



HAL
open science

Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005

Léo Martinez

► To cite this version:

Léo Martinez. Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. NNT: 2011TOU20070 . tel-00764966

HAL Id: tel-00764966

<https://theses.hal.science/tel-00764966>

Submitted on 13 Dec 2012

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

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



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :
Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Discipline ou spécialité :
Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :
Léo MARTINEZ

le : mardi 27 septembre 2011

Titre :

Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme
expression artistique en France de 1970 à 2005

Ecole doctorale :
Temps, Espaces, Sociétés, Cultures (TESC)

Unité de recherche :
FRAMESPA

Directeur(s) de Thèse :

Madame Luce BARLANGUE, Professeur, Université de Toulouse II - Le Mirail

Rapporteurs :

Madame Evelyne TOUSSAINT, Professeur, Université de Pau et des Pays de l'Adour
Monsieur Michel POIVERT, Professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Autre(s) membre(s) du jury

Monsieur Jean Nayrolles, Professeur, Université Toulouse II - Le Mirail

Léo Martinez.

**« Le rôle des expositions
dans la valorisation de la photographie
comme expression artistique en France,
1970 – 2005 »**

Thèse d'histoire de l'art, soutenue le 20 septembre 2011, à l'Université Toulouse le Mirail.

Je remercie Madame Luce Barlangue et les membres du jury, Madame Evelyne Toussaint, Monsieur Michel Poivert et Monsieur Jean Nayrolles.

Je remercie également Madame Françoise Salvat, Madame Catherine Compain-Gajac, Monsieur Louis Peyrusse et Monsieur Serge Robert.

Que soient aussi remerciés Madame Jacqueline Dieuzaide, Madame Marta Gilli, Monsieur Régis Durand, Monsieur Michel Nuridsany, Monsieur François Hébel, Monsieur Sam Stourdze, Monsieur François Saint Pierre, Monsieur Jean Marc Lacabe et Monsieur Philippe Ortel.

Table des Matières.

Avant-propos	7
INTRODUCTION	11
I. L'EXPOSITION, UN ENJEU ARTISTIQUE ET CULTUREL.	18
A. Le goût et la valeur artistique.....	18
1) La photographie, entre art et culture.	18
a) Une certaine idée de la Culture.	19
b) De « l'art moyen »?	23
c) Sortir du déterminisme social.	27
2) Les goûts et préférences culturelles.....	34
a) Analyse du goût et jugements esthétiques.	34
b) L'objet culturel.	40
3) La légitimation de la valeur de l'art.	43
a) Le monde de l'art.....	46
b) La création de la valeur de l'art.	51
B. Le phénomène d'exposition.	59
1) Les différentes formes d'exposition.....	61
a) L'évolution de l'exposition.....	63
b) Les lieux d'expositions.	66
c) La portée des expositions.....	73
2) L'exposition comme interface.....	76
a) L'interface	76
b) Les artistes	79
	2

c)	La relation entre l'art et son public	81
3)	L'axe médiateur – décideur.....	85
a)	Les décideurs politiques et économiques.....	85
b)	Le poids de l'institution.....	88
c)	Les médiateurs.....	90
C.	Une histoire des expositions de photographie.....	94
1)	Les expositions au XIXe siècle.....	94
a)	Les premières présentations de photographies.....	96
b)	Les expositions pictorialistes au tournant de 1900.....	101
c)	Les Etats-Unis : les expositions d'un nouveau centre artistique.....	104
2)	Les expositions phares, de l'Entre deux Guerres aux années cinquante.....	111
a)	« Film und Foto », 1929.....	112
b)	«Subjektive Fotografie» , 1951.....	116
c)	Une exposition jalon: "The Family Of Man" (1955) et sa restauration en 1992.....	119
3)	La construction du champ photographique de 1950 à 1970.....	126
a)	Aux USA, le Moma et Jonh Szarkowski.....	126
b)	Un exemple d'auto légitimation : la Generative Fotografie.....	132
II.	LES ANNEES SOIXANTE-DIX, L'EMERGENCE.....	137
A.	La construction du Champ photographique.....	138
1)	L'impact du modèle américain.....	140
a)	L'exposition « Photographie nouvelle des Etats-Unis » (1971).....	143
2)	Le développement des expositions en France.....	147
a)	La création d'un réseau et sa politique de diffusion.....	148
3)	Un marché balbutiant et incertain, tributaire du volontarisme d'individualités.....	153
4)	Les premières interventions de l'Etat.....	160
a)	L'institution et la création contemporaine.....	160
b)	L'engagement des municipalités.....	163
c)	La mobilisation de l'Etat à partir de 1976.....	164
B.	Le nouveau champ photographique, des initiatives provinciales : Arles et Toulouse	168
1)	Jean Dieuzaide et Lucien Clergue : deux pionniers de la diffusion de la photographie.....	169
2)	Le modèle Arlésien.....	174
a)	La genèse des Rencontres d'Arles.....	175

b)	Une programmation à visée internationale.	180
c)	Une politique au service de la promotion de la photographie.	183
3)	La Galerie municipale du Château d'eau à Toulouse.	187
a)	Une galerie singulière.	188
b)	Une riche programmation.	191
c)	Une mission pédagogique.	195
C.	La structuration d'une définition de la photographie.	198
1)	La nécessité de fixer des modèles pour écrire l'histoire.	198
a)	Des écrits divers et lacunaires.	199
b)	La légitimité de la critique.	200
c)	Les premiers critiques.	202
2)	La valorisation des particularités nationales.	206
a)	La photographie nationale.	206
b)	La ville de Paris, un sujet privilégié.	213
3)	Les tentatives de positionnement de la photographie.	216
a)	Une définition de la photographie créative : <i>Dans la chambre obscure</i>	216
b)	L'avènement de La photographie couleur.	225
c)	Des rapports ambigus avec le monde de l'art.	229
III.	LES ANNEES QUATRE-VINGT, L'AUTONOMISATION. . .	234
A.	La reconnaissance institutionnelle.	235
1)	La valorisation de la photographie.	236
a)	La création de nouveaux outils institutionnels : Le CNP.	240
2)	La reconnaissance d'une histoire de la photographie.	247
a)	L'introduction de la photographie dans l'histoire de l'art.	247
b)	Des expositions historiques.	252
c)	Une histoire autonome, l'exemple du Groupe de XV.	254
3)	L'implication des acteurs institutionnels.	260
a)	1989 , l'anniversaire.	261
b)	Analyse d'une exposition historique exemplaire : « L'invention d'un art ».	263
B.	Les nouvelles formes d'art et la valeur de l'exposition.	286
1)	La post modernité.	287
2)	«Ils se disent peintres, ils se disent photographes».	290
a)	L'origine de l'exposition.	291
b)	Les artistes.	294
c)	Une exposition jalon.	295

d)	De nouvelles formes d'exposition de la photographie.....	298
3)	Le Tableau photographique.....	301
a)	L'exposition : «Une autre objectivité»	305
b)	Les théories.....	318
c)	L'importance de la fortune critique.	324
C.	La programmation du champ de la photographie : un modèle artistique.	328
1)	Le Mois de la photo.	328
2)	Les Rencontres d'Arles	333
a)	Arles, 1984.	333
b)	La transformation des Rencontres.....	339
c)	L'économie de la culture.	342
3)	La Bibliothèque Nationale et la photographie créative selon Jean Claude Lemagny.	344
a)	« La Photographie Créative »,1984.....	345
b)	La photographie selon Jean Claude Lemagny.....	347
IV.	LES ANNEES QUATRE-VINGT DIX, LA RECONNAISSANCE.	353
A.	L'utilisation de la photographie dans les politiques culturelles.	354
1)	Paris, une capitale de la photographie.....	355
a)	Un nouveau CNP : Régis Durand et une programmation innovante.....	355
b)	Un nouveau lieu : La Maison Européenne de la Photographie.	365
2)	Une orientation culturelle à succès : la professionnalisation des festivals et des événements.....	373
a)	Politique culturelle et enjeux : l'exemple d'Image au Centre.	375
b)	Professionnalisations des acteurs.....	376
3)	Le Centre photographique et l'Eté photographique de Lectoure.....	379
a)	Les lieux.	382
b)	La programmation et la politique du Centre.	385
c)	L'Eté photographique de Lectoure.	392
B.	« Des » photographies.....	398
1)	Choix d'expositions représentatives des différents discours.	399
a)	Mai de la photographie.	399
b)	L'exposition « Photographie / Sculpture ».....	405
2)	La valorisation du photojournalisme	416
a)	L'exposition du photojournalisme.	418
b)	Visa pour l'image.	421
c)	Remake de l'exposition «Family Of Man» , l'art et le monde contemporain.	425

3) Le Printemps de Cahors et de la photographie plasticienne.....	428
a) Du Printemps de Cahors au Printemps de Septembre : un évènement en phase avec l'évolution de la création.....	429
b) Une programmation en phase avec la création.....	434
c) Un dispositif de légitimation.....	438
C. La Photographie en 2000, l'exposition « L'ombre du temps », l'exposition inaugurale du Jeu de Paume, une nouvelle institution en quête d'identité.....	450
1) L'institution.....	451
2) L'exposition.....	453
a) Documents Monuments.....	454
b) Expérimentation sur le médium.....	456
c) Splendeur et misère du sujet.....	458
3) L'analyse.....	459
CONCLUSION.....	469
ANNEXES.....	487
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	620
ILLUSTRATIONS.....	644
INDEX.....	649

*« Le soleil naît du feu, la lune du soleil ; le feu est l'âme du grand tout :
ses atomes élémentaires s'épanchent et ruissellent incessamment
sur le monde en courant infinis ! Aux points où ces courants s'entrecoupent dans le ciel,
ils produisent la lumière ; à leur point d'intersection dans la terre,
ils produisent l'or. La lumière, l'or ; même chose !
Du feu à l'état concret. La différence du fluide au palpable,
du fluide au solide pour la même substance, de la vapeur d'eau à la glace,
rien de plus. Ce ne sont point là des rêves, c'est la loi générale de la nature.
Mais comment faire pour soutirer dans la science, le secret de cette loi générale ? »*

Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Livre VII, 4 'ANÁTKH', 1832.

Avant-propos

Je pratique la photographie depuis mon adolescence pendant laquelle j'ai appris la technique de cet art dans un photo club. La visite annuelle des expositions de Visa pour l'image à Perpignan ainsi que mes nombreux séjours à Toulouse où j'ai découvert la galerie du Château d'eau, m'ont encouragé dans ma pratique et ont assurément influencé la suite de mon parcours professionnel.

J'ai donc décidé d'orienter mes études d'Histoire de l'art vers la photographie : mon mémoire de Maîtrise portait sur les œuvres photographiques acquises par le FRAC Languedoc

Roussillon, mon mémoire de DEA sur les expositions de photographie en Midi Pyrénées et j'ai mis à profit une année en D.E.S.S. de conservation et restauration préventive des œuvres d'art contemporain pour effectuer deux stages au sein de la régie du Centre National de la Photographie et de celle des Rencontres d'Arles. Cette expérience a débouché sur un emploi temporaire mais régulier dans la régie des œuvres des Rencontres.

Cet emploi ainsi que ces années de formation universitaire au cours desquelles j'ai été amené à côtoyer et collaborer avec des étudiants d'école des Beaux-arts, des galeristes ou des commissaires, m'ont permis de conjuguer mes acquis théoriques à une pratique professionnelle tout en me conférant une position d'observateur privilégié du fonctionnement du monde de l'art. Ainsi, par ma pratique personnelle de la photographie, mes études et ma profession, j'ai été confronté à la question de la valorisation de la création artistique.

Cette position, bien que confortable en ce qu'elle m'autorise une observation « de l'intérieur » mais non participative, m'a amené à prendre conscience de quelques problématiques.

La première, la plus évidente, est celle de l'implication de ma subjectivité inhérente à ma pratique, et de la nécessité permanente de garder une position d'observateur objectif. Le caractère contemporain de mon sujet de recherche pose aussi la question de mon positionnement : l'absence de recul historique et critique par rapport aux œuvres exposées entraîne un souci d'objectivité quant à la définition de leur valeur artistique.

Une autre problématique, comparable à celle évoquée par Bourdieu dans *Homo academicus*¹, est l'étude d'un monde auquel je suis lié par des éléments aussi bien intellectuels que « temporels ». Cette position difficile se doit d'être dépassée, d'autant plus qu'elle est amenée à se développer étant donné les volontés de rapprochement entre le monde universitaire et le monde professionnel. Même si ma position suscite des questions quant à mon objectivité, il ne s'agit pas d'oublier que ma réflexion et les problématiques que j'aborde lui sont intrinsèquement liées.

L'histoire des expositions apparaît comme un champ libre dans la production savante. En effet, il n'existe pas de discours autonome sur l'exposition. Toute réflexion emprunte des

¹ « Placé devant le défi que représente l'étude d'un monde auquel on est lié par toutes sorte d'investissements spécifiques, inséparablement intellectuels et « temporels », on ne peut d'abord songer qu'à la fuite : le souci d'échapper au soupçon du partis pris conduit à un effort pour disparaître en tant que sujet « intéressé », « prévenu », d'avance soupçonné de mettre les armes de la science au service des intérêts particuliers, pour s'abolir même en tant que sujet connaissant en recourant aux procédures les plus impersonnelles, les plus automatiques donc, dans cette logique qui est celle de la « science normale, les plus indiscutables ». Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, ed. Editions de minuit, p. 16, Paris, 1984, 317p.

outils à différents champs disciplinaires: sociologie, économie, philosophie, histoire ou communication. Il convient donc de préciser en préliminaire le point de vue de l'analyste.

La majorité des analyses d'expositions utilise des méthodes sociologiques. Ceci se comprend aisément en ce que l'exposition est un phénomène prosaïque. Dans le cadre de l'histoire de l'art, l'exposition est un phénomène qui accompagne l'art moderne, depuis son apparition à la Renaissance, période durant laquelle l'art commence à s'autonomiser, et où apparaissent des outils de légitimation, à savoir l'Académie et les expositions. Le phénomène de l'exposition fait donc partie intégrante de l'histoire de l'art, mais il est principalement utilisé comme source du discours plutôt que comme finalité. L'histoire de l'art se concentre principalement sur la valorisation des œuvres ou des artistes au détriment de leur présentation et de leur perception dans l'espace public.

Or cette notion d'art a connu de nombreuses évolutions et de nombreuses définitions et il paraît donc pertinent qu'une étude multidisciplinaire de ce champ d'investigation contemporain soit la plus apte à rendre compte de sa richesse et de son intérêt.

J'ai fondé mes recherches sur l'analyse de catalogues d'expositions de photographies et de dossiers de presse et de nombreux entretiens. Les principales difficultés rencontrées ont découlé du côté lacunaire de certains catalogues et à l'absence d'archives, dus à la jeunesse du médium, et à la difficulté à rencontrer certain protagoniste.

Par ailleurs, pour assoir ma démonstration, il m'a paru nécessaire de poser en première partie un exposé réflexif sur les outils d'analyse afin de conceptualiser le fonctionnement d'un monde et de faire apparaître des outils méthodologiques. Cette section fait donc intégralement partie de ma réflexion.

Il a été difficile de documenter certaines parties de ma recherche ce qui explique les lacunes de mon travail comme les informations relatives aux œuvres exposées. Une étude plus approfondie des œuvres aurait pu trouver sa place dans ce corpus, j'ai préféré une vision plus globale du fonctionnement et de l'historique du monde de l'art. Ce corpus retenu ne peut toutefois pas être exhaustif, je l'ai orienté vers l'analyse d'exposition provinciale, les expositions d'institutions nationales sont utilisées pour marquer des périodes de ruptures. Il faut aussi relever l'absence d'étude des budgets, des débouchés commerciaux des artistes exposés ainsi que de leurs réseaux.

Dans le cas de l'analyse d'un corpus d'expositions, j'ai été confronté à des problèmes méthodologiques : constituer un corpus homogène et cohérent, établir un principe de choix pour déterminer les éléments les plus représentatifs, définir le niveau d'analyse de ces

éléments. En vertu de quoi il m'a donc semblé opportun de faire apparaître des ensembles. Des ruptures, des discontinuités, des seuils sont alors apparus, à partir desquels s'organisent les mouvements des ensembles. Par la suite, j'ai dû interroger les synthèses, les groupements déjà admis, les notions de classements telle « créative », « moderne » ou « postmoderne » qui varient selon la position de celui qui les utilise.

J'ai été confronté à une population d'évènements dispersés et à des discours parfois opposés alors qu'ils traitent du même objet. Les découpages, (ceux admis ou ceux contemporains des discours étudiés) sont des catégories réflexives des principes de classement, des règles normatives, des types, institutionnalisés: ce sont des faits de discours qui méritent d'être analysés. Il est donc apparu un domaine immense constitué par l'ensemble de tous les énoncés effectifs à partir duquel émerge le projet d'une description des évènements discursifs² pour la recherche des unités qui s'y forment.

Ainsi, la notion d'art ne peut être appréhendée comme une notion traditionnelle, mais comme une théorie construite par un champ de faits de discours à partir duquel on les construit. Ecrire l'histoire des expositions peut donc être considéré comme une alternative à l'idée traditionnelle de l'histoire de l'art. Cette histoire n'est pas seulement une histoire culturelle, une histoire des représentations ou une histoire des idées, mais elle emprunte forcément des éléments à chacune de ces histoires, éléments qu'elle regroupe et met en ordre afin de rendre leur réunion cohérente. Cette histoire des expositions se caractérise par son hétérogénéité et par la diversité des angles d'approches qu'elle propose. Elle peut se concevoir comme une histoire des publics, une histoire de la fortune critique d'une œuvre ou d'un artiste, une histoire de la critique, de l'économie ou de la philosophie artistique. Dans notre cas, l'étude des expositions nous autorise entre autres à observer l'évolution de la définition de l'art et des objets inclus dans cette appellation. Comment ce qui n'est pas considéré comme un art devient en trente ans un objet emblématique de la production contemporaine ?

Ce travail n'a donc pas pour ambition de proposer des hypothèses définitives sur un champ encore peu connu et contemporain. Il m'est apparu plus judicieux et pertinent de proposer des outils de réflexion pour une écriture initiée et à ajuster dans les années à venir.

² Cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, p.41, ed. Gallimard, Paris, 1969, 288p.

Introduction

Depuis le début du XXI^e siècle, la photographie apparaît comme une forme d'expression artistique reconnue par tous, collectionnée par les institutions, diffusée au sein d'expositions d'art contemporain ou objet d'études scientifiques. Elle est même si bien intégrée aux pratiques artistiques, au marché de l'art et aux collections, que d'aucuns diront qu'elle a disparu en se confondant avec les autres pratiques. De plus, le développement de son histoire et son enseignement autorisent et légitiment son intégration dans le flux de l'histoire de l'art.

Pourtant, au début des années soixante-dix, en France, la photographie semble toute contenue dans ses fonctions commerciales ou utilitaires. Des photographes développent des pratiques artistiques mais peinent à les valoriser et à les faire connaître. La photographie est encore considérée comme une expression particulière. Michel Nuridsany, l'un de ses premiers critiques, la qualifie alors de « non art » et établit un parallèle entre sa situation et celle du roman de science-fiction considéré comme une forme de littérature mineure.

L'échelle de la valeur artistique est alors dominée par les usages majeurs de l'art : la peinture, qui définit le vocabulaire de l'image et une norme esthétique, et l'art contemporain d'avant-garde, qui définit la position de l'artiste dans la production de l'objet artistique. Par ailleurs, le champ de la photographie est entièrement occupé par l'usage dominant du médium avec le photo reportage, qui détermine un langage photographique et un rapport particulier à l'objet, dont la valeur est déterminée par sa fonction informative. De plus, cette période connaît une explosion de la pratique amateur, pratique populaire peu compatible avec une reconnaissance artistique.

La création photographique qui sort de tels cadres est alors cataloguée d'« humaniste », de « poétique ». Ses modèles sont Doisneau, Cartier-Bresson, Brassai ou Kertesz. Pourtant, les artistes de l'avant-garde incorporent l'image photographique à leurs pratiques, trouvant dans ce médium un moyen d'ouvrir leur expression tout en n'étant pas introduit dans une histoire académique.

Ainsi, concernant la photographie, Harald Szeemann³ cite Walter Graaskamps qui, en 1977, affirmait à propos de la Documenta de Kassel de 1972, où apparaît pour la première fois la photographie:

« L'art ne pouvait manifestement être sauvegardé que par l'abandon de l'œuvre, remplacée par l'exposition, le contexte visualisé en tant que forme de travail artistique. C'est là que l'artiste cesse de livrer à la société des produits équivoques dont il serait possible d'évaluer la signification forte mais contradictoire, pour entrer indiscutablement dans le procès de l'auto valorisation sociale.

En concurrence avec la photographie et sous la domination des institutions de diffusions de l'art anti-art, il ne reste qu'une possibilité à l'avant-garde : intégrer la photographie en tant qu'instrument auxiliaire et l'utiliser comme médiateur de l'intention artistique. »⁴

La photographie semble alors une solution pour les artistes désireux de rompre avec les conceptions traditionnelles de l'art et de sa présentation. Plébiscitée par les artistes et défendue par les photographes, elle connaît un regain d'intérêt. La décennie soixante-dix peut donc être considérée comme une période de rupture, un seuil, dans l'utilisation et la considération de l'objet photographique qui entame alors son ascension vers les cimaises de l'art.

La période de 1970 à 2005 voit l'objet photographique sortir du territoire de l'utilitaire, du commercial, du non art, pour pénétrer dans le territoire artistique. Son installation est progressive et présente les aspects d'un processus de « déterritorialisation » au cours duquel se produit une adaptation aux règles de ce nouveau territoire, c'est-à-dire une acclimatation des coutumes photographiques aux codes du monde de l'art.

En changeant de territoire et de statut, l'objet photographique entame un processus de légitimation et d'artification⁵. Il s'avère aujourd'hui, que ce processus lui a permis d'acquérir

³ Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, ed. La lettre volée, Bruxelles, 1996, 158 p.

⁴ Walter Graaskamps cité par Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, p.19

⁵ L'artification est un néologisme qui désigne les processus de transformation du non-art en art. Il peut être perçu avec une connotation dépréciative et serait alors la fabrication de l'artificiel, en ce que l'art ne serait qu'un processus de valorisation marchande.

Ce paradigme de l'artification est à manipuler avec précaution: il s'applique à des domaines divers (photo, hip hop, vidéo). Or, l'apparition de ces champs autonomes, première étape avant le début de l'artification, est due aux actions d'acteurs d'origines sociales différentes, aux attentes, aux moyens et aux représentations sociales parfois divergentes. Il s'agit donc de faire apparaître les particularités du champ auquel s'applique ce processus d'artification.

une valeur artistique indubitable, alors qu'elle était considérée au début des années soixante-dix comme du non-art, un art mineur ou, aux mieux, une technique esthétiquement pauvre.

Cette période de transition de l'objet photographique correspond à un moment de mutation des contextes sociaux, politiques et artistiques.

En effet, la décennie soixante-dix est l'aboutissement des Trente glorieuses, période de prospérité économique et de hausse du niveau de vie, durant laquelle la classe moyenne se développe, acquiert des biens matériels et recherche l'adéquation entre son niveau de vie et son capital culturel. La culture n'est plus alors l'apanage des seules classes sociales aisées mais se voit annexée par une classe sociale en pleine expansion. Cette appropriation de la culture ne passe pas uniquement par la consommation de biens culturels mais sous-tend, aussi, le développement des pratiques culturelles comme la photographie. Cette dernière est non seulement intégrée à la vie quotidienne dont elle fixe les instants importants, mais elle est de plus, l'objet d'une pratique amateur qui tente de dépasser cette utilisation vernaculaire en s'inscrivant dans un processus créatif. Ces deux aspects de la pratique de la photographie ne cesseront de s'amplifier avec le développement technologique et notamment l'apparition de la photographie numérique qui permet, aujourd'hui, à tout un chacun, d'avoir en permanence sur lui un appareil photographique.

A contrario, la pratique professionnelle de la photographie et, plus particulièrement, le photo reportage connaît ses dernières années de gloire. Concurrencés par la télévision et confrontés à la baisse des tirages de presse, les photo-reporters se mettent en quête de nouveaux débouchés. Cette double pression, opérée par les amateurs et les professionnels, fait du champ photographique un territoire hétérogène traversé par de nombreux groupes d'acteurs en recherche de légitimité.

Le développement du secteur culturel joue un rôle essentiel en procurant des opportunités salutaires à ces acteurs, témoins et « responsables » d'une implosion des hiérarchies artistiques. En effet, les pratiques artistiques des années soixante ont entraîné l'ouverture de la typologie des arts, avec un intérêt pour les formes mineures et l'introduction de matériaux ou de pratiques situées hors du cadre conventionnel des Beaux-arts⁶ et jugés, jusqu'alors, in-artistiques. Cette modification des normes artistiques a pour corollaire, la modification des instances de jugement esthétique.

⁶ Cf. Gérard Monnier, « Histoire des arts et typologies », p. 407-425, in *Pour une histoire culturelle*, ss dir. Jean Pierre Roux, Jean François Sirinelli, ed. Seuil, Paris, 1997, 445p.

Dans la continuité des recherches des avant-gardes artistiques, de la dématérialisation de l'art, de l'introduction de nouveaux médias et de nouvelles formes, les années quatre-vingts sont caractérisées par la post modernité, la pratique de la citation, de la réappropriation et de la fusion des médias. Les innovations et les courants artistiques se côtoient et se succèdent à un rythme de plus en plus soutenu. Ainsi, les années quatre-vingt-dix voient se développer, entre autres, la photographie plasticienne et l'esthétique relationnelle⁷ ; ni mouvement, ni groupe défini, ces appellations tendent à poser des points de repères dans une création qui, du fait de la multiplication des institutions de diffusion, se diversifie dans le procédé et dans la forme, pour aboutir à un art protéiforme, qui tend à se confondre avec le non art, un art caractérisé par son « état gazeux »⁸. L'objet artistique n'est alors plus soumis à une hiérarchie des formes et des médias, mais se doit d'être intégré à un circuit de validation au sein duquel l'institution joue un rôle prépondérant.

Effectivement, l'institution artistique occupe un rôle central dans le fonctionnement du Monde de l'art. En France, l'Etat intervient de plus en plus dans les secteurs de la protection, de la diffusion mais aussi de la création artistique contemporaine. Ses missions habituelles se doublent d'une intervention dans le domaine plus élargi de la culture. En 1977, l'inauguration, du Centre George Pompidou est un excellent exemple de la dimension que peut prendre l'implication de l'Etat dans la valorisation de l'art et dans la prise en compte de l'ouverture de la création artistique à de nouvelles pratiques.

L'intervention des pouvoirs publics s'affirme après 1981. Le Ministère de la culture voit son budget augmenté et l'art contemporain est valorisé par la création d'outils tels que les Fonds Régionaux d'Art Contemporain et les Centres Régionaux d'Art Contemporain, fruits d'une politique de décentralisation. Cette dynamique est soutenue par certaines municipalités qui interviennent dans les domaines artistiques et culturels.

Ainsi, en France, la création artistique peut s'appuyer sur des structures publiques et bénéficier d'une politique de soutien et de médiation qui s'inscrit dans une volonté de permettre à tous d'accéder à des formes artistiques diverses et variées. Cette politique a pour conséquence l'enrichissement des collections publiques, la formation d'un public mais aussi la légitimation de médias comme la photographie. Longtemps délaissée par les institutions artistiques, celle-ci se voit progressivement reconnue comme une forme d'art.

⁷ Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, ed. Les presses du réel, Paris, 2001, 123p.

⁸ Yves Michaud commente l'évolution de l'art contemporain qu'il caractérise par sa spécificité à se dématérialiser et à devenir gazeux.
Cf. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, ed. Stock, Paris, 2003, 205p.

La question de la reconnaissance de la valeur artistique de la photographie nous amène inévitablement à tenter de définir l'art et sa valeur. Dans un contexte culturel dominé par une Académie, la définition de l'objet artistique n'est pas soumise à discussion. Mais dans la société contemporaine, cette capacité à définir et légitimer l'art est partagée par de nombreux acteurs tels l'institution, le marché, les revues d'art, les amateurs, acteurs aux intentions parfois discordantes. Dans ce contexte d'absence de critères⁹, apparaît une polysémie qui reflète autant les intérêts divergents que la diversité des publics, c'est à dire des groupes sociaux.

Ainsi, la notion d'art ne peut être appréhendée comme une notion traditionnelle, mais comme une théorie construite par un champ de faits, de discours à partir desquels on l'élabore. La valeur de l'art serait donc une variable qui fait l'objet d'un ajustement continu en fonction de catégories historiques et sociales construites, d'un contexte temporel, géographique et social déterminé.

En effet, même si dans un circuit marchand, l'œuvre emprunte des paramètres de valorisation communs à n'importe qu'elle autre marchandise, sa valeur comporte aussi une part impalpable et non quantifiable mais identifiable. La valeur artistique ne peut se concevoir sans l'expression d'un jugement esthétique qui se produit lors de l'exposition de l'œuvre : si l'artiste reste le constructeur de l'œuvre, le public est l'opérateur de sa production symbolique comme œuvre d'art.

La valeur artistique d'un objet dépend donc du statut d'œuvre d'art que celui-ci peut acquérir par un processus de légitimation et de valorisation. Ce processus est le fait d'acteurs qui, par des actions et des discours, tentent de valoriser un objet. Or comme nous l'avons vu, l'acquisition de cette valeur ne peut se produire sans l'expression d'un jugement esthétique, lui-même inhérent à l'acte d'exposition. En effet, l'Art ne peut être appréhendé qu'à partir du moment où il se matérialise, devient sensible et se donne à voir. L'exposition occupe une fonction que l'on peut qualifier de cérémoniale : elle permet à l'art de s'incarner. Notre étude considère donc l'exposition comme un moyen et non comme un but.

Dans l'analyse d'un processus de légitimation, l'exposition joue de multiples rôles. Elle participe à ce processus, tout en étant un témoignage particulièrement intéressant puisqu'il a la capacité de synthétiser l'ensemble des discours se rapportant aux œuvres.

⁹ Cf. Marc Bélit, *Fragment d'un discours culturel*, ed. Segquier, 2003, 465p.

L'étude des expositions n'aboutit donc pas à la définition de l'art, mais à une mise en contexte de multiples discours cherchant à le définir et à le légitimer. La technique, la matière, le propos de l'œuvre ou l'intention de l'artiste, ces points sont, ici, des éléments en quelque sorte secondaires. Il convient de se concentrer sur ce qui est considéré comme de l'art à une époque donnée pour certaines personnes et cerner comment ces personnes diffusent et légitiment leurs discours. Comme l'affirme Jérôme Glicenstgein : « *Ce qui est important, c'est le sens que l'on a attribué dans un contexte singulier à des objets et ce que l'on a essayé de faire passer à travers les expositions qu'on en fait.* »¹⁰

Puisqu'elle est une interface où se rencontrent et interagissent les principaux acteurs du monde de l'art, se concentrer sur l'exposition permet de révéler les intentions de ces acteurs. L'exposition est un événement singulier, un discours affirmé et assumé, en cela elle donne du sens et de la valeur. Les facteurs de la valeur d'un objet artistique peuvent donc se retrouver, sous différentes formes, intégrés au processus d'exposition.

Celle-ci peut agir sur la valeur attribuée à un objet et permettre sa transformation. L'exposition en tant qu'acte de discours, contient une visée autoritaire puisqu'elle vise à établir un savoir. Une exposition est avant tout un système stratégique de représentation ; elle fait partie de l'économie politique de la culture, des industries de la conscience¹¹, le but d'une exposition est donc d'influencer et de transformer le public. A cet égard, il convient donc de prendre en considération le phénomène de l'adresse, de savoir qui parle à qui, comment et pourquoi.

Dans cette logique, les intentions ou le discours de l'artiste, ainsi que les œuvres ne disparaissent pas totalement dans une analyse des expositions mais elles passent au second plan, derrière la présentation (et donc la lecture) qui en est faite. L'étude de l'exposition consiste donc à examiner les relations instaurées et élaborées entre les œuvres, leur mise en discours dans un contexte où elles deviennent à la fois projection et matérialisation de l'art. Il s'agit alors de se concentrer sur le type de réaction que provoque la présentation d'une œuvre à un moment donné.

A partir de ce point de départ, nous pouvons cerner les différences entre les présentations d'une même œuvre, comparer cette dernière avec d'autres présentées en même temps, observer la formation d'un public et d'une critique, saisir les tenants de la politique d'une

¹⁰ Cf. Jérôme Glicenstgein, *L'art de l'exposition*, p. 243, ed. PUF, Paris, 2009, 257p.

¹¹ *Idem.* p. 235

institution artistique, observer le passage d'un objet de la sphère culturelle à la sphère artistique.

Dans le cadre de cette recherche nous tenterons de déterminer dans quelle mesure, une étude des expositions de photographie entre 1970 et 2005, rend compte de la légitimation de l'objet photographique en tant qu'expression artistique. Nous chercherons alors à comprendre quel a été le rôle des expositions dans ce processus de valorisation et de légitimation dont a bénéficié la photographie à partir des années soixante-dix en France.

Cette démarche n'est pas sans soulever plusieurs questions qu'il s'agira d'éclaircir : qui est à l'origine de ces expositions ? Quelles sont les intentions de leurs producteurs ? Quelle politique permettent-elles de révéler ? Comment la photographie y est-elle présentée ? Dans quel domaine s'inscrivent les discours qui l'accompagnent ? Comment s'articulent-ils entre eux ? De quels dispositifs use-t-on pour mettre en valeur la photographie ? La présentation et la valorisation de la photographie se rejoignent-elles systématiquement ?

Notre étude, pour être menée, a besoin d'être adossée à une réflexion plus théorique sur les enjeux artistiques et culturels liés au phénomène de l'exposition dont nous rappellerons l'histoire liée à la photographie.

L'étude des enjeux des expositions de photographie en France à partir des années soixante-dix sera ensuite menée selon un plan chronologique qui pourrait, dans un premier temps, paraître assez simpliste. Nous verrons cependant que cette périodisation, loin d'être pré établie, répond à l'évidence du constat de caractères (institutions, normes et discours) qui ont évolué et se sont structurées de façon progressive dans les années soixante-dix, quatre-vingt et à la charnière des XXe et XXIe siècles. L'exposition, de fait, participe alors en France à faire de la photographie une expression artistique prise en compte par l'histoire de l'art.

I. L'exposition, un enjeu artistique et culturel.

A. Le goût et la valeur artistique.

1) La photographie, entre art et culture.

Le concept de culture renvoie à une pluralité de définitions tant cette notion a fluctué à travers le temps et reste encore aujourd'hui dans un espace protéiforme.

Au sens large, nous pourrions définir la culture comme l'ensemble des mœurs, des mentalités et des pratiques qui caractérisent un groupe humain : la culture engloberait alors aussi bien les arts que les pratiques religieuses, les modes vestimentaires et les comportements sociaux... Plus précisément, le mot culture englobe l'ensemble des activités qui, dans une société donnée, relève de l'esprit¹². Cette définition, bien que plus précise, réunit encore un nombre important d'activités et correspond au sens du mot culture tel qu'il est usité aujourd'hui dans notre société.

Cela nous pousse à nous interroger sur la mode du « tout culturel »¹³ caractéristique de notre société contemporaine. La bande dessinée et le rock sont des activités qui relèvent de l'esprit et caractérisent une époque et une société, mais n'ont reçu la consécration en tant qu'objets culturels que très récemment, en raison notamment de leur aspect populaire et commercial.

Comment cataloguer alors un objet culturel tel que la photographie, pratiquée quotidiennement par de nombreux individus mais aussi objet de consommation et œuvre d'art ?

¹² Cf. Jacques Rigaud, *Libre culture*, p. 29, ed. Gallimard, Paris, 1990, 443p.

¹³ La mode et la gastronomie, par exemple, ne peuvent pas être cataloguées comme des activités de l'esprit (même si elles y font appel) mais participent à la culture.

a) Une certaine idée de la Culture.

Les pratiques culturelles¹⁴ sont depuis les années soixante l'objet de nombreuses études qui ont débouché sur des analyses économiques chiffrées.

En France, il apparaît clairement que les pratiques culturelles sont en constante augmentation¹⁵ : dans les 11 postes de dépenses des ménages, la culture était classée en 7^{ème} position en 1960, elle arrive 4^{ème} en 2000.

Il s'agit ici de rappeler le contexte artistique et culturel français des années soixante-dix périodes où apparaissent les premiers signes d'une reconnaissance culturelle de la photographie, celle-ci étant d'ailleurs souvent délaissée dans le traitement de cette histoire culturelle. Les domaines de la bande dessinée ou du cinéma lui sont préférés pour illustrer l'ouverture de la scène artistique à de nouveaux médias issus d'une culture populaire.

L'histoire de la culture en France est fortement imprégnée de l'action étatique. En effet, à travers une politique volontariste dont les prémises remontent à Louis XIV et aux Académies¹⁶, l'Etat français a toujours occupé une place prépondérante¹⁷ dans la gestion d'une certaine culture.

A partir de 1960, l'action culturelle de l'Etat français évolue vers une polyvalence: les distinctions entre les différentes disciplines sont jugées archaïques, jugement qui aboutit au regroupement de toutes les disciplines dans un même lieu : les Maisons de la Culture. Cette entreprise innovante permet à chaque discipline d'avoir un lieu commun avec les autres et offre au public une facilité d'accès aux pratiques culturelles. Elle concrétise aussi la volonté de l'Etat d'offrir la culture à un plus grand nombre sur l'ensemble du territoire national¹⁸.

Néanmoins, même si cette entreprise innovante témoigne d'une ouverture dans la vie culturelle française, elle n'est pas exempte de défauts. Il faut tout d'abord noter les difficultés

¹⁴ Philippe Coulangéau dans *Sociologie des pratiques culturelle*, définit les pratiques culturelles comme l'ensemble des activités de consolidation ou de participation à la vie intellectuelle et artistique qui engagent des dispositions esthétiques et participent à la définition des styles de vie.

Cf. Philippe Coulangéau, *Sociologie des pratiques culturelle*, ed. La Découverte, Paris 2005, 120p, p. 5.

¹⁵ *Idem*

¹⁶ Cf. Jacques Rigaud, p.42, *op.cit.*

¹⁷ Il faut toutefois remarquer que, même si l'Etat domine l'ensemble des créations académiques, les véritables innovations culturelles proviennent d'entreprises privées qui se développent avec le capitalisme et la bourgeoisie du XIX^e siècle.

¹⁸ Même si seulement sept Maison de la Culture sont véritablement créées.

de gestion et de financements qui freinent les activités culturelles¹⁹. Il convient aussi de prendre en compte le fait que chaque discipline culturelle dispose de ses propres réseaux et de lieux de diffusion symboliquement marqués, ainsi les œuvres ne peuvent s'intégrer entièrement dans un lieu multidisciplinaire sans perdre en crédibilité²⁰.

Cette politique est donc fondée sur une conception universaliste de la hiérarchie des valeurs culturelles et des œuvres d'art. Elle doit en priorité réduire les inégalités d'accès à la « haute culture » et à la « culture savante », dans le but réduire les écarts sociaux et géographiques des opportunités d'accès à la culture. Cette notion diffère de celle de la démocratie culturelle²¹ qui s'inspire du modèle anglo-saxon et se diffuse en France après Mai 68²² pour finalement s'imposer en 1982.. La culture est alors pensée en termes de différence plutôt qu'en termes d'inégalité.

L'ouverture produite par Mai 68 laisse rapidement place à une période de crises. Une crise économique et une évolution sociale qui conduisent à la ruine des mythes de la révolution, à l'épuisement de la notion d'avant-garde et à la fin de l'idéal de démocratisation culturelle²³. Les pratiques culturelles évoluent dans un champ où les frontières sont fortement atténuées. Les processus de médiatisation, de culte de l'image, d'industrie culturelle deviennent les bases de la culture française.

Les années soixante-dix voient les intellectuels et les hommes politiques délaisser la culture, et à contrario, le développement des mouvements associatifs qui dénotent un besoin de culture. Cet espace et cette nécessité laissés vacants par l'Etat sont alors investis par un tissu associatif et des municipalités dynamiques dans ce domaine. Ce terreau d'initiatives trouve une écoute avec l'accession du parti socialiste au pouvoir et l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture. La photographie est l'un des meilleurs exemples de ce processus.

La culture devient à partir de 1981 un domaine privilégié d'intervention de l'Etat et représente un enjeu symbolique et économique majeur.

¹⁹ Cf. Françoise Bauhamon, *L'économie de la culture*, ed. La Découverte, Paris, 1996, 116p.

²⁰ *Idem*

Ces Maisons de la Culture peuvent toutefois être considérées comme les prototypes d'autres institutions culturelles comme le Centre Georges Pompidou, où la notion d'interdisciplinarité est préférée à celle de polyvalence.

L'idée centrale de la politique culturelle initiée par Malraux était donc bien la démocratisation de la culture et se donnait pour ambition de « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, au plus grand nombre de français. » (Décret du 24 juillet 1959)

²¹ La démocratie culturelle s'appuie sur un développement culturel soucieux des identités locales, régionales, des traditions populaires et des cultures minoritaires

²² Cf. Philippe Coulangeau p.12, *op.cit.*

²³ Cf., *Histoire culturelle de la France, de la Belle Epoque à nos jours*, ed. Armand Colin, Paris, 2001, 251p.

La croyance en une culture capable de catalyser les énergies en période de crise constitue alors un cas unique au monde. Pour soutenir cette volonté, le budget de la culture est quasiment doublé²⁴. Cette politique de soutien à la culture s'accompagne d'un élargissement du champ culturel à des arts considérés comme mineurs qui acquièrent une certaine visibilité notamment à travers des manifestations phares (Printemps de Bourges, Transmusicales de Rennes, Festival de la Bande dessinée d'Angoulême...)²⁵.

Cette ouverture de la culture à de nouvelles expressions artistiques s'accompagne d'une imbrication avec les industries culturelles afin de ne pas creuser de fossé entre le secteur subventionné et le secteur soumis à une logique de marché, de ne pas exclure l'art de la sphère économique et de donner une dimension culturelle à ces nouvelles formes d'expression²⁶. Après la démocratisation culturelle de Malraux qui voulait faciliter l'accès à la culture d'élite à la masse, la démocratie culturelle reconnaît une culture plurielle qui doit être soutenue dans toutes ses formes²⁷.

Ainsi le Ministère de la culture, héritage de Malraux, a réussi à regrouper les anciens services jusque-là dispersés et à organiser et développer la vie culturelle en France. Néanmoins, et ce malgré de nombreuses initiatives privées, l'autorité de l'institution publique semble être la seule instance de légitimation en matière de culture. Cette implication de l'Etat dans la diffusion culturelle s'accompagne parfois aussi d'un phénomène de clientélisme qui fausse la portée généreuse et désintéressée de cette politique. De plus, la pérennisation d'une implication de l'Etat à tous les niveaux de la culture favorise la création d'une intelligentsia culturelle qui s'introduit dans les mécanismes de valorisation et, qui coupée du grand public, dévoie sa mission initiale. René Rizzardo affirme :

« Si l'on considère les quinze dernières années, force est de constater qu'au fur et à mesure qu'il a acquis une reconnaissance publique, le « secteur culturel », terme utilisé pour simplifier, avec ses codes, ses rites, son langage propre ses systèmes de reconnaissance, de légitimation et de médiatisation

²⁴ Toujours situé au-dessus des 0,7 % du budget de l'Etat, il atteint 0,98% en 1992

²⁵ Cf. Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, p. 227, *op.cit.*

²⁶ La politique culturelle est alors conçue comme devant « permettre à tous les français de cultiver leurs capacités d'inventer et de créer, d'exprimer librement leur talent et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver leur patrimoine culturel national, régional ou de divers groupes sociaux pour le bénéfice de la collectivité toute entière ». Décret du 10 mai 1982.

²⁷ C'est ainsi que le développement des pratiques amateurs peut avoir une influence certaine sur l'orientation des politiques culturelles.

*s'est fortement institutionnalisé, apparaissant à beaucoup de nos concitoyens comme un monde à part qui n'est pas fait pour eux. ».*²⁸

Une conception classique de la culture consiste à identifier plusieurs types de cultures correspondant à différents objets de niveaux de qualité et de légitimité différents.

La culture cultivée, ou classique, désigne une culture de l'élite sociale qui regroupe les produits les plus élaborés et les plus légitimes de l'art²⁹.

