisant, qui exagère parfois les disproportions physiques, dû à la prise de vue rapprochée en grand angle.

Pendant la série, un second dispositif

émerge, dans lequel apparaîtra, l'air désabusé, le cinéaste Alfred Hitchcock (1899-1980) : un vieux tapis étalé sur des caisses, dessinant un horizon désertique de grisaille poussiéreuse. Entre mise en cage et mise au ban, cette esthétique fait écho aux angoisses mûries pendant la guerre et aux questionnements philosophiques de Jean-Paul Sartre (1905-1980) sur le sentiment d'abandon et la liberté de choix face à la contrainte.

Une fois sa réputation de portraitiste établie, Penn délaisse ces dispositifs pour aller vers plus de concision. Il recherche le cadrage éloquent, la netteté des contours et la simplification des masses exaltées par l'éclairage. L'immédiateté de ces portraits doit beaucoup à l'influence du peintre Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), revendiquée par Penn. Amené à la synthèse formelle par son travail d'affichiste, cet artiste du XIX^e siècle avait à cœur de capter l'expression d'un tempérament, plutôt que de restituer minutieusement l'apparence d'une personnalité figée par la représentation sociale. L'arrière-plan ne devait pas détourner l'attention du caractère de la figure dont le peintre exagérait certains détails singuliers. D'une manière comparable, dans les *Portraits classiques* de Penn, les fonds neutres permettent de laisser rayonner la personnalité du sujet. D'autres références artistiques sont perceptibles dans certains portraits comme celui, ténébreux, du Père Couturier (1897-1954), promoteur du renouvellement de l'art sacré en France, qui semble invoquer les *Deux vieillards mangeant de la soupe* de Francisco de Goya (1746-1828).

Autre exemple : dans la photo de Pablo Picasso (1881-1973) prise à La Californie (villa de



Alfred Hitchcock, New York, 1947, épreuve gélatino-argentique, 24,1 x 19,4 cm.



Arthur Penn et Warren Beatty, New York, 1967, épreuve gélatino-argentique, 35,2 x 35,2 cm.

l'artiste à Cannes) en 1957, l'œil gauche de l'artiste nous fixe intensément depuis son seul profil visible, de sorte que son visage ressemble presque à certains de ses portraits cubistes. Plus loin, la composition du double portrait du cinéaste Arthur Penn (1922-2010) et de l'acteur Warren Beatty (1937-), réalisé en 1967, évoque celle de l'*Autoportrait avec un ami* du peintre Raphaël (1483-1520).

LES PETITS MÉTIERS

Envoyé en 1948 à Lima au Pérou par Liberman avec plusieurs kilos de vêtements pour suivre le modèle Jean Patchett dans les rues de la capitale péruvienne, Penn prolonge son séjour et part seul à Cuzco. Là, il loue le studio du photographe local, laisse la porte ouverte et attend que les habitants de l'ancienne cité inca viennent poser, pieds nus, devant son objectif. Bien qu'il ne puisse leur offrir de tirage sur place, il les rémunère, ce qui contribue au succès de l'opération. Cette aventure péruvienne en dehors des sentiers battus pour *Vogue* participe à la genèse de ses *Petits métiers* et pose les jalons esthétiques des portraits dits ethnographiques qu'il réalise de 1967 à 1971.

Penn n'a pas portraituré que l'élite culturelle pour *Vogue*. Alors qu'il se trouve à Paris durant l'été 1950, plongé dans le



Eugène Atget, *Marchand de paniers (vannier)*, 1899, photographie positive sur papier albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 22,2 x 17,1 cm, Paris, BNF.

tumulte des défilés, le photographe se lance dans une série sur les petits métiers, aux antipodes de cette ambiance frivole. Dans le studio qu'il occupe, entre les livraisons de couturiers et les séances de poses avec les mannequins, il accueille des personnages pittoresques : marchand de concombres, balayeur, vitrier, facteur... Munis de leurs outils, artisans et commerçants viennent poser dans leurs uniformes, célébrant la mémoire vivante de Paris et son folklore désuet. Certains des métiers immortalisés par Penn ont en effet disparu depuis, rapprochant aujourd'hui cette collecte de celle menée par le photographe Eugène Atget (1857-1927) dans un Paris en mutation, à l'aube du XX^e siècle. Penn élargit ensuite sa série à la ville de Londres, dès septembre 1950, puis à New York. Ces photos seront respectivement publiées dans les éditions française, anglaise et américaine de *Vogue* en 1951.

Penn a noté quelques différences dans la manière de poser entre les Français et les Anglais. Ces derniers se montraient fiers de représenter leurs professions : « Les Parisiens n'étaient pas convaincus que nous faisions effectivement ce que nous prétendions faire [...]. Les Londoniens, eux,

LE PARIS FANTOMATIQUE D'EUGÈNE ATGET

Atget se lance dans la photographie vers 1888. Autodidacte, il commence par créer une collection de documents photographiques – paysages, végétaux, monuments – à destination des peintres. Lorsque la Commission du Vieux Paris, dédiée à la recherche des vestiges de la ville et à leur conservation, est instituée en 1897, le photographe s'emploie à fixer l'image des quartiers de la capitale appelés à disparaître lors des rénovations haussmanniennes. En parallèle, il dresse un inventaire des petits métiers voués à l'extinction devant l'industrialisation et l'essor des grands magasins. Les surréalistes s'enthousiasmeront pour le charme inquiétant de ses rues désertes et des reflets capturés dans les vitrines des commerces parisiens.



Cuzco Children [Enfants de Cuzco], 1948, épreuve au platine-palladium, 1968, 49,5 x 50,5 cm.

étaient bien différents. Il leur semblait tout naturel de se faire photographier dans leur tenue de travail. Ils arrivaient au studio toujours à l'heure et se présentaient devant l'appareil avec un sérieux et une fierté qui les rendaient très attachants.» Les New-yorkais, quant à eux, se souciaient parfois un peu trop de leur allure : « quelques-uns arrivaient débarassés de leur tenue de travail, rasés, parfois même vêtus d'un costume du dimanche, persuadés qu'ils allaient gravir la première marche vers Hollywood.» Dans son ensemble, cette série s'inscrit dans la tradition du portrait de genre pratiqué au XIX^e dans tout l'Occident, et présentant des individus alors honorés de se montrer entourés des attributs de leurs professions.

LE MONDE SOUS UNE TENTE

En 1974, Penn publie un album intitulé *Worlds in a Small Room*, dans lequel il présente une sélection de photos prises durant ses voyages. Le photographe y exprime son admiration pour les cultures indigènes menacées par le capitalisme mondial. Les photos prises au Dahomey, le Bénin actuel, en 1967, en Papouasie Nouvelle-Guinée en 1970, puis au Maroc en 1971, témoignent de la fascination romantique de Penn pour les parures, les ornements corporels et les coutumes mystérieuses des peuplades qu'il rencontre. Destinées à être publiées en couleur

dans *Vogue*, ces photos ne sont pas à proprement parler ethnographiques car les sujets apparaissent sur des fonds neutres, isolés de leur environnement socioculturel. En découle parfois une théâtralité sensationnelle, par exemple lorsque Penn photographie les hommes de boue de la vallée d'Asaro (Nouvelle-Guinée), grimés en fantômes pour narrer l'histoire de leurs ancêtres. Le départ pour l'Afrique sub-saharienne est motivé par plusieurs facteurs, à commencer par la visite, en 1966, de l'exposition *L'Art nègre. Sources, évolution, expansion* tenue au Grand Palais à Paris, que Penn se charge de couvrir pour *Vogue*. Sans précédent, l'exposition est patronnée par l'écrivain et premier président du Sénégal, Léopold Sédar

Senghor (1906-2001). Depuis 1960, plusieurs pays africains ont accédé à l'indépendance, éveillant l'intérêt des occidentaux. Par ailleurs, la libération politique des pays colonisés entre en résonance avec les revendications sociales portées par la communauté afro-américaine depuis les années 1950.