La culture de masse ne doit pas se confondre avec la culture populaire dont les origines et les formes sont diverses et propre à chaque groupe d'individu. Elle s'identifie avec ses vecteurs principaux : les *mass médias*. Elle n'est pas la culture du plus grand nombre mais la culture la plus diffusée³⁰. Elle s'inscrit d'emblée dans les lois économiques d'un marché culturel et devient un bien de consommation.

La culture ordinaire naît de l'individu et de ses expériences, de son vécu, elle refuse clairement la sélection opérée par les élites et fondée sur la connaissance de codes, le « bon goût » et la tradition. Souvent taxée d'infra culture, limitée à un groupe social ou culturel, il lui arrive de connaître un développement à un niveau national voire international, mais elle adopte alors les processus institutionnels et commerciaux de valorisation et de légitimation.

Ces séparations des différentes cultures sont des outils utiles pour différencier grossièrement différents objets culturels. Néanmoins, notre époque contemporaine est caractérisée par une multiplication des formes de culture qui tendent toutes à se développer et à s'hybrider³¹. Il apparaît donc clairement que séparer hermétiquement des catégories d'objets culturels n'est pas approprié à l'étude d'un objet culturel complexe tel que la photographie.

²⁸ René Rizzardo, « Identités et politiques culturelles », p121, in *Identités, cultures et territoires* Jean-Pierre Saez (sld), ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1995, 267p.

²⁹ Elle est apparentée à la haute culture, celle d'une élite, et peut servir de promotion sociale ou en être un indicateur externe. La légitimité de cette culture ne paraît pas pouvoir être remise en cause tant elle est historiquement inscrite dans les fondements sociaux et culturels de notre société. Nous retrouvons dans ce type de culture l'opéra, la musique, l'art et la littérature qualifiés de classique. Elle est aussi généralement associée aux classes sociales supérieures et aux institutions d'État.

Cf. Alain Chante, *99 réponses sur la culture et la médiation culturelle*, ed. CNDP/CRDP, Montpellier, 2000, n.p.

³⁰ Les procédés de diffusion de la culture de masse ne correspondent pas à une démocratisation de la culture qui tente, elle, de diffuser auprès du plus grand nombre et sans la dénaturer, une culture jusqu'alors réservée à une élite. Ce phénomène de démocratisation de la culture prend un réel essor en France avec le ministère d'André Malraux. Il est le fait d'une politique d'État et peut ainsi révéler certains aspects paternalistes, notamment par le choix par un petit groupe de ce qui est bon pour le peuple.

³¹ Hybrider s'entend ici au sens de se mélanger.

Cf. Jean Michel Djian, *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, ed. Gallimard, 2005, 196p.

b) De « l'art moyen »?

La photographie est l'un des principaux objets de la culture occidentale contemporaine qui a connu tout au long du XXe siècle d'importants progrès techniques favorisant sa diffusion auprès du grand public (édition, presse illustrée, carte postale...). Ces mêmes progrès ont accéléré la démocratisation de sa pratique et l'ont transformé en objet contribuant à l'écriture des histoires personnelles et familiales. L'image photographique est ainsi présente à tous les niveaux de vie : nous la retrouvons autant sur le plan privé où elle est en général une production personnelle et amateur, que dans le public où elle est une production professionnelle et commerciale.

Ces deux niveaux d'utilisation sont représentés par deux figures de pratiquants : d'un côté le photographe amateur qui la considère comme un loisir, de l'autre le photographe professionnel qui la considère comme un métier. La classification de l'image photographique est ainsi inhérente autant à son utilisation dans différents domaines, qu'à sa nature ambivalente³².

D'abord présentée comme un objet scientifique³³, l'aspect technique de l'image photographique reste pendant des décennies l'un des aspects majeurs de sa valorisation. De la même manière, la politique des photos clubs et la ligne éditoriale de la presse, les deux principales sources de production de photographie, insistent sur les techniques et non pas sur l'idée.

Nous pouvons alors nous demander comment la photographie qui est avant tout le résultat de divers procédés techniques (optique, chimique ou numérique), qui fut pendant des décennies cantonnée à sa simple nature d'image automatique, fait-elle aujourd'hui partie de notre culture ? Comment une image caractérisée par son inscription dans le domaine de la culture vernaculaire peut-elle être valorisée ?

Un amateur pratique et consomme un art (peinture, théâtre, musique ou photographie) par loisir, c'est à dire de manière désintéressée et attend que sa pratique soit reconnue comme

³² Les grecs distinguaient la *praxis* (le rapport entre les hommes) de la *teckné* (le rapport des Hommes aux choses). La photographie tient donc de la *teckné* puisqu'elle est l'émanation d'un objet, mais sa capacité représentative et évocatrice lui permet de passer du côté de la *praxis*, en tant que médium de messages.

³³ Nous renvoyons par exemple à la première présentation de la photographie par Arago en 1839

légitime. Comme nous le verrons ultérieurement, les amateurs de photographie, qu'ils soient regroupés en club ou non, ont joué un rôle important dans la diffusion et la reconnaissance de la photographie en France dans les années soixante-dix, notamment par la mise en place d'un cadre de références esthétiques.

En effet, les développements techniques apportés aux appareils photographiques à partir des années soixante ont largement contribué à la démocratisation de sa pratique. L'apparition d'appareils automatiques et d'appareils jetables a accentué cette démocratisation, tant et si bien qu'en 1997, près de un français sur deux³⁴ affirme avoir utilisé un appareil photo au cours de leur vie.

Cette démocratisation ne doit pas laisser penser à une prolifération des œuvres artistiques. En effet, l'entourage familial et tous les événements de la vie sociale constituent la première source d'inspiration. Même si tous immortalisent des paysages ou des scènes de rues, très peu en font leur sujet de prédilection. Les compositions artistiques sont très peu répandues puisque seulement 15%³⁵ des photographes s'y sont essayés depuis qu'ils utilisent un appareil photo.

De plus, sachant que le sujet représenté sur l'image est le principal leitmotiv de l'utilisation de l'appareil et que les préoccupations techniques et esthétiques ne viennent qu'en arrière-plan. Il est compréhensible que les deux tiers³⁶ des photographes amateurs pensent que la caractéristique la plus importante d'une photo est de « provoquer une émotion »³⁷, alors que seulement un quart d'entre eux considère qu'il est important qu'elle soit techniquement parfaite.

Néanmoins, cette démocratisation de la pratique de la photographie entraîne l'apparition de groupes de photographes qui s'investissent dans la maîtrise et la connaissance de ce médium.

L'amateur n'est pas l'envers du professionnel, de celui qui sait ce qu'il fait et pourquoi il le fait, quand bien même l'apparition du terme « amateurisme » le laisserait penser (Annexe 4).

Comme l'illustre le modèle de Bernier et Perrault, l'amateur participe, tout comme le professionnel, le théoricien ou le technicien à la vie et au développement d'une pratique. Ainsi, acteur tout autant que spectateur des changements de la photographie, il est aussi

³⁴ 47% exactement ; source : Bulletin du département des études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, *La photographie et la vidéo en amateur*, n°118, juin 1997

³⁵ *Idem*

³⁶ *Idem*

³⁷ Pour la majorité des photographes amateurs le principal intérêt d'une image photographique est donc de provoquer une émotion, non par le traitement esthétique ou artistique de l'image, mais par le sujet représenté. S'il parvient à capter le spectateur et s'il possède suffisamment de force évocatrice pour que ce dernier puise dans ses souvenirs et réactiver une émotion, la seule représentation d'un sujet suffit à assurer la qualité d'une image photographique.

producteur et technicien tout autant que consommateur des nouveaux produits industriels, commerciaux, ou artistiques, de l'activité photographique. Ainsi, s'il sort des catégories de la sociologie artistique classique, c'est en cela qu'il contribue à la transformation du statut même de la photographie et de l'art en général.

L'étude de Christian Joschke³⁸ nous donne l'exemple de l'influence de la communauté des photographes amateurs dans la reconnaissance de la photographie en Allemagne au début du XXe siècle.

La question de l'art était le pilier des actions des amateurs qui tentaient de légitimer culturellement un art mineur vis à vis duquel les institutions conservatrices affichaient une farouche défiance. Les clubs de photographes utilisaient les critères de jugement esthétique mis en place dans les grandes expositions pictorialistes internationales, critères souvent empruntés directement à la peinture et qui paraissaient les plus à même de gagner un statut d'artiste aux yeux du grand public et des institutions artistiques.

Néanmoins, la question de la légitimité artistique de la photographie n'était pas la seule préoccupation de ces communautés d'amateurs dont la contribution à la reconnaissance de la photographie en fera un phénomène culturel dont l'ampleur dépasse le cadre du monde artistique³⁹. En valorisant leur production, ils ont contribué à faire évoluer le système de référence culturelle qui servait de base aux critères de légitimité sociale au sein d'une société figée.

En effet, de nombreuses institutions officielles ont encouragé les grandes expositions de photographie amateur, expositions dont la portée dépassait largement le cadre artistique et comportait de nombreux enjeux politiques.

Par exemple, l'exposition de photographes amateurs réalisée à Berlin en 1896 fut la deuxième exposition de ce genre sur le territoire allemand. Organisée par les deux clubs de photographes amateurs de Berlin, elle présentait un panel de photographes internationaux et la photographie autant sous sa forme artistique que scientifique.

³⁸ Christian Joschke, "Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°154, septembre 2004, pp. 53-65. Le rôle des groupes d'amateurs de cette époque, comme le Linked Ring de Londres ou le Camera Club de New-York, a largement été reconnu. Mais à travers l'exemple allemand, Joschke met en évidence certaines caractéristiques sociales qu'il convient de repérer.

³⁹ La diversité sociale des clubs d'amateurs expliquait, la proximité entre les usages techniques, scientifiques ou artistiques de la photographie : les associations regroupaient bien plus de médecins, de militaires, d'ingénieurs, de commerçants, d'enseignants que d'artistes. Chacun pratiquait la photographie pour des raisons qui lui étaient personnelles, et tous ne prétendaient pas, loin s'en faut, au statut d'artiste.

Cf. Christian Joschke, *op.cit.*

L'idée de cette exposition émanait de la mère de Guillaume II, écartée du pouvoir par son fils en raison de ces opinions trop libérales. L'impératrice s'occupa alors de développer un programme d'éducation populaire et de vulgarisation scientifique et proposa aux photographes de parrainer cette exposition. Ce symbole fut renforcé par le choix du bâtiment: le Reichstag⁴⁰, inauguré quatre ans auparavant. Ainsi, alors que l'élite libérale allemande perdait du terrain sur le plan politique, cette exposition et ses symboles, lui permettaient de réaffirmer ses valeurs et sa culture libérale, marquées par les sciences et les arts, mais aussi l'échange, le débat et la sociabilité de ces communautés d'amateurs.

Cet exemple ne se contente pas de montrer l'influence des communautés amateurs dans la reconnaissance de la valeur culturelle et artistique de la photographie, il illustre aussi comment la bourgeoisie libérale de cette période s'est emparée de ce médium comme lieu d'expression de ses aspirations politiques et de sa vision spécifique du monde. De plus, cela démontre aussi le fait que les expositions ne servent pas uniquement à valoriser culturellement la photographie, elles constituent aussi un étendard social, la marque d'une différenciation politique et sociale qui s'affirme dans la valorisation d'une nouvelle forme d'expression refusée et critiquée par l'élite sociale et artistique.

Cet aspect identitaire d'une pratique culturelle peut aussi s'appliquer au développement de la pratique amateur à partir de 1960, période où se développe et s'affirme, dans nos sociétés occidentales, la classe moyenne. En effet, la photographie est entièrement intégrée à notre vie personnelle et sociale où elle est plus utilisée pour ses capacités d'évocation que pour ses potentialités artistiques. Elle fait donc partie de notre culture et nous la trouvons autant dans la sphère privée que dans la sphère publique. Mais la photographie est-elle pour autant un objet culturel ? A quelle culture appartient-elle ?

La lutte pour la reconnaissance de la photographie s'est longtemps apparentée à la quête de la légitimité culturelle, concept qui présente aujourd'hui, de nombreux paradoxes. En effet, cette notion de légitimité culturelle sous-tend une échelle de légitimité et donc une

⁴⁰ Ce bâtiment cristallisait à Berlin l'opposition entre les libéraux et l'empereur, une opposition qui connut son apogée dans l'interdiction, outrepassée par l'architecte, de dépasser avec la coupole du Reichstag, la hauteur de la Schlosskapelle. Le bâtiment avait été un projet libéral, inspiré par des députés libéraux soucieux d'offrir au peuple un symbole de sa souveraineté sur l'empereur.

Cf. Christian Joschke, *op.cit.*

hiérarchisation culturelle qui est à la base de la domination symbolique⁴¹ puisqu'elle appelle à la formation de couples tel : élite/masse, savant/populaire, légitime/non légitime.

Or la frontière et la signification de ces termes que la sociologie a longtemps appliqués à une segmentation sociale, ne paraissent plus pertinentes dans notre société contemporaine.

Ces différenciations, notamment entre savant et populaire se fondaient sur la référence de l'homme cultivé qui occupait le haut de l'échelle des valeurs culturelles. Cette référence est remise en question par les modifications provoquées par le développement des industries culturelles et par l'élargissement du cercle des objets reconnus comme susceptibles de faire partie d'une valorisation culturelle publique. Le changement social des trente dernières années rend ainsi abscons les schémas interprétatifs fondés sur le modèle de l'échelle culturelle.

En se basant sur cette notion d'échelle culturelle, Bourdieu et son équipe ont fait émerger l'idée que la photographie serait un « art moyen »⁴², une pratique artistique se situant entre le grand art et l'art populaire. Mais comme l'affirme Raymonde Moulin en 2007:

« (...) Le concept de légitimité culturelle appellerait aujourd'hui une réflexion épistémologique plus approfondie. En effet, le terme de légitimité qui a un sens relativement précis dans le langage politique et juridique a, en fait de culture, un sens analogique qui a favorisé un usage généralisé, souvent flou et imprécis. »⁴³

Il convient donc de revenir sur cette question de légitimité culturelle.

c) Sortir du déterminisme social.

Pierre Bourdieu associe les préférences esthétiques et les pratiques artistiques qui participent dans les sociétés modernes aux rituels d'identification de la vie sociale. La culture des individus joue donc un rôle prépondérant dans l'élaboration de leur statut et de leur différenciation sociale. Elle fait partie de ce que Bourdieu appelle l'*habitus*, cet ensemble de

⁴¹ Cf. Jean-Louis Fabiani, « Peut-on encore parler de légitimité culturelle? » in *Le(s) public(s) de la culture*. dir Olivier Donnat, *op.cit.* pp. 305-317

⁴² Cf. Pierre Bourdieu (ss. dir.), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, ed. Les Editions de Minuit, 1964, 361p.

⁴³ Raymonde Moulin, note préalable 2007, « Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie », in *Les arts moyens aujourd'hui, op.cit.*, pp. 16-18,

dispositions, de schémas de perceptions et d'actions incorporées aux différents stades de socialisation qui reflètent les caractéristiques sociales de l'environnement. Les goûts culturels seraient donc induits par notre environnement social et notre éducation⁴⁴. Ces *habitus* de classes participent ainsi à l'édification de frontières symboliques⁴⁵ entre les groupes sociaux et contribuent à renforcer leur cohésion interne.

Pour Bourdieu les attitudes culturelles sont transmises souvent inconsciemment et créent des barrières invisibles. Ainsi chaque individu réutiliserait des préférences culturelles transmises inconsciemment à travers les différentes phases de sa socialisation⁴⁶, afin de marquer et d'affirmer sa différence sociale. La distinction culturelle s'appuie donc sur l'*habitus* et sur la théorie de la légitimité culturelle selon laquelle les goûts et habitudes culturelles sont socialement hiérarchisés et traversés par des enjeux de pouvoir.

Les idées de Bourdieu s'inscrivent ainsi dans les théories sociales des années soixante et soixante-dix : la société étant divisée en deux classes sociales : la classe dominante et la classe dominée⁴⁷. La distinction culturelle permet donc aux différentes classes sociales de se différencier mais aussi d'exclure certaines pratiques attribuées à d'autres classes.

La société serait donc divisée en classes socio-économiques auxquelles correspondrait un type de culture qui exclurait la culture des autres classes. A l'intérieur de ces classes, différentes fractions s'affrontent pour légitimer leurs préférences culturelles. Les théories de Bourdieu se fondent donc sur une opposition et un cloisonnement des classes sociales dont les relations fonctionnent sur des rapports de force qui visent à instaurer la légitimité de la culture de chaque classe.

⁴⁴ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structures du champ littéraire*, ed. Du Seuil, 1998, 567p. p. 271

⁴⁵ Cette loi de la distinction diffère de celle de l'ostentation décrite par Thorstein Veblen dans sa *Théorie de la classe des loisirs*. (Thorstein Veblen, *Théorie de la classe des loisirs*, 1899, cité par Coulangeau Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, ed. La Découverte, Paris 2005, 120p., p. 52) Cette théorie datant de plus d'un siècle, explique que les dépenses concernant les œuvres d'art sont motivées par le pouvoir symbolique qui leur est attaché et non par leur valeur d'usage. Elles auraient donc plus d'intérêt dans l'affirmation du rang social que dans la délectation esthétique.

⁴⁶ Selon Bourdieu, l'espace social des goûts et des pratiques culturelles s'organise selon les « capitaux » des individus. Ces capitaux étant économiques mais aussi culturels, ils correspondent alors à l'ensemble des connaissances et outils de réflexion acquis par chaque individu au cours de son existence.

⁴⁷ Toujours selon Bourdieu, à la classe dominée correspondent l'art populaire et la culture de masse, à la classe dominante l'art savant et le rejet des arts populaires. Il divise aussi ces classes en fractions. La classe dominante est constituée des dirigeants, des professions libérales et des cadres du privé, qui revendiquent un art savant conformiste. L'autre fraction, la fraction dominée, intègre les enseignants et les cadres publics, qui revendiquent une avant-garde culturelle innovante.

Ces théories sont remises en cause depuis le début des années quatre-vingt-dix⁴⁸ : elles correspondent en effet à un moment déterminé de l'histoire sociale (les années soixante) et à un pays en particulier (la France). De plus, ces théories sous-estiment la segmentation et la diversité des systèmes de valeurs⁴⁹ et de normes esthétiques des classes populaires.

Aujourd'hui, les analyses des faits culturels réactualisent cette problématique et font apparaître des phénomènes transversaux⁵⁰ : l'individu est plus à même de puiser ses références culturelles dans différents domaines. Ces analyses ne s'opposent pas à la théorie du déterminisme social, mais contribuent à atténuer sa systématisation.

Nous ne nous attarderons pas sur cette étude riche de sens, mais nous nous devons d'en faire apparaître les axes constituants. Cette étude se fonde sur l'analyse de la photographie amateur en tant qu'objet culturel fabriqué par la masse des utilisateurs. Cette masse est divisée en catégories qui révèlent les origines sociales des utilisateurs, origines en fonction desquelles l'utilisation diffère.

A partir de ce constat, Bourdieu fait émerger certains concepts comme l'indice d'intégration, la déviance, la dialectique du snobisme et celui de la légitimité culturelle qui est définie :

« Dans une société donnée, à un moment donné du temps, toutes les significations culturelles, représentations théâtrales, spectacles sportifs, récitals de chansons, de poésie ou de musique de chambre, opérettes ou opéras, ne sont pas équivalentes en dignité et en valeur et n'exigent pas avec la même urgence la même approche. Autrement dit, les différents systèmes d'expression, depuis le théâtre jusqu'à la télévision, s'organisent objectivement selon une hiérarchie indépendante des opinions individuelles qui définit la légitimité culturelle et ses degrés. »⁵¹

Il convient donc de revenir sur cette notion d'art moyen telle qu'elle est appliquée à la photographie, et son cadre paradigmatique, qui, au vu de l'évolution sociale et esthétique de la pratique de la photographie, n'apparaissent plus aussi pertinents.

En effet, cette étude part du postulat que les sujets ne détiennent pas toute la signification de leurs comportements qui révèlent beaucoup plus que les sujets ne le veulent. Le projet est

⁴⁸ Cf. *L'art contemporain, champs artistiques, critères, réception*, actes du colloque du Musée d'Art Contemporain de Lyon, 16, 17, 18 octobre 1998, ss. dir. Jean Pierre Saez, ed. L'Harmattan, 2000, Paris, 304 p.

⁴⁹ *L'habitus* est donc trop restrictif comme principe générateur de pratique car il ne prend pas en compte la pluralité des espaces de socialisation. Le déterminisme social enferme les individus dans des catégories en leur ôtant toutes possibilités d'évolution individuelle.

⁵⁰ Cf. « Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie », in *Les arts moyens aujourd'hui*, pp. 16-18, ss. dir. Florent Gaudez, actes du colloque international d'Albi, 30,31 mars, 1 avril 2006, ed. L'Harmattan, Paris, 2008.

⁵¹ Pierre Bourdieu (ss. dir.), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, p. 134-135, *op.cit.*

donc de faire apparaître l'influence du milieu social dans la pratique de la photographie. Ainsi, ce n'est donc pas l'objet photographique qui est analysé mais plutôt la manière dont il est considéré et utilisé par des sujets appartenant à divers milieux sociaux dans la France du début des années soixante.

La démarche se conçoit comme une d'analyse de comportements et de discours: saisie immédiate du vécu à travers des opinions; recours à l'abstraction; confrontation, en une phase ultime et totalisante, des significations objectives et du sens vécu des comportements⁵².

Ces concepts permettent de mettre en évidence l'influence exercée par l'*éthos*⁵³ de classe sur les attitudes relatives à la culture et à la photographie. Bourdieu profite de ces analyses pour constituer un essai sur l'esthétique populaire⁵⁴ où la fonction sociale de la photographie subordonne sa production et son utilisation.

Cette prédominance de l'influence du milieu social sur l'attitude des sujets face à l'objet et à la pratique photographique (ou culturelle) se retrouve tout au long des études qui s'intéressent aux diverses utilisations de la photographie: dans les photo clubs, dans la presse, la publicité, les professionnels de l'image. Elle fonde les conclusions de ces enquêtes et sert à forger le concept de légitimité culturelle qui implique donc des attitudes de domination et de déférence qu'il convient aujourd'hui de revoir au vue de la consommation culturelle en France.

En effet, l'art est aujourd'hui tiraillé entre sa vocation démocratique et sa valeur aristocratique. L'ensemble des politiques publiques visent à rendre l'art accessible au plus grand nombre tout en maintenant l'artiste et sa production dans une catégorie hors du commun.

Cette situation est d'autant plus complexe à analyser et à comprendre, que, comme l'ont démontré Jean-Claude Passeron et Claude Grignon⁵⁵, la scène culturelle est marquée par la légitimation de pratiques culturelles issues de milieux populaires, pratiques difficilement

⁵² L'auteur témoigne d'ailleurs, vis à vis des classes populaires et rurales, « une compréhension assez peu répandue dans les milieux de la culture savante. »

Cf. Raymonde Moulin, « Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie », in *L'Année sociologique*, vol. 16, 1965, p. 192-194.

⁵³ Ethos : du grec ancien *ἔθος* / *éthos*, signifie la coutume, l'habitude.

⁵⁴ Raymonde Moulin, « Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie », p. 193, *op.cit.*

⁵⁵ Jean-Claude Passeron et Claude Grignon, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, ed. Hautes Etudes – Le Seuil – Gallimard, Paris, 1989, 260p.

analysables par les intellectuels (ou les savants) empreints de préjugés⁵⁶ quant à la culture populaire. Les auteurs appellent donc à adopter un relativisme culturel dans ce type d'étude.

Ce relativisme délaisse la comparaison d'une forme d'art populaire avec une forme d'art élitiste, au profit d'une analyse des consommateurs de ces formes d'art.⁵⁷

Il apparaît ainsi une nouvelle conception contemporaine de la culture, où la définition de la légitimité culturelle laisse sa place à la reconnaissance égale de toutes les cultures, ce qui autorise la cohabitation de plusieurs régimes de valeur, sans aucun phénomène de domination. Cette apparente démocratisation de l'accès à la culture ne doit toutefois pas occulter un transfert de la distinction sociale qui ne s'effectue plus par l'accès à la haute culture, mais par une consommation éclectique⁵⁸ de la culture.

Ainsi, on se rend compte que l'œuvre de Bourdieu est placée sous la loi de la légitimité des formes les plus traditionnelles de l'art, légitimité dont la remise en cause nous oblige à revenir sur l'aspect « moyen » de la photographie.

Nous pouvons donc affirmer que la photographie ne peut plus être aujourd'hui considérée comme un art moyen pratiqué par des amateurs empreints de conditionnements sociaux et esthétiques. En revanche, cette vision est vérifiée par l'analyse du champ photographique des années soixante-dix.

Acceptée dans le monde de l'art, pratiquée par un nombre exponentiel de personnes, la photographie des années 2000 n'est pas comparable à celle des années soixante. Cette évolution peut bien sûr s'expliquer par un nombre important de facteurs exogènes à la photographie, comme l'évolution sociale et le développement de la consommation de loisirs⁵⁹. Mais un certain nombre de paramètres inhérents à la reconnaissance de la photographie comme objet culturel puis comme forme d'art, participe à cette reconnaissance qui débute justement au moment où paraît l'ouvrage de Bourdieu.

⁵⁶ Les deux auteurs articulent leur analyse autour de deux concepts qui caractérisent les attitudes des intellectuels: le populisme et le misérabilisme, tous deux dirigés par un certain mépris vis à vis des cultures populaires.

Cf. Jean-Claude Passeron et Claude Grignon, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, p. 35.

⁵⁷ Il apparaît ainsi que des formes culturelles comme le rap ou le rock, considérés comme faiblement légitimes, sont en fait consommés majoritairement par les cadres et les professions libérales

Cf. Hervé Glévairec, *Penser les médiacultures*, ed. Armand Colin/INA, Paris, 2006, cité par Florent Gaudez, « Considérations liminaires à l'approche de la notion d'art moyen », in *Les arts moyens aujourd'hui*, op. cit. pp. 29-40

⁵⁸ Cette forme de consommation caractérise les classes aisées qui, en plus d'avoir accès à des formes de haute culture, peuvent se permettre de puiser dans le domaine des arts en voie de légitimation.

⁵⁹ Nous renvoyons ici au concept de coïncidence expliqué par Bourdieu.

Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structures du champ littéraire*, op.cit., p. 269.

L'innovation culturelle implique de nouvelles approches de la culture, qui est considérée comme le produit d'une demande sociale, d'une pulsion artistique et d'un soutien collectif⁶⁰. La demande sociale correspond à la réceptivité latente d'un public potentiel. Impalpable et fugace, cette demande reste la manifestation d'un besoin ou l'aveu d'un manque. La culture est marquée par des types de comportements et des références qui dominent l'ensemble des activités collectives. De plus, cette demande est bénéfique non seulement parce qu'elle appelle à une ouverture tout en assurant une réceptivité, mais aussi parce qu'elle contraint la culture à ne pas se réduire à une consommation raffinée et élitiste.

La pulsion artistique fait référence aux nombreuses remises en cause des pratiques artistiques qui ont eu lieu tout au long du XXe siècle. Cette récurrence de la nouveauté oblige les créateurs à ouvrir en permanence de nouvelles voies.

Enfin, pour que la rencontre entre la pulsion artistique et la demande sociale ait lieu, le soutien collectif est indispensable. Les innovations culturelles proposées et demandées sont toujours en position instable et requièrent un soutien économique (privé ou public) afin de survivre et de s'installer dans le domaine culturel.

Le cas de la photographie entre 1970 et 2000 reflète parfaitement ce processus d'innovation culturelle : la demande sociale (présente avec la communauté des photographes amateurs), la pulsion artistique (continue dans cette période) et le soutien collectif (nécessaire à l'implantation de cette pratique dans le domaine culturel) se trouvent réunis.

Mais une demande suffit-elle à légitimer la place d'un objet culturel ? Qu'en est-il de la légitimité de cette culture ? La sociologie de la consommation culturelle utilise souvent la différenciation entre les pratiques légitimes et non légitimes, en introduisant divers degrés de légitimité. Cette classification comporte toutefois une relative incertitude. En effet, comment établir le degré de légitimité culturelle d'une pratique, d'un art ou d'un genre ?

Les légitimités culturelles n'ont de réalité que dans les limites d'un groupe social qui considère une seule pratique comme légitime et dénie toute légitimité à d'autres considérées comme ayant moins de valeur⁶¹.

Or aucune institution culturelle n'est en mesure de fixer une loi de légitimité pour des productions ou des pratiques culturelles variées. Cette incapacité est due à l'hétérogénéité des spécialistes, critiques et journalistes, à l'impossibilité de former des goûts culturels sans une volonté du public, ainsi qu'à l'impossibilité de fixer une légitimité par une seule institution.

⁶⁰ Cf. Jacques Rigaud, *op.cit.*p.73.

⁶¹ Par exemple, les amateurs de peinture classique dénie toute légitimité aux amateurs de performances artistiques, alors que ces deux pratiques sont validées par la reconnaissance d'institutions.

Et même si la notion de légitimité s'accompagne souvent d'une domination culturelle Bernard Lahire remarque que :

« (...) le monde social n'est jamais unifié au point qu'il ne permettrait l'existence que d'une seule et unique légitimité culturelle (celle qu'impose les dominants) au point que l'on observerait un monopole exclusif (...) de la définition de la culture légitime et une reconnaissance unanime et sans faille de cette légitimité de la part de l'ensemble des dominés »⁶².

Cette conception hiérarchisée et verticale du déplacement de la culture se retrouve dans le système culturel de Mollard (Annexe 5). Dans ce schéma, Claude Mollard fait apparaître les principales catégories d'acteurs qui interviennent dans le mouvement d'un objet culturel⁶³. Ce schéma, correspond à une réalité du monde de l'art et de la photographie mais il conviendrait tout de même de le nuancer en prenant en compte d'autres formes de communication entre ces différentes sphères⁶⁴. Notamment comment une demande implicite du macrocosme peut pousser le microcosme à favoriser certains créateurs au détriment d'autres.

Nous pourrions ainsi nous interroger sur le succès et le développement des expositions photographiques. Correspondent-ils à un réel bouleversement des pratiques artistiques ? Sont-ils les réponses données par le microcosme à une demande de consommation culturelle venue du macrocosme ? Est-il possible qu'une culture d'élite ait promu en son domaine un art issu d'une culture de masse afin de garantir le succès d'une politique culturelle, politique où l'aspect économique joue de plus en plus un rôle prépondérant ? Pour répondre à ces questions, il convient de se focaliser sur le rôle du public et notamment sur la construction de son goût.

⁶² Bernard Lahire « La légitimité culturelle en question », pp.41-61, in *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, ss. Dir. Olivier Donnat, ed. La documentation française, Paris, 2003, 348p.

⁶³ Claude Mollard développe son analyse de ce système culturel dans Claude Mollard, *L'ingénierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France*, p. 11-45, ed. PUF, Paris, 2009 (3^e ed.), 127p.

⁶⁴ Nous renvoyons par exemple au schéma Le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir et l'espace social de Bourdieu. Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structures du champ littéraire*, op.cit., p.278

2) Les goûts et préférences culturelles.

a) Analyse du goût et jugements esthétiques.

Toute analyse de pratiques culturelles se doit de respecter certains principes : tous les moyens d'accéder au bien culturel (disque, concert, pratique pour la musique, et livre, exposition, pratique pour la photographie) doivent être analysés en prenant en compte les variations des degrés et de la nature de l'attachement.

Existente aussi diverses problématiques à prendre en compte dans l'étude des goûts des personnes.

Tout d'abord, il s'agit de prendre en compte la réticence de l'amateur à affirmer ses goûts personnels à cause d'une subconscience de leur détermination sociale⁶⁵. De plus, le chercheur se confronte aux difficultés de mettre en mot les goûts personnels, de ne plus concentrer le discours sur l'objet mais sur les effets qu'il produit et les émotions ressenties. Il convient donc de déterminer la part de l'influence informelle collective qui s'exerce durant l'élaboration du goût. Enfin, l'analyse doit éviter de classer les objets sans prendre en compte leurs propriétés et en les traitant comme des surfaces de projection pour des critères forgés sans eux.

Le goût ne doit donc pas être considéré comme la conséquence des objets goûtés ou comme une pure disposition sociale projetée sur les objets mais comme « *un dispositif collectif et instrumenté de mise à l'épreuve de sensations* »⁶⁶. En effet, le goût existe grâce à un travail de production et d'élaboration d'une relation instrumentée avec des produits. Il est non seulement un élément constitutif de soi-même mais il entraîne aussi la formation de collectifs (des clubs par exemple) autour d'un ensemble d'objets dont la consommation passe par des procédures et des pratiques communes. La formation d'un goût est donc un processus complexe qui fait intervenir à la fois la subjectivité et l'influence de la collectivité. On ne peut toutefois parler de goût qu'à partir du moment où celui-ci est verbalisé, normé, où il prend la forme d'un jugement esthétique.

Une analyse du goût doit donc sortir d'un déterminisme social : le goût n'est pas dicté par l'origine sociale ou le capital culturel d'un individu, mais il est le résultat d'un processus

⁶⁵ L'amateur exprime souvent ses préférences comme une construction inconsciente guidée par des étiquettes sociales et non pas comme une activité et une émotion qui lui serait propres.

⁶⁶ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structures du champ littéraire*, op.cit

dynamique d'interaction sociale.⁶⁷ Ainsi les catégories de spectateurs ne sont pas obligatoirement déterminées par des catégories sociales mais sont aussi construites au cours d'un processus d'élaboration continu des identités des personnes. Une définition de la genèse et de l'élaboration du goût peut donc être perçue comme:

« L'émergence possible mais non assurée de certains effets de plaisir, d'émotion, d'expression à travers un attachement élaboré pour un ensemble d'objets et de pratiques, cherchant en permanence à mieux définir sa propre qualité pour en augmenter l'intensité, la profondeur, la variété ou tout simplement pour dépasser les effets de lassitude. »⁶⁸

Le jugement esthétique apparaît lors de la rencontre entre un objet et une personne. Ainsi, donner une valeur à cet objet n'a de sens que lorsqu'un humain, ou un groupe d'humains, affirme cette valeur. Les valeurs sont donc relatives à celui qui les énonce et au type d'intérêt qu'il leur porte.

De plus, l'énoncé d'une valeur, qu'elle soit esthétique ou morale, est soumis à l'influence de la collectivité à laquelle nous appartenons et reste donc culturellement déterminée. L'affirmation d'une valeur n'est donc pas désintéressée et ce pour deux raisons. La relation esthétique qui relie l'individu à l'objet vise une satisfaction, un plaisir et, est, de ce fait, nécessairement intéressée. D'autre part, le jugement étant culturellement déterminé, son affirmation est un acte social qui permet à son émetteur de se positionner au sein du groupe. Ce positionnement prend d'autant plus d'importance qu'il est le fait d'un personnage public, d'un professionnel, dont le jugement de valeur engage la personne mais aussi l'institution qu'il représente.

Comme l'affirme Jean Marie Schaeffer :

" Lorsque la valeur que j'accorde à un objet est une valeur publique ou, pour le dire autrement, lorsque je valorise l'objet au nom d'un intérêt collectif que j'assume, mon jugement, bien que relatif à l'intérêt qu'il exprime, n'est pas un jugement subjectif parce que l'intérêt qu'il exprime n'est pas mon intérêt dans sa singularité." ⁶⁹

⁶⁷ Cf. Jacqueline Eidelman, Jean Pierre Cordier, Muriel Letrait, « Catégories muséales et identités des visiteurs », p 189-205, in *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, ss. Dir. Olivier Donnat, ed. La documentation française, Paris, 2003, 348p.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Cf. Jean Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythe*, p.214, ed. Gallimard, Paris, 1996, 416p.

Cette affirmation s'applique parfaitement au jugement esthétique qui peut aussi perdre sa subjectivité à partir du moment où il entraîne l'implication sociale de celui qui le prononce. Nous comprenons alors que le jugement esthétique et l'attribution de valeur ne dépendent pas uniquement de la pure subjectivité de chacun mais aussi de l'influence de la société et du rôle que le sujet joue dans le réseau social.

L'Art ne peut donc être défini par le beau lui-même mais par un jugement socialement reconnu. Une œuvre d'art fonctionne lorsque son appréciation esthétique est socialement et culturellement évidente, indépendamment de la valeur qui lui est subjectivement attribuée.

La valeur artistique d'un objet ne dépend pas seulement d'un consensus homogène du public (nous entendons ici le public dans son ensemble, sans distinction sociologique) qui réunirait l'ensemble des jugements subjectifs pour affirmer que cet objet peut être considéré comme une œuvre d'art; mais l'obtention de la valeur artistique pour un objet requiert le passage de cet objet dans un long processus institutionnel et commercial au terme duquel sa valeur artistique aura été officiellement reconnue.

Le passage d'un plaisir individuel à un plaisir partagé dans des interactions sociales par le biais du langage⁷⁰ est un élément déterminant dans la constitution d'un goût artistique qui nécessite un échange, une comparaison. L'appartenance à un groupe social, qui permet d'échanger son plaisir ou ses impressions, est donc indispensable à toute constitution d'un goût qui passe par l'élaboration de forme d'expressions. Ainsi, le jugement esthétique et la constitution d'un goût sont largement favorisés par la participation du sujet à une communauté de loisirs: un club d'amateurs par exemple⁷¹.

L'apprentissage et la maîtrise d'un langage adapté à l'expression d'un jugement esthétique sont en effet fondamentaux dans l'élaboration d'un goût.

Au départ, lorsqu'un individu découvre un objet (dans de multiples circonstances), il se construit un jugement d'appréciation (plaisir, déplaisir, intérêt ou rejet) formulé sous une forme rudimentaire. Ce jugement se développe ensuite dans un jeu de langage appris en

⁷⁰ L'importance de la communication et du langage qui permet d'attribuer une valeur socialement reconnue et partageable, de passer du plaisir subjectif personnel à un plaisir partagé, communiqué, aurait une vocation universelle.

⁷¹ Cette affirmation ne s'applique pas seulement aux arts plastiques mais à toute activité culturelle: musique, œnologie, botanique, corrida...

fonction des ressources dont dispose celui qui s'exprime. Le jugement se construit et se norme donc au sein de jeux de langages particuliers qui caractérisent le monde de cet objet.

C'est ainsi que s'élaborent les critères : il ne s'agit pas d'établir des principes, mais de mettre en place des modes d'accord dans la communication pour fonder des distinctions et pouvoir les justifier. La valeur esthétique n'est pas plus absolue que les critères au nom desquels on la discerne. Ces critères émergent d'un langage⁷² caractéristique d'un groupe qui le pratique. Les jeux de langages esthétiques, par leur performativité, permettent soit le maintien de communauté ou au contraire l'atomisation des groupes.

Dans leur universalité, ces jeux de langages peuvent converger et produisent des effets de domination culturelle et d'imposition de normes. Cette remarque est atténuée par les constants processus de discussion et d'élargissement du jeu d'appréciation à travers les critiques, les expositions, les publications... Il peut alors se créer une dynamique de négociation et d'interaction entre les groupes, mais aussi des effets de séduction, des jeux de pouvoir et des phénomènes de déférence entre les acteurs.

Ce questionnement sur l'élaboration d'un discours esthétique nous ramène à nous réinterroger sur le goût. En effet, une fois reconnu l'ancrage subjectif du jugement esthétique, il faut faire le chemin inverse, c'est à dire aller de la subjectivité à sa régulation, à la manière dont elle trouve à se normer⁷³ ou à s'étalonner. Comment se fait-il que des évaluations esthétiques, des goûts, avec leur diversité parviennent à se rencontrer autour de certaines normes ou valeurs ?

Yves Michaud explique que le goût a nécessairement besoin de la norme pour se positionner :

« Ce qui motive, anime, les sentiments esthétiques, ce qui est leur source vivante, est aussi ce qui doit être réglé, standardisé, puis dépassé dans l'établissement de la norme. (...) Notre expérience des évaluations esthétiques est effectivement celle d'une base ou d'un noyau d'évaluation profondément subjectif, qui s'affine et se normalise dans un processus fait d'expériences, de comparaisons, d'éclairages multiples, de décentremments et de recentremments. Le goût se forme et s'éduque. (...) Car très vite le goût se standardise en goût normé, puis en norme tout court, et nous y obéissons par conformisme.

⁷² Ainsi ces concepts de jeux de langage et de critères rendent compte du fonctionnement du discours esthétique, et matérialisent cette segmentation du monde de l'art contemporain. Ceux-ci n'ont donc pas disparu de l'art contemporain, mais se sont adaptés à sa multiplicité.

⁷³ Cet emploi du néologisme « normer » s'entend ici comme le fait de rapporter à une norme, il est emprunté à Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, p.114, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, 125p.

Jusqu'au moment où, heureusement, la norme de la mode, de la distinction, du snobisme, de la norme comme norme vide prescrivant ce qu'il faut admirer au sein du groupe, nous devient si pesante ou indifférente que le goût doit faire retour, sous une autre forme, éminemment subjective de nouveau, un sentiment qu'il faudra à son tour normer. »⁷⁴

L'appréhension de la constitution d'un goût artistique reste néanmoins assez complexe puisqu'il s'agit ici de jauger et d'analyser un caractère profondément singulier. Il paraît donc nécessaire de réintroduire les pratiques culturelles dans une réalité faite de possibles et de contraintes pour comprendre comment émerge ce goût.

En effet, il convient aujourd'hui de reconnaître que l'activité culturelle possède une capacité créatrice et pas seulement reproductrice d'un ordre social⁷⁵. En redonnant sa place au consommateur culturel et en considérant le goût comme une activité réflexive, il apparaît clairement que les activités de consommation culturelle ont un caractère pragmatique et créent de nouvelles sensibilités qui peuvent échapper au déterminisme social.

Le public n'est plus alors seulement un réceptacle du goût culturel mais il est aussi actif et producteur. Nous retrouvons ce caractère performatif dans la figure de l'« amateur »⁷⁶ qui constitue un public éclairé pour qui la consommation culturelle dépasse largement l'aspect récréatif et s'appuie sur divers éléments⁷⁷.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Cette question du goût dans les pratiques culturelles a été l'objet de nombreuses études qui, aujourd'hui, semblent trop restrictives quant à la marge de manœuvre accordée à l'acteur. Celui-ci est trop souvent considéré comme un agent passif dont la conduite culturelle est déterminée par des facteurs et des conditionnements sociaux. Ainsi, ces analyses du goût culturel qui restreignent le spectateur à un aveugle socialement déterminé ne font que révéler une hiérarchie sociale qui masque et restreint l'évolution personnelle.

⁷⁶ Cet acteur du monde de l'art se situe entre le professionnel dont il partage les connaissances, le vocabulaire, et le public néophyte avec lequel l'enrichissement culturel reste symbolique..

⁷⁷ Le premier élément est l'appartenance à un club, à un groupe social avec lequel il partage des modalités d'accès, des techniques de consommation du bien culturel ainsi que l'usage d'un vocabulaire intermédiaire entre l'analyse savante de l'objet et le commentaire subjectif. L'amateur reconnaît le rôle des critiques et des guides, les modalités d'évaluation et les jeux des réputations du monde de l'art. De plus, le goût est une activité cadrée qui oblige l'amateur à sortir de son cadre social: lorsque j'aime une œuvre d'art, je m'éloigne de moi-même pour rentrer dans une activité de consommation qui a un passé, un espace, des coutumes, d'autres participants... Je m'établis alors dans un nouveau cadre où l'influence de ma catégorie sociale est amoindrie. Ce cadre contient aussi ses critiques, ses normes, ses prescriptions, un vocabulaire spécifique: un ensemble d'éléments qui permet au goût de repérer, de s'instrumentaliser et de se partager. En s'éprouvant aux autres et en se formulant, le goût s'élabore.

Cf. Antoine Hennion, « Ce que ne disent pas les chiffres...Vers une pragmatique du goût », *op.cit.*

L'exemple de l'amateur démontre que la consommation culturelle et l'élaboration d'un goût sont des compétences à part entière et pas seulement la reproduction de la différenciation sociale.⁷⁸

L'amateur participe au fonctionnement du monde de l'art. Il représente un devenir possible pour le praticien et peut se transformer en artiste, technicien ou même théoricien (Annexe 4). Il est susceptible d'occuper de multiples fonctions. Son rôle dépasse donc le domaine de la réception culturelle puisque l'amateur rentre dans un rapport réflexif ; lié à un groupe avec lequel il est en interaction, il est obligatoirement amené à s'interroger sur les déterminants des effets qu'il recherche (la délectation esthétique). Ces déterminants se trouvent bien évidemment dans l'œuvre elle-même, mais aussi dans le déterminisme social et culturel, le mimétisme des goûts et la mise en condition des corps (le contexte de consommation).