Three Asaro Mud Men [Trois hommes de boue d'Asaro], Nouvelle-Guinée, 1970, épreuve au platine-palladium, 1976, 51,1 x 49,5 cm.

Intrigué par les «Amazones» du Dahomey, actuel Bénin, - de légendaires guerrières noires exhibées dans les Expositions universelles du XIX^e siècle et glorifiées dans les anciennes cartes postales - Penn se rend sur place. Ne pouvant trouver de studio à louer dans les zones reculées où il s'établit, il se déplace avec une tente de près de vingt mètres carrés, sous laquelle il accueille les sujets venus poser pour lui. Une face ouverte lui permet de recevoir la lumière naturelle. Fastidieux à monter et à démonter, ce studio mobile l'accompagnera dans tous ses autres voyages. Cet espace permet à Penn d'instaurer l'intimité nécessaire pour éveiller la confiance des sujets photographiés. Aussi, la tente trace les frontières d'un nouveau territoire au sein duquel le photographe et l'autochtone sont tous deux étrangers - ni «chez eux», ni «chez moi», explique Penn. Ce dispositif atténue le rapport de force inhérent à une situation peu anodine : l'équipe d'un grand magazine américain

qui débarque dans une contrée lointaine, demandant à payer des indigènes afin qu'ils posent en costumes sous l'œil d'un photographe de stature internationale.

L'ANTI-GLAMOUR

Toutes les photos de Penn n'ont pas été réalisées pour être publiées dans *Vogue*.

Si une partie du fruit de l'incartade andine a été publiée en couleur dans la revue en 1949, certaines séries ont connu une réception plus mitigée. Favorisé par Liberman, Penn disposait de son propre studio, ce qui lui a permis de mener à bien quelques expériences sur son temps libre. Réalisée parallèlement à ses commandes pour *Vogue*, sa série de *Nus* va déplaire par sa rupture avec le canon féminin et l'esthétique de papier glacé véhiculée dans la presse. Lorsqu'il débute ce projet en 1949, il choisit de travailler d'abord avec les mannequins qu'il connaît, puis poursuit progressivement les séances de pose avec des modèles plus

ronds qui offrent des volumes plus sculpturaux. Cadres en buste, ces corps marmoréens en torsion ralentie évoquent les «concrétions» métamorphiques du sculpteur Jean Arp (1887-1966) et les mouvements des nus de Matisse (1869-1954). Le résultat est rendu quasi abstrait par le choix d'une technique de tirage qui anéantit tout réalisme, en conférant un aspect poudreux et granuleux à ses clichés. Aléatoire, ce procédé technique consiste à détruire les colorants et à surexposer l'image au moment du développement, ce qui affaiblit la précision de l'image tout en la baignant d'un nimbe éthétré. Devant la série, Liberman fait publier la photo qu'il juge la plus acceptable, et l'éminent photographe Edward Steichen (1879-1973), alors conservateur au Museum of Modern Art de New York, rejette carrément l'ensemble.

Pourtant, Penn prend très au sérieux ce versant expérimental de son travail. Ces *Nus* augurent d'une lassitude grandissante vis-à-vis des commandes commerciales et de sa position à *Vogue*. Son style et son tempérament s'adaptent mal à la houle des années 1960 (décennie de la révolution sexuelle, des revendications sociales et de la guerre du Vietnam) dans laquelle, contrairement à Avedon, Penn n'entend pas plonger tête la première. Passionné par l'art du tirage, il poursuit son exploration des techniques artisanales telles que le tirage au platine, qu'il utilise pour sa série de mégots de cigarettes débutée en 1972. L'ampleur de ces tirages, la beauté monumentale de ces déchets rebutants transfigurés par les nuances de gris ont déconcerté lors de leur présentation controversée au Museum of Modern Art en 1975. Pour cause, en choisissant de photographier des mégots éteints ou écrasés, Penn a réduit en colonnes de cendres ce symbole de séduction qui, dans les années 1950, paraissait si glamour entre les doigts des acteurs hollywoodiens. Ces vanités amorcent une méditation au long cours sur les plaisirs fugaces, déployée jusqu'en 2007 à travers plusieurs séries de natures mortes et à replacer dans le contexte d'une société consumériste de plus en plus effrénée.



Nude No. 72 [Nu n°72], New York, 1949-1950, épreuve gélatino-argentique, 39,7 x 37,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, don de l'artiste, 2002.

DECOUVRIR QUELQUES ŒUVRES

*Ta Tooin (The Bowery), New York, vers 1939,
épreuve gélatino-argentique, 24,1 x 19,1 cm.*



OBSERVER

Un œil cyclopéen se détache sur un fond noir. Difficile de déchiffrer des mots rendus illisibles par l'absence de plusieurs lettres. L'objet est détaché de tout contexte : on devine à peine qu'il s'agit d'une enseigne de tatouage.

COMPRENDRE

A l'époque, des tatoueurs proposaient d'estomper les coquards («black eyes») en appliquant des sangsues sur le pourtour des yeux des ouvriers trop prompts à la bagarre. Une fois le sang aspiré par les sangsues, on couvrait l'hématome avec un peu de maquillage.

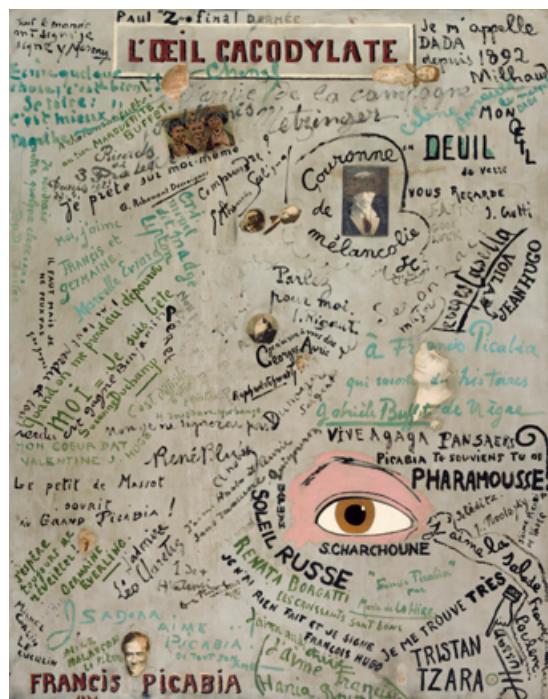
Ce cliché doit être replacé au début de la carrière de Penn, lorsqu'à peine diplômé de la Pennsylvania Museum and School of Industrial Art et propriétaire d'un Rolleiflex flambant neuf, le jeune photographe

arpente les rues de New York, à la recherche de curiosités à capturer : des ombres portées sur les trottoirs aux panneaux manuscrits, en passant par les vitrines de boutiques. Si l'influence du photographe Walker Evans est perceptible dans cette attirance pour l'Amérique du cru, telle que le peuple l'habite et la façonne au quotidien, l'emprise des surréalistes sur l'imaginaire de Penn est également manifeste. Le cadrage serré arrache l'objet à son contexte de telle sorte que le cliché ne rend plus compte de la réalité sociale dans laquelle s'inscrit cette enseigne. Cette démarche s'oppose à celle, documentaire, d'Evans. Penn est davantage fasciné par les possibilités recelées dans ces mots, dont le caractère incomplet invite le spectateur à imaginer toutes les combinaisons potentielles, improbables ou non.

COMPARER

Voyant cet œil entouré de formules ésotériques, Penn a peut-être songé à *L'Œil cacodylate*, une œuvre réalisée en 1921 par l'artiste Francis Picabia (1879-1953), alors qu'il subissait les effets d'un zona ophtalmique. Obsédé par son mal, Picabia a peint un œil sur une toile, laissant l'espace libre autour afin que des amis, dont de nombreux artistes du mouvement anarchiste Dada, inscrivent un

message de leur choix. La toile a ensuite trouvé sa place sur un mur du cabaret Le Bœuf-sur-le-toit, animé par Jean Cocteau. Si cette collection de signatures intéresse aujourd'hui comme témoignage de l'effervescence artistique dans le Paris des années 1920, elle puise aux confins de l'art populaire, dans la tradition de l'ex-voto, héritée du paganisme et transmise par le christianisme. Durant des siècles, les plus superstitieux ont pris l'habitude de demander la guérison aux instances divines en représentant la partie du corps endolorie sur des supports variés. A l'heure où Picabia exécute cette pièce, l'ex-voto oculaire a déjà migré sur les enseignes des opticiens.



Francis Picabia, *L'Œil cacodylate*, 1921, huile sur toile et collage de photographies, cartes postales, papiers découpés, 148,6 x 117,4 cm, Paris, MNAM-CCI.

Rochas Mermaid Dress (Lisa Fonssagrives-Penn)
 [Robe-sirène Rochas (Lisa Fonssagrives-Penn)], Paris, 1950,
 épreuve au platine-palladium, 1980, 50,5 × 50,2 cm.



OBSERVER

Baigné d'éclats de gris lumineux, le visage d'une femme aux épaules nues émerge devant une toile de fond nébuleuse. La pose du modèle, genoux serrés, met en avant la ligne sombre de la robe, évasée en bas afin d'évoquer la queue d'une sirène.

COMPRENDRE

Future épouse de Penn, le mannequin Lisa Fonssagrives porte une robe-bustier conçue par le couturier Marcel Rochas

(1902-1955). Le vêtement a été livré par coursier dans le studio parisien de Penn, alors que celui-ci s'affaire à photographier les collections haute couture pour l'automne 1950. Avant que Penn ne se rende à Paris, l'équipe de *Vogue Paris* s'est arrangé pour lui trouver un studio sous les toits d'un vieil immeuble, rue de Vaugirard. Exalté par l'expérience de la photographie en lumière naturelle dans son studio provisoire à Cuzco au Pérou, le photographe souhaitait recréer une atmosphère analogue à Paris. Les

couturiers lui font une fleur d'une part, en acceptant de lui livrer les vêtements alors que les défilés battent leur plein et, d'autre part, en le laissant libre de travailler avec les modèles de son choix. Le jeu en vaut la chandelle : la douce lumière du nord exalte les volumes des vêtements, comme ici, la monumentalité d'une robe fourreau ténébreuse s'abîmant dans un éventail de volants qui captent les rayons du jour.

Ces conditions de travail idéales profitent tout particulièrement à Cristóbal Balenciaga (1895-1972), auteur d'une cape revêtue par Lisa Fonssagrives dans la photo *Balenciaga Mantle Coat*. Cette cape est impeccablement coupée de sorte que les plis tombent en cascade le long du corps du mannequin, illustrant le goût du couturier espagnol pour les vêtements structurés. L'architecture des créations de Balenciaga a trouvé un écho optimal dans les visions sobres et sculpturales de Penn. Depuis la fin des années 1940, les qualités du photographe détonnent dans le milieu de la photo de mode. La plupart de ses confrères préfèrent alors mettre en scène des romances encombrées d'accessoires dans des décors d'hôtels particuliers. De son côté, Penn se plaît à épurer le décor au maximum pour mieux fixer le regard sur les chefs-d'œuvre fabriqués par les petites mains de la haute couture. Sa préférence pour les lignes pures et graphiques doit beaucoup aux illustrateurs de *Vogue*, tels que Carl Erickson (1891-1958) ou René Bouché (1906-1963), qui, influencés par l'art asiatique, ont su rendre les volumes des vêtements avec concision en les synthétisant par lignes et aplats complémentaires.

Marchande de ballons, Paris, 1950, épreuve au platine-palladium, 1976, 40 × 32,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, achat, The Lauder Foundation et The Irving Penn Foundation, 2014.



OBSERVER

Une femme pose à côté d'une chaise, tenant un bouquet de ballons aux reflets éblouissants. C'est une marchande de ballons, un métier qu'on ne croise plus souvent en dehors du cadre des fêtes foraines. La vendeuse n'apparaît pas ici dans son environnement quotidien - la rue - mais devant une toile de fond neutre installée dans le studio de Penn, hors de tout contexte spatiotemporel qui nous permettrait de dire quand et où elle vit.

COMPRENDRE

On reconnaît derrière la marchande la toile de fond utilisée pour réaliser les clichés de mode parisiens à l'été 1950 ; toile qui est d'ailleurs présentée dans cette exposition. En montant les escaliers pour rejoindre le studio, cette dame a peut-être croisé quelques mannequins, puisque Penn profitait des temps morts

de sa mission pour *Vogue* afin de photographier les petits métiers. Les artisans lui étaient envoyés par une équipe chargée de repérer ses sujets sur le terrain, formée par la rédactrice de *Vogue* Edmonde Charles-Roux, qui s'est entourée du photographe Robert Doisneau (1912-1994) et du poète Robert Giraud (1921-1997). Les trois flâneurs ont cueilli bon nombre des travailleurs dans le quartier de la rue Mouffetard, resté quasiment intact depuis le XIX^e siècle, non loin de la place Saint-Médard où Eugène Atget avait justement photographié ses petits métiers. Au contraire d'Atget, Penn ne saisit pas les ouvriers sur leurs

lieux de travail. Il les fait monter dans son studio contre rémunération, les dédommageront du temps accordé et des efforts parfois accomplis pour soulever le matériel jusqu'au dernier étage. Tous ne se contentent pas d'un rouleau à pâtisserie. En témoigne l'encombrant équipage du vitrier ou, pire, la meule à aiguiser les couteaux du rémouleur !

COMPARER

D'autres photographes se sont attelés à observer l'humanité à travers le prisme du travail. Portraiture à Cologne par le photographe allemand August Sander (1876-1964) en 1928, ce *Pâtissier* ressemble aux *Pâtissiers parisiens* de Penn. A la différence de ces derniers, l'artisan est photographié dans le contexte de sa cuisine. Le cliché est extrait du vaste corpus des *Hommes du XX^e siècle* constitué à partir des années 1920 par Sander qui projetait

de recenser les diverses classes socioculturelles et professionnelles qui composaient la République de Weimar (paysans, artisans, artistes, etc.). Alors que Sander s'attachait à documenter une réalité inscrite dans le présent de la société allemande, en isolant les travailleurs de leur environnement, Penn assume une nostalgie intemporelle qui imprègne une grande partie de son œuvre. C'est précisément son affection pour les «espèces en voie d'extinction» qui le rapproche d'Eugène Atget. Par ailleurs, en faisant poser mannequins, célébrités et ouvriers devant le même fond neutre et avec la même exigence, Penn brouille les hiérarchies établies. Doit-on y voir un hommage à son père, horloger ?