Ainsi, le goût devient réflexif: il n'est plus déterminé par l'objet ou la catégorie sociale de l'acteur, mais il est le résultat d'une pratique corporelle, intellectuelle, collective et instrumentée.

Comme nous l'avons vu, le goût possède un caractère éminemment subjectif mais, paradoxalement, le rapport avec les autres est indispensable à son élaboration. En effet, la collectivité, le groupe social fixe des repères à partir desquels il est possible de se positionner et d'affirmer ses préférences. De plus, la présence d'un médiateur, d'un introducteur aux étapes décisives de la constitution du goût est nécessaire, ainsi la production du goût passe par la collectivité. De même qu'un encadrement humain favorise l'apparition et le développement du goût, les dispositifs matériels et les conditions dans lesquels se déroule l'activité de consommation, ont un rôle décisif: les lieux où se réalise l'objet culturel tendent à le définir en partie.

La constitution du goût ne peut pas être réduite à un face à face entre un objet et un sujet. Il s'agit d'un phénomène équipé qui apparaît grâce à la conjonction d'une multitude de dispositifs matériels, spatiaux et sociaux. Cet « équipement » joue un rôle important dans un domaine où dominant le plaisir et l'émotion, des données impalpables et subjectives. Cet équipement devient le support de la mise en mot, de la concrétisation du ressenti et offre une entrée privilégiée à l'observateur.

Ainsi, l'exposition est bien un dispositif de constitution et d'appréciation du goût, que ce soit une exposition prestigieuse organisée dans une institution artistique ou une petite exposition

⁷⁸ Il s'agit toutefois de remarquer que cette idée de détermination sociale est tellement établie que les amateurs expliquent souvent leur goût par le facteur social.

d'œuvres d'amateurs organisée dans un lieu quelconque. En effet, il apparaît aujourd'hui que ces expositions amateurs peuvent exercer une influence considérable dans la constitution d'un goût et la valorisation d'une pratique culturelle : moins solennelle, elles favorisent le contact direct avec l'objet, la constitution de groupes de personnes partageant des affinités esthétiques et donc l'échange et l'émulation.

b) L'objet culturel.

Il convient maintenant de se recentrer sur l'étude de la photographie qui est ici considérée comme un objet culturel. Notre propos concerne plus particulièrement, l'exposition de photographie, c'est-à-dire une manifestation culturelle, un mode de diffusion et de circulation de la photographie. Pour analyser une manifestation culturelle, nous nous baserons sur le Système culturel de Mollard (Annexe 5) et sur le rôle des quatre catégories d'acteurs: les créateurs, les décideurs, les médiateurs, le public⁷⁹.

Comme tout objet culturel l'œuvre d'art emprunte des voies de communications. Son cheminement peut donc être schématisé, (Annexe 6) Ce schéma résume les mouvements suivis par un objet culturel pour passer de la sphère privée du créateur à la sphère publique puis à la sphère privée du spectateur.

L'objet culturel est d'abord reconnu par un micro milieu constitué de spécialistes (critiques, universitaires, producteurs...) qui valide et « autorise » sa diffusion par les mass média ou des lieux de diffusion spécifiques à l'objet. Les mass-média diffusent ensuite cet objet dans le macro milieu, la société, qui l'intègre en tant qu'objet culturel. Les créateurs faisant partie du macro milieu, ils sont influencés par la diffusion de l'objet culturel, situation qui pourra avoir une répercussion sur les futures créations.

Le cheminement de l'objet culturel s'effectue au sein d'un système établi et régi par des règles institutionnelles ou commerciales qui permettent le passage⁸⁰ entre les différentes entités.

⁷⁹ Les origines des partenaires et du financement suffisent à comprendre le but et les intentions d'une manifestation culturelle, cependant la prise en compte du public et de ses particularités, permet de mieux comprendre les effets et la portée de cette manifestation.

⁸⁰ Le micro milieu accepte l'objet du créateur parce qu'il a acquis une certaine légitimité construite par ses précédentes réalisations. Les *mass médias* diffusent l'objet sélectionné par le micro milieu qu'ils jugent compétents et donc les choix sont validés par leur position au sein d'instances de décisions. Enfin, le macro

Il s'appuie donc sur les diverses relations qu'entretiennent ces entités, relations fondées sur un sentiment de confiance qui assure la légitimité de la transmission.

Il paraît évident qu'un objet culturel ait à traverser de nombreuses sphères pour passer de celle du créateur à celle du spectateur. Ces intermédiaires assurent la valeur culturelle de l'objet diffusé et permettent au créateur de bénéficier de sa valeur commerciale.

Avec le développement d'internet, nous pouvons parler aujourd'hui du passage du *mass média* au *self média* : chacun peut diffuser sa propre création. Ce passage est bien sûr synonyme de liberté mais il ne doit pas cacher la réalité concernant le fait que le micro milieu et les *mass médias* jouent un rôle primordial dans la légitimation et la valorisation d'un objet culturel : ils en assurent la diffusion à grande échelle et amènent une caution intellectuelle. Cette schématisation du transfert de l'objet culturel d'une sphère sociale à une autre doit bien sûr prendre en compte les spécificités techniques et ontologiques de chaque objet culturel. Il convient aussi de le nuancer par l'analyse du contexte géographique et politique dans lequel ce transfert s'effectue. L'exemple de la France et des particularités qui marquent la relation entre le pouvoir politique et la culture mérite notre attention.

Nous pouvons donc admettre que le goût et le jugement esthétique représentent des positionnements subjectifs construits et formulés sur des objets artistiques. Il faut rappeler que toutes les pratiques artistiques obéissent à des règles et se positionnent par rapport à un modèle, à un canon, à partir desquels il est possible d'évaluer la production. Il existerait ainsi des qualités artistiques variables en fonction des époques et des contextes culturels qui conditionneraient sa réception esthétique. Il peut s'agir de qualités⁸¹ physiques, mais aussi symboliques, que le créateur inscrit dans l'œuvre et qui ont l'importance que leur confèrent les conventions autour desquelles se définit une activité artistique.

Néanmoins, cette mise en relation entre l'expérience esthétique et la qualité artistique est aujourd'hui complexe compte tenu de la situation actuelle de pluralisme des créations. Il s'agit donc de s'interroger sur un caractère commun à tous les vécus d'expérience esthétique.

milieu accueille cet objet diffusé par les *mass médias* qui représentent souvent la seule source de diffusion d'objets culturels.

⁸¹Ces qualités peuvent être l'exactitude, la répétition de modèle codifié, le monumental, la virtuosité, l'inventivité par rapport à la règle, la prolifération... Une œuvre se doit donc de posséder certaines qualités pour être considérée à un moment donné ou dans une communauté donnée, comme œuvre d'art.

Yves Michaud⁸² rappelle différentes études psychologiques, et notamment celle de Mihaly Csikszentmihalyi⁸³ et de Monroe Bradley⁸⁴. Ce dernier dresse la liste des cinq caractères d'une expérience esthétique : concentration de l'attention sur l'objet, détachement, déplacement ou métaphorisation de l'affect, implication active dans la découverte de l'objet et sentiment d'intégration de l'expérience. Il se crée donc une connexion entre l'objet et les capacités de l'individu, connexion qui demande un contexte physique particulier (salle noire, musée, calme...).

La description de cette expérience esthétique est limitée par la nature humaine. Il s'agit alors de les dépasser et de prendre en compte l'importance de la formation et donc des mondes de l'art « *ces communautés de taille et de durée si divers au sein desquels s'élaborent les normes : normes de pratiques artistiques d'un côté, normes de jugement esthétique de l'autre* ». ⁸⁵

Ces groupes participent au fonctionnement d'un champ culturel ou artistique : ils sont les consommateurs des objets produits et collaborent à l'élaboration de normes de jugement. Dans le cas de l'art contemporain, nous allons voir que ces groupes participent aussi au mécanisme de légitimation de nouvelles pratiques telle la photographie.

⁸² Constatant « *un désarroi critériologique face à la diversité des expériences esthétiques* » (Yves Michaud op.cit, p.52), Michaud distingue trois positions.

La première, qualifiée de néo-dogmatique, consiste à ériger des canons esthétiques en s'appuyant sur l'argument d'autorité qui naît du consensus d'un milieu auto proclamé éclairé.

La seconde consiste à ne pas opérer de distinction esthétique, d'accepter la diversité dans sa totalité et donc les jugements esthétiques portés par les groupes sociaux compétents pour chaque catégorie.

La troisième consiste à présupposer qu'existent des liens entre des expériences esthétiques différentes, et demande donc l'émergence de critères capables de définir cette diversité.

Ces critères ne peuvent être établis qu'une fois pris en compte certains paramètres comme l'universalité des expériences esthétiques, les différents degrés d'appréciation et leur relativité et enfin le respect du langage des jugements esthétiques qui peut être technique et complexe mais qu'il faut savoir utiliser pour entrer dans le jeu de la valorisation.

⁸³ Mihaly Csikszentmihalyi, Rick E. Robinson, *The Art of seeing, an interpretation of the Aesthetic Encounter*, Malibu, The Jonh P. Getty Trust, 1990. Cité par Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût, op. cit.*

⁸⁴ Monroe Bradley, « Some Persistent Issue in Aesthetics », in *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell University Press, 1982., Cité par Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût, op. cit.*

⁸⁵ Cf. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, p.44, op.cit.

3) La légitimation de la valeur de l'art.

La réception de l'image photographique représente un carrefour où se croisent des facteurs hétérogènes : d'une part les règles communicationnelles qui sont liés à des contextes institutionnels, et d'autre part « les diverses constellations du savoir latéral »⁸⁶ qui interviennent dans toute réception d'un objet artistique.

Néanmoins toute réception est dépendante de la relation que l'image entretient avec l'expérience du récepteur, d'où sa variabilité individuelle. De plus, l'image photographique est un artefact qui présuppose des règles de réception constitutives ou normatives⁸⁷.

Les règles constitutives rendent possible la réception photographique dans sa spécificité.

Ils convient donc d'analyser ces stratégies communicationnelles établies autour de la diffusion de l'image photographique pour déterminer quelles normes lui sont appliquées. Il s'agit aussi de s'interroger sur le sens de l'analyse esthétique de la photographie : ne nait-il pas d'un désir de légitimer conjointement le statut artistique de l'image et la spécificité du sentiment esthétique ressenti ?⁸⁸

La période étudiée ici (1970-2000) représente l'un des principaux tournants dans l'Histoire du médium photographique. Sans tenir compte de la véritable révolution que représente le développement de la photographie numérique et donc le passage d'un médium analogique, souvent ramené à sa simple nature d'empreinte de la réalité, à un médium numérique dont la véracité de la représentation est en permanence sujette au doute. La photographie connaît un succès social, artistique et commercial qu'elle n'avait jamais connu. Que de chemin parcouru depuis le « désert institutionnel » des années soixante-dix jusqu'aux cimaises des plus grands musées et les records de vente durant les années quatre-vingt-dix. Toutefois, André Rouillé⁸⁹ distingue deux attitudes au sein de la création photographique contemporaine : l'art des photographes et la photographie des artistes. Ces deux positions se

⁸⁶ Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, du dispositif photographique*, p.105, ed. du Seuil, Paris, 1987, 215p.

⁸⁷ A l'inverse les règles normatives guident une réception dont la spécificité photographique est déjà garantie : elles n'ont de valeur que dans un contexte institutionnel particulier. Ces règles délimitent les champs de recevabilité et les différentes manières d'aborder une image photographique. Ces règles normatives sont multiples et changeantes puisque les stratégies communicationnelles élaborées pour la diffusion de la photographie elles-mêmes sont en continuel mouvement. *Idem*.

⁸⁸ *Idem* p. 185

⁸⁹ Cf. André Rouillé, *La photographie entre document et art contemporain*, ed. Gallimard, Paris, 2005, 610 p.

rejoignent par leurs débouchés économiques communs (un marché florissant) mais résultent de deux courants historiquement et artistiquement très différents⁹⁰.

Même si ces deux attitudes se retrouvent côte à côte aujourd'hui, elles sont l'expression de deux mondes particuliers, culturellement, socialement et esthétiquement différents. Cette distinction induit bien sûr une différenciation des modes d'utilisation et de présentation du médium photographique, du milieu professionnel d'origine de l'opérateur, mais surtout des mondes au sein desquels évoluent les protagonistes⁹¹.

L'art des photographes émane de photographes professionnels qui travaillent donc dans un milieu où la photographie joue un rôle plus ou moins important (publicité, mode, journalisme..) et qui tentent de faire évoluer leur pratique pour « hisser » leurs images à un niveau artistique. La photographie des artistes est le produit de la rencontre entre un médium et une recherche artistique. Elle émane donc d'un artiste qui peut utiliser d'autres médias, travaillant dans et pour le monde de l'art.

Bien que distinctes, ces deux positions sont parfois aujourd'hui regroupées dans des expositions ou des livres, ce qui atténue tout effet de hiérarchie dans leur valeur artistique. Il convient alors de prendre en compte les changements survenus au cours des trente dernières années pour saisir la pertinence d'une telle situation.

Deux concepts sont proposés au chercheur qui étudie la structure d'un espace professionnel (ici celui de la photographie et de l'art).

Le premier est celui de monde développé par Anselm Strauss et Howard Becker. Strauss, à travers une analyse sociologique interactionniste, qui met en place des arguments en faveur de l'étude des mondes sociaux comme moyen de comprendre les processus de changement social.⁹² Le concept du monde social met l'accent sur le partage d'une activité et sur son

⁹⁰ La première s'appuie sur un héritage propre à la photographie dont elle tire ses règles et ses références. Alors que la seconde est le résultat d'un processus artistique commencé par les avant-gardes des années vingt et n'utilise pas obligatoirement les spécificités du médium.

⁹¹ Ainsi, l'objet photographique semble posséder les caractéristiques nécessaires à l'établissement d'un jugement esthétique. Il possède des caractéristiques identifiées par un cadre institutionnel qui se rapportent aux choix opérés par les créateurs. Mais, cette communauté de goûts semble être traversée par une ligne de fracture qui sépare deux positions.

⁹² Anselm Strauss « Une perspective en terme de mondes sociaux » in *La trame de la négociation : sociologie qualitative et interactionnisme*, ss. dir Anselm Strauss, ed. L'Harmattan, Paris, 1992, 325p.

Le point de départ de la réflexion de Strauss est, comme pour beaucoup de sociologues, la problématique de l'ordre social. Strauss cherche à comprendre comment un ordre social peut exister et se prolonger dans le temps. Cependant, à la différence des sociologues fonctionnalistes, il n'appréhende pas l'ordre dans une perspective synchronique, il ne le conçoit pas comme une structure différenciée dont il faudrait relier les éléments en vertu d'une certaine cohérence logique, il le considère comme étant imbriqué dans un processus continu. L'ordre selon Strauss n'est pas figé dans le temps ou « dans la structure », il se construit dans une dynamique temporelle et

inscription dans des lieux et des pratiques qui assurent ensemble la cohérence de ce monde. Les mondes possèdent deux caractéristiques principales. Ils s'entrecroisent, se chevauchent par le biais d'échanges, d'alliances, de liens que l'analyse doit mettre en évidence. Ils sont segmentés en une multitude de micro-mondes qui concourent à l'apparition de nouvelles activités, de nouveaux sites et de nouvelles technologies mais également de nouveaux discours.

Le deuxième concept est celui de champ élaboré par Pierre Bourdieu qui découpe l'espace social en différents champs correspondant aux différentes pratiques et institutions sociales. Bourdieu met l'accent sur un espace défini par des luttes de positionnement entre les acteurs, luttes qui font évoluer ou conservent ce champ. Néanmoins ce concept attribue aux situations de classes le comportement des acteurs et ne considère leur relation que dans des rapports de force et de domination. Ce concept de champ convient plus particulièrement à l'analyse de la photographie dans les années soixante-dix.

C'est pourquoi nous utiliserons principalement les concepts de Howard Becker⁹³, pour analyser les processus de transformations que connaît le monde de l'art et le monde de la photographie, transformations dont nous pensons que les expositions sont les meilleurs indicateurs. En effet, l'entrecroisement et la segmentation sont la preuve d'un univers marqué par la fluidité et impliquent une approche dynamique qui met en jeu la question du changement. L'analyse d'un monde social suppose de regarder comment de nouveaux segments apparaissent ou disparaissent et quelles sont les nouvelles formes de coopérations qu'ils suscitent. Il s'agit aussi de comprendre quels liens tissent entre eux les divers segments d'un monde et comment ces liens contribuent à redéfinir sans cesse les frontières.

interactionnelle complexe, qui engage les individus qui y participent. Pour lui, la structure sociale formelle ou informelle n'est donc que le cliché instantané et réducteur d'un ordre qui ne peut être compris pleinement que dans une perspective diachronique.

⁹³ Cf. Howard Becker *Les Mondes de l'art*, 1^{er} ed. The edition of the University of California, 1982, édition française, Flammarion, Paris, 1988, 379p.

A la fois sociologue, pianiste de Jazz et photographe, Howard Becker est l'une des figures dominantes de l'interactionnisme symbolique, un courant de recherches provenant de l'Ecole de Chicago. Il ouvre la voie à l'analyse du phénomène artistique avec les mêmes outils méthodologiques que n'importe quelle autre activité.

Il démontre ici que dans tous les arts, la production, la diffusion, la consommation et l'homologation esthétique et l'évaluation des œuvres mobilisent des acteurs sociaux appelés à coopérer selon des procédures conventionnelles au sein de réseaux dénommés monde l'art.

Becker ne recourt pas aux oppositions socio-économiques entre amateurs et professionnels. Il instaure divers statuts selon le degré d'intégration dans le monde de l'art.

Le questionnement sur le changement amène à analyser les débats et les tensions entre les divers segments d'un même monde afin de considérer leur positionnement durant un processus d'évolution.

Ces concepts nous seront très utiles pour comprendre comment et pourquoi les mondes de l'art et de la photographie ont évolué séparément tout en maintenant certains liens, pour finalement, dans une période contemporaine, se confondre au sein d'expositions. Nous verrons comment des normes défendues dans certains mondes ont évolué puis disparu pour finalement être reprises ultérieurement dans un autre monde. Nous ne perdrons pas de vue les pratiques artistiques qui matérialisent à la fois des frontières de ces mondes, mais aussi des supports de lutte.

a) Le monde de l'art.

Un monde de l'art se présente donc comme un réseau de coopérations, dans lequel chaque intervenant joue un rôle précis et agit selon des conventions connues et admises par tous les acteurs. Il est difficile de tracer les frontières d'un monde de l'art : la ligne de démarcation est fluctuante et subjective. Il convient alors de définir un monde de l'art comme un groupe d'acteurs qui coopèrent afin de produire et de diffuser des œuvres que ce monde définit comme de l'art.

De plus, ses acteurs entretiennent des relations avec d'autres mondes dont ils essaient de se différencier. Ils peuvent partager avec ceux-ci des matériaux, du personnel, un public ou un soutien financier. Ainsi les mondes de l'art, de l'artisanat et du commerce appartiennent à un système social plus vaste.

Il paraît donc assez difficile de déterminer les limites d'une analyse des mondes de l'art étant donné leur degré variable d'indépendance et de perméabilité. De même, il s'agit de savoir ce qui est considéré comme de l'art et par qui. Il convient donc de se concentrer sur les jugements esthétiques de certains groupes auxquels l'activité collective et l'attachement commun à des conventions donnent la certitude de produire des œuvres d'art. Il s'agit d'observer les façons dont un monde de l'art opère la distinction entre ce qu'il considère comme de l'art et ce qui ne l'est pas : quand, où et comment ces distinctions sont affirmées...

Becker utilise un certain nombre de conventions, qui régissent les mondes de l'art. Il montre la corrélation entre le fait de pratiquer une activité artistique et le fait d'être un artiste. Si vous pratiquez l'art alors vous êtes un artiste, si vous êtes un artiste alors vous faites de l'art.⁹⁴ Un certain nombre de troubles, voire une incompréhension apparaissent lorsque au regard de la tradition artistique, cette corrélation fait défaut. Quelqu'un qui pratique la photographie, sera alors considéré comme un photographe et non comme un artiste, tant que la photographie n'est pas considérée comme un art.

Cette convention conceptuelle et théorique, est complétée par une série d'autres conventions matérielles qui régissent le fonctionnement des mondes de l'art. Les artistes doivent intégrer ces conventions à leurs démarches et doivent adapter leur travail aux institutions pour avoir une chance de rentrer dans le monde de l'art. Les artistes qui s'adaptent aux possibilités offertes par les institutions habituelles, acceptent les contraintes du réseau de coopération en ajustant leur projet aux conditions préexistantes.

Ces conventions sont d'autant plus contraignantes pour les artistes qu'elles touchent tous les niveaux de leur activité : de la formation, au matériel, jusqu'à la diffusion. Il existe des réseaux parallèles où ces conventions font moins ressentir leurs effets. Mais ces réseaux demandent une implication et un engagement qui risque d'empiéter sur l'activité créatrice.

De plus, certaines pratiques, comme la photographie possèdent des conventions non seulement esthétiques mais aussi des contraintes matérielles imposées par les firmes spécialisées⁹⁵. Les progrès techniques ont facilité la création et favorisé sa démocratisation contribuant ainsi au développement d'une culture photographique. L'avènement de la photographie numérique a profondément modifié la création photographique : il a entraîné la disparition de la majorité du matériel argentique, il a contribué à la multiplication des images et a déplacé l'acte de création en accélérant la perte de l'aura de l'image photographique. Ainsi, la disparition d'une convention, due à une évolution matérielle, peut entraîner un bouleversement de l'ensemble du système.

⁹⁴ Cf. Howard Becker, *op.cit.* p.63

⁹⁵ Ces contraintes matérielles se concrétisent dans la gamme de choix de produits que proposent les fabricants. Elles ne représentent qu'une infime partie de tout ce qui pourrait être fabriqué. L'exemple de la photographie illustre parfaitement l'influence de l'évolution et des contraintes matérielles.

Les mondes de l'art fondent leur activité sur l'existence de conventions. Ces règles préétablies, permettent à ceux qui n'ont pas de formation artistique de former un public, c'est-à-dire de « consommer » la production artistique et d'en retirer un profit. La connaissance de ces conventions délimite le contour extérieur d'un monde de l'art en cernant le public potentiel le plus large possible et dont on ne peut exiger de connaissance particulière.

Il existe des conventions universelles, tirées de la culture populaire, et des conventions plus précises qui n'ont cours qu'à l'intérieur d'un certain monde. Les divers degrés de connaissance de ces conventions permettent d'ailleurs d'opérer des différenciations dans le public, selon qu'il est plus ou moins initié⁹⁶.

L'innovation dans un monde de l'art entraîne la disparition d'une ou plusieurs conventions qui seront irrémédiablement remplacées par d'autres. Il nous paraît intéressant de se demander comment se propage et se valide une innovation dans un monde de l'art. Comment se forme une opinion ? Comment se propage ce jugement ? Pourquoi cet avis, ce jugement esthétique est-il respecté ?

Cette question est d'autant plus problématique que l'art contemporain semble avoir mis à mal les conventions des jugements esthétiques. En effet, l'analyse d'un jugement esthétique doit prendre en compte la situation postmoderne c'est-à-dire la situation de l'art contemporain depuis le début des années soixante-dix, caractérisée par la perte de crédibilité des logiques modernistes de développement linéaire d'une histoire des formes. Nous assistons ainsi à l'apparition d'un pluralisme des pratiques artistiques et de leurs appréhensions. Face à cette diversité, le monde de l'art continue à prétendre unifier cette diversité en constituant un concept d'art contemporain qui se définit par son caractère hétéroclite.⁹⁷

L'art contemporain semble signifier la fin de tout critère esthétique de jugement puisque la majeure partie de la production artistique est dépourvue de valeur esthétique⁹⁸ et n'en constitue pas moins de l'art. En effet, la situation postmoderne (malgré quelques soubresauts « modernistes » et « formalistes ») remet en cause la pureté de l'art, ainsi que les hiérarchies culturelles. Pourtant, ce tournant ne marque pas la fin de l'art, mais bien au contraire la prolifération et la diversification des formes et des expériences esthétiques. Ainsi le champ de

⁹⁶ Il arrive parfois que le public assidu, connaisseur de la tradition formaliste, ne soit pas visé par certains artistes qui, désirant échapper au formalisme stérile et hermétique, s'inspirent des conventions du public occasionnel. Robert Frank par exemple emprunte son esthétique à la photographie amateur (cadrage, bougé, sujets banals) pour rompre avec le formalisme de la photographie conventionnelle et affirmer la place prépondérante de la subjectivité du créateur.

⁹⁷ Cf. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, op.cit., p. 28 .

⁹⁸ Cette perte de valeur esthétique est consécutive à la perte de définition (que nous pouvons voir apparaître avec le *ready made*) et entraîne une perte de la valeur (puisque tout peut être art).

l'expérience de l'art est dépourvu de cohérence et même si des hiérarchies de valeurs subsistent, on ne peut les soumettre à une échelle générale. Il existe néanmoins au sein de chaque domaine local d'expérience des critères de distinction, des connaisseurs et des experts.

La mise en place de critères esthétiques s'avère être indispensable dans la constitution et le fonctionnement d'un monde de l'art puisqu'ils permettent d'opérer des classements et des exclusions. Les formes d'art qui bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle sont accompagnées de systèmes esthétiques dotés d'une cohérence logique et d'une validité philosophique. Les esthéticiens élaborent ainsi des systèmes afin de formuler des jugements sur des œuvres d'art, en expliquer la valeur, opérer et justifier les classements qui seront ensuite pris en compte par les diffuseurs⁹⁹.

Ainsi, les formes d'art en voie de légitimation cherchent elles aussi une validation esthétique afin de démontrer, par des arguments solides, que leur production est du même ordre que d'autres qui bénéficient déjà du statut d' « art »¹⁰⁰.

Par ailleurs, les esthétiques cohérentes contribuent à stabiliser les valeurs et à homogénéiser les pratiques. Les acteurs du monde de l'art peuvent alors s'appuyer sur une norme esthétique pour évaluer les œuvres et assurer la permanence de certaines structures de collaboration : les jugements de valeur servent de base à l'activité collective d'un monde de l'art.

Dans les années soixante-dix, alors que la photographie n'était pas reconnue comme une forme artistique par les institutions officielles, le champ de la photographie a tout de même réussi à se constituer autour de paradigmes esthétiques (des maîtres historiques, le tirage noir et blanc, l'utilisation de genre, le tirage 30x40 cm...) et à tisser ainsi un réseau de collaboration.

Les critères esthétiques ne sont donc pas des formulations purement philosophiques et abstraites, mais ils jouent un rôle important dans la constitution et le fonctionnement d'un monde de l'art. Ils sont par exemple utilisés pour déterminer si tel type de production est habilité à recevoir l'appellation « art » et donc à bénéficier de certain avantage (réputation, réseau de distribution...). Les débats esthétiques sont d'autant plus âpres que les places dans

⁹⁹ Les principes, arguments et jugements formulés par les esthéticiens ou les autres acteurs du monde de l'art occupent donc une place primordiale dans le système des conventions puisqu'ils servent de référence à l'ensemble des acteurs.

¹⁰⁰ Dès lors, l'appellation « art » est à la fois indispensable et superflue. Indispensable, parce que si l'art se distingue par un surcroît de qualité, faire de l'art demande des ressources et une reconnaissance que seul le système esthétique en vigueur et le monde de l'art sont à même d'octroyer, face à leurs rejets, toute prétention est vouée à l'échec. Superflue, parce que face à ce rejet, le créateur peut continuer son œuvre et obtenir le soutien d'un autre monde d'activité.

le système de distribution sont limitées. Il était discutable dans les années soixante-dix d'exposer côte à côte de la photographie d'art et de la photographie de mode, cette dernière appartenant au monde de l'industrie. Alors qu'aujourd'hui, avec la multiplication de lieux d'exposition et de réseaux de diffusions, la photographie de mode a trouvé une place sur les cimaises des institutions¹⁰¹.

On se rend compte que les critiques ou théoriciens de l'art jouent un rôle prépondérant dans l'établissement de valeurs esthétiques : ils adaptent les présupposés théoriques à la réalité de la production artistique qui évolue en fonction de ses rapports avec la tradition, aux nouvelles influences ou aux possibilités offertes par les nouvelles techniques ; ils mettent ainsi à jour des esthétiques qui apportent une caution logique à la création que le public perçoit comme de l'art.

Les critiques ou théoriciens¹⁰² représentent donc la caution intellectuelle et théorique de la valeur de l'art, mais leur action seule ne suffit pas à attribuer la valeur artistique à un objet, elle se doit d'être accompagnée d'un appui institutionnel ou marchand. C'est ainsi que la valeur de l'art est attribuée par un ensemble d'actions convergentes : toutes tendent à expliquer, légitimer et diffuser un objet qui contient suffisamment de qualités pour être considéré comme une œuvre d'art.

Une œuvre d'art doit être légitimée par une esthétique cohérente et défendable, sa valeur doit être reconnue par des personnes « autorisées », et présentée dans un lieu approprié. L'établissement de sa valeur dépend de l'influence réciproque des théories esthétiques et de l'organisation du monde de l'art. Il n'y a pourtant aucune règle de concomitance dans ce phénomène d'influence. De nouvelles théories esthétiques peuvent expliquer et valider une production récente que l'institution intégrera en utilisant ces théories. Tout comme des théories esthétiques peuvent être créées pour expliquer des œuvres déjà reconnues par des membres du monde de l'art¹⁰³.

¹⁰¹ Cette présence est toutefois paradoxale : cette photographie est présentée dans des lieux qui accueillent habituellement des œuvres d'art, et il serait alors logique qu'elle soit accompagnée d'un discours esthétique prétendant la hisser au niveau des œuvres d'art. Mais ce discours n'est jamais orienté dans ce sens, et évite même de poser des points de comparaison entre ce type de production et les œuvres d'art.

¹⁰² Ils peuvent être considérés comme une avant-garde intellectuelle qui découvrirait des créations inconnues et leur attribuerait une valeur esthétique. Ils expliquent et valident des esthétiques qui appartiennent à l'ensemble des pratiques interdépendantes d'un monde de l'art, ils sont donc solidaires et influencés par des éléments tels que la formation des artistes ou du public, les soutiens financiers ou symboliques

¹⁰³ Nous pensons par exemple aux premières œuvres de Marcel Duchamp qui furent exposées sans être validées par des théories esthétiques. Placés devant le fait accompli, les critiques ont du mettre en place un nouveau système esthétique qui situait le geste artistique hors de l'objet proprement dit.

b) La création de la valeur de l'art.

La mise en place de la valeur artistique d'un objet dépend d'un ensemble de processus qui peuvent être qualifiés « d'institutionnels » dans le sens où ils sont le fait d'une intention professionnelle. Les conservateurs, les critiques, les galeristes et les artistes participent à ce processus dans le cadre de leur profession : ils sont représentatifs d'un segment du monde de l'art et collaborent plus ou moins étroitement dans le but de valoriser telle ou telle partie de la création artistique. Les jugements esthétiques de ces acteurs sont donc déterminés et orientés par leur position professionnelle au sein du monde de l'art qui, même si elle ne les annihile pas, prédomine sur leurs jugements personnels.

Le public est lui aussi un élément du monde de l'art, en tant que destinataire et récepteur de la production artistique. Il joue donc un rôle aussi important que les autres acteurs¹⁰⁴.

Qu'il soit professionnel ou personnel, un jugement ou une critique esthétique restent un exercice périlleux puisqu'ils demandent automatiquement la justification d'une affirmation subjective. Le discours esthétique s'appuie évidemment sur un ensemble de faits « objectifs » comme l'histoire de l'art ou les écrits d'artistes, mais il mobilise aussi un jugement et une position personnelle qu'il convient de justifier lors de l'affirmation du jugement, un jugement n'étant pris en compte qu'à partir du moment où il est communiqué.

Yves Michaud distingue différentes positions sur le jugement esthétique portant sur la valeur des œuvres¹⁰⁵.

La position d'Yves Michaud est objectiviste : elle affirme que les jugements de valeur esthétique sont vérifonctionnels¹⁰⁶ mais que leur valeur n'est pas indépendante des propriétés psychologiques de l'être humain. L'expérience subjective est indispensable pour que la valeur esthétique objective soit énoncée¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Néanmoins, son jugement de goût et sa critique ne sont pas orientés par des impératifs professionnels, mais par une histoire et des réflexions personnelles.

¹⁰⁵ Cf. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, op.cit. p.72,

La position réaliste consiste à dire que les énoncés d'évaluation esthétique ont valeur de vérité et dépendent des caractères de l'objet concerné. Une autre position consiste à ne voir dans les jugements de valeur esthétique que des expressions subjectives : chaque individu ajustant ses jugements avec d'autres au sein de groupes demeurant unis par cette communion expressive.

¹⁰⁶ On dit qu'un opérateur est vérifonctionnel quand on peut représenter son sens comme une fonction, qui prend en entrée une ou des valeurs de vérité et donne comme résultat une valeur de vérité.

Un jugement esthétique débute par une observation de départ qui a valeur de vérité pour son énonciateur et aboutit à un jugement qui a aussi valeur de vérité pour ce même énonciateur.

Cf. site Sémantéclopédie http://www.semantique-gdr.net/dico/index.php/Connecteurs_v%C3%A9rifonctionnels

¹⁰⁷ L'auteur rapproche cette position des idées de Hume.

Cet objectivisme est relativisé par les jeux de langages. En effet, des conditions régissent le fonctionnement de groupes et le déroulement de pratiques. Des valeurs particulières sont ainsi inscrites dans les œuvres (objectivisme) et causent des expériences esthétiques adéquates lorsque le spectateur est capable d'entrer dans un jeu de langage (relativisme).

Cette position analysée d'un point de vue sociologique nous amène à nous demander qu'elle est la valeur du jugement énoncé par un groupe de connaisseurs maîtrisant un langage auquel ceux qui ne sont pas compétents doivent se référer ? Il s'agit alors de « *relativisme sous contrainte de rigueur* »¹⁰⁸ :

« (...) au sein d'une communauté d'évaluation qui est articulée à une communauté de production, les évaluations correspondent à la fois à des traits réels des objets et sont aussi relatives au jeu de langage en cause. Si bien que l'évaluation est relative aux règles et aux critères qui lui permettent d'exister et de s'exprimer. Ces critères et les règles du jeu auxquels ils correspondent doivent être appris. »¹⁰⁹

Ainsi l'expérience esthétique est sentie mais présuppose une connaissance d'ordre intellectuel, connaissance qui s'acquiert et se développe par le biais d'une fréquentation de l'objet et l'apprentissage d'un langage adéquat.

Le jugement esthétique déterminant si un objet peut être considéré comme une œuvre d'art peut provenir de différentes sources. De nombreux écrits, notamment ceux de Danto, étayent la théorie esthétique institutionnelle selon laquelle seule l'institution est à même de désigner un objet comme une œuvre d'art. A partir de là, il suffirait que des directeurs de musée décident de donner un statut artistique à la photographie en l'exposant dans leur musée sur les mêmes cimaises qui accueillent habituellement de la peinture, ils conféreraient par là même à la photographie le statut d'art.

Cependant cette position trouve de nombreux détracteurs au sein du monde de l'art. Ces acteurs ne s'accordent pas sur l'importance à octroyer aux jugements portés par certaines catégories de professionnels. Ainsi, aucune autorité ne semble suffisamment stable et établie pour pouvoir émettre un jugement esthétique dont la valeur serait universelle, puisque le respect et la reconnaissance d'un avis ne dépendent que de l'importance qu'il leur est accordé. L'obtention d'une valeur artistique ne peut donc être appréhendée comme un fait scientifique, philosophique ou sociologique. Elle requiert un ensemble de circonstances, d'opinions,

¹⁰⁸ Michaud reprend ici une idée de Nelson Goodman.

¹⁰⁹ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, p. 46, *op. cit.*

d'influences, d'enjeux politiques ou économiques, bref, un ensemble de faits in- quantifiables et parfois impalpables, qui empêchent d'établir une règle universelle.

Une seule certitude reste, si les artistes veulent faire reconnaître leur travail comme de l'art, ils doivent obtenir l'approbation du monde de l'art. Or si ce monde de l'art refuse de reconnaître la valeur de l'objet, l'artiste peut à son tour créer un autre monde de l'art¹¹⁰ qui confirmera la valeur artistique de sa production. C'est d'ailleurs ce que les photographes ont fait à partir des années soixante-dix : ignorés par les institutions et le monde de l'art, les photographes désirant faire reconnaître la valeur artistique de leurs productions, ils se sont regroupés et ont progressivement mis en place les éléments constitutifs d'un monde de l'art.

Enfin, il apparaît que les autorités du monde de l'art ont le pouvoir d'homologuer la valeur artistique d'une œuvre mais que ce pouvoir est souvent contesté. En principe, toute action ou tout objet peut donc obtenir un statut artistique, mais la mise en place de règles et de procédures indispensables à l'obtention d'un statut, rendent impossible à de nombreux objets l'accès au rang d'œuvre. Ces règles ne sont pas posées *ex nihilo* par une autorité artistique supérieure, mais découlent des conventions¹¹¹ et des schèmes de coopération qui régissent le fonctionnement des mondes de l'art. Ainsi, un monde de l'art en train de se constituer, comme celui de la photographie, s'attache à mettre en place une telle légitimation théorique qui servira de base à son développement futur.

A la fin des années soixante, les photographes en quête d'une reconnaissance ont mis en place les principaux éléments constitutifs d'un monde de l'art. Ces éléments sont suffisamment hétérogènes et leur importance suffisamment relative pour rendre impossible l'établissement d'une norme qui fixerait la quantité d'outils institutionnels exigés par le fonctionnement d'un monde de l'art.

Nous pouvons toutefois en distinguer certains qui restent essentiels.

¹¹⁰ Il n'existe pas un seul monde de l'art, mais plutôt un ensemble de systèmes comparables à un faisceau (peinture, musique, théâtre, danse, cinéma...). Chacun constitue un cadre institutionnel pour l'attribution d'un statut aux objets qui relèvent de son domaine. Chaque système peut comprendre un ensemble de sous systèmes et aucun n'est imperméable aux autres.

« L'expression *monde de l'art*, ne l'oublions pas, est simplement une façon de désigner les personnes qui participent couramment à la réalisation d'œuvres d'art. Les interactions courantes sont précisément ce qui fait exister le monde de l'art : on résoudra donc généralement les questions de définitions en tachant de voir qui fait vraiment quoi en coopérant avec qui. » Cf. Becker, *op.cit.* p. 175

¹¹¹ Nous pensons par exemple à la valeur de l'unicité de l'œuvre d'art, qui n'est pas moins un critère esthétique qu'un impératif marchand.

Le premier est, bien entendu, la ressource financière, qui comme nous le verrons ultérieurement, a fait défaut à Stieglitz ce qui a détruit son initiative. La constitution d'un marché, avec ses marchands et ses collectionneurs s'avère indispensable pour la survie d'un monde. Les photographes n'ont pu créer ce marché. Ils ont aussi joué sur l'aspect commercial de la photographie, qui a représenté une part parallèle mais importante de leurs activités et de leurs sources de revenus¹¹².

De la même manière, les financements publics étaient majoritairement réservés aux formes d'art reconnues, la part allouée à la photographie se confondait dans la ligne budgétaire du cinéma. Les photographes se sont donc tournés vers les mécènes privés, notamment les industriels de la photographie (fabricants de matériel, de papier...)¹¹³ qui profitaient alors d'un marché en pleine expansion grâce à la démocratisation de la pratique amateur.

L'obtention de lieux d'exposition fut aussi une de leurs priorités. Les présentations pérennes dans des lieux institutionnels sont rarissimes en dehors des Etats Unis. En France, l'introduction de la photographie dans des collections publiques et leur présentation sont la conséquence d'actions directes de photographes.¹¹⁴ C'est donc par un réseau de liens amicaux, et non professionnel, que l'institution a pu présenter pour la première fois des photographies conjointement à des peintures ou des sculptures.

De plus, les photographes ont investi de nouveaux lieux ou organisé des expositions temporaires dans des lieux alternatifs. Bref, ils n'ont quasiment pas pu profiter du poids symbolique que représente une exposition dans un lieu institutionnel reconnu comme présentant des œuvres d'art.

Enfin, tout nouveau monde se doit de mettre en place des théories, puisque celles pré existantes n'homologuent pas les œuvres concernées. Les photographes vont alors utiliser la théorie moderniste, celle de la spécificité du médium qui avait déjà légitimité l'expressionnisme abstrait mais qui était récusée par les avant-gardes des années soixante, pour

¹¹² Ce changement de milieu de développement, c'est à dire le passage d'un contexte où la photographie n'est utilisée que par une minorité sociale dans un cadre déterminé (utilisation commerciale ou utilisation artistique par des professionnels de l'image photographique) à un contexte où elle rentre dans les pratiques culturelles d'une large partie de la population grâce à la facilité accrue des manipulations techniques qui autorisent tout un chacun à créer des images photographiques, font que la photographie entre peu à peu dans la sphère du privé et devient représentative d'une nouvelle culture apparue dans les années soixante.

Au sein de cette culture de l'image photographique (culture qui dépasse les frontières nationales sans les détruire) apparaît une catégorie de spécialistes (amateurs ou professionnels ayant une activité parallèle non rémunératrice) qui vont tenter de donner à l'image photographique la place qu'elle mérite, notamment dans l'échelle artistique.

¹¹³ Nous pensons notamment à Kodak, Leica ou Hasselblad

¹¹⁴ Ainsi, la collection de photographies du Musée Réattu d'Arles commença par des dons de photographes, alors que le conservateur Jean Maurice Rouquette participait au lancement des Rencontres d'Arles.

tenter d'imposer les caractéristiques de la photographie comme fondements de sa valeur artistique. La création d'un monde de la photographie a donc demandé l'adaptation d'une théorie esthétique picturale au médium photographique et l'intégration des règles constitutives d'un monde de l'art.

En changeant le canal de diffusion de leur production¹¹⁵, en passant de l'agence de presse à la galerie par exemple, du monde de l'industrie médiatique au monde de l'art, les photographes gagnent une liberté de création. En effet, le monde de l'art n'est pas totalement assujéti aux exigences des circuits de distribution, contrairement à d'autres formes de travail qui s'adaptent à leur canal de distribution : les photos de presse reflètent les choix du rédacteur en chef, les photographies de mode, les désirs du client. Bref, dans la photographie artisanale, le photographe travaille pour un destinataire qui fixe la nature du travail et les exigences quant au résultat. Dans la photographie artistique, par contre, le photographe est le seul décideur quant aux moyens utilisés et aux résultats escomptés.

Les industries culturelles imposent toutefois des exigences qui peuvent engendrer une uniformisation plus ou moins importante des produits. Cette uniformisation ne traduit pas une volonté des artistes mais une caractéristique du système. Il est par exemple intéressant de se demander si la généralisation du grand format¹¹⁶ dans la production photographique des dix dernières années découle d'une évolution dans la création artistique ou d'une adaptation des créateurs à un circuit de distribution où le grand format est un critère esthétique¹¹⁷.

Une fois cet ensemble d'actions mis en place et ces innovations artistiques validées, il s'agit alors de trouver un débouché aux œuvres, à savoir un public réceptif qu'il convient parfois d'éduquer. Pour accéder au statut d'œuvre d'art, la photographie a dû se défaire ou plutôt modifier son aspect technique et populaire qui la rattachent au monde de l'artisanat.

¹¹⁵ Le changement de canal de diffusion entraîne bien évidemment le changement de débouché des œuvres. Lorsque l'Etat passe une commande à des photographes, la DATAR par exemple, il est intéressant de noter que cette commande illustre le soutien de l'Etat aux photographes et que le but de cette commande à bien sur un intérêt scientifique et géographique, mais aussi artistique : les œuvres produites par les photographes deviennent propriété de l'Etat et donc inaliénables, la renommée des photographes est augmentée par cette marque de reconnaissance institutionnelle.