August Sander, *Konditor, Köln, 1928*,
épreuve gélatino-argentique,
29,3 x 21,4 cm, Paris, MNAM-CCI.

Three Dahomey Girls, One Reclining
 [Trois jeunes filles du Dahomey, une allongée], 1967,
 épreuve au platine-palladium, 1980, 50,2 x 50,2 cm.



OBSERVER

Trois africaines posent torses nus, revêtant des costumes traditionnels. Le fond neutre met en avant la présence des jeunes femmes, détachées de leur contexte social. Deux d'entre elles exposent un buste orné de scarifications (des incisions effectuées dans la peau) et recouvert, à la base du cou, de poudre d'argile blanche.

COMPRENDRE

Ces adolescentes du Dahomey (actuel Bénin) habitent la fameuse cité lacustre de Ganvié, peuplée par les Ayizo de la côte Atlantique et les Tofinu, dont les ancêtres se sont installés sur les marécages du lac Nokoué afin d'échapper aux chasseurs d'esclaves. Penn a choisi ses modèles parmi un groupe de villageois désigné par le chef de Ganvié qui, après délibération, a lui-même accordé au photographe l'autorisation d'installer son studio mobile. C'est Penn qui a demandé aux femmes

de s'habiller de la sorte. La plupart des habitants de Ganvié sont encore animistes, bien que l'expansion de l'islam et la colonisation occidentale se font sentir jusque dans les campagnes. Au début, les filles sélectionnées par Penn sont ainsi venues poser le buste couvert par des camisoles dissimulant leurs poitrines, les yeux cachés par des lunettes de soleil ostentatoires. Il a fallu négocier avec le chef pour qu'elles se changent et arborent des tenues plus traditionnelles. Sur cette photo, les motifs dessinés par les scarifications sont par conséquent très visibles, rehaussés par la lumière qui caresse la peau des modèles. Appréciées tel un ornement, ces marques (*iwu*) servent à identifier les membres d'un clan et à protéger contre les effets de la sorcellerie.



Malick Sidibé, *Bal du lycée technique au Motel*,
 26 mars 1966, épreuves gélatino-argentiques, collées sur
 une chemise jaune cartonnée extraite d'un cahier,
 dix photos de 8 x 5,5 cm et douze photos de 5,5 x 8 cm,
 Paris, MNAM-CCI.

La poudre d'argile blanche étalée sur le cou et le haut du buste est quant à elle symbole de la nourriture pour les dieux.

COMPARER

Cette vision atemporelle du Dahomey nouvellement indépendant tranche avec l'image que nombre d'Africains désirent donner d'eux-mêmes au sein d'une société mondialisée, dominée par les valeurs capitalistes qui s'épanouissent après la Seconde Guerre mondiale. En témoigne l'activité de plusieurs photographes africains. De l'ouverture de son studio photo

à Bamako en 1948 jusqu'à l'indépendance du Mali, le portraitiste Seydou Keïta (1921-2001) immortalise les fantasmes de ses clients, leur prêtant notamment des accessoires afin de paraître plus riches : sac à main, lunettes, stylo, montre, costume, cravate, radio, Vespa... Cette tendance s'amplifie jusqu'à la fin des années 1950, au moment où les enfants de paysans attirés à la ville souhaitent renvoyer à leurs familles restées à la campagne une image idéale de réussite sociale. Cette réussite passe moins par la fierté vis-à-vis

des patrimoines culturels traditionnels que par la construction d'une afro-modernité calée sur le modèle occidental. Durant les années 1960, Malick Sidibé (1935-2016) chronique la fièvre des nuits bamakoises. Les jeunes découvrent le twist et, influencés par le cinéma occidental, se déguisent en cow-boys ou rivalisent d'élégance, à l'instar des premiers « sapeurs » portraiturez par Jean Depara (1928-1997) à Kinshasa. En parallèle, fraîchement immigré à Londres, le ghanéen James Barnor (1929-) se réapproprie les

Swinging Sixties en photographiant des mannequins noirs dans les rues de la capitale anglaise. Ses clichés font régulièrement la couverture du magazine sud-africain *Drum*, à une époque où les photographes noirs sont exclus de l'univers de la mode. En se rendant à Ganvié, Penn s'éloigne volontairement de l'Afrique cosmopolite des capitales pour mieux se rapprocher du cœur d'une Afrique ethniciisée et mystérieuse que la colonisation a irrémédiablement altérée.

Cigarette No. 37 [Cigarette n°37], New York, 1972,
épreuve au platine-palladium, 1977, 59,7 x 44,1 cm.



OBSERVER

Deux cigarettes usagées se dressent côte à côte telles deux colonnes. Le noir et blanc donne un teint de cendre à ces mégots consumés.

COMPRENDRE

En 1972, Penn commence à récolter des mégots dans la rue pour les photographier. Il envisage de les tirer au platine, une technique du XIX^e siècle qui consiste à exposer le négatif sur un papier enduit d'une couche de sels de fer et de platine. Le négatif est mis directe-

ment en contact avec le papier lors de l'exposition sous une lumière ultraviolette. Penn complexifie le procédé en multipliant les expositions et les couches de métaux précieux (platine, palladium et iridium). Cela implique d'avoir plusieurs négatifs à disposition - un parexposition. Il exploitera fréquemment ce procédé dans la suite de sa carrière, y compris pour faire des retirages de ses séries plus anciennes. En plus d'être inaltérables, le platine et le palladium offrent une grande subtilité de nuances dont bénéficient les vieux mégots ramassés par Penn, sublimés par cette technique de tirage. C'est précisément la beauté de ces

déchets, monumentalisés par le choix du très grand format, qui a heurté le public. Au début des années 1970, la saleté de New York révèle son déclin, dû aux turbulences sociopolitiques. Par ailleurs, symbole du consumérisme, le rebus a été adopté par l'art contemporain, que ce soit dans les assemblages de Robert Rauschenberg (1925-2008) ou la peinture développée par Philip Guston (1913-1980) sur la fin des années 1960, marquée par ses balades le long des décharges publiques avec l'écrivain Philip Roth (1933-). Transfiguré par l'ironie d'un artiste Pop tel que Claes

Oldenburg (1929-), le mégot devient statue molle au creux d'un cendrier géant, entre monument et aire de jeu gonflable (*Giant Fagends*, 1967). Bien qu'ils trahissent une analyse critique de la décennie écoulée, les mégots de Penn n'ont toutefois pas l'allure satirique des cendriers d'Oldenburg. L'aspect somptueux des tirages contredit de manière déstabilisante le dégoût suscité par le sujet représenté. Penn traite avec le plus grand soin ces cigarettes brûlées alors même qu'il ne fume pas et qu'il a travaillé pour la campagne anti-tabac menée en 1966 par la American Cancer Company. Qui plus est, fumeur invétéré, Brodovitch vient de mourir d'un cancer, tout comme le père de Penn il y a plus longtemps...

Ses commandes pour la publicité et pour *Vogue* ont habitué le photographe à magnifier mannequins, vêtements et objets de consommation. Objets d'art ennoblis par les métaux précieux des tirages, ces bouts de « clopes » réputés prétendent à séduire autant qu'une robe Balenciaga, dénonçant calmement la face cachée du « glamour » et de l'hédonisme américains.

Mouth (for L'Oréal), New York, 1986,
dye transfer, 47,6 x 46,7 cm.



OBSERVER

Un visage poudré de blanc exhibe une bouche peinte de différents tons de bruns et roses. Les touches semblent avoir été appliquées au pinceau par un peintre inspiré, alors que les couleurs brillantes évoquent davantage celles d'une palette de maquillage que d'une palette d'artiste.

COMPRENDRE

Comme on peut le voir dans cette publicité pour la firme de cosmétiques L'Oréal, le goût de Penn pour l'expérimentation plastique a transité dans son travail de commande. Au lieu de montrer le produit tel qu'il est vendu en boutique - de simples tubes de rouge à lèvres fabriqués en série - Penn étale, à la manière

d'un peintre, des couleurs sur la bouche d'un mannequin. Cette explosion spectaculaire de textures et de tonalités mates ou luisantes contraste avec le visage laiteux, recouvert d'une multitude de grains de poudre qui révèlent l'épiderme duveteux du modèle. Ce parti pris très sensuel s'oppose au fini lisse et propre en vigueur dans les publicités qui ponctuent habituellement les magazines féminins. On devine ici l'impact de ses séries expérimentales, telles que les *Nus* ou les *Cigarettes*, qui témoignaient d'un goût profond pour le travail artisanal du medium photographique. Tandis que cette tendance s'affirme au cours de sa carrière, Penn revient à la peinture et au dessin au milieu des années 1980.

A travers ce cliché, Penn revendique un statut d'artiste au cœur même de sa production commerciale. Le photographe s'est lancé dans la publicité en 1953 afin de subvenir aux besoins de sa famille, au moment où *Vogue* commençait à juger son style trop austère. Son talent pour transformer un produit de consommation industrielle en une aventure sensorielle - en exaltant la texture d'une préparation culinaire, la rutilance d'une voiture ou les bulles d'un champagne - fera école. Contraint à la répétition de ses formules à succès par les agences, Penn sent néanmoins sa créativité bridée dans ce milieu où la prise de risque n'est jamais encouragée. Dans les années 1970, il réduit son activité à des clients triés sur le volet: Chanel, Revlon, L'Oréal, Clinique ou Calvin Klein.

QUESTIONS A FRANÇOIS BRUNET



Historien des images aux Etats-Unis, François Brunet est professeur à l'université Paris Diderot et directeur du Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones.

Il a notamment publié La Naissance de l'idée de photographie (PUF, 2000-2011), Photography and Literature (Reaktion Books, 2009) et La Photographie, histoire et contre-histoire (Puf, 2017). Il a dirigé l'ouvrage collectif L'Amérique des images.

Histoire et culture visuelles des Etats-Unis (Hazan/Univ. Paris Diderot, 2013).

A quel type d'images et à quelles qualités associez-vous le nom d'Irving Penn ?

FB: Je peux vous répondre immédiatement que ce photographe est associé pour moi à son ouvrage *Worlds in a Small Room* qu'il a publié en 1974, juste avant sa première exposition personnelle au MoMA (Museum of Modern Art, New York). Ce livre présente une synthèse de vingt ans de voyages autour du monde, au travers de photographies faites le plus souvent avec sa méthode de studio ambulant. Les personnages y apparaissent isolés de leur contexte. Je suis frappé par

la densité de ces images, par les tonalités, les gammes de gris d'une grande richesse, mais aussi par l'intensité de la «rencontre», par le cérémonial du portrait, dont j'aurai à reparler, car ce sujet est fondamental. Aujourd'hui, ce type de photographie ethnographique n'existe plus guère pour plusieurs raisons. On serait en peine de trouver un photographe, catalogué «créatif» aujourd'hui, qui en produirait. Une première raison concerne la problématique de la critique postcoloniale, encore inexistante à l'époque de la publication de Penn, qui rend suspect «*a priori*» l'exotisme ou l'orientalisme émanant de ces photos. D'autre part, ces portraits sont créés dans une démarche d'introduction quelque peu forcée dans un groupe, que ce soit celui des bikers de San Francisco ou bien celui des paysans du Dahomey. Les personnes sont entrées dans son cabinet et ont suivi exactement ce que souhaitait Penn pour les prises de vue. En qualité de photographe de mode, Irving Penn, tout comme Richard Avedon, sait manipuler et littéralement «contrôler» les modèles. Il était certes conseillé par des ethnologues et des historiens et il avait un très bon contact avec les gens.

En tant qu'historien de la photographie, s'il fallait lui dessiner un arbre généalogique, dans quelle lignée de photographes le placeriez-vous ?

FB: Ce qui est mis en avant dans les biographies de Penn, c'est qu'il est photographe de mode. Il a été formé dans les années 30 par Alexey Brodovitch (1898-1971), puis il travaille chez Vogue. Toute une lignée de grands photographes procède des magazines aux Etats-Unis, le Britannique Cecil Beaton (1904-1980), George Hoyningen-Huene (1900-1968), par exemple.

Leur formation artistique est liée à l'expansion de la presse illustrée, mais aussi à la fameuse Ecole d'architecture et d'arts décoratifs allemande du Bauhaus. Les photographes de cette génération s'im-

prègnent également fortement du mouvement surréaliste.

Une autre lignée à rapprocher du travail de Penn est celle du portrait d'atelier, depuis les débuts de la photographie surtout aux USA. Les photographes du XIX^e siècle avaient besoin de beaucoup de lumière. Ils étaient eux-mêmes architectes et construisaient leur studio exposés au nord, pour créer un éclairage diffus et uni. Ils fabriquaient des volets et utilisaient des rideaux. Penn, lui aussi, construit son atelier ambulant.

Le fond uni des portraits de Penn apporte un effet de concentration sur la plastique du modèle. Il s'agit d'une tradition ancienne aux Etats-Unis qui dérive de la miniature et non de l'effigie d'apparat. Mathew Brady (vers 1823-1896) en présente de la sorte en 1851 à Londres à l'Exposition universelle dans le Cristal Palace, créant la surprise avec ses images au fond noir.

L'art du portrait dérive de la tradition picturale, celle de la conversation au XVIII^e siècle, avec l'idée que le rôle du portraitiste est de transformer les gens. Penn l'exprime de cette manière. Dans le même sens, le photographe de personnalités Philippe Halsman (1906-1979) a indiqué qu'il cherchait à révéler la vérité intime de quelqu'un. Les Américains restent fidèles à ce thème en étant très souvent portraitistes, contrairement aux Européens. Les pays de langue anglaise, de l'Ecosse à l'Australie, ont des musées nationaux de portraits qui vont bien au-delà de la galerie d'histoire. La logique en est que chacun peut devenir une figure marquante. Le «rêve américain» mais aussi la tradition protestante de la culture anglophone, qui privilégie le contact concret avec la réalité de la personne, apportent le principe que la dignité de l'individu compte toujours plus que le collectif et les institutions.

En 2013, vous avez publié un ouvrage intitulé L'Amérique des images. Histoire et culture visuelle des Etats-Unis. Pouvez-vous dresser un panorama succinct de la société contemporaine d'Irving Penn ? A votre avis en quoi Irving Penn est-il un photographe américain et un artiste de son temps ?