¹¹⁶ Le tirage grand format peut être défini par la nécessité d'utiliser un matériel spécifique pour sa réalisation, c'est-à-dire un agrandisseur suffisamment grand pour illuminer l'ensemble du papier sensible. Ce type de matériel étant coûteux, il ne se trouve que dans les laboratoires professionnels. Les tirages peuvent alors dépasser le classique 30X40 cm. et atteignent parfois 120X 160 cm.

¹¹⁷ Héritée du modèle pictural et perpétuée par les premiers artistes qui ont commercialisé des œuvres photographiques, cette utilisation du grand format est progressivement devenue un gage de qualité et représente aujourd'hui une forme d'académisme.

L'art et l'artisanat peuvent souvent être rapprochés, en particulier dans le domaine de la photographie où est utilisé le même savoir-faire technique. De plus, photographes et artistes partagent aujourd'hui une recherche de la maîtrise technique qui, en étant visible dans le résultat final, témoigne de la virtuosité du praticien¹¹⁸.

Il convient donc de ne pas oublier qu'avant d'accéder au statut d'œuvre d'art, l'image photographique était un produit artisanal réalisé par des professionnels. Les premiers groupes de photographes à affirmer la valeur artistique de leurs productions étaient majoritairement composés de photographes professionnels. Il apparaît que la recherche d'une valorisation artistique leur a imposé de créer de nouveaux territoires et de nouvelles identités.

Nous pouvons donc considérer que la photographie est passée du monde de l'artisanat au monde de l'art par un long et laborieux processus. Becker distingue deux processus caractéristiques du passage du monde de l'artisanat au monde de l'art, passage qui s'est souvent assimilé à un barrage pour les photographes, jusque dans les décennies soixante-dix, quatre-vingt, où ces deux processus apparaissent successivement.

Dans le premier processus, un segment¹¹⁹ du monde de l'artisanat se détache progressivement de l'influence des clients tout en perpétuant un savoir-faire et une esthétique qu'ils infléchissent dans le sens du beau. Le deuxième processus, qui, comme nous le verrons ultérieurement, dans le cas de la photographie, succède au premier, s'apparente plus à une annexion qu'à une libération et aboutit à ce que nous pouvons nommer un syncrétisme artistique.

Dans ce processus¹²⁰, des membres d'un monde reconnu comme artistique, des acteurs connaissant les activités et les idéologies d'un monde de l'art contemporain, « envahissent »¹²¹, annexent le segment artistique d'un monde de l'artisanat. Logiquement, cette annexion entraîne l'élaboration de nouveaux critères anti utilitaires et la mise en place d'une nouvelle identité de l'objet. Ce dernier devient objet de contemplation esthétique, de

¹¹⁸ Le Pictorialisme, premier courant photographique à afficher clairement sa volonté photographique, accordait à la virtuosité technique une part importante dans le jugement des œuvres.

¹¹⁹ Ce nouveau segment met en place des structures supplémentaires qui leur permettent de gagner en autonomie vis-à-vis des employeurs. Ils organisent ainsi un nouveau monde autour de leurs activités : ce nouveau monde comprend des expositions, des récompenses (une hiérarchie), des structures d'enseignements. Ce nouveau monde coexiste paisiblement avec les segments utilitaires pour qui il peut représenter un débouché pour ses membres les plus compétitifs.

¹²⁰ Ce processus coïncide avec un besoin de renouvellement des pratiques artistiques et un intérêt pour les matériaux et les techniques artisanales. Ces nouveaux matériaux élargissent la palette des praticiens qui restent indifférents aux critères d'utilités, ne s'intéressent pas aux mêmes techniques et qui ont une notion de la beauté très différente de celle des artisans.

¹²¹ Ce terme est utilisé par Becker pour décrire ce processus. Cf. Howard Becker, *op. cit.* p. 281

collection ou d'exposition, et se doit donc de correspondre à de nouvelles normes esthétiques et matérielles¹²².

L'exemple de la photographie au début des années 2000, nous montrera qu'il peut exister un troisième processus de passage du monde de l'artisanat au monde de l'art. Ce passage s'effectue lorsque le monde de l'artisanat ne parvient plus à assurer suffisamment de revenus pour ses membres qui doivent alors trouver de nouveaux débouchés à leur production. Ils adaptent ainsi leur production aux critères esthétiques du monde dans lequel ils souhaitent s'introduire sans pour autant renier leurs *modus operandi*. Ce passage ne modifie pas seulement les pratiques particulières mais aussi le fonctionnement des structures qui accueillent les membres du monde de l'artisanat, comme les agences, les écoles ou les expositions, qui elles aussi s'adaptent¹²³ aux nouvelles normes en vigueur dans le monde de l'art.

Il faut toutefois noter que le monde de l'art ne peut accueillir ces nouveaux membres qu'à la seule condition qu'il ait déjà annexé une partie du monde de l'artisanat. Ce processus ne peut donc être situé qu'à la suite du deuxième processus de passage.

Comme nous l'avons vu, le monde de l'art, composé de multiples faisceaux de relations, peut s'ouvrir à de multiples influences et parfois même annexer des segments d'autres mondes dans lesquels sont introduits de nouveaux critères et styles. Ces changements affectent autant le monde de l'art que le monde de l'artisanat où les groupes les plus âgées se voient évincés par des groupes de jeunes artistes désireux de suivre la marche du progrès artistique. Il est évident que tous ces changements entraînent de nombreuses perturbations, des luttes de positionnement pour l'étude desquelles la notion de « champ », empruntée à Bourdieu, peut s'avérer opportune.

Les mondes de l'art ne sont donc pas immuables mais, comme nous le montre l'histoire des arts du XXe siècle, soumis à de nombreuses perturbations qui les obligent à s'adapter et donc à évoluer. Ces perturbations peuvent provenir d'acteurs internes, comme des artistes avant-gardiste, ou lors de l'apparition de nouveaux moyens de création.

Il apparaît que les organisations jouent un rôle déterminant dans l'évolution d'un monde de l'art, contrairement aux acteurs seuls qui doivent affronter de nombreuses résistances sans pour autant avoir la certitude d'être soutenus. En effet, un changement n'est véritablement

¹²² Nous pensons notamment aux questions de conservation qui deviennent primordiales dans le monde de l'art.

¹²³ Nous verrons que cette adaptation à de nouvelles normes n'est pas incompatible avec la persistance de certains modes de fonctionnement. Nous pensons notamment à la location d'exposition.

opératoire que s'il parvient à fédérer suffisamment d'acteurs qui seront à même de faire évoluer leurs comportements, de trouver une assise organisationnelles et donc d'institutionnaliser les idées nouvelles¹²⁴.

Le changement artistique n'induit pas un changement radical de l'organisation d'un monde de l'art, comme l'illustre l'histoire de l'art depuis la fin du XIXe siècle : depuis l'apparition de l'abstraction jusqu'à l'art numérique en passant par le ready made, le monde de l'art à toujours conservé son organisation fondée sur la relation entre l'artiste, le galeriste et l'institution. Ces trois acteurs se sont juste adaptés aux évolutions esthétiques et théoriques, ce qui à aussi entraîné une modification de leur mode de coopération. Mais les changements artistiques et les modifications de valeurs s'effectuent sur la base d'une interaction sociale et d'un consensus entre tous les membres d'un monde.

¹²⁴ L'histoire ne garde aucune trace des idées qui ne parviennent pas à s'inscrire dans les institutions, qu'ils s'agissent d'idée artistiques, scientifiques ou philosophiques.

B. Le phénomène d'exposition.

Dans toutes les langues le terme d'exposition est relié à « l'occasion de montrer ». *Exponere* et *exhibere* signifient en latin mettre en vue, étaler, mettre à disposition, présenter, mais aussi livrer et mettre à merci.

On pourrait alors penser que tout peut être exposé, d'autant plus que la langue française regorge d'expressions utilisant ce mot : être exposé à, exposer son point de vue, s'exposer à... De même, l'acte d'exposer, d'offrir à la vue publique, au regard de la société, entraîne une diversité d'intentions qu'il s'agit de prendre en compte : l'exposition des reliques d'un saint ou du corps d'un condamné sont semblables dans la nature de l'objet exposé mais divergent dans leurs intentions et les effets recherchés. L'acte de montrer ou de cacher un objet nous révèle autant sur l'objet lui-même que sur la culture et l'esprit d'une époque¹²⁵.

Dans notre étude, nous nous intéressons seulement à l'exposition d'objets. Chacun de nous a déjà visité au cours de sa vie une exposition, un lieu où sont présentés dans un certain ordre et selon certaines règles des objets. Cette exposition est généralement rattachée aux arts plastiques ou aux objets historiques ; elle se déroule dans un musée ou un lieu adapté.

Nous constatons que les musées ont une emprise puissante dans l'imaginaire populaire, comme l'église et le théâtre l'ont été, les musées et les lieux d'expositions sont devenus des foyers de communauté¹²⁶, des emblèmes d'identité urbaine, régionale ou nationale. De plus, seules les expositions permettent la reconstruction du cheminement esthétique d'un homme, d'une région, d'une époque, d'un pays. Elles matérialisent une pensée ou une conception (artistique, scientifique ou sociale) et sont ainsi des points de repères sur l'échelle du temps : elles nous renseignent autant sur leurs concepteurs et leur époque que sur leurs sujets.

L'exposition publique d'œuvres d'art est un phénomène récent dans l'Histoire puisqu'elle n'apparaît réellement qu'à la fin du XVIIe siècle et ne se développe véritablement qu'à la fin

¹²⁵ Les différents travaux de Michel Foucault sur ce sujet illustrent la complexité relative à l'acte d'exposer, d'offrir à la vue.

¹²⁶ Dans notre époque où règnent la télévision et les outils multimédias, les foyers de communautés deviennent rares : excepté le sport, la culture (musique, arts plastiques, spectacles vivants) reste l'une des rares causes de rassemblement communautaire.

du XIXe siècle. Nous assistons depuis les années soixante-dix à une véritable accélération de ce phénomène, accélération lié à l'essor de la consommation culturelle.

D'après Yves Michaud¹²⁷, la multiplication récente des événements est une exigence de notre société du spectacle et de la consommation culturelle, et rentre dans la logique des institutions culturelles qui peuvent ainsi justifier leur existence. En effet, les expositions créent l'événement, deviennent pour l'institution l'occasion de communiquer et de matérialiser leur mission.

Elles jouent aussi le rôle de ciment des activités de l'institution puisqu'elles sont souvent la toile de fond de conférences, d'activités pédagogiques, de commandes ou d'acquisitions des musées. L'exposition est ainsi partagée entre une fonction patrimoniale et sociale, et une fonction d'animation de l'institution muséale. Ces fonctions n'étant pas incompatibles, une exposition réussie peut les cumuler.

Parallèlement à ce développement, l'histoire de l'art développe les études d'expositions qui peuvent s'avérer plus riches que les simples études d'œuvres. Le processus de création de l'œuvre n'est plus au centre des préoccupations des chercheurs dont l'intérêt s'est déplacé vers les phénomènes de diffusion, de médiatisation et de réception. L'étude de ces phénomènes s'appuie bien évidemment sur une analyse précise de la création, mais suit la vie de l'œuvre en s'intéressant aux personnes qui la diffusent, la défendent, l'expliquent ou la perçoivent. Ce type d'étude ne se demande pas pourquoi un objet est une œuvre d'art, mais comment un objet devient une œuvre d'art. Nous assistons ainsi à un déplacement du centre de l'analyse vers le moment de consécration de l'œuvre et de son mécanisme de diffusion.

Nous allons nous concentrer ici sur les expositions artistiques c'est à dire présentant des objets artistiques, des œuvres d'art. Ces objets ont acquis un statut spécifique au sein du monde des objets : ils ne sont pas (ou plus) utilitaires, leur valeur est exogène (elle n'est pas relative à la quantité de matière ou de temps de travail qu'ils « contiennent » mais elle fixée indépendamment de ces critères) et sont intégrés dans une histoire.

Les objets dont la nature oscille entre art et technique ont souvent du mal à bénéficier de l'adjectif d'artistique pour qualifier leur présentation. Exposer un objet culturel ne suffit pas à légitimer sa valeur artistique, mais il doit impérativement emprunter une voie qui passe par son exposition pour acquérir cette valeur.

¹²⁷ Michaud Yves, *L'artiste et les commissaires*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, 246p.

La création contemporaine complexifie ce processus de reconnaissance en faisant éclater les barrières entre l'art et le non art. Si tout peut être art, du fait que l'art se présente maintenant comme un domaine séparé où l'artiste ne crée plus une œuvre mais une situation commentaire du réel où le spectateur joue un rôle actif. Face à l'absence de tout critère, à l'antagonisme des préférences¹²⁸ où se rencontrent l'institution, le marché, les revues d'art, les amateurs, une polysémie qui reflète autant les intérêts et les jugements divergents que la diversité des publics, c'est à dire des groupes sociaux, la qualification d'art ne peut s'établir qu'à partir d'un consensus social : consensus qui se matérialise dans l'exposition, l'interface sociale entre l'artiste, le public, les décideurs et les médiateurs.

1) Les différentes formes d'exposition.

L'exposition d'œuvres d'art est définie par l'objet de son propos, c'est à dire l'art. Or l'art, ou du moins ce qui est considéré aujourd'hui comme de l'art (un objet dont la valeur artistique est reconnue), comme tous les énoncés de langage, n'existe que dans un rapport à l'espace public. La propriété artistique d'un objet ne lui est pas intrinsèque et se constitue dans un contexte d'interactions où les conditions de production et de compréhension sont en partie déterminées par l'objet lui-même. Donc un objet ne peut prétendre à la valeur artistique qu'à partir du moment où il pénètre l'espace public, où il est exposé.

Les expositions artistiques sont les lieux où sont regroupées plusieurs œuvres du même artiste (on parle alors d'exposition monographique) ou d'artistes différents (on parle ici d'exposition collective ou thématique) qui ont été regroupés selon certaines caractéristiques de leur art et de leurs œuvres¹²⁹.

Le propos d'une exposition et sa mise en forme dépendent donc des objectifs recherchés.

Elle peut être pédagogique ou didactique : elle donne alors une vision éclairée de l'art en regroupant des œuvres selon leur chronologie, leur géographie ou leur positionnement dans un courant artistique. Ces expositions prennent alors la forme de bilan qui récapitulent et

¹²⁸ Cf. Marc Bêlit, *Fragment d'un discours culturel*, p.73, ed. Seguiet, 2003, 465p.

¹²⁹ Cf. Hana Gottesdiener, *Evaluer l'exposition, définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*, ed. La documentation française, Paris, 1987, 102p.

légitiment les mouvements modernes¹³⁰ et énoncent parfois une mise en perspective¹³¹. L'exposition peut aussi prendre la forme d'exposition concept¹³², principe mis en place par Harald Szeemann dans « Quand les attitudes deviennent formes », en 1969 à la Kunsthalle de Berne, où les œuvres ont été sélectionnées en fonction de leur propos et non plus en fonction de leur place dans l'histoire.

Ainsi, « Quand les attitudes deviennent formes » marque un tournant non seulement dans l'Histoire de la création artistique mais aussi dans l'histoire des expositions: le commissaire devient progressivement le créateur d'exposition¹³³. Szeemann récuse d'ailleurs le terme de « conservateur » au profit de celui de « directeur d'agence pour le travail spirituel »¹³⁴ et il n'hésite pas à endosser le statut de créateur en considérant une exposition comme un événement éphémère, exceptionnel et unique.

L'exposition peut enfin être monographique et se consacrer à l'œuvre (ou un des aspects de cette œuvre) d'un artiste. Elle devient alors un des matériaux de base de l'écriture de l'histoire de l'art. Ce matériau est d'ailleurs un des plus fiables puisque l'intervention de l'artiste y est directe. Son propos est diffusé avec moins d'intermédiaires et de relectures.

Ainsi, il existe autant d'expositions qu'il existe de méthodes de classement, et toutes sont égales et pertinentes à partir du moment où elles ne mentent pas¹³⁵. La véracité de l'exposition, que nous pouvons juger à l'adéquation entre le discours et les œuvres présentées, est en effet indispensable et gage de qualité.

La forme des expositions que nous connaissons aujourd'hui est le résultat de l'histoire des présentations de l'art à un public, histoire que nous pouvons faire remonter au XVIIIe siècle. Progressivement, au fil des expositions, des éléments constitutifs du processus ont disparu au profit d'autres. Ainsi, la compréhension du fonctionnement de l'exposition n'est possible qu'à

¹³⁰ Comme nous l'avons vu, les expositions sont un des principaux éléments du mécanisme de légitimation de l'art.

cf. Paul Ardenne *op.cit.*

¹³¹ *L'Epoque, la Mode, la Morale, la Passion, Aspects de l'Art d'aujourd'hui 1977-1987*, 21 mai – 17 août 1987 Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, commissaires Christian David, Bernard Blistène et Alfred Pacquement, ou *Dada, Surrealism and their heritage*, 1968, Moma, New York.

¹³² Ce changement dans la forme de l'exposition accompagne les profondes mutations de la création artistique des années soixante, où le principe d'exposition de l'œuvre est mis à mal, renié: disparition du cadre, du socle, inversion mur -sol, fusion avec l'espace industriel ou l'espace urbain....

¹³³ Cf. Nathalie Heinich, *Harald Szeemann, un cas singulier*, p. 12ed. L'échoppe, Paris, 1995, 75 p.

La qualification de la fonction d'Harald Szeemann est complexe. Il est tout à la fois, organisateur d'exposition indépendant, collaborateur libre d'institution culturelle publique, commissaire de manifestation d'art contemporain, curator, installateurs d'œuvres....

¹³⁴ Cf. Sylvie Couderc, « L'exposition comme œuvre », p. 21-44 in *Le jeu de l'exposition*, sous la dir. Jean Louis Deotte et Pierre Damien Huygue, ed. L'Harmattan, Paris, 1998, 249p.

¹³⁵ Cf. Jean-Marc Poinot, « Les grandes expositions, esquisse d'une typologie », in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°17/18, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp.123-140.

travers l'étude de son évolution, depuis son apparition sous sa forme « moderne » à la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours.

a) L'évolution de l'exposition.

Avec l'apparition de la figure du galeriste, à la fin du XIXe siècle, le marché devient déterminant dans l'évolution de l'art qui requiert désormais diversité, innovation, et originalité. Le marchand apparaît ainsi comme l'un des éléments majeurs du monde de l'art. En se substituant à l'institution de l'Académie, il assure les revenus de l'artiste et lui permet d'accéder à un niveau social plus élevé. De plus, il a l'obligation de faire sa promotion, de permettre sa découverte par le plus grand nombre, et ce par l'intermédiaire d'expositions¹³⁶.

Les Salons ne sont pas pour autant remplacés au cours de la première moitié du XXe siècle. Même s'ils ont changé d'appellation et les pratiques de sélection ou de récompense, leur principe se retrouve encore dans les foires ou des événements artistiques¹³⁷.

Dans les années 1970, la question de l'analyse sociale de l'œuvre supplanta sa dimension esthétique, à tel point que les expositions deviennent des prises de conscience critiques. A l'espace de contemplation et de solennité succède un agencement de matériaux qui, d'après Walter Grasskamp : *« (...) exigent la réflexion du public et jugulent toute attitude qui serait exclusivement d'adaptation et de jouissance. »*¹³⁸

Ce transfert de la contemplation à la réflexion modifie l'organisation même de l'exposition qui se transforme en espace médiateur de réflexion. Elle ne doit plus nous distraire, nous appeler à la rêverie, mais aussi nous interroger, nous pousser à réfléchir non

¹³⁶ Durand-Ruel organise la première exposition monographique de Monet en 1883, et « Impressionists of Paris » à New York en 1886. Le marchand permet à beaucoup d'artistes d'accéder à une visibilité à laquelle ils n'auraient jamais accédé par l'institution : Ambroise Vollard expose Cézanne dès 1895, Van Gogh, Gauguin et Bonnard en 1897.

Cf. Gérard Monnier, *op.cit.* p. 281

¹³⁷ A la Libération, le marché de l'art florissant à Paris favorise l'ouverture de nouvelles galeries centrées sur des pratiques distinctes ; pratiques qui ont aussi leur propre salon : le « Salon de Mai » fondé en 1943 accueille toutes les générations, le « Salon des réalités nouvelles » propose de l'art abstrait depuis 1946, le « Salon de la jeune peinture » est créé en 1951.

L'exposition suit l'évolution de la création artistique à l'instar de laquelle elle s'autonomise progressivement de l'Académie.

Idem p.327

¹³⁸ Walter Grasskamp, *Fondateurs de musées et destructeurs de musées, contribution à l'histoire sociale du musée d'art*, p.33, cité d'après Hegewisch Katarina, *op. cit.*

seulement sur l'œuvre, mais sur son message, son environnement et le notre. L'artiste passe ainsi du statut de producteur d'objets originaux durables (marchandise à forte valeur ajoutée) à celui d'animateur d'événements fugaces et temporaires¹³⁹.

Parallèlement à cette modification de la figure de l'artiste, les conservateurs s'impliquent dans la découverte de talents et permettent ainsi une évolution des œuvres¹⁴⁰. Les œuvres vont ainsi être créées soit pour la galerie et le marché, soit pour le musée¹⁴¹, et le couple « marchand – conservateur » va être déterminant dans l'évolution de l'art contemporain. Le processus s'accroît progressivement et les expositions temporaires constituent un espace central entre le marché et le musée.

Dans le domaine artistique, la fin des années soixante-dix est marquée par la fin des avant-gardes, le retour à la figuration et ce qui est habituellement appelé le post modernisme¹⁴². Le retour à la figuration¹⁴³ correspond à un retour du métier et du caractère artisanal de la peinture qu'illustrent les références historiques explicites et hétéroclites des œuvres. Le musée, pendant longtemps rejeté redevient un lieu désirable pour les artistes.

Les années quatre-vingt enregistrent la plus forte activité institutionnelle jamais connue¹⁴⁴ et consacrent l'alliance entre la création artistique et le pouvoir politique porté par ses « appareils actifs dans le champ de l'art »¹⁴⁵. L'Etat multiplie d'ailleurs ses appareils afin d'être présent à tous les niveaux de la vie culturelle et artistique du pays. Ses appareils sont à vocation patrimoniale (musée et commandes publiques) ou promotionnelle (l'action des directions culturelles nationales ou régionales).

Dans le cadre de sa politique de promotion et de diffusion de l'art contemporain, l'Etat met en place deux structures complémentaires : les Fonds régionaux d'art contemporain et les Centres régionaux d'art contemporain. Les FRAC et les CRAC prennent place dans toutes les régions en pérennisant, pour la majeure partie, des associations déjà existantes.

¹³⁹ Joseph Beuys, par exemple, habite l'exposition qui se transforme en lieu d'expérience. La performance artistique dépasse la temporalité du spectacle pour s'inscrire dans un moment de vie. Joseph Beuys, dans son œuvre Coyote de mai 1974, cohabite avec un coyote pendant une semaine dans la galerie René Block de New York.

¹⁴⁰ Les installations trop grandes et trop chères ne sont pas accessibles aux galeries, alors qu'une institution dispose des moyens et des lieux nécessaires.

¹⁴¹ Cf. Nathalie Moureau, « Quand les artistes s'exposent », in *Mouvement*, septembre-octobre 2001, pp. 73-77

¹⁴² « post-moderne » employé pour la première fois par Charles Jencks en 1976 dans *The Language of Post-modern Architecture*, à propos d'une architecture rompant avec l'abstraction issue des années 20.

¹⁴³ Le retour à la figuration est marqué par la « Nouvelle objectivité » exposition de 1976 regroupant des peintres comme Samuel Buri, Philippe Roman, Sam Szafian.

Des anciens supports surface reviennent aussi à cette figuration, des mouvements apparaissent comme « la figuration libre » qui se rapprochent de la bande dessinée, de l'esthétique publicitaire entre art et arts appliqués, à un moment où la mode et la publicité se voient attribuer des lettres de noblesse par l'Etat.

¹⁴⁴ Nous pensons notamment au FRAC et CRAC qui couvrent l'ensemble du territoire français

¹⁴⁵ Cf. Nathalie Moureau, op. cit.

Les Fonds régionaux d'art contemporain participent à la création du patrimoine artistique¹⁴⁶ et constituent une énorme banque de prêt gratuit d'œuvres d'art. Grâce aux prêts, n'importe qui pouvant assurer les conditions de sécurité nécessaires, peut organiser une exposition qui rassemble des dizaines d'œuvres. Apparaît ainsi la catégorie des commissaires indépendants, qui passent d'institution en institution pour proposer des « expositions clefs en main »¹⁴⁷.

Les Centres régionaux d'art contemporain¹⁴⁸ constituent la vitrine de la création vivante qui trouve dans ce réseau territorial un moyen de diffusion souple et efficace. De plus, ce processus de décentralisation entraîne une multiplication des acquisitions par les FRAC et de propositions esthétiques par les expositions des CRAC. Ces deux phénomènes, indispensables à tout processus de légitimation, étaient jusqu'à présent concentrés à Paris ou dans quelques centres régionaux. Leur multiplication et leur dispersion à travers le territoire induirait donc un éclatement de ce pouvoir et une diversification de l'art contemporain¹⁴⁹.

Néanmoins, dans la suite logique de la politique de décentralisation, le financement de ces associations est laissé aux Régions, ce qui provoqua de nombreuses interférences entre le milieu artistique et le milieu politique.

L'Etat s'est ainsi immiscé, à partir des années soixante-dix, entre la création artistique et le public dans le but d'aider et de soutenir la création et de la diffuser au plus grand nombre. De ce fait, en assumant à la fois le rôle de collectionneur et de diffuseur, il renforce son pouvoir de légitimation et fait basculer le fragile équilibre des forces. La mise en place d'appareils institutionnels qui sont les seuls à pouvoir aider et valider une pratique artistique font que la légitimation passe encore par la reconnaissance de l'Etat.

¹⁴⁶ Les FRAC ont pour mission de collectionner et de diffuser l'art contemporain sur tout le territoire. Ils achètent des œuvres d'artistes contemporains régionaux ou internationaux, et les diffusent par le biais de prêts aux associations ou organismes demandeurs. Ils permettent ainsi à l'art contemporain de sortir des lieux habituels d'exposition pour se retrouver au sein de la vie quotidienne dans des écoles, des centres culturels, des prisons, des lieux alternatifs.

¹⁴⁷ Ces expositions reprennent pour la plupart le principe des « expositions scoop » qui ne montrent qu'une partie de l'art vivant, la seule capable de s'adapter au thème préfigurant l'exposition. Cette méthode grâce à sa capacité d'adaptation à la création et sa facilité argumentative devient un modèle.

¹⁴⁸ Les CRAC, complémentaires des FRAC, ont pour mission de diffuser et de promouvoir l'art contemporain par le biais d'expositions, de résidences, d'aides à la création et d'éditions. Comme certains FRAC, ils sont la pérennisation d'associations artistiques pré existantes, qui trouvent dans l'Etat, la Région et les collectivités locales des soutiens financiers et politiques nécessaires à la poursuite de leurs activités.

¹⁴⁹ L'analyse des comités de sélection des FRAC montre toutefois qu'ils sont composés d'acteurs du monde de l'art contemporain qui officient dans de nombreux autres comités en France ou à l'étranger. Ainsi la multiplication des instances d'acquisitions n'est pas synonyme de diversification des choix.

b) Les lieux d'expositions.

Comme nous l'avons vu, depuis 1970, les formes d'expositions d'art se sont multipliées et diversifiées avec la création de nouveaux lieux et modes de présentations.

L'exposition dans le musée ou dans la galerie, lieux dirigés respectivement par le conservateur et le marchand, est toujours la forme la plus habituelle, mais se trouve concurrencée par d'autres modes d'exposition : expositions temporaires dans des lieux alternatifs, foires et biennales. Ces nouveaux modes, produits par d'autres acteurs du monde de l'art (mécènes privés, commissaires ou collectivités territoriales) ne visent pas les mêmes buts que les expositions dans l'enceinte muséale ou sur les cimaises des galeries. En effet, le contexte géographique de l'exposition participe à la perception de son propos. L'identité du lieu doit donc être prise en compte dans l'analyse d'une exposition.

Le musée est le lieu de consécration de l'œuvre d'art. Cette consécration passe bien sûr par les phases d'acquisition et de conservation mais aussi par celle de l'exposition. En effet, le musée propose en permanence une partie de ses collections, une présentation renouvelée régulièrement qui participe non seulement à l'élaboration de l'identité du musée mais aussi à l'écriture d'une histoire de l'art par la consécration d'œuvres. Cette exposition permanente, celle de la collection, est de plus en plus complétée par des expositions temporaires qui prennent place au sein de l'enceinte muséale mais dans des espaces différents de celui de la collection. La programmation de telles expositions temporaires est bien sûr intégrée à la politique de l'institution. Elle accompagne et valide la politique d'acquisition du musée et donc sa vision de l'histoire de l'art. Les expositions temporaires ont une fonction d'appui et de validation de la politique artistique du musée dont elles tirent un bénéfice symbolique en y étant présentées.

Mais cette multiplication des expositions a aussi pour but d'attirer et de répondre aux attentes d'un public d'amateurs potentiellement régulier, différent du public touristique plus nombreux mais éphémère. Les musées comprennent l'émergence de la « consommation culturelle » et l'importance de ces expositions temporaires. Cette stratégie d'animation complète la politique de conservation¹⁵⁰ et donne une nouvelle fonction au musée. Ces expositions engendrent des

¹⁵⁰ Cf. Gérard Monnier, *Des Beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, p. 286, ed. La manufacture, Besançon, 1991, 356 p.

retombées économiques: directes par le paiement des droits d'entrée et la vente de catalogues, et indirectes par l'impact sur l'industrie touristique locale.

Ainsi, la politique culturelle de l'Etat français dérive vers la gestion étatique de la consommation culturelle des valeurs établies¹⁵¹. En effet, l'exposition muséale confère à l'objet un prestige et une importance supérieure par son accompagnement scientifique et son intégration dans une institution. Cette *aura* qui entoure l'exposition muséale est la plus à même de valider et de légitimer les objets exposés en leur conférant un statut artistique indéniable. Ce processus est d'autant plus visible lorsqu'il s'effectue pour la création contemporaine.

Cet engagement des pouvoirs publics modifie l'organisation du champ de l'art en conférant à l'institution muséale un rôle dans la validation de la création contemporaine. Cette intrusion d'une institution, consacrée habituellement à la conservation et à la diffusion des œuvres du passé, dans la sphère de la création contemporaine n'est pas dénuée de toute intention.

La première est de valider¹⁵² et d'appuyer la richesse de cette institution, c'est-à-dire sa collection, l'ensemble des œuvres conservées en son sein. Le deuxième but, qui découle du premier, est de donner à cette institution souvent qualifiée de poussiéreuse, une nouvelle image en lui permettant d'intervenir dans un domaine jusqu'alors laissé à la galerie.

En organisant des expositions et en les diffusant, les responsables d'institutions dépassent la découverte et la promotion de la création contemporaine en engageant un processus de confirmation des artistes choisis, processus entamé et poursuivi par l'action des galeries.

La galerie est un lieu privé géré par un marchand d'art dont le but est de diffuser, promouvoir et vendre l'œuvre d'artistes. Nous ne nous attarderons pas sur les différences de fonctionnement entre les différents types de galeries et nous concentrerons notre propos sur l'exposition d'artistes contemporains dans les galeries privées.

¹⁵¹ *Idem*, p.294

¹⁵² En démontrant, par le biais d'une exposition, qu'une pratique, un mouvement ou une orientation artistique caractéristique de sa collection, trouve une continuité et une longévité dans des œuvres contemporaines, l'institution muséale valorise et octroie une légitimité certaine à sa collection et à sa mission. Le premier but des expositions de la création contemporaine dans l'enceinte muséale est donc de valoriser la politique de cette institution .

L'exposition d'une œuvre dans une galerie constitue le point de départ de la carrière d'un artiste. Même si celui-ci a déjà eu l'opportunité d'exposer ces œuvres, l'exposition dans une galerie marque son entrée sur le marché de l'art et donc le début de sa carrière professionnelle.

Le premier objectif d'une galerie est de vendre les œuvres qu'elle propose auprès de son réseau de collectionneurs ou d'institutions publiques. Elle doit alors tout mettre en œuvre pour diffuser, communiquer et valoriser la production des artistes dont elle s'occupe. La tâche peut s'avérer complexe puisque la galerie est en général la première étape du parcours d'un artiste qui doit le mener à la consécration suprême : l'exposition et l'acquisition de ses œuvres par des institutions importantes. L'exposition dans la galerie a pour but de médiatiser le plus possible l'artiste, de l'introduire dans un réseau en l'exposant mais aussi en lui permettant d'entrer en contact avec des collectionneurs privés ou publics. Les galeries changent plusieurs fois par an leur accrochage, présentent des expositions monographiques ou collectives et organisent des vernissages, élément participant à la constitution et au fonctionnement du réseau professionnel du monde de l'art.

La diffusion d'un artiste ne se limite plus aujourd'hui aux murs de la galerie. Devant la multiplication des lieux d'exposition publics, les galeries proposent aujourd'hui des expositions qu'elles louent à ces institutions qui ne peuvent pas toujours assumer leur rôle de découvreur ou qui n'ont pas les moyens de produire l'ensemble des œuvres.

Le couple marchand/institution renforce ainsi ses relations mais s'expose aussi à de nombreuses critiques : les responsables d'institutions ou d'expositions se voient souvent reprocher le fait de favoriser certaines galeries et de restreindre les possibilités d'accès des autres aux financements publics¹⁵³.

Ainsi, il apparaît clairement que l'exposition dans une galerie ne concourt pas directement au processus de légitimation d'une œuvre. Néanmoins, elle marque l'entrée de son créateur dans le monde de l'art, son apparition dans le marché et dans le réseau professionnel. Le fait qu'un artiste soit exposé dans une galerie ne certifie pas que son œuvre sera reconnue comme légitime. Par contre, le fait qu'un médium ou qu'une pratique artistique soit diffusée simultanément par plusieurs galeries (phénomène remarquable dans les foires) laisse supposer qu'ils seront prochainement exposés par l'institution et qu'ils sont en voie de légitimation.

¹⁵³ Lors de la première Force de l'art en 2006, de nombreuses critiques accusaient les organisateurs de favoriser les artistes de certaines galeries et donc de ne pas rendre objectivement compte de la scène artistique en France. Cf. http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2006/05/11/2006_05_vive_la_force_d_1/

Les deux acteurs de la diffusion de l'art, la galerie et l'institution muséale, sont caractérisés par une politique d'exposition permanente, c'est-à-dire que les expositions se suivent sans discontinuité sur leurs cimaises.

D'autres acteurs diffusent aussi l'art par le biais d'exposition temporaire annuelle ou biennale. Nous retrouvons dans cette catégorie des acteurs différents autant par le but recherché que par leur influence dans le fonctionnement du monde de l'art. Les biennales ou les grandes expositions internationales (Documenta, Manifesta, Biennale ou Triennales) sont différentes des festivals ou foires.

La mondialisation et la globalisation économique ne représentent pas un épiphénomène de l'évolution de nos sociétés mais bien un processus qui concerne l'ensemble des domaines y compris celui de l'art. La globalisation artistique qui touche le monde de l'art, est matérialisée par les grandes expositions internationales telles les biennales. Ces expositions temporaires d'ampleur internationale jouent un rôle primordial dans le fonctionnement du monde de l'art, la diffusion et la légitimation de nouvelles formes d'art participent aussi à un processus d'homogénéisation culturelle, de standardisation des valeurs ; à ce titre elles peuvent donc être perçues comme des vecteurs de régulation et de domination esthétique et donc politique.

Ces expositions temporaires existent depuis la fin du XIX^e siècle¹⁵⁴, d'origine institutionnelle ou privée¹⁵⁵, elles présentent généralement l'art contemporain. Leur organisation peut reposer sur la nationalité des artistes, comme la biennale de Venise où chaque pays dispose d'un pavillon, ou bien aborder les problématiques de la création contemporaine comme la Documenta de Kassel.

Cette dernière, créée en 1955 par un artiste et un historien de l'art¹⁵⁶, est certainement un des exemples les plus intéressants de ce type d'exposition temporaire¹⁵⁷ qui a lieu tous les cinq ans. Cet événement a pu se maintenir à la pointe de l'actualité et de la recherche artistique en présentant les tendances et la création la plus en accord avec son temps. En 1972, Harald Szeemann propose une exposition encore reconnue comme la plus réussie du genre. Il

¹⁵⁴ La première et la plus célèbre, la Biennale de Venise apparaît en 1895.

¹⁵⁵ L'*Armory Show* de 1913, a été organisé par des mécènes, des marchands et des artistes (Walter Patch, Arthur Davies, Walt Kuhn). Cette origine privée, non institutionnelle, explique son caractère avant gardiste. Les surréalistes organisent même une exposition en réaction à une exposition institutionnelle : l'exposition coloniale internationale de 1931.

¹⁵⁶ Il s'agit d'Arnold Bode, professeur à l'Académie des beaux-arts de Kassel, peintre et architecte d'expositions, et Werner Haftmann, historien de l'art.

¹⁵⁷ Issue de l'association de deux particuliers soucieux de présenter une autre version de l'art allemand que celle imposée par les nazis, la Documenta fut rapidement gérée par une société dans laquelle la municipalité de Kassel jouait un rôle important. Après les violentes critiques de la *Documenta 3* de 1964, les deux créateurs furent limogés au profit du choix d'un système de commissariat unique : chaque édition aurait un commissaire différent.

démontre un changement de posture de l'artiste et un art contemporain de plus en plus dématérialisé. En 1977, la photographie et la vidéo possèdent leur propre espace. Les Documenta de 1982 et 1987 valident et légitiment le post-modernisme et l'art de la réappropriation. Les Documenta des années quatre-vingt-dix intègrent l'art multimédia et de nombreuses installations.

Ces expositions temporaires offrent l'avantage de la flexibilité, caractère qui favorise son adéquation avec la création contemporaine toujours en mouvement mais aussi avec l'énonciation de valeurs artistiques et économiques. Cette capacité d'adaptation et de mobilité structurelle peut expliquer en partie le succès de ce type d'exposition et leur multiplication à travers la planète : aujourd'hui, chaque pays possède sa biennale et l'utilise comme un outil de communication. Evènement par excellence, la biennale constitue aussi une plate-forme de visibilité de portée internationale et peut être utilisée comme un outil de légitimation artistique mais aussi comme vecteur de message politique¹⁵⁸.

Bref, elle conjugue à la fois une action de diffusion artistique, de fonctionnement du réseau international et de discussion politique. Elle est donc non seulement un observatoire de la création et un élément important du monde de l'art, mais aussi est surtout un dispositif de légitimation et de valorisation d'artistes ou de courants artistiques.

Une autre forme d'exposition temporaire s'est développée depuis les années soixante dix : le festival. Peu différent de la biennale, il est de moindre dimension et accole d'autres activités aux expositions.

Le mode de fonctionnement du festival le différencie de la biennale ou de l'exposition temporaire. Le festival est centré autour d'un thème, d'un art ou d'un média. Il existe par exemple des festivals de musique, de photographie ou de théâtre, le plus célèbre et le premier, voire le modèle étant celui d'Avignon. Il s'agit donc de remarquer que les festivals ne concernent que rarement les arts plastiques « institutionnels », c'est-à-dire bien intégrés dans l'histoire et l'institution artistique, mais se concentrent plutôt sur des médias en voie d'institutionnalisation, processus auxquels ils participent largement.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Les biennales de la Havane ou de Dakar illustrent les revendications politiques des artistes « non occidentaux ». La biennale de Venise représente l'aboutissement de l'évolution de ce type d'exposition : elle présente des pavillons nationaux, des expositions parallèles (la section Aperto), des *Off*, de multiples vernissages, un catalogue volumineux....

¹⁵⁹ Une fois que le média ou la forme spécifique du média présenté par le festival est intégré à l'institution, le festival peut devenir le symbole de ce média, d'autant plus qu'il jouit généralement d'un succès public.

Ainsi, au fur et à mesure que le succès d'un festival grandit, celui-ci devient un acteur incontournable du monde de l'art dans lequel il évolue d'autant plus que son rôle et ses actions s'amplifient: découverte de nouveaux talents, mise en lumière d'artiste historique, aide à la production, action pédagogique, formation. Ces actions ont d'autant plus d'importance, que le festival, un évènement par définition, tend de plus en plus à prolonger son action entre ses éditions annuelles.

Tout comme les biennales, le festival revêt assez rapidement un caractère international, il devient le lieu de rendez-vous annuels des acteurs de ces réseaux de collaborations internationaux. Il est ainsi possible pour tous ces acteurs de se rencontrer physiquement, directement et donc d'échanger et de mettre en place des collaborations beaucoup plus facilement que dans des conditions habituelles. Ces rencontres et échanges sont d'autant plus faciles qu'ils s'élaborent dans un contexte géographique totalement différent et restreint, dans un cadre festif et informel plus à même de les favoriser.

Nous pouvons différencier deux types de festivals: les premiers et les plus anciens sont le fruit du travail d'artistes désireux de diffuser et de médiatiser leur art, mais aussi de favoriser l'échange et la rencontre entre les artistes et le public. Ces festivals émanent donc de personnalités engagées dans les années cinquante et soixante, comme Jean Vilar pour Avignon ou Lucien Clergue pour Arles.

Le deuxième type de festival apparaît dans les années quatre-vingt sous l'impulsion des pouvoirs publics. Dans un contexte de décentralisation et d'ouverture de la notion de culture, un festival est l'occasion de valoriser une image culturelle de la ville, de la médiatiser mais il permet aussi de compléter une offre touristique et donc d'augmenter les possibles retombées économiques¹⁶⁰. Les différences entre ces deux types tendent à s'amoinrir au fur et à mesure que le succès augmente. L'aspect militant et engagé des premiers festivals laisse ainsi progressivement sa place aux nécessités économiques qui augmentent avec la reconnaissance de la valeur de l'objet du festival, les enjeux artistiques étant liés aux exigences de gestion des acteurs institutionnels.

Il existe par exemple de nombreux festivals de musique qui ont bâti leur programmation ou leur identité autour d'un genre: lyrique, jazz, world, rock ou électronique. Le festival Jazz à Marciac connaît une telle renommée et remporte un tel succès qu'il a transformé la cité gersoise en un rendez-vous important de la scène jazz internationale et qu'il poursuit une action continue par le biais d'une école de jazz.

¹⁶⁰Cf. Garance Chabert, « Le festival Visa pour l'image », in *Études photographiques*, n°15 Novembre 2004, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index397.html>.

Le festival est une forme de diffusion et de valorisation de la culture qui cumule énormément d'avantages ; en plus de participer à une valorisation culturelle, il assume pleinement son rôle d'acteur au sein de l'industrie touristique. Il peut alors être comparé au musée ou à l'institution, qui peut lui aussi assumer ces deux fonctions. Mais à la différence de celui-ci, il ne requiert pas une gestion financière et matérielle aussi lourde et jouit, auprès du public, des avantages de son aspect populaire et festif.

Néanmoins, cette flexibilité due au mode d'organisation possède aussi un corollaire plutôt négatif. Ces festivals ne disposent d'aucun lieu d'exposition permanent répondant aux exigences strictes des normes muséographiques de conservation préventive des œuvres¹⁶¹. Ils utilisent des lieux d'exposition dit « alternatifs » qui présentent l'avantage de donner un cadre moins cérémoniel aux œuvres mais qui n'offrent pas de condition de conservation adéquates. Ce type d'expositions, qui comme nous le verrons a largement contribué au succès populaire de la photographie, est aujourd'hui victime de son propre succès : les œuvres ont tellement de valeur (marchande ou patrimoniale) qu'ils ne peuvent fournir les conditions de sécurité nécessaires à leur exposition. Les artistes reconnus ou les œuvres historiques ne sont donc plus visibles dans de tels événements. Les artistes en voie de reconnaissance et qui disposent de soutiens logistiques et financiers conséquents ont mis en place des dispositifs adaptés : ils limitent toujours les tirages de leurs œuvres mais prévoient une série de tirages destinés à tourner dans différents lieux¹⁶².

Enfin, la forme de l'exposition dépend de son intention, de son but et du lieu dans lequel elle se matérialise. Elle n'est pas un phénomène isolé mais au contraire la surface visible d'une politique plus globale qu'elle concrétise. Les décideurs et organisateurs de ces expositions sont aussi responsables des institutions organisatrices.