FB: La carrière d'Irving Penn court sur une très longue période : plus d'un demi siècle entre les années 30 et sa mort en 2009. Il a traversé beaucoup d'époques qui comprennent l'expansion et la glorification du « rêve américain » dans les années 50 et 60 et sa remise en cause dans les années 70. Ce photographe me semble assez intemporel dans ce panorama des conflits de son temps, de la guerre du Vietnam et du mouvement des droits civiques. Les images les plus mémorables aux USA dans ces années forment une culture visuelle à partir du photoreportage, y compris dans le portrait d'acteurs politiques et sociaux. Le rôle des photos dans ces mouvements de contestation est important. Irving Penn est dans un autre monde. Il fait partie de cette génération née avec la Première Guerre mondiale et qui voit la reconnaissance de la photographie en tant qu'art. John Szarkowski (1925-2007) contribue à cette institutionnalisation en organisant des expositions de photographie au MoMA dès 1962, dans lesquelles Penn est présenté.

Ses natures mortes, y compris la série des Cigarettes, obéissent à l'esthétique des revues de mode. Ce sont des images piquées, soignées, avec des tirages précieux au platine, des procédés couleur exigeants. Cette dimension artisanale est valorisée, avec d'autres tendances, par la jeune muséographie de la photographie des années 60-70. En ce sens, Penn est de son temps, autant que Diane Arbus (1923-1971) et ses scènes de rue.

A l'époque où Penn intègre l'équipe de Vogue, le journal travaille déjà avec de grands photographes (Horst P. Horst, Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld) et s'imposera par la suite comme un véritable creuset

créatif. Dans les années 60 pourtant, Penn estime que la qualité du magazine se dégrade. Quels sont l'aura et l'impact d'un magazine tel que Vogue dans la culture visuelle depuis les années 1940 ?

FB: On a tendance à oublier l'importance des magazines de mode dans le milieu du XX^e siècle. Destinées aux femmes, ces revues ne publient pas seulement de la mode mais les scènes ethnographiques de Penn par exemple. Si cette thématique peut poser question aujourd'hui pour un regard éduqué au post-colonialisme, elle est largement publiée à cette période comme l'a été depuis le XIX^e l'image des gamins des rues, des pauvres de New York et Londres, toute une imagerie qui tient sa place dans la culture visuelle américaine à côté de la mode dans *Vogue*. Ce sont autant de sujets pittoresques qui existent depuis Goya (1746-1828) dans la peinture et bien avant encore. Cette iconographie artistique est très vendue et appelle le talent des grands photographes, qui élargissent ainsi l'univers de la beauté parallèlement aux modèles de la femme apprêtée, une jonction tout à fait compatible à l'époque.

De quelle marge de liberté pouvait disposer un photographe dans ce contexte ?

FB: Penn figure parmi les très grands photographes de mode. Ceux-ci deviennent des « divas » dans les magazines des années 40 et 50. Ils ont une grande marge de liberté sur les sujets, pour les maquettes, même si la sélection des images repose sur un travail d'équipe. La relation entre le photographe et le directeur d'édition, que ce soit pour *Vogue* ou pour *Life*, entraîne une réelle implication dans le design de la revue.

Dans le courant des années 60, au moment où l'esthétique Pop et le consumérisme s'imposent, que penser d'un photographe comme Penn qui s'oriente vers l'exploration de techniques quasi artisanales, allant jusqu'à fabriquer certains de ses appareils ? Existe-t-il d'autres photographes comparables à cette trajectoire, à mille lieux des

images industrielles de papier glacé ?

FB: Dans les années 60, ce qui domine est l'utilisation du Leica ou du Canon, pour une photographie rapide et le photoreportage. Il existe toutefois d'autres photographes dans la trajectoire de Penn, même si le fait d'utiliser la chambre photographique et le tirage au platine n'est pas fréquent. Sa démarche n'est cependant pas solitaire : Ansel Adams (1902-1984) crée des paysages aux tirages très soignés qu'il contrôle personnellement.

Cette vision très artisanale est un des pans du mécanisme de reconnaissance de la photographie et l'impression dans les magazines n'est pas un obstacle pour les images faites à la chambre, au contraire, le papier glacé industriel donne une qualité aux noirs. L'obsession des grands photographes pour les gammes de gris et de noirs est caractéristique de ces années. Quand le marché de l'art de la photographie prend son essor dans les années 70, s'instaure une hiérarchie des modes de tirage et de valeur attribuée aux tirages d'époque et d'artistes.

Penn se considère comme un peintre médiocre, jusqu'à détruire ses peintures en 1942. Formé durant ses études aux avant-gardes européennes, il s'oriente vers la photographie avec un important bagage culturel. Si, à cette époque, la photographie n'est pas encore pleinement reconnue par les institutions, est-elle également considérée comme le parent pauvre des Beaux-Arts par le public, la presse et ceux qui la pratiquent ?

FB: 1937 est la date importante de la première grande exposition du MoMA qui célèbre les cent ans de la photographie, événement marquant l'ouverture vers la presse et le public. Néanmoins, il faut attendre encore au moins trente ans pour qu'apparaisse une véritable politique de collection. En 1940, peu de gens considèrent la photo comme un art, même si les magazines, *Life* au premier chef, tiennent un discours pédagogique sur l'image et font sa promotion.

D'autres photographes américains comme Paul Strand (1890-1976) et Walker Evans (1903-1975) ont porté leur regard sur la misère sociale de leur pays. Comment expliquer l'absence de ce sujet chez Penn ?

FB: Au printemps dernier, il y a eu une exposition au Centre Pompidou, sur l'œuvre de Walker Evans. Il a fait peu de portraits (série des fermiers d'Alabama) et en cela il est atypique par rapport à d'autres Américains. Il a produit des milliers d'images de maisons du sud des

États-Unis et de belles séries qui montrent moins la misère qu'une dimension vernaculaire (régionale, traditionnelle). Paul Strand, quant à lui, s'intéresse aux pauvres au travers de reportages en Irlande et en Italie. Mais ses figures de pêcheurs et de paysans donnent plutôt une dimension exotique de la mer et de la campagne, comme le Dahomey ou la Nouvelle Guinée pour Penn, toutes proportions gardées. Le thème de la misère sociale est davantage représenté par Larry Clark

(né en 1943) et des photos de Harlem par Bruce Davidson (né en 1933) et ses photos de Harlem dans les années 70.

Plutôt que l'absence de regard sur la misère sociale, ce qui surprend surtout chez Irving Penn c'est qu'il photographie assez peu son pays, l'Amérique.

PROPOSITION DE PARCOURS

UN PHOTOGRAPHE DE MODE ET DU MONDE

Irving Penn a travaillé pour la publicité et pour la presse afin de gagner sa vie. Tout le monde pouvait voir ses photos dans des magazines connus, comme *Vogue*, qui consacrent des articles à la mode et aux célébrités. Attiré par les marges de la société moderne, Penn s'est intéressé à des sujets aux antipodes du luxe et de la mondanité : la nature morte, les petits métiers, les traditions de tribus isolées, jusqu'aux déchets produits par notre propre société...

1. DES PHOTOS COMME DES PEINTURES



A · After-Dinner Games
[Jeux pour après-dîner], New York, 1947,
dye transfer, 1985, 56,5 x 46 cm.

Une allumette craquée, un café qui traîne : les natures mortes de Penn suggèrent une vie interrompue. Ce désordre n'a pourtant rien de spontané, c'est l'artiste qui l'a minutieusement composé, à la manière d'un peintre de nature morte.