¹⁶¹ Comme nous le verrons ultérieurement, cet inconvénient est contourné par des collaborations avec des musées ou des institutions disposant de lieux adéquats qui sont prêts à accueillir temporairement une exposition. Cette collaboration ne peut toutefois pas concerner toutes les expositions.

La nécessité de prendre en compte les conditions d'exposition et les mesures de conservation préventive des œuvres n'est apparue qu'avec la valorisation patrimoniale et marchande des œuvres. Tant que les expositions de photographies étaient l'affaire d'un réseau de passionnés qui cherchaient à valoriser leurs productions, les conditions d'exposition importaient peu tant qu'elles ne perturbaient pas la perception des œuvres. Mais avec la reconnaissance progressive du médium, la hausse du prix des œuvres et l'intervention d'intermédiaires institutionnels (musées) ou privés (galeries et collectionneurs), le prêt d'œuvres photographique s'accompagne d'un contrat d'assurance, du transport des œuvres par des entreprises spécialisées, bref d'un ensemble d'exigences dont le coût pèse lourd dans le budget des organisateurs de festival.

¹⁶² Ces tirages sont appelés tirages d'exposition.

L'enceinte muséale, la cimaise de la galerie ou le mur d'un lieu patrimonial sont tous des supports d'exposition et participent à la définition de celle-ci : ils sont les supports du média d'exposition, ils contribuent à l'élaboration de sa forme et de son sens en la contextualisant.

Cette contextualisation intervient sur plusieurs niveaux. Au niveau symbolique, elle confère à l'exposition le poids de l'institution organisatrice : un musée a un poids symbolique (une aura) plus important qu'une galerie. Au niveau matériel, elle dédouble le poids symbolique en influençant la perception des œuvres par le spectateur, en lui donnant un cadre plus ou moins adapté à la consommation esthétique. Encore une fois, la forme de l'exposition s'adapte à son fond, à son but et à sa portée.

c) La portée des expositions.

L'exposition peut faire partie d'un dispositif d'animation de l'institution muséale, assurer la présence d'un artiste sur le marché de l'art ou être intégrée dans une politique touristique locale. Toutes ces intentions qui pourraient laisser penser que l'exposition n'est qu'un outil au service de politiques plus globales, ne doivent pas occulter les autres impacts de l'exposition.

L'un des premiers atouts de l'exposition est sa capacité à raconter et expliquer les œuvres. En les présentant, elle parvient à les rendre significantes ; de témoins muets elle les fait parler et prendre sens. Ce nouveau sens qu'acquiert l'objet d'art influence surtout le visiteur dont la conception de l'art, se trouve modifiée selon le propos de l'exposition. Elle est le lieu de matérialisation de l'art. Le lieu où l'art, objet difficilement définissable, se concrétise pour le spectateur. Pour lui, elle est une sorte de parenthèse dans le flot continu de la vie quotidienne : un lieu coupé du monde contemporain où des objets sont présentés sans aucune autre intention que celle de procurer du plaisir, de la réflexion. Un espace où les messages transmis par des médias ne cherchent pas à provoquer chez le récepteur un désir de possession et de consommation, mais au contraire un moment d'arrêt, de retour sur soi, d'échanges en principe désintéressés...¹⁶³ L'exposition est donc ce lieu où se révèle l'art, où il prend corps et peut être « consommé », apprécié par le spectateur.

¹⁶³ Nous reconnaissons que cette vision sans être utopique ne s'applique pas à toutes les expositions.

De plus, l'exposition donne à voir une écriture de l'Histoire de l'art puisqu'elle présente une vision de l'art qui trouve sa légitimation dans son existence même. Qu'elle soit légitimatrice ou révélatrice, une fois son discours pensé et argumenté, installée physiquement au sein de l'institution, elle s'inscrit dans le registre des valeurs sûres et servira de base à des énoncés futurs¹⁶⁴.

Les informations véhiculées par les expositions font d'elles d'excellents matériaux historiographiques : elles nous renseignent sur les goûts culturels d'une époque, la place de l'art, ses commanditaires et ses modes de présentation. Tout comme la liste des expositions d'un artiste nous révèle sa diffusion, son marché, son réseau de collectionneurs.

Toutes ces informations étant essentielles au montage de l'exposition, elles vont obligatoirement être mises à jour. Ainsi, Catherine Lawless affirme que : « (...) *l'œuvre dispose aussi d'une histoire propre qui n'est pas seulement celle de sa genèse mais celle que lui constitue l'ensemble des présentations et des expositions dont elle a fait l'objet (...).* »¹⁶⁵

Les expositions s'avèrent être un excellent outil pour suivre l'entrée progressive de la photographie au sein des autres médias de l'art contemporain. En effet, une étude détaillée de l'histoire des expositions depuis 1970, nous permet de constater que la création contemporaine est de plus en plus diffusée par les institutions et que de nombreux lieux d'exposition sont consacrés à la photographie. Ces expositions permettent donc de saisir l'institutionnalisation de la création contemporaine ainsi que le développement d'une politique cohérente en faveur de la photo, politique encore inexistante en 1970.

Ce double mouvement nous autorise ainsi à suivre de plus près la création artistique contemporaine qui connaît au cours de ces trente dernières années de nombreuses remises en question notamment à travers l'utilisation du médium photographique par des artistes plasticiens. Nous découvrons ainsi des œuvres photographiques historiques ou contemporaines qui ne connaissaient, jusque-là, que de rares galeries privées comme lieux de diffusion. L'histoire de la photographie connaît alors un véritable développement : non seulement elle peut se baser sur de nombreuses expositions historiques qui redonnent à des photographes, longtemps restés dans l'ombre, leur place qu'ils méritent au sein de l'Histoire de l'art ; mais elle est aussi le théâtre de nombreux débats, animés par des expositions

¹⁶⁴ Les revues, les livres et le savoir académique établissent et structurent leurs arguments sur les fondations construites par les expositions.

¹⁶⁵ Catherine, Lawless « L'œuvre et son accrochage » ,in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 17/18, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp. 3-6

concepts ou expositions *scoop*, qui proposent de nouveaux regards sur la photographie à travers la présentation de la création contemporaine.

Nous avons remarqué que la photographie par sa nature complexe et protéiforme, pouvait tout aussi bien être considérée comme un objet personnel, un produit culturel ou une œuvre d'art.

Cette diversité a, bien sûr, des répercussions sur le phénomène d'exposition qui lui aussi rend compte de ses diverses natures et des différents niveaux de sens et de lecture que recèle une image photographique. Cet écart sémiologique est d'emblée assimilé dans l'œuvre de l'artiste.

Néanmoins, son message est filtré par le dispositif de l'exposition. Le spectateur ne le perçoit donc qu'à travers le prisme ouvert par les décideurs et les médiateurs de l'exposition qui peut alors être considérée comme une interface.

2) L'exposition comme interface.

a) L'interface

En informatique, l'interface est la jonction entre deux matériels ou logiciels leur permettant d'échanger des informations par l'adoption de règles communes physiques ou logiques. Cette notion peut aussi s'entendre comme un espace, lieu et moyen d'interaction, de jonction entre des systèmes, des organisations.

L'exposition peut donc être considérée comme interface (Annexe 7) dans le sens où elle représente un lieu d'échanges entre les artistes et le public : elle est le vecteur du propos de l'artiste (mais aussi de l'image de l'institution organisatrice et parfois d'un discours théorique, esthétique ou politique) et une source d'enrichissement personnel pour le spectateur.

Le flux immatériel que constitue le propos de l'artiste est donné à voir et matérialisé dans le processus d'expositions au sein duquel le spectateur vient rechercher un savoir et un plaisir culturels qui varient en fonction de ses attentes. L'exposition serait donc le point de jonction entre deux attentes : une volonté de transmettre de la part de l'artiste, une autre de recherches (de plaisirs ou de connaissances) de la part du spectateur.

Mais ce schéma ne rend pas compte d'une réalité beaucoup plus complexe où l'exposition est aussi le fruit de l'action de décideurs et de médiateurs qui assurent des missions spécifiques : financement, organisation et médiation, que ne peuvent assumer ni les artistes seuls, ni les spectateurs.

Les missions de financement et d'organisation sont assurées par une catégorie d'acteurs que nous pouvons regrouper sous le terme de « décideur »¹⁶⁶ qui englobe : les responsables d'institutions artistiques, les galeristes, les conservateurs, les élus en charge des actions culturelles, les mécènes.

Les missions de médiation sont assurées par les médiateurs, terme assez vague qui nous permet d'englober les personnels des musées ou des institutions qui assurent une médiation directe avec le public lors des visites, mais aussi les critiques et les journalistes (qui

¹⁶⁶ Les décideurs représentent le pouvoir politique, financier et législatif. Ils organisent la production notamment en proposant l'équipement ou le financement, et en intégrant dans leur projet l'adhésion idéologique et la reconnaissance des publics.

représentent le pouvoir intellectuel et médiatique). Bref tous les acteurs dont l'action tend à promouvoir l'œuvre, à faciliter son accès au public mais aussi à la légitimer par un discours plus ou moins savant.

Si l'on suit le système culturel de Mollard¹⁶⁷, l'exposition est le point de rencontres de l'artiste et du public, mais aussi des décideurs et des médiateurs (annexe 7).

Le discours de l'artiste ne parvient au public qu'après avoir traversé le filtre que représentent les décideurs et médiateurs. L'exposition n'est pas une interface entre deux groupes d'acteurs, mais entre quatre groupes. L'artiste et les décideurs agissent sur le public et les médiateurs à travers l'exposition.

Il convient aussi de compléter ce schéma en prenant en compte l'influence¹⁶⁸ du public sur les décideurs, des décideurs sur les artistes, des artistes sur les médiateurs et des médiateurs sur le public.

Le public est une catégorie d'acteurs dans laquelle peuvent se retrouver tous les autres acteurs. Ce public influence les décideurs directement en visitant ou pas l'exposition, et donc en fréquentant régulièrement ou pas un lieu d'exposition, c'est-à-dire en assurant le succès populaire de l'exposition. Il peut aussi agir indirectement lors des différentes élections qui permettent d'élire les dirigeants politiques et donc d'influencer les politiques culturelles mises en place.

Les décideurs influencent les artistes par le biais des commandes passées, des bourses octroyées ou par les choix d'exposition. Cette influence n'est pas directe et ouverte, mais l'artiste qui refuse de s'y soumettre se condamne à créer sans aucun soutien extérieur.

Les artistes influencent les médiateurs par leurs propos ou écrits qui se réfèrent à leur création et servent de base aux commentaires ou aux écrits des médiateurs. Ils orientent ainsi la lecture de leurs œuvres et concourent à leur compréhension.

Enfin, les médiateurs influencent le public en expliquant les œuvres, mais aussi les critiques en légitimant ou dénigrant la création de l'artiste.

Les catégories dans lesquelles se classent ces acteurs ne sont pas étanches, leurs frontières sont mouvantes et souvent peu perceptibles. Un artiste fait aussi partie de la catégorie du public et peut exercer les fonctions de médiateur voire de décideur en acceptant le rôle de

¹⁶⁷ Cf. Alain Chante, *99 réponses sur la culture et la médiation culturelle*, ed. CNDP/CRDP, Montpellier, 2000, n.p.

¹⁶⁸ Ces influences ne s'exercent pas obligatoirement par l'interface de l'exposition, mais elles jouent un rôle prépondérant en ce qu'elles induisent dans le comportement et les phénomènes de déférence ou de domination chez ces acteurs.

commissaire. De la même manière, un critique peut être commissaire d'exposition et participer à des comités de sélection ou d'achats au sein d'une institution.

Nous voyons donc que l'exposition est le lieu de rencontre des différentes actions des acteurs du monde de l'art. Elle est la jonction entre la réalisation artistique, sa commande, sa médiation et sa consécration.

De plus, l'exposition s'inscrit dans l'espace social en gérant une relation sociale à travers un dispositif médiatique. L'exposition est donc à la limite du public et du privé¹⁶⁹, du social et de l'individuel. Elle rassemble artistes, commissaires et critiques qui reconnaissent dans les œuvres exposées un certain nombre de valeurs et d'idées sur l'art qu'ils partagent à divers degrés¹⁷⁰.

En effet, il s'agit ici de ne pas réduire les acteurs du réseau à leur simple fonction tout aussi changeante soit elle. Ces acteurs sont avant tout des hommes et des femmes porteurs d'idées, d'attentes, de déceptions, d'amitiés, de différents. Leurs actions professionnelles peuvent donc être influencées par leur personnalité, d'autant plus qu'ils évoluent dans un cadre aux références mouvantes, où la frontière entre la vie professionnelle et la vie personnelle, tout comme celle entre les choix professionnels relatifs à un jugement esthétique, et les préférences personnelles, tendent à disparaître¹⁷¹. Cependant, au-delà de ces actions professionnelles, il convient de mettre à jour des réseaux de relations personnelles et informelles qui, bien que moins affichées, n'en demeurent pas moins importantes dans le fonctionnement du monde de l'art. L'exposition favorise la construction, sinon la consolidation d'un réseau de relations sociales entre des acteurs. Elle participe au fonctionnement du monde de l'art en permettant à de nombreux acteurs d'obtenir les gains de leurs actions, gains qui diffèrent en fonction de la catégorie à laquelle ils appartiennent.

¹⁶⁹ La relation à l'œuvre est individuelle et subjective, mais elle interagit avec la sphère publique porteuse de valeurs culturelles et sociales.

¹⁷⁰ Cf. Francine Couture, « L'exposition et la ville entre le local et l'international », in *Au prisme de l'art 2*, ed. l'Harmattan, 2002, pp. 119-130.

¹⁷¹ Un critique d'art ne travaille pas seulement lorsqu'il s'assied à son bureau ou devant une page blanche à des horaires précis ; il travaille pour ainsi dire en permanence, à toute heure, en toute occasion et ses relations professionnelles comprennent souvent une part de relation personnelle. De la même manière, un artiste ne travaille pas longtemps pour un galeriste avec qui il ne s'entend pas.

b) Les artistes

L'exposition représente pour un artiste¹⁷² l'aboutissement d'un travail, celui de la création, mais aussi le début d'un autre, la construction de sa carrière.

En effet, l'exposition constitue l'étape où l'œuvre élaborée, créée par l'artiste sort de son atelier¹⁷³, de la sphère privée, pour être offerte à la vue, au jugement et à l'appréciation, pour rentrer dans la sphère publique. L'exposition est donc le parachèvement du travail de l'artiste. Depuis sa formation, ses actions tendent toutes à l'exposition, puisque c'est par elle que l'objet créé, passe du statut de création personnelle à celui d'œuvre d'art : un objet créé et conservé dans l'atelier de l'artiste, sans jamais être présenté à un public, ne peut obtenir ce statut. De ce fait, l'exposition, en tant qu'étape permettant la transformation d'un artefact en œuvre d'art, est aussi l'étape qui transforme un individu en artiste, du moins d'un point de vue social¹⁷⁴.

Ainsi, l'exposition joue un rôle fondamental dans l'élaboration de la carrière de l'artiste et conditionne ses potentialités à pouvoir continuer de créer. Elle préfigure la constitution d'identité d'artiste que cherche à acquérir une personne. L'exposition marque le début d'une carrière artistique et la liste des expositions d'un artiste est son meilleur *curriculum vitae*, elle contribue à le situer sur la carte des tendances esthétiques comme dans une hiérarchie des réputations¹⁷⁵.

L'exposition et sa réception peuvent être considérées non seulement comme l'examen d'entrée dans ce monde de l'art, mais aussi comme l'évaluation régulière des capacités créatrices de l'artiste et de l'efficience de ses œuvres. Si l'exposition est un échec et reçoit de mauvaises critiques, la continuité de la carrière de l'artiste est soumise à caution et peut être même compromise à jamais¹⁷⁶.

Par l'exposition, l'artiste rencontre d'autres acteurs qui participent amplement à la suite et au développement de la carrière de l'artiste : ils vont produire des critiques, acquérir une ou plusieurs œuvres ou lui proposer d'autres expositions. Ils représentent donc ce qui pourrait

¹⁷² Nous considérons ici comme artistes, les personnes qui produisent des œuvres d'art en vue de les exposer et les vendre. Les personnes dont la création est la source de revenus et l'activité principale. Les artistes amateurs ne rentrent donc pas en considération dans cette partie.

¹⁷³ Le mot atelier ne désigne pas le lieu physique où l'artiste peint ou sculpte, mais plutôt la sphère privée de l'artiste.

¹⁷⁴ Cf. Léon Bernier et Isabelle Perrault, "L'artiste et l'œuvre à faire", p. 216-225., in *La pratique de l'art*, ss.dir. Marcel Fournier, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1985, 518p.

¹⁷⁵ Cf. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, ed. Flammarion, Paris, 1992, 423

¹⁷⁶ De la même manière, une critique élogieuse dans une revue ne constitue pas une garantie à la durée de la carrière artistique. Le monde de l'art peut être caractérisé par un *turn over* d'artistes assez important.

être appelé le réseau de l'artiste¹⁷⁷. Chaque exposition est donc l'occasion de rencontrer de nouveaux acteurs, d'agrandir et d'enrichir son réseau ou, à défaut, d'en trouver un autre.

L'exposition est aussi le débouché commercial de la production artistique, le lieu où l'œuvre rentre en contact avec des acheteurs potentiels. Mais elle participe encore plus que cela à la constitution de la valeur de l'art : elle en est aussi l'indicateur.

Une œuvre exposée dans une petite galerie de province ne dispose pas du même capital symbolique qu'une œuvre exposée dans une grande institution parisienne. Les artistes qui participent à de grandes expositions voient leur capital symbolique augmenté : plus un artiste expose, plus la confiance qui est placée en lui s'accroît, et plus sa cote aura tendance à augmenter¹⁷⁸. Ce mécanisme¹⁷⁹ illustre bien le poids et l'importance des décideurs et des médiateurs dans la valorisation de l'œuvre d'un artiste.

L'exposition d'œuvre contemporaine soulève aussi le débat de l'autonomie de l'œuvre d'art¹⁸⁰. Ayant quitté l'église ou le salon, l'art s'expose par et pour lui-même, sans autre finalité que lui-même, grâce à quoi il ouvre un ordre propre.¹⁸¹

La transcendance artistique s'est déplacée du religieux au quotidien et l'exposition transfigure ce quotidien en proposant *l'œuvre miroir*¹⁸², l'œuvre qui ouvre une nouvelle époque artistique mais toujours à partir de l'exposition, dans un mouvement d'approfondissement des conditions de l'exposition de chaque art. Ce terme d'œuvre miroir n'est pas à entendre comme le reflet d'une époque mais comme celle qui fait interruption dans le cours de l'histoire en intégrant immédiatement les conditions d'« exposabilité »: la valeur d'exposition remplace la valeur de culte. L'artiste ne produit plus pour un commanditaire qui a des attentes particulières, il produit pour offrir son œuvre à la vue et au jugement de tous. Celle-ci n'acquiert donc une valeur¹⁸³ que par son introduction dans le processus de l'exposition, sa présentation au public.

¹⁷⁷ Un groupe informel qui active sa reconnaissance, produit sa valorisation et organise son exposition

¹⁷⁸ Cette explication est aussi valable lors de l'entrée d'un artiste dans une collection privée ou publique. Nous ne pouvons pas toutefois réduire le processus de valorisation marchande d'un artiste par cette simple explication. Nous ne parlons ici que d'un capital symbolique qui ne se traduit pas obligatoirement par un capital financier.

¹⁷⁹ Nous pouvons d'ailleurs comparer ce fonctionnement à celui des marchés boursiers où la confiance en une entreprise consolide la valeur de ses actions.

¹⁸⁰ Débat auquel participe largement la photographie en réanimant la question de la théâtralité.

¹⁸¹ Cf. Jean Louis Deotte, « Il n'y a pas de chef d'œuvre inconnu (l'exposition entre Rome et Socrate) », p. 100, in *Le jeu de l'exposition*, ss dir. Jean Louis Deotte et Pierre Damien Huyghe, ed. L'Harmattan, Paris, 1998, 249p

¹⁸² *Idem*

¹⁸³ Le terme valeur d'exposition peut revêtir différentes significations. Nous pouvons la rapprocher ici de du sens que lui donne Walter Benjamin, qui explique qu'en étant reproductible mécaniquement, les œuvres d'art ne sont plus liées à un lieu : elles perdent leur valeur de culte pour celle d'exposition.

Jean Marc Poinot en donne une autre définition que nous utiliserons ultérieurement.

c) La relation entre l'art et son public.

L'une des premières attentes du public est le divertissement¹⁸⁴. Cette notion s'inscrit en toute logique dans le fonctionnement de notre société de loisirs et de consommation culturelle, où la visite d'un lieu culturel entre dans une démarche d'enrichissement intellectuel qui doit aussi être ludique et agréable¹⁸⁵.

L'exposition ne doit pas pour autant se transformer en centre d'attraction, le « gain culturel » étant encore à la base de la démarche du visiteur. Il cherche peut être à passer un moment agréable tout en développant ses connaissances, sa sensibilité et sa curiosité.

Le souci de satisfaction du public entraîne ainsi un souci pédagogique censé amoindrir les phénomènes de refus de l'œuvre. L'emploi de cartels explicatifs qui offrent au spectateur un mode d'emploi de lecture et de compréhension de l'œuvre, témoigne de cette volonté pédagogique, mais aussi d'une initiation à une réception universelle et d'une volonté de légitimer les dispositions à acquérir par le spectateur pour pouvoir comprendre l'œuvre.

Une fois le constat acquis que le spectateur idéal (un connaisseur disposant des connaissances préalables nécessaires à la juste compréhension de l'œuvre) n'existe plus depuis l'ouverture des Salons au grand public, les institutions ont décidé de s'adresser au spectateur ciblé¹⁸⁶.

Pour encadrer les publics et favoriser leur approche, les sociologues ont longtemps opéré des distinctions entre haute culture et sous culture : les individus consommaient soit la première, soit la seconde.

Le sociologue Bernard Lahire constate que « *la frontière entre la légitimité culturelle (la haute culture) et l'illégitimité culturelle (« la sous-culture », le simple divertissement) ne*

Cf. Jean-Marc Poinso, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, nouvelle édition, ed. Presse du réel, 2008, 375p.

¹⁸⁴ cf. Michaud Yves, *L'artiste et les commissaires*, p.140, ed. Jacqueline Chambond, Nîmes, 1989, 246p.

¹⁸⁵ Car le spectateur d'aujourd'hui reçoit une quantité phénoménale d'informations en une seule journée et ce sous des formes extrêmement variées. Que ce soit un panneau routier ou une affiche publicitaire, dans les lieux publics, nous sommes en permanence bombardés d'informations. L'exposition doit suivre ce rythme effréné, sous peine de nous ennuyer et d'entraîner notre retrait face à une forme de communication jugée trop austère.

¹⁸⁶ Ici, nous sortons de la pure investigation intellectuelle pour passer dans le langage des études de marché et de l'ingénierie culturelle. Mais il faut se rendre à l'évidence qu'une exposition engage des responsabilités politiques et financières, et ne peut échouer en termes de fréquentation.

Cf. Jacqueline Eidelman, Jean Pierre Cordier, Muriel Letrait, « Catégories muséales et identités des visiteurs », p 189-205, in *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, ss. dir. Olivier Donnat, ed. La documentation française, Paris, 2003, 348p

*sépare pas seulement les classes, mais partage les différentes pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes de la société »*¹⁸⁷.

Désigner et viser un public spécifique s'avère être donc de plus en plus complexe dans notre société où les moyens d'accès à la culture se démocratisent et se diversifient dans toutes les couches sociales. Nous n'aborderons pas les publics à partir de catégories sociales mais à partir de leurs relations au monde de l'art, les publics faisant partie intégrante du monde de l'art.

Il convient ici d'utiliser le pluriel pour différencier les différents types de publics selon leur participation, leur influence, leur intégration et leur place dans le monde de l'art. Nous pouvons donc séparer le public occasionnel du public assidu qui, plus au fait des conventions, peut plus facilement exprimer des discriminations subtiles et aisées à justifier.

Ce public assidu est donc visé par les artistes (pas obligatoirement par les autres acteurs) puisqu'il permet de prolonger la vie de l'œuvre et qu'il apporte un soutien au système de production artistique. Cette catégorie de public a joué un rôle prépondérant dans la valorisation et la reconnaissance de la photographie. Il s'agit de la catégorie des amateurs¹⁸⁸, c'est-à-dire des individus qui pratiquent eux aussi une activité artistique sans chercher à en tirer des revenus.

Face à l'innovation artistique, la réaction d'un public est difficilement prévisible. Pour qu'un public adhère à une nouvelle forme d'art, il faut que s'établissent des conventions et des usages que ce public puisse comprendre.

¹⁸⁷ Il démontre que les profils *dissonants* (la pratique hétérogène d'activités très et peu légitimes) sont majoritaires, retournant d'un seul coup les théories de classe développées par Bourdieu. Le public, lui, ne choisit pas entre une culture subventionnée par l'Etat et une culture diffusée par des entreprises privées : il navigue entre l'achat de disques et la visite d'un château aux Journées du Patrimoine.

Cf. Bernard Lahire, *La culture des individus*, p. 260, Paris, éditions La découverte, 2004, 778 p.

¹⁸⁸ Nous retrouvons cette catégorie dans des domaines comme la danse, le théâtre ou la photographie. Dans le domaine des arts plastiques, cette catégorie est renforcée par les étudiants en arts plastique ou en histoire de l'art. Ces amateurs, ou étudiants, ont une relation personnelle avec l'objet artistique et participent économiquement au fonctionnement des mondes de l'art : ils ne vendent pas leur production, mais achètent du matériel et des livres, sont abonnés à des revues, visitent des expositions dont ils représentent une bonne partie du public. De plus, sensibilisés aux difficultés de la création (puisque créant eux même), ils sont plus compréhensifs, indulgents et ouverts aux innovations qui, d'une certaine manière, les libèrent dans leur propre création.

De plus, la culture est aujourd'hui intégrée à la sphère privée. Elle ne se situe plus obligatoirement dans des lieux publics, mais rentre dans l'intérieur domestique où peuvent s'instaurer plus facilement des résistances à l'influence de la domination culturelle. L'individu dispose donc d'une plus grande variété des moments au cours desquels les goûts s'expriment, sans que ceux-ci soient immédiatement soumis aux regards extérieurs. Or la pratique de la photographie peut être une pratique personnelle et individuelle. Le photographe amateur peut créer pour lui-même ou pour un cercle restreint sans avoir à soumettre sa production à un jugement officiel, ne serait ce qu'à celui des membres d'un photo club. Cette pratique personnelle n'entre pas forcément en jeu dans la légitimation officielle d'une pratique, mais elle contribue à l'élaboration d'un goût personnel et à l'affaiblissement des barrières symboliques entre le spectateur et une œuvre d'art.

Pour illustrer ce concept, Becker utilise l'exemple de la diffusion de la stéréophotographie aux Etats Unis¹⁸⁹. En effet, au début de la diffusion de la stéréophotographie, le public n'était pas initié à cet outil et à cette nouvelle donnée visuelle. C'est pourquoi les premières images utilisaient une iconographie locale et compréhensible par tous. Avec le développement commercial, l'iconographie locale est diffusée au niveau national, le mode de production se normalise et engendre une homogénéisation du goût national. Ultérieurement, avec le développement de la production iconographique et l'« éducation » visuelle du public, les goûts des consommateurs se sont élargis à une iconographie variée qui ne concernait plus seulement les Etats Unis.

Ainsi, l'artiste qui expose son œuvre en public afin de la voir consacrée, se soumet à son jugement sans toutefois le connaître. Cette question du jugement, ou d'un ensemble de jugements, formulés par une masse constituée de subjectivités, est prise en compte par les organisateurs d'expositions qui multiplient les démarches afin d'analyser et de comprendre ce public.¹⁹⁰

Néanmoins, signe d'un rapport gestionnaire aux foules, le public n'est appréhendé que sur le mode du constat quantitatif (décompte des entrées et sondages) ou séquentiel (énumérations des pratiques de publics différenciés). Le public est catégorisé, sectorisé, sans que ses intentions, résistances ou transformations potentielles ne soient pris en compte¹⁹¹. Cette relation au public s'apparente à un transfert d'étude marketing et dénote le passage de la réception de l'objet culturel dans la sphère mercantile qui présuppose que toute action culturelle se doit d'obtenir des objectifs chiffrés¹⁹².

Ce public normé, comptabilisé devient un objet à séduire et à satisfaire et ne retient aucune autre attention que celle de la publicité.

¹⁸⁹ Cf. Howard Becker, *op. cit* p. 332,.

¹⁹⁰ Ces efforts correspondent au même souci des hommes politiques de contrôler la réception d'un propos, d'une décision ou d'une œuvre dans l'espace public.

¹⁹¹ Cf. Christian Ruby *L'âge du public et du spectateur, essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, p. 21, ed. La Lettre volée, Bruxelles, 300p.

¹⁹² Nous renvoyons à la lecture de deux articles d'André Rouillé parus sur le site Paris Art, qui dénoncent la mise en action de la RGPP (Révision Générale de la Politique Publique) dans le domaine de la culture et ses effets dévastateurs dans ce même domaine auquel sont appliqués des principes d'économie libérale et des impératifs de rentabilité.

Cf. André Rouillé, *La culture pour une économie durable*, 07 janv. 2010, Paris Art, Numéro 297.

<http://www.paris-art.com/art-culture-France/La-culture-pour-une-%C3%A9conomie-durable/Rouille-Andre/297.html>.

Cf. André Rouillé, Pour un vrai service public de la culture, 10 déc. 2009, Paris Art ,Numéro 295.

<http://www.paris-art.com/art-culture-France/Pour-un-vrai-service-public-de-la-culture/Rouille-Andre/295.html>.

Nous pouvons remarquer que le positionnement de l'Etat et des institutions artistiques vis-à-vis du public ont changé. La sphère culturelle et artistique a basculé dans une logique des « groupes cibles », et celle des « gens », c'est-à-dire que l'intérêt des administrations et des médias se porte sur « ce que les gens vont penser ». Ce glissement de vocabulaire, le passage de « public » à « gens »¹⁹³, peut paraître dérisoire, mais il dénote une mutation importante autant dans le domaine culturel que dans le domaine politique¹⁹⁴.

La culture et les arts instrumentalisés nous font ainsi rentrer dans l'âge des médiateurs et de la gestion des foules, où comme l'affirme Christian Ruby : « *Il [l'usage du terme gens] en légitime le fait et vise à amplifier, par une esthétisation, les dispositifs de régulation des foules en fonction des finalités politiques imparties.* »¹⁹⁵

Ce changement correspond à une mutation de la démocratie de type aristocratique (celle qui tente de donner au public le plus large l'accès à la haute culture), en une démocratie de masse contrôlée et une mutation de la culture en divertissement. Ce changement inscrit pourtant encore la politique culturelle dans un régime démocratique où la loi (comme l'œuvre) s'adresse à tous dans un rapport à l'imaginaire de l'unité. Cette structure de l'adresse indéterminée, puisqu'elle s'adresse à tous et à chacun, appelle si possible des réponses du citoyen ou du spectateur. Ou du moins elle feint d'attendre une réponse qui sera évidemment traitée par la norme du consensus, norme fondée sur la préposition d'un accord universel¹⁹⁶. Cet accord est fondamental dans le fonctionnement d'une démocratie, mais s'apparente à la mise en place d'un « régime esthétique »¹⁹⁷ dans le domaine culturel. Chacun comprend et accepte ce régime qui, pourtant, maintient le spectateur dans l'idéal consensuel de la communauté.

L'exposition est donc un dispositif d'interaction entre différents mondes, celui des artistes et celui du public. Chacun y projette ses attentes et y trouve un bénéfice variable. Elle fait

¹⁹³ Ce changement de vocabulaire se retrouve aussi dans le discours politique, où « les gens » et leurs opinions connus à travers des sondages chiffrés, deviennent la raison d'être de toute action et se transforment en un argument imparable puisqu'il emprunte le paradigme de la démocratie.

¹⁹⁴ Les termes de « public » ou « spectateur » sont attachés à des espaces d'intérêts collectifs et des sociabilités spécifiques à prétention universelle. Le terme « gens » convoque la masse des spectateurs et ramène le public à une masse de consommateurs à séduire, dont aucune réponse n'est attendue. Ce passage de la spécificité du spectateur à la masse du public, peut aussi être perçu comme une volonté des institutions de ne pas avoir à donner à chacun la parole à laquelle il a droit.

¹⁹⁵ Cf. Paul Ruby, p. 9. *op. cit.*

¹⁹⁶ Cette adresse indéterminée se matérialise dans le discours politique par l'emploi de plus en plus fréquent des réseaux sociaux d'internet. Le politique utilise ces réseaux afin de se passer du filtre de la presse (toujours à même de modifier ou critiquer son discours) et de donner une impression de communication rétroactive avec le public.

¹⁹⁷ Les différents régimes de l'art sont définis par Jacques Rancière, dans *Malaise dans l'esthétique*, ed Galilée, 2004, pp. 44-45.

intervenir d'autres catégories d'acteurs comme les décideurs ou les médiateurs. Il convient alors de la considérer comme une interface où se cristallisent les valeurs et les normes artistiques, culturelles et sociales que ces différentes catégories d'acteurs cherchent à diffuser et à valider.

3) L'axe médiateur – décideur

De tous temps, l'orgueil des cours aristocratiques, la vanité de la bourgeoisie ou la recherche de légitimité de l'Etat, ont poussé les classes dirigeantes à s'entourer d'œuvres d'art. Les Académies du XVIIIe siècle, les Salons du XIXe, ou les grandes expositions du XXe ont donné l'occasion aux pouvoirs de s'affirmer et de se glorifier.

D'après Yves Michaud : « *Les expositions contribuent à refléter en même temps qu'à produire la conscience qu'une époque, ou une catégorie sociale (généralement une catégorie dirigeante), a d'elle-même et veut faire partager.* »¹⁹⁸

L'exposition d'œuvres d'art est l'aboutissement d'une politique culturelle mise en place par des décideurs politiques (élus) ou économiques (dirigeants d'institutions privées). Négliger leurs rôles et leurs influences fausserait la compréhension du phénomène de l'exposition en tant qu'interface sociale.

a) Les décideurs politiques et économiques

L'esthétisation de la politique, pointée par Walter Benjamin pour les régimes dictatoriaux, se révèle être applicable à toutes les formes étatiques. L'exposition peut donc être utilisée comme un outil politique, un dispositif de régulation des valeurs sociales et d'énonciation de normes culturelles. Son influence sur l'élaboration des structures mentales et donc sociales en fait un excellent outil d'influence politique mais aussi un révélateur des politiques nationales et internationales.

¹⁹⁸ Cf. Yves Michaud, p.130, *op. cit.*

Ces relations avec la sphère politique et économique font de l'exposition une vitrine des politiques culturelles et sociales, ce qui explique qu'elles tentent d'invoquer chez le spectateur un esprit d'appartenance à une communauté, en lui permettant de se reconnaître dans l'objet exposé ou dans le propos de l'exposition.

Aujourd'hui encore, certaines expositions peuvent même être suspectées d'être des instruments du pouvoir en place, notamment lorsque ce pouvoir tente d'intégrer l'art dans tous les aspects de la vie sociale¹⁹⁹.

En effet, le poids symbolique d'une exposition est largement intégré aux actions politiques et ce à tous les niveaux : national, régional, municipal²⁰⁰.

Hubert Glasser, l'organisateur de l'exposition Wittelsbach à Munich en 1978 résume cette situation : « *Les expositions ont acquis un statut politique, elles font partie des moyens privilégiés par lesquels se documentent et s'illustrent l'entente et la coopération internationales, l'identité nationale et régionale, la continuité historique, la conscience de soi et l'amour de la culture d'un Etat.* »²⁰¹

En effet, l'exposition peut dépasser facilement du cadre artistique et prendre part à des projets d'affirmation identitaires. Elle est alors perçue comme un système stratégique, un dispositif²⁰² de représentation dont la finalité est la construction d'identités qui sont bien sûr d'ordre artistique, mais aussi d'ordre national, régional, international ou relevant de l'identité sexuelle²⁰³. Une telle intention suppose que l'exposition produise un discours dépassant les œuvres singulières et fait de leur rassemblement un discours culturel²⁰⁴.

¹⁹⁹ Durant le ministère de Jack Lang, l'exposition « Hip Hop Dixit », organisée en 1991 et 1992 en province et à Paris, découlait d'un désir de promouvoir des formes d'arts populaires liés à une catégorie de personnes en marge de la société. Cet événement (comme l'indiquait la brochure officielle) rentrait dans la politique gouvernementale d'intégration.

Le projet *Hip-Hop Dixit* qui s'est déroulé autour de la culture Hip-Hop dans les villes de Fresnes et Meaux, a abouti à des spectacles et des expositions au Musée de Meaux et à l'écomusée de Fresnes. Cette exposition a ensuite été présentée au Musée National des Monuments Français augmentée d'un fonds d'œuvres d'artistes français et américains. 35000 personnes l'ont visitée. Ce projet a reçu le soutien du Ministère de la Culture, du Ministère du Travail, du Ministère des Affaires Sociales, de la Caisse des Dépôts et Consignations, de la Ville de Paris.

²⁰⁰ Voir même professionnels, puisque des entreprises offrent des expositions à leurs employés sur les lieux de travail.

²⁰¹ Hubert Glaser cité par Katarina Hegewisch : « Un médium à la recherche de sa forme, les expositions et leurs détermination » p.19, in *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires de XX^{ème} siècle*, ed. du Regard, Paris, 1998, première édition Insel Verlag, Franckfort, 1991

²⁰² Ce terme dispositif, s'entend tel qu'il est défini par Michel Foucault.

Cf. Michel Foucault, *Dits et écrits* (1954-1988), t.III, ed. Gallimard, Paris, 1994, 935p., p. 299.

²⁰³ Cf. Francine Couture, *op. cit.*

²⁰⁴ L'exposition « Les magiciens de la terre » organisée en 1989 au Centre Georges Pompidou est un exemple de cette utilisation de l'exposition artistique à des fins d'affirmation identitaire.

Politique et art se retrouvent ainsi directement liés par les expositions. Cette situation soulève de nombreuses controverses dans des régimes démocratiques où l'art devrait exprimer les identités majoritaires et minoritaires, sans toutefois laisser transparaître les idéaux du commanditaire élu. L'impartialité et le choix esthétique devraient être les seuls mots d'ordre de toute proposition artistique émanant d'une institution publique.

Les propositions d'institutions privées ne peuvent non plus se targuer d'impartialité. En effet, les mécènes privés entretiennent un rapport ambigu avec l'œuvre : elle semble devenir le moyen de contact entre la marque qui finance et le public. Ce moyen est d'autant plus efficace que le public est déjà ciblé et consentant²⁰⁵. Ici, des marques comme les fabricants de matériels photographiques savent pertinemment qu'en finançant un événement ou une exposition photographique ils touchent directement leur public cible, leur cœur de marché : les plus gros consommateurs de leurs produits.

Pour Alain Dominique Perrin, patron de *Cartier*, initiateur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain et un des principaux mécènes français, le mécénat est comparable à la conquête amoureuse : « *Le mécénat n'est pas simplement un formidable outil de communication, mais beaucoup plus que ça ; c'est un outil de séduction d'opinion* »²⁰⁶.

Ainsi, son engagement dans le mécénat de l'art contemporain peut s'apparenter à une stratégie de communication, un plan marketing au service de son entreprise. Cette stratégie ne paraît donc pas dénuée d'intérêt mercantile comme il l'explique : « *L'efficacité de cette stratégie de communication ne se limite pas à créer l'événement, encore faut-il le faire savoir : les médias doivent être un partenaire. Le mécénat est médiatique ... C'est un média qui utilise les autres médias comme support.* »²⁰⁷

Cette exposition est considérée comme une figure exemplaire de l'exposition post moderne parce qu'elle se démarque des expositions modernistes fondées sur la similitude culturelle et l'aspiration à une universalité de courants artistiques provenant des grands centres de la scène artistique occidentale. Elle est l'aboutissement d'un mouvement qui a débuté dans les années soixante-dix et qui remet en cause le grand récit unificateur du modernisme et sa conception homogène et monolithique de la culture occidentale.

Elle démontre ainsi une volonté politique globale des sociétés occidentales de se défaire d'un lourd passé colonial et d'établir de nouveaux rapports entre les cultures. Elle rejoint aussi le discours des sciences humaines questionnant les rapports entre identité, culture et territoire, qui met en avant la reconfiguration des territoires identitaires, phénomène qu'on dit propre à la culture post moderne.

Les Magiciens de la terre, 18 mai 1989 - 14 août 1989, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

²⁰⁵ Contrairement à une démarche marketing d'affichage urbain ou le public cible ne sera pas le seul touché et ou il y a beaucoup de « perte ».

²⁰⁶ Alain Dominique Perrin « Le mécénat français : la fin d'un préjugé », interview de Sandra d'Aboville, *in Galeries Magazine*, n°15, octobre-novembre 1986, p.74

²⁰⁷ *Idem*

Les évènements organisés par la Fondation Cartier ne se contentent donc pas de répondre à un désir de mécène mais sont intégrés dans la politique marketing de la société homonyme. Ainsi, en 1988, la Fondation Cartier organise une grande exposition²⁰⁸ autour du thème du simulacre dans l'art qui a pris le titre *Vraiment Faux*²⁰⁹. Organisée autour de la référence de la *Joconde*, cet événement était un élément de lutte de Cartier et des autres marques contre la contrefaçon de leur marchandise de luxe.

Nous pouvons donc nous interroger sur le rôle de l'intervention de ce mécène dans la sphère artistique. Mécène qui n'apparaît pas comme désintéressé mais qui au contraire tend à considérer son domaine d'action comme un outil au profit de sa propre valorisation.

Il affirme d'ailleurs : « *La culture est à la mode, tant mieux. Tant qu'elle le restera, il faut s'en servir* ». ²¹⁰

Nous verrons ultérieurement, comment la Fondation Cartier participera à la promotion de la photographie par l'organisation d'un festival : Le Printemps de Cahors.

Ainsi, il est possible de constater que le phénomène de l'exposition n'émane pas seulement de la volonté des artistes de diffuser leurs œuvres, mais qu'il est aujourd'hui intégré à un faisceau d'actions de communication qui constitue une politique culturelle dans le cas d'une institution publique ou une campagne marketing dans le cas d'une institution privée. Le propos de l'exposition se dote donc ici d'un double sens qu'il convient de faire émerger en analysant l'importance et la volonté des décideurs.

b) Le poids de l'institution

L'utilisation de l'exposition par le musée institutionnalise les expositions²¹¹, terme qui engendre un double sens : le cadrage par une institution qui donne à l'exposition son assise sociale, et la participation de l'exposition à la production et au fonctionnement d'une institution.

²⁰⁸ Cf. Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre échange*, ed. Du Seuil, 1994, 147p.

²⁰⁹ Exposition *Vraiment Faux*, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, , 11 juin-18 septembre 1988

²¹⁰ Cf. Alain Dominique Perrin, *op. cit.*

²¹¹ Cf. Jean Davailon, *op. cit.* ,p.223

Le musée encadre l'exposition en lui garantissant les règles qui définissent une exposition culturelle et fixent le statut de l'objet, le savoir scientifique et le comportement du spectateur. L'exposition fait partie du dispositif muséologique et médiatique du musée : elle permet d'expliquer et d'illustrer un savoir, elle assure la visibilité que ne garantit pas sa fonction patrimoniale²¹². Le musée se réfère au discours savant de l'histoire de l'art pour construire la présentation. Le discours savant, qui est antérieur à l'événement, remplace le discours critique postérieur.

Cette relation entre l'institution et la création artistique trouve tout son sens dans l'exposition du médium photographique qui démarre une « phase institutionnelle » au début des années quatre-vingt-dix. L'exposition d'œuvres photographiques dans un musée leur confère une aura artistique du simple fait d'être accrochée dans le même espace que des œuvres d'art reconnues en tant que telle au sein de l'institution légitimatrice. Le musée profite de la vitalité du médium photographique pour améliorer son image souvent terne auprès d'un public demandeur de nouveautés et de modernité.

De plus, soucieuse de ne plus laisser la production artistique s'auto gérer, l'institution a mis en place ce que Paul Ardenne appelle un *accompagnement muséal*²¹³, à travers une politique de commandes publiques, d'aides à la création et d'organisation d'expositions. Elle s'investit de plus en plus dans la création par le biais d'invitations faites à l'artiste de travailler à l'intérieur de la structure, du travail *in situ*, qui lui permet de se situer à la source même de l'œuvre jusqu'à son exposition.