B · Igor Stravinsky, New York, 1948, épreuve gélatino-argentique, 25,1 x 20,3 cm.
Pour sa série des *Portraits existentiels*, Penn propose à des célébrités de poser dans un coin. Il observe leur manière de s'approprier cet espace : le compositeur Stravinsky (russe naturalisé américain en 1945) fait comme s'il écoutait l'écho du mur qu'il vient de cogner.



C · Rochas Mermaid Dress (Lisa Fonssagrives-Penn) [Robe-sirène Rochas (Lisa Fonssagrives-Penn)], Paris, 1950, épreuve au platine-palladium, 1980, 50,5 x 50,2 cm.
En un cliché très sobre, Penn met en valeur la forme spectaculaire de cette robe haute couture, qui s'élargit en bas et cache les pieds du modèle, à la manière d'une queue de sirène. La pose du modèle ne se référera pas à l'art antique ?

2. DONNER À VOIR L'HUMANITÉ



D · Mother and Posing Daughter
[Mère et sa fille prenant la pose]
Cuzco, 1948, épreuve au platine-palladium,
1989, 30,5 x 29,2 cm.



E · Vitrier, Paris, 1950, épreuve au platine-palladium, 1976, 43,2 x 27,6 cm.



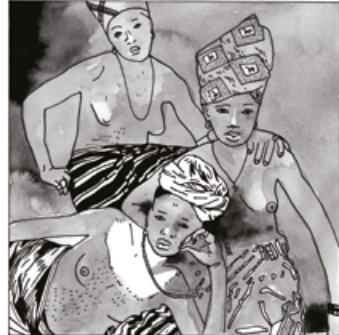
F · Pablo Picasso à La Californie, Cannes, 1957, épreuve au platine-palladium, 1985, 47,3 x 47,3 cm.

Que ce soit au Pérou avec les habitants de Cuzco, les petits métiers parisiens ou Picasso, Irving Penn s'attelle à saisir l'humanité de chacun. Pour cela, il prend le temps de l'échange même quand il ne parle pas leur langue.



G · Nude No. 72 [Nu n°72], New York, 1949-1950, épreuve gélatino-argentique, 39,7 x 37,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, don de l'artiste, 2002.

A travers cette série, Penn renoue avec l'exercice cher aux peintres d'étudier le nu féminin. Ses modèles ne répondent alors pas toujours aux canons véhiculés par la presse, ni aux mannequins qui posent pour lui. D'ailleurs ce travail du photographe n'est reconnu que tardivement.



H · Three Dahomey Girls, One Reclining [Trois jeunes filles du Dahomey, une allongée], 1967, épreuve au platine-palladium, 1980 50,2 x 50,2 cm.

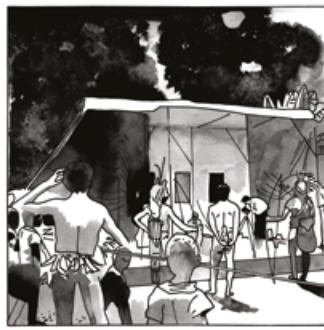
Affecté par la disparition progressive des cultures indigènes, Penn part au Dahomey (l'actuel Bénin) et exalte les corps de femmes sculptés par les scarifications.



I · Three Asaro Mud Men [Trois hommes de boue d'Asaro], Nouvelle-Guinée, 1970, épreuve au platine-palladium, 1976, 51,1 x 49,5 cm.

Prise en Papouasie, cette photo met en scène trois hommes enduits de boue afin de se travestir en fantômes et raconter l'histoire de leurs ancêtres.

3. UN ARTISTE EXIGENT ET NOVATEUR



J · Lisa Fonssagrives-Penn, Irving Penn au travail en Nouvelle-Guinée, 1970, épreuve gélatino-argentique, 19,4 x 19,4 cm.

En voyage, Penn se déplaçait avec une tente d'environ vingt mètres carrés en guise de studio mobile. Ce dispositif lui était indispensable pour maîtriser les conditions d'espace et de lumière lors des prises de vue.



K · Cigarette No. 37 [Cigarette n°37], New York, 1972, épreuve au platine-palladium, 1977, 59,7 x 44,1 cm.

Penn réalise de magnifiques tirages à partir de vieux mégots pour mieux traduire la beauté qui est partout, plus que pour critiquer la société moderne consumériste.



L · Mouth (for L'Oréal) [Bouche (pour L'Oréal)], New York, 1986, dye transfer, 47,6 x 46,7 cm.

Dans cette publicité pour un rouge à lèvres, Penn choisit de transformer une bouche en palette de peintre, afin d'exalter la richesse des couleurs et des matières.

ANNEXES ET RESSOURCES

AUTOUR DE L'EXPOSITION

L'offre des visites guidées

Scolaires

<http://www.grandpalais.fr/fr/visiter>

Adultes et familles pour groupes et individuels

<http://www.digitick.com/irving-penn-expo-photographie-ile-de-france-css5-rmn-pg1-rg15037.html>

Le Magazine de l'exposition

<http://www.grandpalais.fr/fr/magazine>
<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

POUR PRÉPARER ET PROLONGER SA VISITE

Dossiers pédagogiques

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/tous-nos-dossiers-pedagogiques>

Livrets-jeux des expositions du Grand Palais

<http://www.grandpalais.fr/fr/tutoriels-dactivites-pedagogiques>

Itunes.fr/grandpalais et *GooglePlay*: nos e-albums, conférences, vidéos, entretiens, films, applications et audioguides

Panoramadelart.com: des œuvres analysées et contextualisées

Photo-Arago.fr: un accès libre et direct à l'ensemble des collections photographiques conservées en France

Tutoriels des activités pédagogiques des expositions du Grand Palais:

<http://www.grandpalais.fr/>
frtutoriels-dactivites-pedagogiques
www.grandpalais.fr/fr/les-applications-mobiles

BIBLIOGRAPHIE

· Irving Penn : le centenaire, 2017, catalogue d'exposition, Grand Palais, 2017.

· Balenciaga, l'œuvre au noir, Olivier Saillard, Véronique Belloir, catalogue d'exposition, Musée Bourdelle (Paris), 2017, Paris Musées, Paris, 2017.

· Irving Penn: Beyond Beauty, Merry A. Foresta, catalogue d'exposition, Smithsonian American Art Museum (Washington), 2015, Yale University Press, New Haven, 2015.

· En passant: mémoires de travail, Irving Penn, Callaway/Nathan, New York/Paris, 1991.

SITOGRAPHIE

The Irving Penn Foundation

<http://www.irvingpenn.org/>

The Metropolitan Museum of Art, New York

<http://www.metmuseum.org/>

The Irving Penn Archives at the Art Institute of Chicago

<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/IrvingPennArchives/overview>

Exposition Les petits métiers, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2010

<http://www.henricartierbresson.org/expositions/irving-penn/>

Eugène Atget, exposition virtuelle, BNF

<http://expositions.bnf.fr/atget/>

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture: Picture of Self [Autoportrait], Cuzco, 1948, épreuve gélatino-argentique, 34 x 26,4 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 3:** Localisation de la galerie côté Clemenceau dans le Grand Palais © DR | **Page 4:** Jérôme Neutres, © Collection Rmn-Grand Palais, Photo Mirco Magliocca. | **Page 7:** Walker Evans, Shoeshine Stand Detail in Southern Town [Détail d'un stand de cirleur de chaussures dans une ville du Sud], 1936, épreuve gélatino-argentique, 14,3 x 16,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art. | **Page 7:** After-Dinner Games [Jeux pour après-dîner], New York, 1947, dye transfer, 1985, 56,5 x 46 cm, © Condé Nast. | **Page 8:** Glove and Shoe [Gant et chaussure], New York, 1947, épreuve gélatino-argentique, 24,4 x 19,7 cm, © Condé Nast. | **Page 8:** Issey Miyake Staircase Dress [Robe-escalier Issey Miyake], New York, 1994, épreuve au platine-palladium, 1997, 49,8 x 43,2 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 9:** Alfred Hitchcock, New York, 1947, épreuve gélatino-argentique, 24,1 x 19,4 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 9:** Arthur Penn et Warren Beatty, New York, 1967, épreuve gélatino-argentique, 35,2 x 35,2 cm, © Condé Nast. | **Page 10:** Cuzco Children [Enfants de Cuzco], 1948, épreuve au platine-palladium, 1968, 49,5 x 50,5 cm, © Condé Nast.) | **Page 10:** Eugène Atget, Marchand de paniers (vannier), 1899, photographie positive sur papier albuminé, d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 22,2 x 17,1 cm, Paris, BNF, Photo © BnF, Dist. RMN-Grand Palais / image BnF. | **Page 11:** Three Asaro Mudmen [Trois hommes de boue Asaro], Nouvelle-Guinée, 1970, épreuve au platine-palladium, 1976, 51,1 x 49,5 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 17:** Cigarette No. 37 [Cigarette no 37], New York, 1972, épreuve au platine-palladium, 1977, 59,7 x 44,1 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 11:** Nude No. 72 [Nu n°72], New York, 1949-1950, épreuve gélatino-argentique, 39,7 x 37,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, don de l'artiste, 2002, © The Irving Penn Foundation. | **Page 12:** Ta Tooin (The Bowery), New York, vers 1939, épreuve gélatino-argentique, 24,1 x 19,1 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 12:** Francis Picabia, L'Œil cacodylate, 1921, huile sur toile et collage de photographies, cartes postales, papiers découpés, 148,6 x 117,4 cm, Paris, MNAM-CCI, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian. | **Page 13:** Rochas Mermaid Dress (Lisa Fonssagrives-Penn) [Robe-sirène Rochas (Lisa Fonssagrives-Penn)], Paris, 1950, épreuve au platine-palladium, 1980, 50,5 x 50,2 cm, © Condé Nast. | **Page 14:** Marchande de ballons, Paris, 1950, épreuve au platine-palladium, 1976, 40 x 32,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, achat, The Lauder Foundation et The Irving Penn Foundation, 2014, © Condé Nast. | **Page 14:** August Sander, Konditor, Köln, 1928, épreuve gélatino-argentique, 29,3 x 21,4 cm, Paris, MNAM-CCI, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Guy Carrard, C) Die Photogr. Sammlung/A. Sander Archiv / ADAGP. | **Page 15:** Three Dahomey Girls, One Reclining [Trois jeunes filles du Dahomey, une allongée], 1967, épreuve au platine-palladium, 1980, 50,2 x 50,2 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 14:** Malick Sidibé, Bal du lycée technique au Motel, 26 mars 1966, épreuves gélatino-argentiques, collées sur une chemise jaune cartonnée extraite d'un cahier, dix photos de 8 x 5,5 cm et douze photos de 5,5 x 8 cm, Paris, MNAM-CCI, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat, © Malick Sidibé / Courtesy Galerie MAGNIN-A, Paris. | **Page 18:** Mouth (for L'Oréal), New York, 1986, dye transfer, 47,6 x 46,7 cm, © The Irving Penn Foundation. | **Page 19:** François Brunet © Rmn-GP SR. | **Page 22:** Proposition de parcours, illustrations Studio LV2.

« Rendre l'art accessible à tous » est l'un des objectifs centraux de la Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais.

Initiées en 2016, les histoires d'art proposent un éventail d'activités autour de l'Histoire de l'art.

HISTOIRES D'ART AU GRAND PALAIS



© Joaquim Rossetti

Comment regarder une oeuvre d'art ? Qui était vraiment Pablo Picasso ? Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre ? Le Grand Palais vous aide à répondre à toutes ces questions avec la nouvelle saison des cours d'histoire de l'art, accessibles à tous et abordant tous les thèmes de la préhistoire à l'art contemporain. Ne soyez plus perdus dans un musée face aux œuvres !

Ces cours d'histoire de l'art « à la carte », conçus pour s'adapter à vos attentes ! Une approche inédite de l'art, menée par les conférenciers de la Rmn-Grand Palais, historiens de l'art passionnés et expérimentés.

4 FORMULES ET 4 MANIÈRES D'ABORDER L'HISTOIRE DE L'ART SUIVANT VOS ENVIES, VOUS POUVEZ SUIVRE UN OU PLUSIEURS COURS. À VOUS DE JOUER !

POUR LES CURIEUX : HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

30 séances chronologiques à suivre à l'unité ou toute l'année pour découvrir l'histoire de l'art, de la préhistoire à l'art contemporain, et avoir les clés de lecture pour la compréhension des œuvres les plus diverses.

POUR LES INCONDITIONNELS : LES THÉMATIQUES

Comment lire une peinture ? Une sculpture ? Une photographie, une vidéo ? 30 séances thématiques pour répondre à vos questions et regarder l'histoire de l'art autrement !

POUR LES PRESSÉS : UNE BRÈVE HISTOIRE DE L'ART

5 séances d'1h30 chrono pour réviser les fondamentaux de la culture générale ! Chronologiques ou thématiques, les grandes lignes de l'histoire de l'art sont retracées, une bonne occasion d'entretenir ses connaissances !

POUR LES FAMILLES : LES VOYAGES AU PAYS DE L'ART

Voyage au Moyen Âge avec les chevaliers, Voyage en train au temps des impressionnistes, Voyage en Grèce antique avec Ulysse... 7 voyages au choix pour un moment privilégié d'échange et de plaisir. Ces rencontres se vivent en famille, à partir de 8 ans.

INFORMATIONS ET TARIFS

<http://histoires-dart.grandpalais.fr/>

HISTOIRES D'ART À L'ÉCOLE



© Joaquim Rossetti

Pour contribuer à l'éducation artistique et culturelle des élèves, la RMN-Grand Palais propose un nouvel outil pédagogique : « Histoires d'Art à l'école ».

Articulée autour de multiples activités, cette mallette développe des formes d'apprentissages innovantes pour sensibiliser élèves et enfants à l'art, à partir de 7 ans.

Véritable voyage autour du portrait, la mallette « Le portrait dans l'art » offre 12 ateliers thématiques qui permettent de mener 36 séances d'activités pour jouer, découvrir et comprendre différents aspects du portrait et entrer dans l'histoire de l'art.

HISTOIRES D'ART À L'ÉCOLE EST COMPOSÉE DE 4 MALLETTES

Le portrait dans l'art, à partir de 7 ans
DISPONIBLE

L'objet dans l'art, à partir de 3 ans
Le paysage dans l'art, à partir de 7 ans
L'animal dans l'art, à partir de 3 ans
À VENIR...

INFORMATIONS ET TARIFS

- Tarif: 150 € TTC (+ frais d'envoi)
- Pour tout renseignement:
histoiresdart.ecole@rmngp.fr
- Pour tout savoir:
<http://www.grandpalais.fr/fr/les-mallettes-pedagogiques>