En effet, *l'accompagnement marchand*²¹⁴ est un autre signe de la fusion art-institution²¹⁵. Là aussi nous assistons à un accompagnement médiatique par des revues de plus en plus nombreuses et sectériorisées, mais aussi par le biais d'expositions fortement médiatisées²¹⁶.

²¹² Cette utilisation amène une nouvelle dimension à la construction de l'exposition. Lorsqu'elle prend place dans une galerie ou un festival, le discours de présentation est au degré zéro puisque le but de ces expositions est la confrontation avec le public et la critique d'où émergera le commentaire. De plus, les objets servent de base au discours savant, ce qui mêle étroitement la représentation spatiale et le commentaire. L'exposition bénéficie ainsi de la puissance formelle et de la capacité communicationnelle. Elle dépasse la simple mise en contact du visiteur avec l'œuvre pour illustrer le discours savant et anticiper les commentaires, devenant un dispositif communicationnel entre un public et un savoir.

²¹³ Les termes d'accompagnement muséal et accompagnement marchand sont empruntés à Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^{ème} siècle. Op. cit.*

²¹⁴ *idem*

²¹⁵ La création de nouvelles foires (Madrid, Cologne...), la multiplication de galeries consacrées à l'art vivant qui aboutit à la formation de « quartier artistique » (comme le Marais et Beaubourg à Paris, River North à Chicago ou Soho à New York), concourent à un accompagnement de l'artiste, de sa production et à favoriser sa médiatisation

On ne peut donc pas réduire l'exposition d'art à une simple lecture d'œuvres présentées dans un certain ordre. Non seulement elle fait partie du dispositif de communication de l'institution mais joue aussi un rôle important dans la configuration des mondes de l'art, et même de l'Histoire de l'art. En tant qu'événement, elle permet la rencontre et l'identification des personnes du « monde de l'art ». Le vernissage (un dispositif de médiation introduit dans celui de l'exposition) est un moment clef de l'exposition où se créent de futures collaborations, des projets, où circulent l'information et où hommes politiques, mécènes, artistes, collectionneurs et institutionnels peuvent se rencontrer simplement . Elle est la face officieuse des relations professionnelles, celles où l'aspect relationnel du monde de l'art prend tout son sens.

Nous constatons donc, qu'en tant que vecteur de mise en valeur de l'art vivant, l'exposition à caractère institutionnel cumule un certain nombre d'avantages comme écriture de l'Histoire, représentation académique et mondaine, capitalisation d'apparence : pour l'artiste, le commissaire, l'institution, le monde politique.

La catégorie des décideurs intègre donc tous les acteurs qui travaillent en amont de l'exposition : ils la décident, la préparent et la mettent en forme. Leur action est ensuite relayée par une autre catégorie, celle des médiateurs.

c) Les médiateurs.

Avec l'art contemporain et la perte d'autorité de l'académie qui fixa pendant longtemps les normes de jugement des œuvres, l'évaluation des œuvres s'est déplacé dans l'acte de démonstration, d'exposition au public.

Le jugement du public est cadré par le « réseau »²¹⁷, des acteurs du monde de l'art (galeries, journalistes, commissaires) sans lesquels la rumeur ne pourrait émerger et l'œuvre ne disposerait d'aucun médiateur.

Cf. Philippe Piguert, *Art contemporain, situations et réseaux*, ed. Chroniques de l'AFAA, Paris, 1999

²¹⁶ En termes de communication, l'effet recherché touche aussi bien l'artiste que l'institution. La maîtrise des techniques de médiation construit une partie de l'exposition. Elle permet d'énoncer la volonté de l'institution d'être une structure majeure dans le champ de l'art (la partie budgétaire réservée à la communication affleure parfois les 50 % du budget d'une exposition.).

²¹⁷ Ce réseau informel malgré son dénie, peut être apparenté à une institution qui fonctionnerait avec une complicité active, faite de reconnaissances attendues, de rivalités et de coups d'audace: une institution informelle à l'intérieur de laquelle les rapports ne sont jamais établis par des règles mais qui repose sur un substrat de bienséances largement assumées et reconnues.

Le critique artistique écrit sur des expositions, des œuvres d'art, il lance ainsi un débat sur la valeur esthétique ou artistique de l'objet analysé. Ce débat se matérialise dans des articles de presse ou des livres qui peuvent, lorsque les critiques soulèvent des questions importantes ou qui remettent en cause l'objet, être contrecarrés par d'autres critiques. Le débat est ainsi maintenu ouvert ce qui est bénéfique à la création contemporaine qui dispose alors de références esthétiques, théoriques ou philosophiques pour se positionner dans une scène artistique contemporaine et donc mouvante.

L'absence de critique²¹⁸ entraîne une fuite en avant de la création artistique dans laquelle aucune problématique majeure n'est jamais mise à jour et ne permet de fixer l'attention des artistes. La nouveauté semble être devenue, à travers un consensus mou et jamais révélé, le critère nécessaire à la visibilité artistique.

Il convient d'ailleurs de remarquer que les artistes participent aussi à la production d'écrits expliquant leurs œuvres, écrits qui deviennent rapidement une référence pour la majorité des critiques qui y trouvent un repère incontestable puisque avalisé par l'artiste.

Ainsi, Jeff Wall, qui est considéré comme un des artistes majeurs de la fin du XXe siècle, propose constamment des écrits ou des entretiens dans lequel il ne se contente pas d'expliquer son œuvre mais l'insère dans une continuité historique (notamment celle de Manet²¹⁹) et l'appuie sur une véritable réflexion théorique. Il confère ainsi à sa production une assise et un poids théorique qui devancent toute critique potentielle. Il ne reste plus alors au commentateur de la production artistique qu'à ériger l'œuvre de Jeff Wall en modèle.

Un autre mode de médiation de l'exposition est le catalogue. Apparu dès 1673 sous la forme de livret pour le Salon, le catalogue a pris de plus en plus d'importance dans l'exposition et surtout dans sa continuité et sa diffusion.

Cf. Jean Louis Deotte, « Il n'y a pas de chef d'œuvre inconnu (l'exposition entre Romme et Socrate) ». p. 100, in *Le jeu de l'exposition*, ss dir. Jean Louis Deotte et Pierre Damien Huyghe, ed. L'Harmattan, Paris, 1998, 249p.

²¹⁸ Lorsque la critique d'art disparaît, où qu'elle est inféodée aux intérêts de quelques réseaux d'influences pour lesquels elle se porte caution morale et intellectuelle, le débat artistique en est réduit à sa plus simple apparence: chaque exposition ou artiste est ainsi accompagné d'un texte légitimant, qui se garde de critiquer ou d'affirmer une opposition, une rupture à d'autres formes d'art ou d'autres expositions. Le propos du critique se limite donc à révéler des voies possibles que pourrait, éventuellement, emprunter la création. Le tout à travers un texte consensuel où le conditionnel est de rigueur. Les autres critiques feront de même et chacun pourra exister sereinement sans qu'aucun débat ou confrontation n'ait pu mettre à mal leurs propositions. La critique n'a donc pas disparu réellement, elle est juste subordonnée: son rôle n'est plus alors de critiquer mais d'expliquer et de légitimer sans pour autant affirmer un positionnement dans la paysage artistique.

²¹⁹ Cette référence à Manet, considéré comme le précurseur de la modernité, est devenue constante pour la photographie contemporaine. Cf. cat. *Les peintres de la vie moderne: Donation-Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, Centre George Pompidou, Paris, 27 septembre – 27 novembre 2006, 88 p.

En effet, évènement éphémère, l'exposition n'est pas visible par tous. Reste alors le catalogue imprimé qui, des années plus tard, est le seul outil capable de réanimer le discours de l'exposition.

Lors de son apparition, le catalogue était destiné à guider le public lors de sa visite en ordonnant le parcours et en permettant d'identifier les œuvres. Progressivement, sa fonction de présentation a laissé le pas à sa fonction scientifique. Le discours de l'exposition se faisant de plus en plus important, le catalogue est souvent le volet indispensable à la caution scientifique de l'évènement : il produit des discours qui ne peuvent être intégrés à l'exposition mais qui contribuent largement à son enrichissement théorique et donc symbolique. L'exposition devient alors la mise en œuvre d'un discours contenu dans le catalogue.

La forme du catalogue en tant qu'objet est aussi significative du désir des décideurs d'inscrire l'exposition dans le Monde de l'art. Toutes les données méthodologiques comme la dimension, les matériaux et les propriétaires de l'œuvre, permettent par leur présence de le transformer en un outil scientifique extrêmement précieux pour les historiens de l'art.

Enfin, ce processus de médiation, quelle que soit la forme qu'il prenne (articles, catalogues, conférences) sera un élément primordial dans la réception de l'œuvre par le spectateur. Il conditionne en partie la compréhension de l'œuvre et constitue un appui pour l'élaboration du jugement esthétique du spectateur. Cette importance est aujourd'hui largement reconnue et les outils de médiation sont l'objet de soins constants de la part des décideurs.

Cet ensemble d'éléments de médiation participe à ce que Jean-Marc Poinot nomme les « récits autorisés »²²⁰. Ils contribuent à construire la figure de l'artiste, la valeur de sa production grâce à l'autorité du discours qui définit le champ des compétences de l'artiste sur tous les terrains où son œuvre et sa figure sont socialisés. Ces récits sont de différentes natures mais comme l'explique Jean Marc Poinot, ils participent tous aux « *récits institutionnels systématiques et associés à la production des évènements et prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle.* »²²¹. Comme nous le verrons ultérieurement, la nature et la provenance de ces discours influencent l'élaboration de la figure de l'artiste mais sont indispensables en ce qu'ils participent au contrat iconographique²²² entre l'artiste et le spectateur.

²²⁰ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, nouvelle édition, ed. Presse du réel, 2008, 375p. , p. 143

²²¹ *idem*

²²² *Idem*, p.144

Il ne faut pas perdre de vue que notre sujet concerne une expression artistique contemporaine, c'est-à-dire, une expression artistique soumise au règne de l'incertitude quant à sa valeur.

Il apparaît clairement, comme l'ont montré les travaux de Raymonde Moulin²²³, que l'instauration d'une valeur s'établit sur un double mode : celui du marché qui révèle les effets de modes mais qui certifie aussi certains artistes, et celui de l'institution (les musées et lieux d'exposition) qui par ses choix distingue des artistes ou des expressions artistiques. Ces deux systèmes, bien qu'apparemment antithétiques, s'appuient l'un sur l'autre et font se rejoindre la reconnaissance de la valeur artistique et la valeur financière.

Il serait alors vain que de continuer à séparer le marché de l'art du réseau institutionnel, tous deux participant du même monde. Ce rapprochement prend parfois la forme de fusion lorsqu'il se matérialise à l'intérieur d'une même personne : un grand collectionneur ou mécène privée peut siéger au conseil d'administration d'une institution publique et influencer sa politique. De la même manière, un galeriste peut travailler conjointement avec le responsable d'un lieu d'exposition qui participe à la promotion et à la valorisation de l'« écurie » du galeriste. Ces relations ne doivent pas bien sûr oublier le rôle et l'influence de la presse, mais aussi son indépendance de plus en plus remise en question par la part de la publicité dans leur budget consacré à la médiatisation

Ainsi, même s'ils n'apparaissent pas au grand jour, le rôle des réseaux, des « académies informelles » prennent toute leur importance dans la valorisation d'une forme d'art en continuant à fixer les normes esthétiques. Les valeurs artistiques se construisent donc à la jonction du marché et des institutions artistiques, là où l'économie et le politique se rencontrent.

²²³ Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, ed Flammarion. Paris, 1995.286p.

C. Une histoire des expositions de photographie.

Tout au long de son histoire, la photographie tente de se faire reconnaître comme expression artistique, au même titre que la peinture ou d'autres arts graphiques. Cette volonté de reconnaissance est présente dès l'apparition du médium, qui trouve, en 1850, des communautés d'amateurs souhaitant faire admettre sa place au sein des œuvres d'art. L'exposition devient un lieu de passage incontournable dans cette quête de la légitimation de la photographie. Il convient donc de donner les grandes lignes du contexte historique et artistique de l'apparition de la photographie dans des expositions.

1) Les expositions au XIXe siècle.

Il est tout d'abord intéressant de noter que l'exposition d'œuvres d'art dans un espace précis découle de la volonté des artistes. Ceux-ci, les académiciens du XVIIIe siècle, soucieux de se distinguer de la production artisanale vendue dans la rue, regroupent leurs œuvres dans des Salons et se démarquent du métier manuel. La principale différence entre une production à visée commerciale et une production artistique²²⁴, se situe donc au niveau du contexte géographique de l'exposition : la rue est consacrée au commerce, les Salons à la délectation des œuvres d'art. Cette différenciation ne doit pas occulter la finalité de ces présentations qui reste cependant la vente des œuvres. C'est aussi au cours de ce siècle, que l'art évolue d'une valeur d'usage à une valeur commerciale : au « mécène » et au « prince » succèdent « amateurs » et « collectionneurs ».

La Révolution accélère ce mouvement en remplaçant le système des privilèges par celui de la valeur, donnant ainsi satisfaction aux artistes, elle contribue de plus à l'intégration de l'art dans la vie publique²²⁵ (il éduque le citoyen), à la modification des institutions (écoles,

²²⁴ Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structures du champ littéraire*, ed. Du Seuil, 1998, 567p., p. 271.

²²⁵ Ainsi, se crée un nouveau rapport entre l'Etat et les artistes par le biais du Salon, lieu où se confrontent les pratiques et les goûts, lieu de scandales et de polémiques où émergent les grandes évolutions artistiques du siècle

Musées, Instituts). Le premier « Salon de la liberté » s'ouvre le 8 septembre 1791²²⁶ et accueille deux fois plus d'œuvres que les Salons de l'Ancien Régime. Cette augmentation s'explique par l'ouverture²²⁷ du Salon à tous les artistes et non plus aux seuls membres de l'Académie.

Instrument de prestige, l'art devient pour l'Etat et la bourgeoisie du XIXe siècle, une des composantes essentielles de l'image qu'ils souhaitent promouvoir ; ils reprennent ainsi la place de l'Eglise et du Palais. Le peuple a un accès plus direct aux œuvres et se construit son propre goût; de ce fait, l'avis du grand public devient un critère essentiel dans le jugement des œuvres d'art²²⁸.

Néanmoins, représentant l'unique opportunité de présenter son travail, de le vendre et d'obtenir des commandes, le Salon constitue un événement primordial pour un artiste ; les médailles et la reconnaissance du jury étant généralement synonymes de réussite future²²⁹. Cette sélection opérée par le jury se fonde sur le « grand art », l'application des règles prônées par l'Académie²³⁰.

En contrepoint à cet académisme, de nombreux artistes qui développent un style original, lancent des initiatives personnelles.²³¹ Ainsi, refusé à l'exposition universelle de 1855, Courbet organise sa première exposition personnelle²³². Cette initiative est suivie par de

226 cf. . Gérard Monnier *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, p. 27 ed. Gallimard, Paris, 1995, 462p.

227 Il faut noter que cette ouverture s'est faite au nom de la liberté d'exprimer sa pensée au même titre que la presse, le tableau est donc considéré comme l'expression de la pensée de l'artiste.

228 De ce changement découle un nouveau rapport à l'œuvre, une nouvelle relation entre les œuvres et le public. Les œuvres destinées au Roi ou à l'Eglise répondaient aux règles académiques (iconographie, composition, couleur...) et s'adressaient directement au commanditaire. L'accès des œuvres d'art à un nouveau public, favorise une certaine libération des goûts et des arts, servant ainsi de fondation à une culture urbaine en formation, et en entraînant l'apparition des critiques qui, par leurs articles, prennent une part active à la reconnaissance des artistes.

Cf. Hegewisch Katarina, « Un médium à la recherche de sa forme , les expositions et leurs déterminations », p.17, *op. cit.*

229 On ne trouve pas aujourd'hui d'institutions équivalentes dans les arts plastiques, mais Gérard Monnier le compare au festival de Cannes qui regroupe lui aussi, jury, récompenses, médias, vie mondaine et négociations économiques.

230 L'Académie des beaux-arts est rattachée à l'Institut de France, alors que l'Académie royale était un groupe d'artistes regroupés, placés sous le patronage du roi, pour défendre leur intérêt professionnel.

231 La première de ces initiatives revient à Louis David qui, en 1799, présente *L'enlèvement des Sabines* à l'écart du Salon. L'artiste organise une exposition payante à l'intérieur de son atelier, accompagnée d'un livret dans lequel il déclare que l'art « doit se soutenir par ses seules ressources » Cette exhibition dura cinq ans et rapporta autant qu'une commande de cette importance Le premier essai fut si concluant que d'autres peintres voulurent associer cette expérience à la spéculation capitaliste. En s'associant avec un banquier, David élabore le projet de financer une exposition par la vente de cinq cent actions, les profits de l'exposition payante étant alors répartis entre les actionnaires qui acquièrent un tableau par tirage au sort. Cette exposition ne vit jamais le jour, mais révèle le manque de débouchés économiques des artistes.

cf. Gérard Monnier p. 29 *op. cit.*

²³², « Du réalisme. G. Courbet. Exhibition de 40 tableaux de son œuvre », dans un baraquement construit à cet effet sur l'avenue Montaigne à Paris face au bâtiment de l'exposition officielle des Beaux Arts

nombreux peintres qui, lassés de se voir refuser un emplacement au Salon exposent dans leurs ateliers²³³ mais aussi dans des galeries.

A la fin du siècle, les expositions, tout comme le monde de l'art, regroupent toutes les caractéristiques que nous retrouverons au XXe siècle : elles sont un outil d'éducation du peuple et sont donc soumises au contrôle de l'Etat, elles jouent aussi un rôle de libération de l'art en donnant une visibilité aux innovations et à des formes inconnues. L'apparition d'acteurs indépendants de l'influence de l'Etat marque aussi une rupture dans la relation entre l'art et le pouvoir politique.

a) **Les premières présentations de photographies.**

Les premières présentations de la photographie ne s'inscrivent pas dans une démarche de valorisation artistique. Elles sont surtout l'occasion de montrer les avancées techniques : par exemple en 1851, à Londres, lors de la première exposition internationale, sont présentés le négatif sur papier ciré de Le Gray et le traité de la photographie sur papier de Louis Désiré Blanquart Evrard. La première exposition consacrée entièrement à la photographie est organisée à Londres, en 1852, par le Photographic Exchange Club fondé en 1850²³⁴.

Les photographes qui les premiers tentent de faire reconnaître la photographie comme forme d'art, n'entendent pas bouleverser les conventions. Ainsi, les nombreuses expositions organisées par la Société Française de Photographie (SFP) au cours des années 1850²³⁵ présentent parfois des centaines d'images accolées, à la manière des salons de peinture.

Peu après sa création (en 1854), la SFP s'élève contre le sort réservé à la photographie lors de l'exposition universelle de 1855, en organisant sa première exposition dans ses salons de la

²³³ Les impressionnistes sont les premiers à organiser des expositions en marge du circuit officiel du Salon : huit expositions entre 1874 et 1886. Sans être l'expression d'un groupe d'artistes unis par une doctrine, ces expositions sont l'occasion d'une réflexion sur l'accrochage des œuvres et l'abandon de l'accrochage traditionnel où les tableaux collés bord à bord, couvrent entièrement les murs.

²³⁴ Cf. Quentin Bajac, *L'image révélée, l'invention de la photographie* .p. 99, ed. Gallimard, Réunion des musées nationaux, Paris, 159 p

²³⁵ Idem

rue Drouot²³⁶. Cette initiative, qui se poursuit jusqu'en 1857, contribue à améliorer la qualité des images photographiques présentées au public et à lutter contre l'idée d'un photographe sorte de « peintre raté ».

Un des événements majeurs est certainement l'exposition de 1856, organisée conjointement par la London Photographic Society et la SFP, sous le haut patronage de la Reine Victoria, elle fut installée dans le South Kensington Museum²³⁷, qui s'était déjà engagé dans la constitution d'une collection de photographies²³⁸.

L'insistance de la SFP à intégrer la photographie au Salon démontre l'importance de ce dernier dans le processus de légitimation de la photographie.

C'est ainsi que récompensé à Bruxelles²³⁹, Nadar prend conscience que les expositions publiques peuvent participer à faire reconnaître la qualité artistique de son travail et à lui donner ainsi une légitimité. Formé par Adrien²⁴⁰ à la photographie (Planche II, illustration 3), Félix vient de créer la « Société de Photographie artistique » le 24 janvier 1856, et tente de se démarquer de la masse des photographes portraitistes dont faisait partie son frère.²⁴¹ Il entreprend donc de faire entrer la photographie au Salon seul événement capable de légitimer la photographie comme art et donc le photographe comme artiste. Il se tourne logiquement vers la SFP dont il connaît l'importance et le poids politique de certains membres

Cette collaboration, dans laquelle le conseil d'administration de la SFP joue le rôle principal, aboutit en 1859 à la présentation d'une exposition de photographie au Palais de l'Industrie en même temps que le Salon²⁴². Cette opportunité de côtoyer les Beaux-arts permet aux

²³⁶ Cf. Roubert Paul Louis, « La photographie au Salon, utopies et ambitions », in *Art press spécial, Oublier l'exposition*, n°21, pp 39 – 43

La SFP fut constituée sur les cendres de la Société Héliographique dissoute en 1851. Menant des actions en faveur d'une présentation de la photographie au Salon des Beaux-arts, elle regroupe aussi bien des scientifiques comme Edmond Becquerel, que des artistes comme Théophile Gautier ou Eugène Delacroix, des photographes comme Edouard Denis Baldus, les frères Bisson, le comte Olympe Aguado ou Gustave Legray, ainsi que de nombreuses personnalités de la cour de l'Empereur Napoléon III. On lui reprocha son côté élitiste, plus propice aux réunions mondaines qu'aux recherches scientifiques.

²³⁷ Aujourd'hui Victoria and Albert Museum.

²³⁸ Rassemblant plus de 700 œuvres également proposées à la vente, la sélection regroupe principalement des photographes anglais et français : Carroll, Fenton, Le Gray, Baldus...

²³⁹ Nadar obtient une médaille d'honneur (tout comme Le Gray) à l'Exposition Universelle de Photographie de Bruxelles, ouverte le 15 août 1856, symbole de la reconnaissance officielle de la photographie par le gouvernement belge. Cette reconnaissance est l'élément déclencheur de l'engagement de Nadar

²⁴⁰ Adrien Tournachon, son frère avec qui il est en procès, accusé de spolier son pseudonyme de journaliste caricaturiste

²⁴¹ Cf. Elvire Perego, "Les expositions de photographies", p. 150, in *Nouvelle histoire de la photographie*, ss. dir. Michel Frizot, ed. Adam Biro/Bordas, 1994, 775p.

²⁴² Cf. André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, op.cit. p. 321-328

photographes de présenter leurs innovations et leur maîtrise technique, de quitter le domaine de l'industrie et de se prêter à une comparaison avec l'ensemble des œuvres du Salon.

Néanmoins, cette exposition se déroule dans un espace séparé de celui des Beaux-arts, et aucune communication ne permet de passer directement de l'un à l'autre. De plus, aucune mention ne paraît dans le programme officiel et tous les frais sont à la charge de la SFP. La photographie n'intègre donc pas le Salon, elle est dissimulée et son exposition, dont le prix d'entrée est supérieur à celui du Salon, n'attire que quelques curieux. La SFP accepta cependant cette reconnaissance partielle de l'administration jusqu'à la dernière exposition en 1876. Alors, jugé trop onéreux, l'événement est abandonné. Le combat sera repris en 1894 par les pictorialistes qui organiseront le Premier Salon de photographie.

L'accueil de l'exposition de 1859 par les critiques d'art est significatif de la vision qu'ils ont de la photographie²⁴³. Ainsi, Philippe Burty (1830-1890) écrit dans son article « Exposition de la Société Française de Photographie », paru dans *La Gazette des Beaux Arts* en 1859 : « (...) le grand intérêt de curiosité artistique de l'exposition de cette année (...) est assurément dans les photographies d'après les peintures et les dessins. »²⁴⁴

Pour les critiques, la photographie n'est qu'un processus industriel qui permet d'obtenir automatiquement des reproductions de la réalité, et où la part de l'acte volontaire est réduite à néant. Ainsi, le 16 juin 1859 paraît dans *le Journal des débats* un article d'Etienne Jean Delécluze ; il rapporte ses impressions du Salon :

*« Maintenant en nous dirigeant vers l'extrémité occidentale du Palais des Champs Elysées, l'exposition particulière des produits photographiques nous fournit la matière de quelques observations importantes. On a dû s'en apercevoir depuis quelques années, la science et l'industrie tendent à se fondre avec l'art ; or ce but n'est peut-être que le point de départ vers lequel après avoir parcouru un grand cercle reviennent les arts, les sciences et l'industrie. »*²⁴⁵

²⁴³ Nous ne reviendrons pas ici sur le fameux texte de Baudelaire.

²⁴⁴ Philippe Burty cité in *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850 – 1900*, textes réunis et présentés par Jean Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard, Constance Noubert-Riser, ed. Hazan, Paris, 1990, 415p.

²⁴⁵ Etienne Jean Delescluze, cité par Paul Louis Robert, *L'image sans qualité, les beaux arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, ed. du patrimoine, Paris, 2006, 175p.

Et le critique conclut : « *En conscience, l'emploi le plus habile du procédé photographique, tel qu'on le pratique jusqu'à présent, ne peut être considéré comme un art.* »²⁴⁶

Delécluze résume ici l'attitude générale face à l'image photographique : on lui reconnaît des progrès et des bienfaits, tout en lui refusant la prétention à l'art compte tenu de sa nature mécanique.

De plus, ce médium est difficilement classable. Citons par exemple, les neuf calotypes²⁴⁷ de Gustave Le Gray qui furent exposés d'abord parmi les lithographies du Salon de 1859, puis déplacés dans la section « Produits de l'industrie » lorsqu'on apprit par quels procédés ils avaient été obtenus²⁴⁸. Pourtant Le Gray avait déjà remporté un premier prix lors de l'exposition universelle de 1855 à Paris, pour d'autres calotypes²⁴⁹ (Planche I, illustration 1 et 2) exposés dans une section spéciale de la photographie dans le Palais de l'Industrie.

Cette ambivalence quant au statut à accorder au médium se retrouve dans l'introduction de la photographie au sein des musées, enceintes vouées à la consécration de l'art²⁵⁰. Dès 1851, elle est l'objet de dépôts spontanés à la Bibliothèque nationale ; en 1860 elle rentre à la Bibliothèque historique de la ville de Paris et au Musée Carnavalet; elle est intégrée aux fonds du Musée de l'Homme et du Musée des Arts et Traditions populaires à partir de 1920. Elle entre donc dans les institutions sous la forme de document scientifique et en tant qu'outil.

On le constate, les sociétés tentent pendant des années d'introduire la photographie dans des expositions réservées aux formes d'art traditionnelles sans jamais y parvenir. Cet « échec » ne doit pas occulter le rôle majeur que les sociétés photographiques ont joué dans le développement et la diffusion de ce médium, à une période où celui-ci cherche encore à se définir. En effet, les sociétés présentent dans leurs comptes rendus d'expositions ou dans des revues photographiques²⁵¹, un discours critique valorisant une interprétation photographique des thèmes artistiques. Elles contribuent à la mise en place d'une culture et d'un réseau qui jouera un rôle prépondérant dans l'avènement du pictorialisme. Absente des expositions

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ Définition du calotype : Procédé, breveté en 1841 par William Henry Fox Talbot (1800-1877), par lequel une image latente est produite par l'exposition dans une chambre noire d'un papier sensibilisé avec des solutions d'iodures de potassium et de nitrate d'argent. On obtient les positifs (appelés épreuves salées) en exposant par contact ces négatifs papiers avec des papiers salés sensibilisés au nitrate d'argent. Il s'agit du premier procédé négatif-positif qui ait fonctionné.

²⁴⁸ Cf. Michel Frizot, "La transparence du médium", p. 94, in *Nouvelle histoire de la photographie, op.cit.*

²⁴⁹ Cf. Rosemblum Naomi, p. 214, *op.cit.*

²⁵⁰ Cf. Sylvain Maresca « Puisque c'est un art désormais » p.91, in *Une aventure contemporaine, Vol 2:Regards sur la création photographique contemporaine; points de vue et réflexions.* ,ed; Paris audiovisuel, Paris, 1996

²⁵¹ Comme *Photographic journal* fondé en 1850 en Angleterre ou *La Lumière* créé en France en 1851.

Cf. Naomi Rosemblum, p. 212, *op.cit.*

artistiques, la photographie est néanmoins diffusée dans d'autres types d'expositions et notamment les expositions universelles.

Qu'elle soit commanditée par un prince, un Etat ou l'Eglise, l'exposition procède inévitablement d'une recherche de prestige. Au XIX^e siècle, les Etats vont ainsi s'affronter pacifiquement par le biais des expositions universelles²⁵². Apparues en pleine révolution industrielle, elles sont les lieux dans lesquels différents pays exposent leurs innovations industrielles et leurs prouesses techniques. Ces expositions attirent un public considérable, et constituent des évènements d'une grande importance politique et économique.

La place de l'art y est tributaire de sa portée et de sa relation avec l'industrie²⁵³. Lors de la première exposition universelle de Londres en 1851, sont présentés des arts interpénétrés par l'industrie comme la sculpture, l'architecture et la gravure. Mais dès 1855, à Paris, un Palais des Beaux Arts constitue le pendant du Palais des Machines et offre un bilan international d'un demi-siècle de peinture, révélant une volonté d'affirmer une suprématie française. Prudentes et placées sous l'emprise des milieux officiels et des Académies, ces expositions ne proposent aucune nouveauté et se contentent de consacrer des styles et des écoles établies. Elles constituent néanmoins le lieu de grandes rétrospectives²⁵⁴, les premières à rassembler des œuvres selon leur chronologie ou leur origine.

Les expositions universelles attribuent peu de valeur à la photographie artistique et celle-ci y est présentée dans la Section des Arts libéraux. Ce n'est qu'en 1901, à l'Exposition Universelle de Glasgow que la photographie est présentée avec des peintures, des sculptures et des images d'architecture, dans une exposition des arts du XIX^e siècle au sein de New Art Gallery Museum Building.²⁵⁵

²⁵² Cf. Galopin Marcel, *Les expositions internationales au XXe siècle, et le bureau international des expositions*, ed. L'Harmattan, Paris, 1997, 361 p.

²⁵³ Cf. Pascal Ory, *Les expositions universelles de Paris*, p.56, ed. Ramsay, 1982, 157 p.

Cette application de l'art à l'industrie fut développée par Léon de Laborde dans son rapport sur l'exposition anglaise de 1851 où il énonce des perspectives qui ne resteront pas sans suite : tout le monde est artiste, l'art et l'industrie ne sont pas incompatibles, le décor ne doit pas contrecarrer la fonction, l'art de demain sera dans une large mesure soumis à la duplication.

²⁵⁴ Cf. Galopin Marcel *op. cit.*

En 1935 à Bruxelles, une exposition retrace cinq siècles d'art lié à l'histoire de la ville ; en 1937 à Paris, où on montre « Les chefs d'œuvre de l'art français des gallo-romains à Cézanne » ; en 1958 à Bruxelles où 302 toiles en provenance de 48 pays, retracent cinquante ans d'art moderne ; une confrontation de l'art occidental et de l'art oriental des origines à nos jours est créée à Osaka en 1970 ; l'évènement de Séville en 1992 rassemble la plus forte concentration de chefs d'œuvre, au dire des assureurs.

²⁵⁵ Cf. Quentin Bajac, *La Photographie, l'époque moderne 1880-1960*, p. 87, ed. Gallimard, 2005, Paris, 155p.

Si les expositions universelles sont l'occasion pour chaque état de montrer sa supériorité technique, mais aussi artistique ou idéologique²⁵⁶, elles annoncent aussi le développement de la consommation culturelle et de l'enrichissement culturel par le biais des visites d'expositions.

Après les expositions de la SFP et l'exposition universelle de 1878, il faut attendre celle de 1892²⁵⁷, pour renouer²⁵⁸ avec les expositions françaises de photographie.

b) Les expositions pictorialistes au tournant de 1900.

Ce n'est qu'en janvier 1894 que le Photo Club de Paris²⁵⁹ organise le Premier Salon de Photographie, une exposition internationale présentée à la galerie Georges Petit²⁶⁰, du 10 au 30 janvier, où 257 exposants montrent 511 épreuves. Cette exposition est cautionnée par la visite du Président de la République Sadi Carnot et du représentant du Ministre de l'instruction publique et des Beaux-arts, Armand Dayot. La présence d'un jury académique composé principalement d'artistes officiels²⁶¹ permet de récompenser les œuvres non pas pour leur technique mais pour leur qualité artistique, situation qui contribue aussi à l'assimilation au monde des arts. Même si l'on reproche au Salon de diffuser des épreuves médiocres, il a le mérite de participer à l'éducation des visiteurs et des apprentis photographes qui peuvent se confronter aux œuvres de maîtres. D'où l'envoi groupé du Photo Club de Paris dans les expositions provinciales²⁶².

256 Dans les années trente, les puissances européennes s'affrontent pacifiquement à travers ces expositions universelles. L'architecture des pavillons, mais aussi les modes de présentation laissent transparaître l'idéologie de chaque participant. Ainsi, les démocraties favorisent une présentation claire où le visiteur peut choisir son parcours, alors que les régimes autoritaires utilisent des présentations théâtrales et grandiloquentes afin de maîtriser l'attention du spectateur.

Cf. Olivier Lugon, « les cheminements de pensée », in *Art press spécial, Oublier l'exposition*, n°21, pp 21 - 24
257 Cf. Michel Poivert, *La photographie pictorialiste en France*, ed. Bibliothèque nationale-Hoëbeke, Paris, 1992, 108 p.

258 Les coûts et les difficultés d'organisation ont poussé la SFP à cesser d'organiser de tels événements : les coûts d'encadrement et de transport des œuvres incombent aux organisateurs d'expositions.

260 Cf. Paul-Louis Roubert, « La photographie au Salon, utopies et ambitions », in *Art press, numéro spécial Oublier l'exposition* n°21, pp 39 - 43.

261 Le jury du Salon est composé d'artistes et de deux membres de la SFP. Le peintre Gérôme sera le Président d'honneur du jury de 1895 jusqu'à sa mort en 1904.

262 Les œuvres envoyées par les chefs de file du pictorialisme servent de références lors des expositions provinciales.

Cf. Bulletin mensuel de la Société photographique de Toulouse, n°109, juillet 1905, p.62

En effet, le Photo Club de Paris met en place un service d'envois chargé d'organiser le transport des œuvres de l'école française partout dans le monde. Avant d'accéder au rang international, les photographes doivent obtenir une certaine reconnaissance de leurs pairs et du jury. La seule présence au Salon parisien donne un passe-droit pour toutes les expositions régionales, ainsi que la possibilité d'envois à l'étranger.

Cependant, ces grosses machines sont jugées trop contraignantes et limitatives pour les pictorialistes qui préfèrent organiser des « salonnets ». Ils présentent à un public choisi, leurs œuvres dans leurs ateliers²⁶³.

Cette insistance à exposer la photographie démontre que le passage par l'exposition ou le Salon constituent des enjeux majeurs dans la reconnaissance de la photographie comme forme d'art. Nous pouvons aussi remarquer que les expositions organisées par les différents clubs européens ou américains rythment le développement du pictorialisme.

Dès 1889, est organisé le Premier Congrès International de photographie dans le cadre de l'Exposition Universelle de Paris, où sont reconnues les possibilités artistiques de la photographie²⁶⁴. Le caractère international et le rôle prépondérant des clubs de photographes ont certainement accentué les pratiques de collaboration mais aussi de concurrence entre les différents clubs qui enchainent alors les expositions²⁶⁵. Ainsi, chaque année, une ou plusieurs expositions internationales sont organisées et deviennent le rendez vous du pictorialisme international comme le Salon de l'Association belge de photographie, les Salons du Photo club de Paris et de Philadelphie²⁶⁶.

Dès 1892, le Photo Club de Paris crée un véritable Salon de photographie avec la « Première exposition internationale de la photographie et des industries qui s'y rattachent ». La même année une exposition de l'art photographique anglais à Bruxelles, diffuse la nouvelle école anglaise. L'année suivante a lieu la première exposition internationale à la Kunsthalle de Hambourg ainsi que le premier Photographic Salon de Londres.

²⁶³ Cette recherche de proximité peut être aussi comprise comme une volonté des pictorialistes de se démarquer des expositions commerciales et populaires et de correspondre aux attentes d'un public en recherche de distinction.

²⁶⁴ Quentin Bajac, *La Photographie, l'époque moderne 1880-1960*, ed. Gallimard, 2005, Paris, 155p.

²⁶⁵ Le *Camera club* de Londres, pour sa part, organise en 1890, une exposition dont les épreuves présentent surtout un caractère artistique. Le correspondant du *Moniteur de la photographie* explique que l'on espère fonder une nouvelle école qui apparaîtra l'année suivante dans une exposition du *Club Der Amateur Photographien* de Vienne, acte de naissance du pictorialisme.

Cf. Naomi Roseblum, p. 305, op.cit.

²⁶⁶ Cf. Anne Hammond, « Le Linked Ring », p. 306, in *Nouvelle Histoire de la photographie*, op. cit.

Année après année, ces expositions attirent un public de plus en plus nombreux, comme en 1897 où le Salon du Photo Club de Paris accueille 5000 visiteurs à la Galerie des Champs Élysées. Ces expositions sont aussi l'occasion pour les photographes de se positionner²⁶⁷ par rapport à l'évolution du mouvement pictorialiste²⁶⁸.

Ces expositions où se retrouvent l'ensemble des photographes pictorialistes permettent donc l'échange d'idées et facilitent la diffusion de nouvelles techniques. Les pictorialistes persévèrent dans leur quête artistique, mais certains d'entre eux commencent à comprendre l'étendue de la vision photographique.

Ainsi, en mars 1902, lors de l'exposition « American Pictorial Photography arranged by the Photo Secession au National Arts Club of New York », Alfred Stieglitz emploie le mot de « sécessionniste » pour qualifier son attitude²⁶⁹ et celles d'autres photographes tel Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen, Frank Eugène...²⁷⁰. Ils désirent rompre avec les principales communautés d'amateurs issues des clubs. Cette nouvelle voie ouverte à la photographie lui permet de sortir de celle sans issue dans laquelle l'engageait le Pictorialisme. En effet, malgré tous leurs efforts, les pictorialistes ne parviennent pas à faire accepter la photographie en tant que forme d'art, comme le montre le Salon d'Automne de 1904, où l'article 4 stipule : « *On admettra, si le jury le décide exceptionnellement et à titre d'essai, les envois de photographes professionnels et amateurs* »²⁷¹. Mais sur 68 épreuves retenues, 52 sont des reproductions d'œuvres d'art. Cet asservissement du médium provoque la consternation des pictorialistes.

Par la suite, en 1910, la Photo Secession est chargée d'organiser une exposition internationale de photographies d'art à Buffalo à l'Albright Art Gallery²⁷². Cette grande rétrospective internationale du pictorialisme marque la fin du mouvement et une nouvelle

²⁶⁷ En 1900, lors de l'exposition universelle de Paris, les principales écoles de photographes étrangères boycottent la manifestation car les organisateurs refusèrent d'accorder une place à la photographie pictorialiste dans la section « Œuvres d'art ».

²⁶⁸ En 1901, à l'occasion de l'Exposition internationale de Glasgow, le leader du pictorialisme allemand, Ernst Juhl, lance la polémique sur la stagnation du pictorialisme et identifie la révolution esthétique des Viennois et des Américains comme la seule issue possible.

²⁶⁹ Stieglitz crée la *Photo Secession* qui à l'inverse du pictorialisme croit aux aléas de la photographie et à ses décadrages, aux formes claires et bien définies, aux capacités intrinsèques du médium

²⁷⁰ Cf. Hélène Seckel, « Alfred Stieglitz et la Photo-Sécession » pp.79 – 101, cat. *L'invention d'un art*, Centre George Pompidou, Paris, du 12 octobre 1989 au 1 janvier 1990, ed. Editions du Centre George Pompidou, Paris, 1989

²⁷¹ *Idem*

²⁷² L'institution débute ainsi la première collection publique de photographies : douze épreuves sont acquises et exposées au musée, la plus chère est achetée 100 \$.

Cf. Peter C. Bunuel, « Pour une photographie moderne », p.313, in *Nouvelle Histoire de la Photographie*, op.cit.

orientation vers une photographie plus directe, influencée par les idées avant-gardistes des peintres ou des sculpteurs, artistes exposés depuis trois ans à la Little Gallery.

c) Les Etats-Unis : les expositions d'un nouveau centre artistique.

Toujours en recherche d'autonomie et de débouchés commerciaux, Frantz Jourdain crée en 1903 le Salon d'automne. Associant une sélection automatique pour les sociétaires à une sélection par un jury composé de personnalités issues de l'élite culturelle pour les non sociétaires, ce Salon est ouvert à tous les artistes²⁷³. Attentif à l'actualité de l'art, le salon sert de vitrine aux grandes évolutions de l'art, comme en 1905, où apparaissent les Fauves²⁷⁴. Par ailleurs, les Salons, comme le Salon des Indépendants ou « l' Armory Show » à New York, se placent en marge du système officiel et présentent l'avant-garde picturale souvent source de scandales. Ainsi les Salons officiels voient leur autorité dépérir au profit des salons indépendants qui sont les plus à même de proposer un débouché commercial aux artistes. La photographie suit le chemin tracé par ces avant-gardes picturales, même si, hantée par le mythe du professionnalisme, aucun marché photographique n'est créé, à Paris, jusqu'en 1913 et l'ouverture de la galerie des frères Poulenc²⁷⁵. Il n'en n'est pas de même à New York, où Edward Steichen et Alfred Stieglitz ont compris, dès 1905, le rôle primordial que peut jouer une galerie d'exposition dans l'évolution de l'art photographique.

Le 25 novembre 1905, les « sécessionnistes » inaugurent la Little Gallery of the Photo Secession, au 291 de la cinquième avenue de New York. Cette galerie va devenir un haut lieu de la photographie et de l'art en général, puisqu'elle permet la rencontre des avant-gardes

273 Cf. Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France, de la Belle Epoque à nos jours*, ed. Armand Colin, Paris, 2001, 251p., p. 35

274 Il est intéressant de voir que ce groupe phare de l'Histoire de l'art apparaît et se forme grâce à une exposition.

275 Première galerie d'art photographique à Paris qui propose un accrochage permanent d'œuvres internationales.

Cf. Françoise Denoyelle, *Les lumières de Paris, le marché de la photographie, 1919-1939*, tome 1, ed. L'Harmattan, Paris, 1997, 210p.

picturales européennes et américaines, et ce bien avant « L'International Exhibition of Modern Art », l'Armory Show de 1913.

La Little Gallery est dirigée par Stieglitz qui la finance avec sa fortune personnelle. Elle organise à ses débuts près de deux expositions par mois afin de permettre la rencontre entre un nouveau pictorialisme et le public américain. Les photographes alors présentés²⁷⁶ ont un passé pictorialiste. Le but est de mettre en présence une photographie de qualité et le public.

D'abord entièrement consacrée à la photographie, la galerie évolue. De 1907, jusqu'à sa fermeture en 1917, elle propose peintures, dessins, gravures et sculptures. Elle est le lieu des premières expositions personnelles des avant-gardes européennes: Rodin et Matisse en 1908, Toulouse Lautrec, Cézanne, Renoir et Manet en 1910, Picasso en 1911, puis Brancusi, Braque, Picabia, Kandinsky, Man Ray²⁷⁷. Stieglitz propose aussi de l'art africain et des dessins d'enfants. Stieglitz réalise d'ailleurs la photographie de *Fontaine* de Duchamp avant sa disparition.

Cette galerie crée un pont entre l'Europe et les Etats Unis, elle permet l'entrée de la photographie dans des pratiques modernes inspirées des avant-gardes picturales. Elle participe aussi à la diffusion des idées des avant-gardes, et des sécessionnistes par l'intermédiaire de la revue *Camera Work* qui paraît près de cinquante fois²⁷⁸.

L'hétérogénéité des artistes exposés à la Little Gallery rend compte de la complexité de la situation de la photographie au début du siècle. En effet, les premières manifestations juxtaposent des œuvres à l'esthétique souvent opposée (Planche III, illustration 5) : à la photographie pictorialiste d'un Demachy (Planche III, illustration 6), Day ou Puyot, s'oppose les innovations artistiques de Picasso, Matisse ou Brancusi. Cependant, ce n'est qu'en 1916 que Stieglitz clarifie sa position en exposant Paul Strand et en présentant la photographie pure comme un idéal artistique.

Cette période de l'histoire de l'art comprise entre 1910 et 1940 est souvent considérée comme une période de transition durant laquelle les foyers de créations artistiques se déplacent de l'Europe vers les Etats Unis et plus particulièrement vers New York. Cette ville en pleine expansion sera alors le théâtre de multiples initiatives qui contribueront à faire d'elle le centre mondial de la photographie.

²⁷⁶ Il s'agit de Kasebier, White, Frank Eugène, Joseph Keiley, Steichen et Coburn

²⁷⁷ Cf. Cat. *L'invention d'un regard*, Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale, Paris, du 2 octobre au 31 décembre 1989, ed. Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989

²⁷⁸ *Idem*.

Julien Levy (1906-1981) joue un rôle important dans le processus d'identification de New York comme centre artistique. Ce galeriste est souvent connu comme le promoteur des surréalistes aux Etats Unis ou comme le diffuseur des photographies d'Atget dont il gère le fonds acheté par Bérénice Abbott en 1927. Cependant, il ne faut pas oublier qu'il contribue aux prémises de la reconnaissance institutionnelle de la photographie entre 1920 et 1940²⁷⁹. Prenant l'entreprise de Stieglitz comme modèle, Levy comprend que la valorisation de la photographie passe par son exposition mais aussi par la construction d'un marché dans lequel l'institution doit jouer un rôle primordial. Il est l'un des premiers à penser que le marché doit collaborer avec les instances de légitimation, les seules à pouvoir conférer une haute valeur symbolique à l'objet photographique²⁸⁰.

La formation universitaire de Levy est déterminante pour la suite de sa carrière. En effet, il prend conscience du poids et de l'importance de l'institution muséale dans le monde de l'art et participe à la Harvard Society for Contemporary Art fondée entre autres par Kirstein en 1928²⁸¹.

Après avoir abandonné ses études, il travaille comme assistant auprès de l'écrivain et critique d'art Carl Zigrosser qui dirige la galerie située dans la librairie d'Erhard Weyhe. Il y organise une exposition des tirages d'Atget²⁸² en novembre 1930.

Puis, Julien Levy ouvre sa propre galerie en 1931 sur Madison Avenue à Manhattan où il propose des photographies à la vente mais aussi des formes d'art plus établies comme la peinture ou la sculpture. Cette entreprise qui apparaît en pleine crise économique et qui propose l'achat d'un médium qui ne possède pas encore réellement de valeur marchande, doit de plus affronter une concurrence féroce.²⁸³ Il doit donc adopter une stratégie commerciale efficace et réalise un coup médiatique lors de l'inauguration où il présente une exposition

²⁷⁹ Cf. Gaëlle Morel, « Un marchand sans marché Julien Levy et la photographie », in *Études photographiques*, n°21, décembre 2007, pp.6 -29.

²⁸⁰ Il faut noter que Levy reçut une formation d'histoire de l'art à Harvard. Il fait partie de ce cercle d'étudiants réunis autour de Paul Joseph Sachs initiateur en 1921 d'un enseignement de muséologie ("Museum Work and Museum Problems") qui formera de nombreux directeurs de musée.

²⁸¹ Lincoln Edward Kirstein (1907-1996), auteur et éditeur, est un personnage incontournable du milieu artistique new yorkais. Il fonde la revue sur la littérature et les arts visuels *Houd and Horn*, en 1927 qui publiera à plusieurs reprises des photographies de Walker Evans, Abbott, Steinert ou Scheeler. Ces photographies apparaissent alors indépendamment de tout article. En 1930 il organise l'exposition *Photography* à la Harvard Society for Contemporary Art. Il produit ici un véritable manifeste contre le Pictorialisme en présentant des photographes modernistes : Atget, Stieglitz, Evans, Abbott, Strand et Scheeler.

²⁸² C'est lors d'un voyage à Paris avec Marcel Duchamp en 1927, qu'il rencontre Bérénice Abbott et Atget dont il commence à collectionner les tirages.

²⁸³ D'autres lieux exposent et vendent aussi des photographies, comme les Delphic Studios dirigés par Alma Reed qui exposent Edward Weston (1930, 1931 et 1932), László Moholy-Nagy (1931) et Ansel Adams (1933). En 1931, Levy renonce à organiser une exposition individuelle de Moholy-Nagy, déjà exposé aux Delphic Studios. Cf. correspondance entre Julien Levy et László Moholy-Nagy, traduite par Hatula Moholy-Nagy, Archives Julien Levy, Connecticut, cité par Gaëlle Morel op.cit.

intitulée « A Retrospective Exhibition of American Photography ». Organisée en collaboration avec Stieglitz, l'exposition propose une rétrospective de la création américaine depuis Mathew Brady jusqu'à la Straight photography contemporaine en passant par le pictorialisme. Posant les bases d'une histoire encore embryonnaire, cette exposition rend un hommage à Stieglitz et à la Photo Secession tout en la rejetant dans le passé²⁸⁴.

Cette première exposition est une réussite sur plusieurs points. Tout d'abord, la collaboration avec Stieglitz, qui est alors un personnage important du milieu artistique new yorkais, lui assure d'importantes retombées médiatiques. De plus, Levy propose un discours calqué sur les politiques des institutions artistiques américaines. D'après lui, alors que la peinture et la sculpture sont encore dominées par les artistes européens, les artistes américains excellent dans la pratique de ce nouveau médium et pourraient en être considérés comme les maîtres ; hypothèse que cette exposition cherche à confirmer.

Fort de cette première réussite, Levy inaugure alors une nouvelle exposition tous les quinze jours, chacune fait l'objet d'un vernissage, d'envois de dossiers de presses, de cartons d'invitations et de catalogues.

Même s'il prend l'exemple de Stieglitz sur de nombreux points, Levy, à la différence de son aîné, comprend l'importance de la collaboration entre la galerie marchande et l'institution, collaboration qui conditionne la place d'une galerie dans le système de légitimation artistique. Ainsi, il multiplie les partenariats avec les musées qui lui empruntent des œuvres à de nombreuses reprises, relayant et valorisant ainsi l'entreprise du galeriste.

Malheureusement, l'absence de vente oblige Levy à diminuer progressivement la part de photographies dans sa programmation : il présente une dernière exposition de photographies en 1940 au moment où le Moma crée un département de photographie, et il ferme sa galerie en 1949.

S'il n'a pas réussi à imposer la photographie sur le marché, le galeriste a néanmoins joué un rôle fondamental dans l'inscription de la photographie dans le champ de l'art, dans l'écriture d'une histoire moderne du médium par laquelle il effectue des rapprochements entre des figures majeures comme Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans²⁸⁵ (Annexe 8)²⁸⁶ et dans le relais avec le rôle pionnier que joueront les musées américains, comme nous allons le voir en rappelant le rapport du Moma à la photographie.

²⁸⁴ Cf. Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, p.78, op.cit.

²⁸⁵ Cf. Cat. *Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Documentary and anti graphics photographs, une reconstitution de l'exposition de 1935 à la Galerie Julien Levy de New York.*, Fondation Henri

En 1932, le Museum of Modern Art de New York organise l'exposition « Murals by American Painters and Photographers » qui présente pour la première fois des œuvres photographiques. Cette exposition se situe dans le contexte d'américanisation de la création artistique qui conditionne une importante partie des expositions.

Lincoln Kirstein est alors président du comité d'exposition. Constatant l'absence de conservateur en charge de la photographie et connaissant Levy depuis leur collaboration à Harvard, il lui demande de prendre en charge la section photographique, de sélectionner les artistes et de rédiger un texte pour le catalogue. Cette exposition permet de mettre en avant la modernité de la création photographique américaine et, en même temps, de valoriser le travail de Levy. En effet, au même moment, ce dernier expose dans sa galerie des photographes (Abbott, Gerlach, Lynes, Simon et Rotan) qui sont aussi exposés au Moma, coïncidence qu'il rappelle dans le dossier de presse²⁸⁷. Levy collaborera à de nombreuses reprises avec le Moma et Kirstein, comme pour l'exposition de Walker Evans, présenté en 1932 dans sa galerie et en 1933 au Moma. 1932 est aussi une date clef dans l'histoire de la photographie puisque le Moma achète pour la première fois des images photographiques, justement celles de Walker Evans²⁸⁸.

Ces événements marquent la transformation d'une institution type musée des Beaux-arts en une institution fondée sur le modèle de l'interdisciplinarité. Ils témoignent par ailleurs du fait que la première reconnaissance et la défense de la photographie ont été associées avec les arts plastiques et l'institution artistique.

Levy coopérera avec d'autres institutions artistiques à travers le pays comme pour l'exposition « International Photographers » présentée au Brooklyn Museum, où la photographie américaine est comparée à la photographie européenne (principalement allemande et française). La plupart des tirages proviennent de la galerie²⁸⁹ qui les avait présentés en 1932 dans l'exposition « Modern European Photography ». Cette exposition insiste aussi sur la modernité du médium. Il convient de remarquer que la présentation d'une photographie moderne dans les musées est une innovation puisque le Brooklyn Museum

Cartier-Bresson, Paris, 8 septembre- 19 décembre 2004, Musée de l'Élysée, Lausanne, 10 février- 10 avril 2005, ed. MEP, Steidl, 2005, p. 122.

²⁸⁶ L'exposition est une référence dans l'histoire de la photographie. Une des premières a rapprochés trois artistes indépendants et d'origines différentes qui s'avèreront être trois figures maîtresses de l'histoire de la photographie. Cette exposition sera d'ailleurs l'occasion d'une relecture, un *remake*.

²⁸⁷ Cf. Gaëlle Morel, op.cit.

²⁸⁸ Cf. Jean François Chevrier, « Entre l'actualité et l'histoire », pp. 6-15, in *La photographie, dix ans d'enrichissement des collections publiques*, ed. Réunion des Musées Nationaux, 1992, 325p.

²⁸⁹ L'exposition présente 185 images et Levy prête 70 % des tirages. Cf. *International Photographers*, cat. exp., Brooklyn, Brooklyn Museum, 1932. Cf. Gaëlle Morel. op. cit.

présente simultanément une exposition pictorialiste qui se situe d'avantage dans sa programmation habituelle.

Ces exemples de collaboration nous permettent aussi de nous interroger sur le rôle de ces expositions dans l'élaboration d'un discours historique. En effet, si les expositions pictorialistes du début du siècle furent l'occasion de mettre en évidence des caractéristiques nationales au sein du mouvement. Au début des années trente, la création photographique s'étant étendue et utilisant toutes les capacités du médium, les différentes productions pouvaient alors apparaître comme totalement opposées, d'où la nécessité d'établir, sinon des catégories, du moins des caractéristiques. Ces expositions sont l'occasion de mettre en avant les spécificités de la photographie américaine, on l'oppose à la photographie européenne et on considère que l'œuvre de Man Ray (un américain travaillant à Paris) ferait le lien entre les deux pôles. De fait, cette nouvelle photographie a besoin de références historiques. On les trouve dans la création de photographes français, Atget et Nadar, présentés pour la première fois aux Etats Unis en 1931 dans la galerie de Levy²⁹⁰. L'œuvre d'Atget, d'abord utilisée par les surréalistes, devient, par la suite, l'un des modèles principaux de la photographie documentaire développée par Walker Evans.

La collaboration entre la galerie et l'institution qui débute avec Levy et le Moma, devient une composante essentielle du fonctionnement du monde de l'art. Les œuvres et les idées passent de l'un à l'autre, sont découvertes et promotionnées par la galerie, avant d'être validées par l'institution. Cette collaboration est novatrice dans le champ photographique, puisque même Stieglitz, l'un des photographes les plus avant-gardistes de sa génération, refuse de collaborer directement avec l'institution.

Même si les expositions organisées au Moma dans les années trente n'influencent pas véritablement le marché de la photographie qui reste encore embryonnaire, elles permettent l'élaboration d'un discours historique ainsi que la légitimation institutionnelle de la photographie, éléments essentiels à la mise en place d'un marché des œuvres d'art.

Beaumont Newhall dont les préférences artistiques se rapprochaient de celles de Stieglitz, se montre ouvert aux idées de Levy durant leur collaboration où il relaie ses idées au sein de l'institution. En effet, en 1935, Beaumont Newhall, diplômé de Harvard, est nommé au poste de bibliothécaire au Moma alors que le département de photographie commence à se mettre véritablement en place ; par la suite, il deviendra le principal acteur institutionnel de

²⁹⁰ Cf. Gaëlle Morel, op. cit.

l'écriture d'une histoire de la photographie²⁹¹. . Le modèle d'écriture que Newhall instaure à travers des expositions et leurs catalogues, domine l'historiographie de la photographie durant des décennies²⁹².

En 1937, il organise l'exposition « Photography, 1839-1937 », qui retrace les cent premières années du médium. Pour préparer cette exposition, il effectue un voyage en Europe en 1936. La situation politique l'empêche de visiter l'Allemagne²⁹³, mais il prend connaissance du catalogue *Exposition internationale de la photographie contemporaine, section rétrospective, 1839-1900*, qui s'était tenue à Paris au Musée des Arts Décoratifs en 1935. Il rencontre alors les collectionneurs français Victor Barthélémy, Albert Gilles et Georges Sirot à qui il emprunte de nombreuses œuvres²⁹⁴. Par ailleurs, Newhall constitue un conseil scientifique regroupant des personnalités importantes américaines et européennes²⁹⁵.

Le principe de cette exposition est de « *permettre aux visiteurs de comprendre les principes qui ont gouverné la photographie depuis ses premiers temps et qui [...] feront la démonstration des facultés de l'appareil photographique en tant que moyen d'expression.* »²⁹⁶. Son but est donc de valoriser une pratique moderniste contemporaine, une photographie directe, en trouvant dans le passé des exemples d'utilisation de la photographie où la technique détermine la pratique et l'esthétique, reléguant de fait le pictorialisme à une parenthèse sans intérêt.

Par la suite, l'esthétique « newhallienne » est propagée par l'enseignement et les publications des photographes et critiques qui l'avaient suivi à la George Eastman House de Rochester, où il est nommé conservateur en 1948, et dont il prit la direction en 1958. Newhall est remplacé par Steichen au Moma, mais ses idées se perpétueront au sein de l'institution notamment avec John Szarkowski.

²⁹¹ Cf. cat. *La photographie américaine de 1890 à 1965, à travers la collection du Museum Of Modern Art de New York*, Centre George Pompidou, Paris, 19 mars-31 mai 1996, ed. Centre George Pompidou, Paris 1995, Staatliche Museum, Berlin, 24 avril – 2 juin 1995, Stedelijk Museum, Amsterdam, 3 juillet – 1 septembre 1995, Hasselblade Center, Göteborg, 6 janvier – 25 février 1996, Centro Julio Gonzales, Valence, 22 juin – 15 septembre 1996, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg, 5 octobre-26 novembre 1996, Victoria and Albert Museum Londres 14 novembre 1996 – 26 janvier 1997.

²⁹² Cf. Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 19-31.

²⁹³ Ce qui peut expliquer pourquoi la photographie contemporaine allemande est absente de l'exposition.

²⁹⁴ Cf. Marta Braun, op.cit.

²⁹⁵ Nous retrouvons ainsi Edward Steichen, László Moholy-Nagy, C. E. Kenneth Mees, directeur des recherches chez Kodak, D. A. Spencer, président de la Royal Photographic Society, Charles Peignot, directeur de la revue Arts et Métiers Graphiques, Paul Rotha, cinéaste et producteur de documentaires et Alexei Brodovitch, directeur artistique du Harper's Bazaar.

²⁹⁶ Cf. Beaumont Newhall, "The Challenge Of Photography to This Art Historian," in Peter WALCH, Thomas Barrow *Perspectives on Photography: Essays in Honor of Beaumont Newhall*, ed. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1986, p. 41. Cité par Marta Braun op. cit.

Nous voyons donc apparaître à New York le processus de reconnaissance de la photographie : son entrée dans l'institution artistique et la mise en place des éléments nécessaires à sa légitimation artistique, un discours théorique, historique et les prémices d'un marché. Il s'agit aussi de remarquer que pour la première fois, la défense d'une photographie artistique n'est plus seulement le fait des photographes eux-mêmes ou de leurs organisations, mais qu'elle devient l'affaire de personnes extérieures qui assurent le lien entre les photographes et le monde de l'art²⁹⁷. Ce lent processus passe par une remise en cause des productions antérieures à caractère artistique, le pictorialisme en particulier, et un alignement sur les avant-gardes du début du siècle. Néanmoins, les expositions de photographie du XXe siècle oscillent entre une vision de l'art photographique calqué sur le modèle du tableau et une photographie artistique centrée sur ses capacités techniques.

Cette histoire partielle des expositions nous démontre que ce phénomène artistique et culturel évolue selon l'influence de plusieurs facteurs : la vie politique et culturelle du pays dans lequel elle a lieu, la conception de l'art et notamment son rapport avec la technique, la capacité des artistes à se réunir au sein de groupes ou d'organisations plus ou moins informels, l'apparition de nouvelles structures dédiées à l'exposition.

L'analyse de l'exposition ne peut donc être appréhendée uniquement par le biais de son message artistique. En effet, l'exposition est le vecteur et le témoin de volontés politiques, de changements sociaux, économiques, culturels et artistiques dont il convient de comprendre l'influence sur son discours. Cette approche est d'autant plus pertinente que notre objet d'étude, la photographie, se situe à la frontière entre l'art, la culture et l'économie.

2) Les expositions phares, de l'Entre deux Guerres aux années cinquante.

Les remises en question de l'art dans les années vingt touchent aussi l'organisation physique de l'exposition. Jusque dans les années trente, l'œuvre d'art et son impact suffisent à justifier l'existence d'une exposition, qui peut alors s'apparenter à un magasin dans lequel

²⁹⁷ Nous ne revenons pas sur la définition du Monde de l'art.

un producteur aligne les articles les uns à côté des autres. La réflexion et le cheminement du spectateur (son parcours physique dans le lieu d'exposition) ne sont alors pas pris en compte. Ces réflexions sur l'agencement physique d'une exposition sont révélatrices d'une évolution importante dans la conception de l'exposition : son discours est modulable et n'est pas seulement dépendant des œuvres exposées, l'exposition devient alors un médium.

a) « Film und Foto », 1929.

Au début des années vingt, la création artistique connaît de profondes remises en causes, dues à de nouveaux mouvements artistiques aussi divers que Dada ou le Bauhaus. A l'instar de ces deux mouvements, la photographie fait partie de ces interrogations sur le processus de création artistique, ses sources et sa finalité.

En 1925, dans son ouvrage *Malerei, Photographie, Film*²⁹⁸, Lázlo Moholy Nagy est le premier « artiste plasticien » à reconnaître les potentialités créatrices de la photographie en définissant les spécificités du médium et non plus en se fondant sur un langage hérité de la critique picturale²⁹⁹. Les recherches photographiques de Moholy Nagy sont bien sûr en rapport avec ses recherches plasticiennes et conceptuelles liées au développement de nouvelles expériences spatiales sur une surface plane (Planche VII, illustration 12), la création de nouveaux espaces propices à l'abstraction. Irréductible à un média ou un genre, sa production explore les potentialités d'expression plastique qu'offre la lumière pour accéder à une expression individuelle et non mécanisée (Planche VII, illustration 13). Sa production photographique (et artistique en général) fait appel à un éventail de procédés et de techniques englobées sous le vocable de « Nouvelle Vision ». Terme qu'il contribua à créer et qui désignait les photographies utilisant la plongée, contre-plongée, plan rapproché, réflexions, réfraction.³⁰⁰

Cette nouvelle photographie est diffusée notamment par le biais du Bauhaus et touche un large public grâce à de nombreuses expositions qui apparaissent en Allemagne et en

²⁹⁸ Nous pensons notamment à la première édition de *Malerei, Photographie, Film*, édité à Munich en 1925. La seconde édition revue par Moholy Nagy en 1928 accorde moins d'importance à la photographie. Aucune traduction de cet ouvrage n'est postérieure à 1965, nous pouvons nous référer à l'article de Hight Eleanor, Moholy-Nagy : *Photography and Film in Weimar Germany*, Wellesley College, Massachusetts, 1985.

²⁹⁹ Ce qui avait été le cas des premiers critiques photographiques tel Francis Wey, Henri de Lacretelle ou Paul Perrier dans la revue *Lumières*.

³⁰⁰ Cf., Roseblum Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, pp. 437-438 op. cit.

Tchécoslovaquie entre 1925 et 1935. Cet ensemble important d'expositions tend à initier et à éduquer le public à une photographie qui ne serait pas seulement une prouesse technologique ou une profession, mais qui serait aussi la meilleure image de la modernité. Les anciennes distinctions entre l'art et les images quotidiennes sont alors dissoutes, ou du moins amoindries dans cette nouvelle conception de l'art.

La première de ces expositions, nommée « Kino und Photo » (Kipho) est organisée en 1925 à Berlin. Suit ensuite une longue série d'expositions³⁰¹ qui reprennent ce principe d'esthétique universelle : « Neue Wege in der Photographie »³⁰², « Fotografie ders Gegenwart »³⁰³, « Vystava nové fotografie »³⁰⁴, « Wystawa Fotografii Modernistycznej »³⁰⁵, « Mezinarodni vystava fotografie »³⁰⁶.

A l'instar de cette dernière qui propose des œuvres de Man Ray, de Jonh Heartfield, des reportages collectifs soviétiques, des images scientifiques et des scènes de crimes, ces expositions font de l'image photographique la plus représentative de la créativité humaine contemporaine.

La plus importante de ces expositions est sans aucun doute la *Fifo*. C'est en Allemagne que Gustalf Stotz, alors directeur du groupe de travail wurtembergeois du Deutscher Werkbund, réalise l'exposition « Film und Foto », inaugurée le 18 mai 1929 à Stuttgart. Elle sera ensuite présentée à Munich, Essen, Dessau, Berlin, Zagreb, Vienne et Zurich, puis à Tokyo et Osaka en 1931. Sa taille et son contenu évoluent selon les présentations mais elle garde son objectif de présenter la photographie comme la clef de l'expression moderne.

Illustrant la photographie dans toutes ses applications et l'utilisation du cinéma au cours des dix dernières années, cette exposition comporte plus de 1200 pièces³⁰⁷. La diversité et le nombre des œuvres présentées reflètent l'ouverture et le foisonnement de la création artistique

³⁰¹ Ces expositions sont citées dans le catalogue *Foto, Modernity in Central Europe, 1918-1945*, National Gallery of Art, Washington 10 juin 2007 – 2 janvier 2008, Solomon R. Gugenheim Museum, New York, 5 octobre 2007-2 janvier 2008, Milwaukee Art Museum, 9 février 2008 – 4 mai 2008, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 7 juin 2007- 31 août 2008, texte de Matthew S. Witkosky.

³⁰² *Les nouveaux chemins de la photographie*, Jena, 1928.

³⁰³ *Photographie contemporaine*, Essen, 1929.

³⁰⁴ *Exposition de la Nouvelle Photographie*, Prague, 1930.

³⁰⁵ *Première exposition de la photographie moderne*, Krakow, 1931.

³⁰⁶ *Exposition international de photographie*, Prague, 1936.

³⁰⁷ Cf. Inka Graeve «Film und Foto» pp 116 – 136, cat. *L'invention d'un art*, Centre George Pompidou, Paris, du 12 octobre 1989 au 1 janvier 1990, ed. Editions du Centre George Pompidou, Paris, 1989.

des années 1920. Dans le catalogue³⁰⁸, Stotz qualifie de merveilles technologiques les deux inventions récentes (le cinéma et la photographie) dont on n'a pas encore pris en compte les potentialités d'utilisation et l'immensité des champs d'action. Il s'oppose à la vision pictorialiste de la photographie artistique où règne le flou et la retouche manuelle et croit en l'objectivité mécanique du médium, dans ses capacités technologiques supérieures à la main de l'homme (Planche VI, illustration 11). Il tente donc de rassembler les travaux des premières personnes pour qui la photographie représente le moyen de création le plus adapté à l'époque. Gustalf Stotz s'entoure d'une équipe importante comprenant : un historien de l'art (Hans Hildebrandt), un architecte graphiste (Bernhard Penkok) et un typographe (Jan Tschichold, pour tout le graphisme). Moholy Nagy joue aussi un rôle important pour regrouper les pièces, Ernst Scheindler s'occupait lui de la structure de l'exposition, sauf pour la partie russe, confiée à El Lissitzky.

Les 1200 pièces furent apportées par près de 150 exposants privés, regroupés par nationalité, ainsi que des agences de presse et des établissements allemands d'enseignement spécialisé (Bauhaus, Burg Giebichenstein, Berlin Lette-Verein, et Folkwang Schule). Des représentants de chaque pays étaient aussi présents : Weston et Steichen pour la partie américaine, Gubler et Giedion pour la Suisse, le photographe Zwart pour la Hollande.

La programmation hétéroclite couvrait les différents champs d'applications, comme la photographie artistique, le photo reportage, la photographie scientifique, les liens avec la typographie. Il faut aussi remarquer que dans la première salle, se trouvait une sélection historique opérée par Moholy Nagy pour lier et présenter les différents groupes d'exposants ; ainsi la salle russe, aménagée par El Lissitzky, est la seule à intégrer le cinéma par un appareil de projection à la lumière du jour, montrant ainsi le cinéma russe et la puissance de la société socialiste. Ainsi, les anciennes catégories (comme le portrait, l'industrie ou l'art) utilisées pour classer les œuvres sont abandonnées au profit d'un classement non hiérarchique³⁰⁹.

L'exposition offre alors un panorama des diverses voies artistiques: elle présente des exemples de la nouvelle vision, atteste de la fin du pictorialisme et réserve un sort particulier³¹⁰ à l'œuvre de Renger-Patzsch³¹¹ et à la photographie objective. Il convient de remarquer que

³⁰⁸ Catalogue volumineux qui comprend textes théoriques et un index nominatif avec l'adresse de chaque exposant.

³⁰⁹ Ce choix souligne l'importance de l'enseignement dans cette nouvelle photographie, choix certainement du fait du principal organisateur, la Werkbund, un institut de formation.

³¹⁰ Cf. Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, p.44, op.cit.

³¹¹ Il semble que Renger-Patzsch se soit lui-même limité dans l'envoi de photographie, il jugeait cette exposition et cette vision de la photographie médiocre.

cette exposition oublie ou néglige certaines œuvres importantes comme le photo reportage de Erich Salomon.

Cette exposition est aussi l'apogée de l'influence de Moholy Nagy³¹² qui expose une centaine de ses œuvres dans une salle qui lui est dédiée, et qui confère une orientation personnelle à l'introduction de l'exposition. En effet, Moholy Nagy, place cette salle sous le titre « Vers où se dirige l'évolution de la photographie ? ». Il avait déjà développé ses idées dans son ouvrage, et elles seront les bases des théories de la Nouvelle Vision en proposant une nouvelle lecture des œuvres du XIXe siècle.

La *Fifo* marque la fin des recherches esthétiques de Moholy Nagy qui semblent sombrer dans un maniérisme photographique, elle annonce cependant l'ouverture de la voie documentaire par l'exposition des œuvres d'Eugène Atget. Découverte peu avant sa mort en 1927, l'œuvre d'Eugène Atget frappe alors ses contemporains par sa simplicité et son apparent archaïsme. La photographie documentaire trouve son accomplissement dans l'œuvre de Walker Evans (Planche V, illustration 9) et son exposition au Moma en 1938³¹³.

Ainsi, « Film und Foto » marque un tournant remarquable dans l'évolution de la photographie. Après, l'alliance entre la main et la photographie des pictorialistes et les recherches expressives de la Nouvelle Vision, ici, c'est la dévaluation radicale de l'œil au profit de l'objectif qui valide l'expression artistique de la photographie³¹⁴. L'objectif de l'appareil, son enregistrement inconscient du réel est alors préféré à la subjectivité de l'opérateur. Cette vision de l'art, opposée au Pictorialisme et à la Nouvelle Vision, confirme la variabilité de l'art photographique, qui, successivement s'éloigne puis se rapproche de la subjectivité de l'artiste.

La *Fifo* est accueillie comme un des événements majeurs de la vie des expositions de l'époque et eut un important écho certainement lié à sa tournée mondiale. Elle n'est pas la première grande exposition des années vingt en Allemagne, mais la première à présenter systématiquement avec autant de matériaux et une participation internationale les évolutions les plus récentes de la photographie et du cinéma. Après la parenthèse de la période nazie où

Cf. Matthew S. Witkosky, p. 59, cat. *Foto, Modernity in Central Europe, 1918-1945*, op.cit.

³¹² Nous ne reviendrons pas en détails sur la carrière, la production artistique et théorique de Moholy Nagy, artiste pluri disciplinaire, pédagogue, théoricien, qui en plus de fixer la modernité photographique en Allemagne joue un rôle essentiel dans la scène artistique américaine.

³¹³ Cf. Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, p. 106, op. cit.

³¹⁴ Cf. André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, ed. Gallimard, Paris, 2005, 704p., p.361.

les nouveaux photographes furent considérés comme pratiquant de « l'art dégénéré », il faut attendre l'exposition «Subjektive Fotografie» à Sarrebruck en 1951, qui tente de renouer avec l'esprit de la *Fifo*, et de présenter la photographie contemporaine³¹⁵.

b) «Subjektive Fotografie», 1951.

Organisée par Otto Steinert avec Hannes Neuner, Theo Siegle et l'historien d'art Josef Adolf Schmol, la « Subjektive Fotografie, International Ausstellung moderner Fotografie » (Photographie subjective, Exposition internationale de photographie moderne) est inaugurée le 2 juillet 1951 à Sarrebruck. 725 œuvres sont réunies et regroupées dans plusieurs sections : «Subjektive Fotografie», les groupes nationaux (La Bussola, C.S. Association, Fotoforme, le Groupe des XV, N.F.K....) et des artistes réunis par pays³¹⁶.

L'organisateur principal, Otto Steinert (Planche X, illustration 17) est né à Sarrebruck, il apprend la photographie en autodidacte après des études de médecine en 1939. En 1948, il fonde et dirige un enseignement de photographie à l'école des Beaux-arts de Sarrebruck, puis, délaissant le milieu professionnel, il rejoint le groupe Fotoform jusqu'en 1957. Ce groupe, constitué entre autres de Peter Keetman et Wolfgang Reisewitz, prône une photographie formaliste proche de l'abstraction qui favorise l'expression individuelle, et ce grâce aux multiples genres qu'offre le médium : la «Subjektive Fotografie». Ces idées seront à la base de trois expositions (en 1951, 1954 et 1958) présentées en Europe, aux Etats Unis et au Japon. Ce groupe se fait remarquer lors de la *Photokina* de Cologne en 1950. C'est à partir de cette date que Steinert commence à préparer l'exposition «Subjektive Fotografie» qui devait englober toutes les pratiques spécifiques de la photographie, loin des préoccupations picturales ou commerciales. L'idée directrice est donc de rejeter l'utilisation du médium comme simple enregistrement. Il s'agit au contraire de favoriser la vision de l'artiste et mettre en avant le filtre à travers lequel il représente le monde. L'accent est mis sur la perception de l'artiste, matérialisée dans les transformations qu'il fait subir à la réalité dans l'image photographique. A l'opposé de la photographie d'illustration ou documentaire, la

³¹⁵ Cf. Tito Koenig «Subjektive Fotografie», pp.185- 200, in cat. *L'invention d'un art, op. cit.*

³¹⁶ Cf. Jean Claude Gautrand, « Subjektive Fotografie », in *Nouvelle histoire de la photographie, op. cit.* p. 672

«Subjektive Fotografie» met donc en avant la personnalité créatrice du photographe, sa vision doit primer sur la réalité.

Steinert établit d'ailleurs une échelle de valeurs entre les différents types d'images. Une échelle qui commence avec le document, la belle image, la création photographique de représentation (la photographie subjective) et finit avec la création absolue (l'image abstraite) qui est au sommet³¹⁷. Cette gradation se concrétise dans l'hommage rendu à trois précurseurs : Laszlo Moholy Nagy, Man Ray et Herbert Mayer (présenté par des expositions monographiques), et l'oubli de Renger Patzsch et Sander. La «Subjektive Fotografie» avoue aussi sa dette à une veine photographique surréaliste représentée dans les œuvres de Brassai et Cartier-Bresson des années trente qui retranscrivent un « (...) *réel rendu fantastique par la vision* »³¹⁸.

Cette exposition servira de point de repère et de référence à de nombreux groupes de photographes européens comme les membres du groupe italien La Bussola, la C.S. Association, le Groupe des XV, le Kollegium Schweizersichen Fotografen de Suisse, ou le Nederlandse Fotografische Kunststrin.

Les photographes retenus utilisent toutes les capacités techniques du médium, notamment le flou, les contrastes violents, les mouvements d'appareils ou les cadrages abstraits, pour exprimer leur vision subjective du monde, vision qui semble exclure toute réalité matérielle ou historique. Cette volonté de mettre en relief la personnalité et la subjectivité du photographe peut s'expliquer par le contexte historique de traumatisme, de reconstruction et de guerre froide : aucune splendeur ne peut être directement tirée de la réalité. En effet, un nouveau style, une nouvelle vision de la réalité s'avère être un des meilleurs remèdes pour les traumatismes psychologiques causés par le conflit. De plus, Steinert pense que la photographie accessible à tous, « *est un des moyens les plus propres à favoriser la compréhension mutuelle des peuples.* »³¹⁹. Steinert tente donc de recréer une nouvelle communauté internationale de photographes.

Cet événement est le premier de l'après-guerre à porter l'accent sur les possibilités artistiques du médium : les autres événements allemands tenaient plus de la foire commerciale³²⁰.

³¹⁷ Cf. André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain, op.cit.* p.364.

³¹⁸ Brassai, cité par Michel Frizot, *Culture et Communication*, 1980, p.15.

³¹⁹ Otto Steinert, « Par delà les possibilités formelles de la photographie », *Subjektive Fotografie*, Sarrebruck (1951), in Alain Sayag et Jean Calude Lemagny, *L'invention d'un art*, p.185-186

Nous retrouvons cette idée dans l'exposition Family Of Man organisée par Steichen dans un but de rapprocher les hommes.

³²⁰ Par contre, la SFP à Paris et le Stedelijk Van Abbe Museum d'Eindhoven abordaient cette question des capacités artistique du médium dans des expositions.

Steinert souhaitait ainsi renforcer l'impact des expositions en définissant un concept susceptible d'englober toutes les œuvres et de donner une cohérence à l'ensemble. Il rompit alors avec la pratique de juxtaposition des diverses pratiques de la photographie dans un même lieu.

Cette exposition fut la première d'une série de trois (1954 et 1958) qui contribuèrent à définir la *Subjektive Fotografie*, et à la diffuser par le biais de catalogues, de livres rétrospectifs et de tournées à travers l'Europe et les Etats Unis. Ces expositions et leurs catalogues ont affiné progressivement l'idée de subjectivité et ont servi de cadre de référence à de nombreux groupes de photographes.

De plus, l'arrivée de groupes européens et de photographes américains comme Wynn Bullock, Harry Callahan, Minor White, Irving ou Ansel Adams, dans l'exposition de 1954, a donné une ampleur internationale à ce mouvement et a relancé les recherches créatives chez les photographes européens dont beaucoup avouèrent leur dette à la création américaine. Cette influence fut d'ailleurs réciproque puisque l'exposition «Subjektive Fotografie» de 1951 fut montrée par Beaumont Newhall à la George Eastman House en 1953, et que le Moma de New York organisa «Abstraction in photography» en 1958 et «The sense of abstraction» en 1960. De nombreuses images de ces expositions avaient été présentées antérieurement à Sarrebruck.

Les expositions de la *Subjektive Fotografie* font figure d'exception par leur ampleur et la diversité des photographies présentées. Leurs modes de présentation par pays peut paraître réducteur mais permet de comparer les différentes pratiques, de les regrouper et donc de jeter les bases d'une histoire de la photographie. Elles offrent aussi la possibilité d'admirer l'étendue de l'utilisation de la photographie dans un domaine artistique.

Un autre type d'exposition est organisé au début des années cinquante. Fondé sur des modèles mis en place dans les années vingt, ce type d'exposition assimile la photographie à un matériau utilisé dans un but de propagande plus ou moins évident. Elle n'accorde à la photographie une part artistique que dans la limite de l'expérience esthétique, lui ôtant ainsi la profondeur et le message inhérent à la forme. «*Family Of Man*» est certainement le meilleur exemple de ce type d'exposition.

c) Une exposition jalon: “The Family Of Man” (1955) et sa restauration en 1992.

L'exposition «Family Of Man» est une exposition historique sur bien des points. Elle provoqua et continue de provoquer de nombreuses réactions, elle fut l'objet d'une restauration et d'une renaissance, et sert encore de référence pour l'élaboration d'expositions aujourd'hui. L'exposition peut être un outil de propagande, comme « The Road of Victory » organisée par Herbert Mayer en 1941³²¹, pour préparer l'entrée en guerre des USA. Ces expositions de propagande ont pour but de transmettre un message clair et utilisent un parcours clairement défini. Ce principe est ici poussé à son paroxysme : comme l'indique le sous-titre « *Une procession de photographies de la nation en guerre* », les visiteurs sont guidés par une rampe qui matérialise le cheminement inexorable de la nation vers la guerre. L'exposition devient alors une séquence argumentative et émotionnelle déterminée à l'avance et face à laquelle le visiteur n'a aucune marge de manœuvre.

«Family Of Man» peut aussi être considérée comme un outil de propagande: son organisation et son discours en font un excellent moyen de communication. Ceci fut d'ailleurs la raison des principales critiques qui lui furent adressées. Malgré ces « défauts », cette exposition nous permet de comprendre comment une exposition participe à l'élaboration d'une identité, devient la mémoire d'une époque, d'une conception du monde, et peut servir de grille de lecture au monde contemporain³²².

« The Family Of Man » est une exposition record et donc un modèle de réussite : elle a attiré près de 9 millions de personnes à travers le monde. Organisée par Edward Steichen, elle est inaugurée au Moma de New York en 1955.

Steichen est un personnage³²³ mythique de la photographie puisqu'après une pratique pictorialiste (Planche II, illustration 4), il participe au fonctionnement de la Little Gallery. Lors de la première guerre mondiale, il est envoyé en France pour réaliser des photos

³²¹ Cf. *L'invention d'un art* op. cit.

³²² Cette exposition sera l'objet de nombreux « remakes » que nous verrons ultérieurement.

³²³ Né en 1879 dans le Michigan, fils d'immigré juif luxembourgeois, il reçoit une éducation artistique et vit de ses peintures. Il participe avec Stieglitz à la Photo-Secession et la Galerie 291 dès leur création. De 1903 à 1923, il séjourne fréquemment à Paris où il possède une maison. Il fréquente de nombreux artistes (Brancusi, John Marin), et leur organise une exposition à la Galerie 291.

aériennes pour l'armée. Les horreurs de la guerre et ses destructions le marquent à la fois personnellement et dans sa production artistique. A son retour, il pratique une photographie directe et pure, persuadé que la photographie est un excellent moyen de communication de masse. Il devient photographe publicitaire pour subvenir à ses besoins, tout en gardant une activité artistique.

En 1941, âgé de 63 ans, se réengage dans l'armée. Il est chargé des photographies de combats dans le Pacifique. Il organise ainsi des expositions censées informer le peuple comme « Power in the Pacific » où il donne un impact dramatique et émotionnel aux images par un accrochage novateur et dynamique : il rassemble les images pour former des rectangles et utilise des agrandissements dépassant les deux mètres.

En 1947, il est nommé directeur du département de photographie du Moma, et participe activement à la reconnaissance de l'art photographique. En 1955, il organise l'exposition « The Family Of Man » assisté de Wayne Miller (avec qui il avait déjà travaillé durant la guerre). Cette exposition couronna sa carrière et lui valut une reconnaissance internationale et de nombreuses récompenses.

Profondément marqué par l'horreur des deux guerres, Steichen pensait que pour persuader les êtres humains à renoncer à la guerre, il fallait les faire participer à une célébration de la vie, c'est le but de cette exposition. Ce projet est l'un des plus ambitieux de l'Histoire de la photographie, il propose d' « *expliquer l'homme à l'homme* »³²⁴. Il cherche à montrer l'universalité de l'homme qui s'exprime à travers ses gestes quotidiens (le travail, les repas, les routines familiales) et ses rituels comme la naissance, la mort, le mariage. Créé « *avec un esprit passionné et fervent d'amour et de foi en l'homme* »³²⁵, cet événement tente de réconcilier les hommes entre eux après les horreurs de la guerre. Il ne désigne pas d'ennemis ou de vaincus, mais montre que malgré les différences raciales ou culturelles, les hommes restent fondamentalement égaux face à la vie.

Pendant trois ans, Steichen et ses assistants reçoivent deux millions de clichés envoyés de tous les coins du globe, par des photographes professionnels ou amateurs. Une première sélection en garde dix mille, pour arriver au choix final de 503 épreuves venues de 68 pays différents et produits par 273 photographes professionnels ou amateurs. Inaugurée au Moma de New York le 24 janvier 1955, elle parcourt ensuite le monde sous le patronage du Bureau

³²⁴ Edward Steichen, cat. *The Family of Man, The greatest photographic exhibition of all Time*, The Museum Of Modern Art, New-York, 1955.

³²⁵ Edward Steichen, *op. cit.*

d'information américain³²⁶, elle fut montrée à Tokyo, Berlin, Amsterdam, Paris, Munich, Londres et même Moscou en 1959.

L'exposition ne tend pas à créer une relation esthétique entre les objets et les visiteurs, mais utilise ces objets dans une stratégie communicationnelle, la photographie devient le matériau d'un discours. Il ne faut pas la considérer seulement comme une exposition de photographies mais comme un discours cohérent issu d'une longue réflexion, influencé par une conception humaniste de l'Homme héritée de la poésie de Walt Whitman.

Ce discours, construit par différents médias (photographie, scénographie, et texte) s'articule autour de deux parties principales avec un prologue et un épilogue. Le prologue illustre la naissance de l'univers et les origines mythiques de l'homme. Les deux parties commencent avec la naissance et s'achèvent avec la mort. La première retrace la vie d'un Homme (Planche VIII, illustration 14) : il naît, il apprend, il aime, il se marie, il enseigne, il meurt. La seconde commence par une naissance mais finit avec la seule image couleur, celle d'un champignon atomique. Elle dresse un bilan des activités de l'être humain : l'homme a faim, est réprimé, souffre, se réfugie dans la religion, se bat pour la justice, et dispose aujourd'hui de la possibilité de provoquer la destruction de l'univers.

Le contraste entre ces deux parties est flagrant dans le traitement de la mort : dans la première elle est l'aboutissement normal d'un cycle (Planche IX, illustration 16). , on lui attribue un sens social. Dans la seconde, une image représente un soldat qui git seul face à terre, le visiteur doit le contourner pour passer et tombe inévitablement sur un champignon atomique qui occupe tout un mur. Le prologue laisse espérer un avenir meilleur avec une image des Nations Unies et une allégorie de deux enfants marchant sur un chemin vers la lumière. Ces parties sont articulées par des immenses photos de foules auxquelles le spectateur est obligé de se confronter.

L'organisation chronologique circulaire (de la naissance à la mort) ainsi que les relations construites entre les images et les agrandissements peuvent rappeler les pages d'un magazine (Planche IX, illustration 15). Steichen se sert des images comme le ferait un directeur artistique de journal, pour les mettre au service d'une idée et faire passer un message par le cadrage et la disposition. Il ne faut pas oublier en effet le contexte médiatique de l'époque où les magazines illustrés (*Life* par exemple) connaissent leur heure de gloire, et où les photographes sont avant tout des reporters.

³²⁶ Cf. Gabriele et Helmut Nothelfer, "1955, Nous tous, The family of man à Berlin", in *The Family of Man, Témoignages et documents*, ed. Art events, 1994, 222p

Le cheminement du visiteur dans l'exposition n'est pas seulement un dispositif de perception visuelle, mais peut faire office de parcours initiatique. Le visiteur doit monter des escaliers, passer sous des portiques, dans des goulots, contourner des images pour être amené à une prise de conscience de son être social et de son rôle dans le monde. Car le but est bien de transformer le spectateur, de lui inculquer un message. Et tous les éléments formels de l'exposition concourent à transmettre ce message : équilibre des parties, unicité du point de vue (jamais la présence d'un photographe n'est évidente), linéarité du récit, création de symboles par associations d'images, construction en boucle, insertions de phrases de l'Ancien Testament. L'ensemble concourt à une grande clarté du discours, à sa certitude, à une esthétique de la totalité, de la construction, une esthétique classique³²⁷. Le visiteur doit suivre un parcours et un seul, il ne peut pas passer librement d'une image à l'autre et se créer lui-même son sens. Le discours est pré-établi, et la scénographie ne laisse aucune alternative possible.

Cette exposition peut donc être considérée comme une exposition humaniste réussie: le message de paix et de fraternité se dégage du discours. Mais l'utilisation particulière de l'image photographique et la construction d'une identité se voulant universelle ont provoqué de nombreuses réactions, parfois opposées.

Le succès de cette exposition fut tel, qu'aucun autre projet de photographie n'a provoqué jusqu'à ce jour autant de commentaires et de réactions. Cette exposition fut l'expression d'une Amérique victorieuse et conquérante en période de Guerre froide³²⁸ ; elle constitue l'album de famille du monde libre et démocratique et sera utilisée par l'agence américaine d'information pendant plus de dix ans. De plus, Steichen était fortement influencé par la poésie de Whitman, et nous retrouvons ce même désir de chanter l'universel à travers le particulier.

Lors sa première présentation à Paris, Roland Barthes³²⁹ critique violemment cette entreprise lénifiante qui « vise à supprimer le poids déterminant de l'Histoire »³³⁰ au profit de

³²⁷ Nous pouvons opposer cette esthétique classique, à l'esthétique moderne caractérisée par le fragment, l'interrogation et une possible polysémie.

³²⁸ Cf. Paul Di Felice, *op. cit.*

Il est intéressant de noter que ces remarques viennent du commissaire du dernier « remake » de *The Family of man*.

³²⁹ Cf. Roland Barthes, *Mythologies*, ed. du Deuil, 1957, Paris, 233p., « La grande famille des hommes » pp. 162-164.

³³⁰ Roland Barthes, *idem*.

Dieu, et qui tente d'instaurer une immobilité du monde sous couvert de sagesse. Il dénonce notamment l'absence de rapport au réel et au contexte historique ou social, de la photographie qui n'a plus rien à dire et se transforme en un commentaire tautologique.

L'ethnologue Martine Segalen la compare à une grande illusion³³¹ : celle de l'universalisme familial fondé sur le modèle américain. L'exposition est centrée autour de la figure emblématique du Père, le géniteur, protecteur, enseignant, qui représente l'héritage de la culture. Il se situe au sommet de la pyramide, du noyau familial et de la société.

De plus, l'exposition utilise aussi une symbolisation simpliste et première des images comme l'association de la maternité et de l'eau. Toutes les valeurs (l'amour, la naissance, le travail) énoncées à travers les images sont vraisemblables dans les sociétés occidentales, mais mensongères pour une majeure partie de la planète : on ne naît pas avec les mêmes chances de survie à New York ou dans la brousse africaine. Ainsi, elle affirme que : « *En suggérant par la continuité des images que les autres familles du monde fonctionnent à l'identique, on travestit même complètement la réalité sociale.* »³³² D'après elle, cette exposition présente un réel intérêt au sens ethnologique et historiographique puisqu'elle nous donne un aperçu de la société américaine (réelle ou utopiste) au sortir de la guerre, et reste l'un des meilleurs exemples de l'utilisation de la photographie et de son exposition dans ces années là. Aujourd'hui, l'exposition de Steichen est conservée dans son pays natal, le Luxembourg, dans le Château de Clairvaux, où elle a subi une restauration et reste exposée en permanence. Jean Dieuzaide a joué un rôle important dans la seconde vie de cette exposition.

Personnalité phare du monde de la photographie française, Jean Dieuzaide contribue énormément à sa diffusion mais aussi au développement d'une certaine photographie. Les conceptions photographiques de Jean Dieuzaide sont héritées de sa pratique professionnelle en tant que photo-reporter et des photographes qui l'ont inspiré: une photographie humaniste noir et blanc qui mélange anecdotes et événements dans une esthétique imprégnée de classicisme.

Cet esprit Jean Dieuzaide qui marquera profondément la programmation du Château d'eau et le milieu photographique toulousain, peut être symboliquement représenté dans son action pour l'exposition «Family Of Man» . Jean Dieuzaide considérait Edward Steichen comme un véritable maître, le premier à mettre en évidence le potentiel philosophique de la photographie

³³¹ Cf. Martine Segalen, « The family of man ou la Grande illusion », *The Family of Man, Témoignages et documents, op.cit.*

³³² Martine Segalen *op.cit.*

et son langage universel. Il le rencontre en avril 1965 à New York et lui attribue d'ailleurs sa motivation à faire reconnaître la photographie en France. Il lui rend hommage en participant à la renaissance et à la présentation à Toulouse de ce qu'il juge comme l'un des chef-d'œuvre de la photographie : « The Family Of Man » , exposée à Toulouse en 1992³³³.

Il participe activement à la redécouverte de cette exposition au côté de son ami Jean Back alors responsable pour la photographie au ministère de la Culture du Luxembourg. Après la restauration des œuvres, l'exposition fut remontée et connut une seconde tournée mondiale. Le refus des Rencontres de la Photographie d'Arles et de Paris Audiovisuel, amena Jean Dieuzaide à solliciter un lieu auprès de la Mairie de Toulouse : on lui confia le Réfectoire des Jacobins. Ouverte pour Noël 1992, l'exposition reçut plus de trente mille visiteurs et fut prolongée jusqu'au 28 mars 1993. Dieuzaide explique ce succès par la pérennité de la photographie, dorénavant égale des œuvres d'art, et capable d'émouvoir le visiteur, de susciter des émotions naturelles.

Il faut reconnaître le mérite de cette initiative de restauration et d'exposition d'un patrimoine historique et muséal. C'est un fait rare et unique dans l'histoire de l'art, puisque ce n'est pas une œuvre qui est restaurée mais une exposition entière dont les tirages proviennent de différents auteurs, et qui n'a quasiment aucune valeur économique (même si pour convaincre la Banque Générale, Dieuzaide promit une tournée mondiale).

En effet, Jean Dieuzaide considère cette exposition comme un des fondements de la photographie : « *elle témoigne de la modernité du langage humaniste, l'importance du vécu et de l'émotion, elle est le meilleur outil pour véhiculer l'amour et la foi en l'Homme* »³³⁴.

D'après lui, ce succès est dû à la capacité de la photographie d'être un art « *lorsqu'elle est conçue par des gens artistes au plus profond d'eux-mêmes, honnêtes, sérieux, responsables* »³³⁵.

Son point de vue fut certainement partagé par la majorité des visiteurs de l'exposition et s'explique par la personnalité et l'œuvre de Jean Dieuzaide. L'intention et les efforts de Jean Dieuzaide pour offrir à la population toulousaine, et française, une exposition capitale dans l'histoire de la photographie sont remarquables et le public toulousain eut la chance d'admirer une magnifique exposition historique. Cependant nous pouvons nous interroger sur

³³³ cf. « Toulouse, 1993, Jean Dieuzaide », entretien de Gabriel Bauret avec Jean Dieuzaide, *The Family of Man, Témoignages et documents*, ed. Art events, 1994, 222p.

³³⁴ cf. « Toulouse, 1993, Jean Dieuzaide », entretien de Gabriel Bauret avec Jean Dieuzaide

³³⁵ Ibid

le sens et l'authenticité d'une exposition montée dans un but de propagande dans les années cinquante et représentée quarante ans plus tard hors contexte et sans recul.

En effet, à l'instar de la presse dans les années cinquante, cette exposition ramène la photographie au rang d'illustration : elle n'est ici qu'un simple élément d'un système argumentatif, et sa fonction s'arrête à la représentation. La signature des images est d'avantage un label de qualité qu'une mise en évidence du propos et de l'écriture des artistes.

L'utilisation de principes esthétiques de la photographie conjugués au phénomène de mythification de cette exposition, fausse la définition d'une pratique de la photographie. Le phénomène de mythification s'explique par la nostalgie du photo journalisme humaniste des années cinquante. Ici l'iconographie de la vision de l'homme correspond aux conventions et stéréotypes de la presse magazine de l'époque, conventions légitimées durant ces cinquante dernières années par de nombreuses expositions et éditions. Cette vision humaniste affirme que le « sujet » est toujours plus important que la manière dont il a été regardé.

On peut s'interroger sur l'effet de cette exposition dans la construction d'un goût photographique. Ses nombreux oublis d'artistes majeurs, la présence d'images moyennes, l'aliénation des images, font de cet événement une exposition historique, non pas un instrument pour lire l'histoire de la photographie mais pour décrypter un moment de l'histoire des mentalités et du goût confronté à la production photographique.

Il convient enfin de remarquer que l'exposition «Family Of Man» est un repère non seulement dans l'histoire de la photographie mais que cette exposition peut être aussi perçue comme une grille d'analyse superposable à différentes époques historiques. Elle permet de se rendre compte de l'évolution des pratiques et des conceptions artistiques mais surtout de l'évolution de nos sociétés et du Monde.

«Family Of Man» peut donc être considérée comme un lieu de mémoire, celle d'un regard sur la photographie, il s'agit en effet de la première exposition mondiale de photographies provenant du monde entier. Par sa diffusion à travers le monde, elle joua un rôle important dans la construction du goût photographique et l'avènement de la photographie humaniste. Elle représente la Mémoire historique, ethnologique et scientifique d'une société. Les images sont les documents d'un monde disparu, elles comportent toutes les caractéristiques du modèle de la famille américaine dans les années cinquante, un modèle que les révolutions culturelles des années 60 et 70 atténueront.

Et enfin, une Mémoire universelle, en ce qu'elle représente les étapes universelles de la vie où chacun peut se reconnaître et s'identifier, l'évocation d'une mythologie personnelle.

3) La construction du champ photographique de 1950 à 1970.

Comme nous l'avons vu, au début du XXe siècle, les initiatives en faveur de la diffusion et de la légitimation de la photographie se déroulent principalement à New York et en Europe. Ces deux centres échangent continuellement les idées et les créations dans un esprit d'émulation bénéfique. Ces relations entraînent des phénomènes d'influence entre photographes, tout comme une nécessité pour eux de se positionner et d'affirmer les spécificités de leur création : le champ photographique se constitue progressivement au fur et à mesure que ces relations se multiplient et que les acteurs (photographes et conservateurs) affirment leurs ambitions. C'est ainsi que les années soixante voient se mettre en place l'organisation du champ photographique et de ses principaux acteurs : les créateurs, les conservateurs, le marché, le public et l'édition.

a) Aux USA, le Moma et Jonh Szarkowski.

Au sortir de la guerre, les Etats Unis font figure de précurseurs dans la diffusion de la photographie : sous l'impulsion d'Edward Steichen, le Moma multiplie les expositions de photographies, et en 1949, l'International Museum of Photography à la George Eastman House, ouvre ses portes avec Beaumont Newhall à sa direction.

Néanmoins, dans les années soixante peu de photographes ont l'occasion d'exposer ou de vendre leurs œuvres ailleurs que dans la presse, la volonté artistique de certains se trouve alors réduite au silence. Les musées publics américains sont les premiers à organiser des expositions de photographes vivants et ils contribuent pleinement à construire la suprématie américaine jusque dans les années quatre-vingts : beaucoup de photographes ayant bénéficié

d'une reconnaissance institutionnelle de leur vivant sont aujourd'hui considérés comme de grands artistes.

En 1962, Steichen laisse sa place du directeur du département de photographie du Moma à John Szarkowski.³³⁶ Ce dernier veut se démarquer de son prédécesseur et ouvrir la programmation à une nouvelle photographie. Cette nouvelle orientation dans le choix des expositions sonne le glas de l'élitisme photographique prôné par Stieglitz, Weston, Adams ou Minor White. En effet, cette génération d'artistes pensait que pour donner à la photographie son statut artistique, il était nécessaire de la maintenir dans une haute sphère spirituelle³³⁷ à l'image de l'art pictural et notamment selon l'exemple de Kandinsky³³⁸.

Le positionnement des jeunes conservateurs ou de groupes de photographes vis-à-vis de leurs prédécesseurs, caractérise le champ de la photographie des années soixante, autant aux Etats Unis avec les expositions organisées par John Szarkowski, qu'en Europe avec le groupe de la *Generative Fotografie*. Ce positionnement vise bien sûr l'accès à une légitimité et implique la création d'une ou plusieurs filiations tirées de l'histoire de la photographie ou de l'histoire de l'art.

Dès 1923, Paul Strand déplorait le manque de visibilité de l'histoire de la photographie, élément déterminant pour l'évolution des pratiques contemporaines, et il affirme : « *Les photographes n'ont pas accès à leur propre tradition, aux travaux expérimentaux du passé. Alors que le peintre peut s'instruire du développement de son médium, c'est impossible à l'apprenti photographe.* »³³⁹

Beaumont Newhall commença à répondre à cette demande avec l'exposition « Photography: 1839-1937 », et avec une politique d'expositions qui envisageait de construire une histoire de la photographie tout en donnant une visibilité à la création contemporaine. Néanmoins, des raisons politiques et économiques entraînèrent l'abandon de cette politique au profit de l'orientation plus « populiste » choisie par Steichen dans les années 1940 – 1950.

³³⁶ Il occupera ce poste jusqu'en 1991, et produira près de 160 expositions de photographie.

³³⁷ Cette position élitiste et ce modèle formel furent défendus par Minor White, qui était alors le directeur de la célèbre revue *Aperture* depuis 1952.

³³⁸ Stieglitz, qui peut être considéré comme le leader de cette génération, entretenait une étroite relation avec Kandinsky dont il possédait des œuvres et dont il s'inspira pour de nombreuses séries comme les *Equivalences* des années 1920.

³³⁹ Paul Strand, "The Art Motive in Photography", in *The British Journal of Photography*, 70, 1923, p. 612-615, cité par Kevin Moore, « Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », in *Etude Photographique*, n°13, juillet 2003, pp. 6-34.

En réaction, Szarkowski choisit un retour à la visée historicienne de Newhall selon laquelle l'étude et la légitimation de grands maîtres valide la création contemporaine. Ainsi, à propos de la politique de Steichen, Szarkowski affirme :

*« Je crois que l'on pourrait dire que le principe central du travail de Steichen au musée reposait sur la mise entre parenthèses de toute approche analytique ou critique concernant la photographie en tant que construction, en tant que produit d'un travail. Il croyait de son devoir d'encourager les gens à penser que la photographie représentait la vérité, que son processus était entièrement transparent, qu'on pouvait la considérer comme un médiateur, un substitut, une représentation de la vie. Là est sans doute la principale différence entre nous. ».*³⁴⁰

Par ailleurs, Szarkowski dépasse la position de Newhall et applique les théories formalistes, issues de la critique d'art de Greenberg, à l'analyse de la création photographique. Il cherche à instaurer un vocabulaire pour définir une syntaxe et un langage propres au médium qui fourniraient les critères indispensables pour légitimer le statut artistique de telle ou telle photographie, au sein des diverses pratiques. Cette souplesse théorique lui permettra par la suite d'intégrer la catégorie de la photographie « vernaculaire » dans les canons de la photographie comme discipline artistique.

Cette adaptation du formalisme à la photographie intègre l'idée d'une autonomie et d'une autosuffisance du médium, qui permet ainsi d'établir un ordre dans un ensemble chaotique d'image. De plus, Szarkowski limite son analyse à l'image et fonde son jugement de valeur sur le style. Il peut ainsi englober la production photographique dans sa totalité (de l'amateur à l'artiste) sans avoir à se soucier des détails de la généalogie ou des influences d'un artiste et donc d'une réalité quant à la diffusion des idées visuelles. Cette quête d'une autonomie, commode pour justifier des photographes, ne peut toutefois s'effectuer sans prendre en considération les règles de l'histoire de l'art. L'institution artistique acquiert sa validité économique et stylistique, avec la légitimation de l'artiste en tant qu'auteur³⁴¹. La reconnaissance de la photographie comme art et des photographes comme artistes passe alors

³⁴⁰ John Szarkowski in Douglas Nickel, "John Szarkowski: An Interview", *History of Photography*, 19, été 1995, p. 138-140, cite par Kevin Moore, « Jacques Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », in *Etude Photographique*, n°14, juillet 2003, pp. 6-34

³⁴¹ Cette notion d'auteur peut s'appliquer aux photographes des années cinquante, mais nous verrons ultérieurement, qu'elle ne correspond pas obligatoirement à une forme de reconnaissance artistique.

inévitablement par l'assimilation de cette figure de l'auteur, passage que Szarkowski ne pouvait négliger.

Nous retrouvons ici une des problématiques caractéristiques de la politique du Moma, qui dans les années soixante, doit légitimer une tradition de l'avant-garde en pleine évolution et une scène artistique contemporaine encore rudimentaire. Szarkowski se doit de détruire l'image construite par Steichen d'une photographie comme art populaire. Il entreprend alors de faire émerger un groupe de photographes dont la pratique trouve des antécédents dans une tradition de précurseurs modernistes : il remodèle le passé afin de justifier le présent.

Les intentions de John Szarkowski apparaissent clairement dès 1963 lors de l'exposition collective « Five Unrelated Photographers », et se confirment dans « New Document » en 1967³⁴² qui présente les œuvres de Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand.

Malgré un accueil mitigé du public et de la critique, cette exposition, considérée comme mythique, contribue à asseoir la notoriété internationale de ces trois artistes et constitue un jalon capital de l'histoire de la photographie : elle ouvre de nouvelles voies à la photographie directe et au style documentaire en analysant tous les changements survenus dans la photographie documentaire. En effet, cette esthétique documentaire, déjà reconnue et validée par les œuvres d'Atget (Planche IV, illustration 7), Sander et Evans, se retrouve dans la production d'Arbus. Elle reprend le modèle de Sander pour montrer l'outrance de la projection de soi, le côté factice de la personnalité qui emprunte tous ses éléments à la société marchande et artificielle. Arbus dresse ainsi le constat d'échec de la société, de la maladie du corps social rongé par l'apparence³⁴³.

Par contre, ce style documentaire ne valide pas l'œuvre de Lee Friedlander et encore moins celle de Gary Winogrand, qui semble plutôt tenir d'une « esthétique du surgissement »³⁴⁴. Celle-ci est une forme de rapport entre le photographe et son sujet: il capture tout ce qui passe devant l'objectif sans préméditation, tel un enregistrement automatiquement aléatoire³⁴⁵. Ces photographes, et particulièrement Winogrand créent un nouveau vocabulaire visuel dominé par la vision grand angle, le fourmillement de détails, la profondeur de champ, et l'encombrement visuel.

³⁴² Cf. Patrick Roegiers, « New Document », pp. 221 –226, cat. *L'invention d'un art*, op. cit.

³⁴³ Cf. Gilles Mora, *La photographie américaine, 1958 – 1981*, p.51. ed. Du Seuil, Paris, 2007, 190 p.

³⁴⁴ *Idem*, p.54

³⁴⁵ Dans la lignée des expérimentations d'Evans à Détroit, mais aussi du free jazz, de la littérature de Kerouac et de la gestuelle expressionniste

Nous pouvons reconnaître chez Friedlander un certain héritage de Walker Evans (Planche V, illustration 10) dont il était le protégé. Il joue sur la distorsion entre ce qui est perçu et ce qui est compris, sur la confusion des perceptions en utilisant les reflets, les lignes embrouillées, les ombres. Avec un refus de tout lyrisme, il dresse un constat ironique et froid du paysage américain dont il perpétue la longue tradition.

Cet héritage et cette esthétique documentaire est beaucoup moins flagrante dans la production de Garry Winogrand qui s'apparente plus à l'esthétique de l'instantané, esthétique que Szarkowski tente de sortir de la production vernaculaire pour lui donner une fonction d'avant-garde dans l'enceinte du musée³⁴⁶. Or, comme nous l'avons vu à propos des précédentes expositions, cette esthétique de l'instantané peut se retrouver dans certaines productions modernes (nous pensons notamment à l'œuvre d'Henri Cartier-Bresson), mais elle n'avait jamais été perçue comme un des éléments constitutif de la valeur artistique de la photographie. Il convenait donc de donner à cette production un précédent historique moderne qui appuierait sa légitimité³⁴⁷.

Szarkowski découvre Winogrand juste avant sa première exposition « Five Unrelated Photographers », elle-même organisée peu avant celle consacrée à Jacques Henri Lartigue. Par le biais d'un choix d'expositions chronologiques, Lartigue peut apparaître comme le précurseur de Garry Winogrand.

L'exposition de Jacques-Henri Lartigue le positionne en opposition à Atget par son esthétique et dans la lignée d'Henri Cartier-Bresson. La conceptualisation des liens entre Lartigue et Cartier-Bresson s'opère par l'accrochage effectué par Szarkowski, ce dernier sort le photographe de son contexte historique (par le biais de cadre moderne et de mur blanc) et projette des intérêts critiques dans des œuvres (Planche IV, illustration 8) qui n'avaient pas été

³⁴⁶ Cette pratique de légitimation se retrouve dans la politique globale du Moma.

Un des exemples les plus fameux est l'exposition d'Alfred Barr « *Cubism and Abstract Art* » de 1936, où le cubisme est montré comme le mouvement prépondérant de la modernité et l'abstraction comme son achèvement. Pour parvenir à ses fins, Barr réutilisa les méthodes alors en vigueur en histoire de l'art, où l'art est perçu comme un phénomène autonome coupé de toutes influences extérieures. Cette idéologie est aujourd'hui vue comme totalement arbitraire et limitée.

³⁴⁷ La construction d'exemples de précurseurs légitimant une production contemporaine est là encore une caractéristique de la politique du Moma dans les années soixante. John Elderfield définissait ces expositions comme les « expositions de précurseurs ». Elles étaient consacrées à une production du passé dont l'esprit moderne a été négligé et qui ont eu une influence tardive sur une production contemporaine. L'exposition "Turner: Imagination and Reality" (1966), qui tentait d'établir un lien entre les abstractions nébuleuses de J. M. W. Turner et les surfaces colorées de Rothko en est un parfait exemple. Ces expositions valident l'œuvre contemporaine en la rendant plus compréhensive, et enrichit la tradition de l'art moderne d'une nouvelle dimension expressive qui trouve toute sa pertinence dans le présent.

Cf. Kevin Moore *op. cit.*

réalisées dans un but artistique³⁴⁸. De plus, l'accrochage est organisé en fonction de relation formelle entre les images, ce qui accentue leur dé-contextualisation. Le but du commissaire est d'éviter de tomber dans un regard nostalgique, au profit d'un intérêt pour la forme, seul élément qui relie Lartigue, à Cartier-Bresson et Winogrand. Ainsi, Lartigue est transformé en un artiste naïf autodidacte, véritable père de la photographie vernaculaire mais aussi de l'instantanéité qui apparaît comme la condition *sine qua non* de la création photographique moderne.

Dans la conception de Szarkowski où le champ photographique est clos sur lui-même, l'exposition du précurseur permet d'historiciser le contemporain et donc d'établir une généalogie de la forme. Winogrand apparaît alors comme un photographe novateur, héritier d'une tradition et endosse une paternité photographique comparable à celle que les peintres devaient assumer.

Nous pouvons cependant affirmer que cette généalogie est tout de même difficilement défendable, étant donné que l'œuvre de Lartigue était peu connue avant 1960 et que la tradition vernaculaire demeure floue et sans assise historique. En fait, le personnage de Lartigue représente l'enfance de cette tradition vernaculaire chère à Szarkowski ; elle lui permet de légitimer une production des années soixante. Mais au lieu de développer une investigation historique, le commissaire utilise une théâtralisation métaphorique dans la présentation des œuvres de Lartigue. Le photographe est sorti de son contexte, vidé de tout individualisme, pour ne plus être que le représentant d'une photographie vernaculaire. Il ne s'agit donc pas de reconnaître une personnalité, mais d'incarner et de matérialiser, un moment clé dans la naissance de la photographie moderne : l'apparition d'une pratique et d'une esthétique de l'instantané qui sert de modèle à la création contemporaine. Par son autorité reconnue au sein du Moma, Szarkowski cautionne, par sa construction historique, la valeur de ce moment.

L'exemple de John Szarkowski au Moma nous permet de mettre en évidence les interactions entre des expositions au sein d'une même institution. Il s'agit ici d'un ensemble d'expositions qui interagissent entre elles pour valider une production contemporaine en la positionnant dans une continuité esthétique. Cette continuité ne s'appréhende pas d'un point de vue historique (comme des relations entre les photographes), mais à partir de critères

³⁴⁸ Kevin Moore donne une description très détaillée de cet accrochage dans son article.

formels institués à postériori et englobés dans une pensée formaliste caractéristique de la pensée artistique de l'époque.

Pour la première fois la recherche de la légitimité artistique de la photographie n'émane pas des photographes eux-mêmes ou du circuit marchand, mais directement de l'institution publique représentée par la figure du commissaire. Celui-ci dispose d'outils et d'un capital symbolique suffisamment importants pour valider une production contemporaine, faire apparaître des repères³⁴⁹ et une trame de l'histoire de la photographie, et configurer les modalités de la photographie artistique. Le commissaire, ou le responsable d'institution, devient ainsi un élément primordial dans la constitution du champ photographique, non seulement en tant que légitimateur mais aussi en tant que découvreur de nouvelles pratiques³⁵⁰.

Nous constatons que l'intervention de l'institution dans la construction du champ photographique est effective aux Etats Unis, où ces institutions existent depuis longtemps. En Europe, force est de constater que la photographie n'est l'objet d'aucune préoccupation institutionnelle. C'est donc aux photographes qu'incombe la tâche de mettre en place les dispositifs légitimateurs. Ainsi, à la suite de Steinert et de la «Subjektive Fotografie», dans les années soixante un groupe de jeunes photographes tente de se positionner dans le domaine encore mal défini de la photographie artistique, en produisant des expositions et en les accompagnant de textes qui s'apparentent parfois à des manifestes.

b) Un exemple d'auto légitimation : la Generative Fotografie.

En 1968³⁵¹, les œuvres de quatre jeunes photographes sont réunies à la Kunsthaus de Bielfeld (R.F.A) dans une exposition intitulée « Generative Fotografie ».

³⁴⁹ Il met en exergue l'importance d'Evans et contribue à définir la photographie documentaire l'ors d'une rétrospective d'Evans, organisée au Moma en 1971.

Cf. Olivier Lugon, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, op.cit. p. 13

³⁵⁰ Szarkowski continuera à ouvrir la porte à de nouveaux praticiens enclins aux expériences et qui profitent de toutes les potentialités du médium. En 1976, il relève un nouveau défi, en présentant l'exposition "William Eggleston's guide", où, pour la première fois, la couleur fait son apparition.

³⁵¹ Du 21 janvier au 18 février.

On compte trois allemands, Gottfried Jäger, Hein Gravenhorst, Kilian Breier, et un belge, Pierre Cordier. Ces deux derniers ont suivi un enseignement à Sarrebruck après de Otto Steinert. Pierre Cordier a aussi exposé au Moma en 1967 avec Jean Pierre Sudre et Denis Brihat.

Dans l'exposition de 1968, les œuvres sont présentées sous la forme de séries par auteur, et s'apparentent toutes à de la photographie abstraite. Il s'agit donc d'une exposition de jeunes artistes regroupés par jeu de liaisons formelles³⁵². En effet, on se rend compte qu'aucun style ne semble fédérer ces œuvres abstraites qui sont toutes le résultat d'une méthode alliant l'aléatoire à la science dans une recherche expérimentale des techniques du médium photographique. Jäger et Gravenhorst produisent des œuvres proches de l'Op Art, alors que Cordier expérimente un alliage de techniques picturales et photographiques pour produire des chimigrammes. Néanmoins, ces œuvres sont toutes le résultat d'une expérimentation des capacités du médium photographique : Jäger utilise la caméra obscura, Gravenhorst des tables de translation et rotations horizontales, Cordier combine la physique de la peinture (vernis, huile) et la chimie de la photographie (émulsion photosensible, révélateur, fixateur). Ainsi, l'unité de l'exposition provient d'une attitude commune dans le champ de l'expérimentation, et de la création, où le processus photographique occupe la place centrale du dispositif artistique.

Le terme *Generative*³⁵³ déjà employé dans le domaine musical, fait alors son entrée dans les arts visuels, il est expliqué dans les deux textes qui accompagnent l'exposition. Ces textes avalisent aussi les recherches artistiques en convoquant deux courants de pensée : une approche anthropologique du phénomène artistique et une conception « esthétique » des théories de la communication³⁵⁴.

Selon Jäger, qui est le théoricien du groupe, l'utilisation de la série, et les variations entre les œuvres de la série, permettent au spectateur d'appréhender l'œuvre par le biais d'un lien

³⁵²Anaïs Feyeux, « La Generative Fotografie, entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire. », in *Etudes photographique*, n°18, mai 2006, p. 52-71.

³⁵³ Ce terme est traduit par génératif, « être générateur de », en français.

³⁵⁴ Anaïs Feyeux, *op. cit.*

logique entre les épreuves. Cette idée est légitimée par les théories d'Herbert W. Franke³⁵⁵ qui associent les théories de l'information et la photographie³⁵⁶.

L'autre théorie invoquée pour expliquer l'exposition est celle de Max Bense³⁵⁷ pour qui l'esthétique ne dépend plus d'une interprétation subjective mais d'un constat objectif. Ainsi, l'utilisation de l'appareil permet une méthode constante dans la production des œuvres où la part de l'intervention manuelle décroît au profit d'une approche scientifique systématique. Les artistes adoptent une technique unique qu'ils modifient légèrement pour chaque image, créant ainsi un ensemble homogène où chaque œuvre présente un élément distinctif. L'appareil devient donc le générateur de l'œuvre qui n'est aboutie qu'une fois insérée dans une série.

Ces références et appels à des théories mathématiques et scientifiques pour justifier la création artistique sont une réaction directe à la Subjective Fotografie et à la place centrale qu'elle donnait à l'homme dans la création. Cet appel à la science n'est pas nouveau, mais témoigne ici d'une volonté de rupture avec la production photographique la plus répandue et d'un positionnement d'avant-garde dont nous retrouvons toutes les caractéristiques : exposition manifeste, textes théoriques, rupture esthétique avec la production majeure. Ce positionnement sera ré-affirmé en 1975 avec la publication du livre *Generative Fotografie*³⁵⁸ : les auteurs reconnaissent des précurseurs au sein des avant-gardes artistiques, tentent de s'insérer dans une histoire de la photographie et dans un mouvement photographique plus étendu.

Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que la quasi-totalité des textes écrits pour l'exposition et après l'exposition, sont produits par les acteurs eux-mêmes dans le but de donner une visibilité et une légitimité accrue au mouvement. Ainsi, en 1973 le premier livre³⁵⁹ de théorisation artistique du mouvement, est écrit par les deux théoriciens attitrés du mouvement : Jäger et Franke. Dans cet ouvrage, le groupe d'artistes est élargi. En 1975, un

³⁵⁵ Artiste et philosophe allemand, il produit de nombreux textes sur l'esthétique et ses idées seront souvent reprises par la Generative Fotografie.

Cf. Anaïs Feyeux, *op. cit*

³⁵⁶ Selon ces théories, le récepteur (le spectateur) est un élément de régulation actif dans la production de l'œuvre d'art, puisque la relation entre l'artiste et le spectateur est considérée comme circulaire. L'efficacité de l'œuvre dépend donc de la réception du spectateur, l'œuvre doit être compréhensible par le plus grand nombre. L'œuvre d'art possède donc une structure déterminée par son efficacité à être appréhendée et comprise par le spectateur.

³⁵⁷ Ces théories sont développées dans son ouvrage *Aesthetica* de 1965.

Cf. Max Bense, *Kleine abstrakte ästhetik*, ed. Walter, Stuttgart, 1969, 58p.

³⁵⁸ Karl-Martin Holzhauser, G. Jäger, *Generative Fotografie, Theoretische Grundlegung, Kompendium und Beispiele einer fotografischen Bildgestaltung*, Ravensburg, Otto Meier Verlag, 1975, cite par Anaïs Feyeux, *op. cit.*

³⁵⁹ *Ibid.*

autre ouvrage³⁶⁰ étend le concept à des travaux d'artistes historiques comme Man Ray ou Lázlo Moholy-Nagy.

Cette ouverture à des influences historiques démontre une volonté d'abandonner l'identité avant-gardiste au profit de celle du mouvement qui demande une redéfinition de certains concepts. Cette redéfinition s'effectuera la même année lors de la dernière exposition de la *Generative Fotografie*, où le concept même de « generative fotografie » est abandonné. Ce changement témoigne d'une volonté de s'inscrire dans un art contemporain en construction et de ne plus apparaître comme un mouvement d'avant-garde éphémère, cantonné par son utilisation d'un médium spécifique. Ce changement de posture se concrétise en 1989, où Jäger publie un texte au sein d'un catalogue d'exposition sur la photographie expérimentale. La *Generative Fotografie* est alors insérée dans une histoire de la photographie qui débute avec les avant-gardes des années vingt, passe par la *Generative Fotografie* et se poursuit avec l'art analytique des années soixante dix. Le mouvement serait ainsi le trait d'union entre la «Subjektive Fotografie» et la photographie conceptuelle de l'école de Düsseldorf. Le mouvement ne s'inscrit plus dans l'histoire comme une rupture mais s'insère dans une continuité, s'octroyant ainsi filiation et reconnaissance, quitte à proposer une relecture d'une histoire encore balbutiante. De plus, les acteurs n'hésitent pas à élargir le champ d'inscription du mouvement en dépassant l'histoire de la photographie et en l'insérant paradoxalement dans une catégorie moderniste et scientifique de l'art, tout en le rapprochant de l'art conceptuel.

On le voit, cet exemple particulier de légitimation d'un mouvement et d'une pratique photographique démontre les possibilités offertes par le phénomène de l'exposition et l'importance d'une réflexion esthétique produite par les artistes eux même à partir d'idées et de concepts préexistants.

Il nous permet aussi d'observer comment à travers le temps, un mouvement qui s'affirmait en rupture avec une photographie traditionnelle tout en perpétuant un champ photographique clos, parvient progressivement à revoir ses modes d'explications pour élargir ses influences, et s'inscrire à la fois dans une histoire du médium et en élargissant la portée du mouvement à la production artistique dans son ensemble.

Ces deux exemples de recherches d'une légitimation artistique de la photographie dans les années soixante illustrent la liberté dans la mise en place de dispositifs de légitimation, dont jouissaient les acteurs du champ photographique.

³⁶⁰ Karl-Martin Holzhauser,, G. Jager *Generative Fotografie, Theoretische Grundlegung, Kompendium und Beispiele einer fotografischen Bildgestaltung, op.cit.*

Le Moma est alors la seule institution artistique à exposer et à légitimer la photographie ; cette position d'éclaireur dans la découverte de l'histoire du médium l'autorise à fixer des normes et des références, quitte à orienter l'écriture de l'histoire de la photographie afin de valider une production contemporaine et de souscrire à une conception de la photographie.

La *Generative Fotografíe* est un exemple d'autolégitimation : les photographes ne trouvant ni marchand, ni institution, ni critique susceptible de les légitimer, décident de se regrouper et d'élaborer un dispositif de légitimation comprenant une exposition, un appareil de cohérence esthétique et théorique, des références extra artistiques, et un positionnement dans l'histoire de l'art.

Ce rapide survol de l'histoire des expositions de photographies nous permet ainsi de faire apparaître les éléments constitutifs de l'exposition. Ces exemples ne nous permettent pas d'appréhender les dispositifs³⁶¹ de légitimation dans leur ensemble mais nous autorisent à distinguer des acteurs et des caractéristiques de ce processus. Il est intéressant de noter, en effet, que deux autres acteurs de ce processus, le marché et la pratique populaire, se développent à partir des années soixante. Durant les années soixante-dix, la conjugaison de ces différents éléments, pratique populaire, appui institutionnel et apparition d'un marché, permet l'apparition d'un champ photographique qui posera les bases d'une légitimation du médium.

³⁶¹ Cette notion de dispositif est empruntée à Michel Foucault, notamment comme création de savoirs et donc de pouvoir.

Foucault repère en 1977 : « *J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent.* » , Michel Foucault *Dits et écrits*, volume III, p. 299.

Cité par Giorgio Agamben *Qu'est-ce qu'un dispositif?* ed. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2007, 57p.

II. Les années soixante-dix, l'émergence.

Le début des années soixante dix marque l'entrée de la photographie dans le Monde de l'art. Cette entrée emprunte deux voies distinctes : d'une part elle est le résultat des actions entreprises par les photographes pour valoriser leur création, de l'autre elle est le fait des artistes qui insèrent la photographie dans leurs pratiques.

Nous nous intéressons ici au développement de ce que nous pouvons d'emblée nommer le champ de la photographie : un ensemble d'acteurs et d'organisations qui expliquent, diffusent et légitiment ce médium dans le but d'obtenir une reconnaissance de sa valeur artistique.

Il convient tout d'abord d'évoquer le contexte culturel de l'apparition du champ de la photographie. A cette époque, la photographie est soit le véhicule de l'information, soit un outil commercial ou scientifique, soit une pratique culturelle populaire qui tend à se développer avec l'accroissement du niveau de vie. Nous identifierons donc les procédés par lesquels le champ de la photographie a entrepris de sortir ce médium de son rôle mineur pour la valoriser, non seulement comme un objet culturel, mais aussi comme un moyen d'expression artistique.

L'entreprise de légitimation artistique commence aux Etats-Unis où apparaît un modèle de processus légitimant qui comprend l'institution, le marché et les critiques. Ce modèle inspire les acteurs français qui le reprennent et l'adaptent à leur contexte. Soucieux de rompre avec l'enfermement des photo clubs, les photographes entament à travers le territoire une série d'initiatives plus ou moins réussies³⁶². Naissent ainsi des galeries spécialisées, des revues, et des lieux d'expositions dédiés à la photographie.

Les deux plus célèbres institutions qui apparaissent alors en France sont les Rencontres d'Arles et la Galerie Municipale du Château d'eau de Toulouse. Nous verrons que ces deux organismes ont pour but non seulement d'exposer mais aussi d'expliquer, de valoriser et de légitimer une création photographique qui trouve enfin dans ces deux institutions un lieu d'accueil. Ces entreprises de diffusion sont accompagnées par d'autres qui tentent elles aussi de remédier aux nombreuses lacunes du champ photographique : l'absence d'histoire et de

³⁶² Cf. Christian Gattinoni, *La photographie en France, 1970 – 1995*, ed. UDPF, Paris 1996, 88p.
Christian Gattinoni, *La photographie en France, 1970 – 2005*, ed. Cultures France, Paris 2006, 151p.

critique, les difficultés à se positionner entre l'art et la technique, la nécessité d'ériger des règles spécifiques et un modèle artistique...

A. La construction du Champ photographique.

Aborder la situation de la photographie en France au début des années soixante dix, confronte le chercheur à une situation de désert institutionnel. Bien sûr la photographie est présente dans de nombreux domaines de la vie quotidienne ou scientifique: elle est largement utilisée et diffusée par la presse, elle devient une pratique personnelle essentielle dans la vie sociale. Ces deux domaines représentent alors les principales utilisations de la photographie mais aussi ses marchés les plus lucratifs.

Un rapide survol de l'histoire des fabricants de matériel photographique atteste cette explosion de la photographie dans la vie quotidienne. L'exemple de la marque *Canon* est significatif. Fondée à Tokyo en 1933³⁶³, la marque s'internationalise en 1957 et ses ventes européennes atteignent l'équivalent d'un million d'euros en 1969. Elles seront multipliées par dix en 1979, et atteindront l'équivalent d'un milliard d'euros en 1985 et huit milliards en 2008. Cette envolée des ventes peut être mise en relation avec la venue sur le marché d'appareils réflex compacts³⁶⁴ qui facilitent la pratique photographique à un prix abordable. La multiplication des ventes s'explique aussi par le développement d'une société de loisirs culturels.

Cette utilisation de la photographie est accentuée par l'investissement des magasins *FNAC* dans cette pratique culturelle. Fondée en 1954 par deux militants, Max Théret (qui décède en 1970) et André Essel, l'enseigne propose non seulement la vente de matériels photographiques mais aussi de nombreuses expositions au sein même de ses établissements. Ces deux phénomènes illustrent la montée en puissance d'une pratique amateur qui constitue le terreau culturel du futur public des expositions de photographie.

Alors, ce (futur) public (potentiel) qui pratique la photographie et consulte des revues spécialisées, se retrouve dans des photo clubs qui constituent encore le plus important réseau

³⁶³ Cf. http://www.canon.fr/Images/Canon_history_tcm79-611666.pdf.

³⁶⁴ Cette mise sur le marché sera surtout le fait de Canon et Nikon, les deux principaux fabricants japonais de matériels photographiques.

de producteurs d'expositions. Ce réseau est placé sous la houlette de la Fédération Française de Photographie, qui regroupe les Unions Régionales et les clubs. La Fédération propose des formations, organise des Salons, remet des Prix et sélectionne ses représentants pour les Salons internationaux. Bref, elle présente toutes les caractéristiques d'une Académie à l'intérieur de laquelle la pratique de la photographie est encadrée par un corpus de préceptes et de règles peu propices à l'innovation et à l'ouverture : les critères de jugement étant majoritairement de nature technique. L'esprit de corps et d'auto émulation est certainement le trait qui caractérise le mieux le fonctionnement des photo-clubs.

Quelques photo-clubs regroupent des photographes professionnels ou engagés dans une production artistique. Ces groupes, restreints, offrent lors de leurs réunions ou par le biais de leurs revues, les possibilités à l'émergence d'un discours critique sur l'image. Nous retrouvons ainsi le club des *30X40* à Paris ou celui le *Cercle des XII* à Toulouse.

On peut observer, à partir du début des années soixante-dix, la constitution de groupes de photographes amateurs pratiquant la photographie par passion. Certes ces amateurs ne sont pas les acteurs de l'innovation et de l'ouverture de la pratique, mais ils constituent néanmoins un précieux public averti et éclairé sur lequel vont pouvoir s'appuyer les institutions désireuses de valoriser et de diffuser le médium sous sa forme artistique. Cependant, au début de la décennie, seul les Etats-Unis disposent des éléments nécessaires à la constitution d'un champ photographique : un soutien institutionnel, des galeries, un enseignement. Ainsi, le modèle américain sera repris par les photographes et galeristes français pour tenter de créer et de faire fonctionner un tel champ dans le contexte français.

Des lieux d'expositions vont ainsi voir le jour et proposer pour la première fois à un public de plus en plus nombreux, une pratique photographique à vocation artistique. Ces initiatives entraînent l'émergence de discours critiques sur la photographie, de prises de positions mais aussi l'éclosion d'un marché. A la fin de la décennie, leurs actions ont porté leurs fruits même si des oppositions, des confrontations et des incertitudes quant à l'orientation à donner à la création artistique existent encore.

1) L'impact du modèle américain.

Si la France réussit à se doter, en dix ans, des éléments constitutifs d'un champ de la photographie, elle le doit certainement à l'influence du modèle américain. Les Etats-Unis font alors figure de précurseurs³⁶⁵ dans le domaine de la valorisation.

Nous avons déjà identifié l'importance du Moma et de sa politique d'exposition et d'acquisition dans l'introduction de la photographie dans le Monde de l'art. Cette valorisation institutionnelle, longue et laborieuse, présente, entre autre, le mérite de rassurer les acteurs du monde de l'art et notamment les acteurs du marché. En ancrant la photographie dans un contexte institutionnel, le Moma lui permet d'adopter les conventions en vigueur dans le monde de l'art, conventions des réseaux de diffusion et des critères de qualité. Cette politique rassure donc les marchands, galeristes et collectionneurs qui, encouragés par la prise de position de l'institution, reconnaissent la valeur de la photographie, du moins celle qui adopte les conventions dites artistiques.

Ainsi, la première vente publique a lieu en 1952 à New York. Organisée par la Swann Gallery, elle récolte 5300 dollars pour les 371 lots qui constituaient la collection d'Albert Marshall. La moyenne des prix est alors de 14 dollars par tirage³⁶⁶, c'est-à-dire un peu plus cher que le prix d'un tirage destiné à la presse. Cette première tentative ne sera pas réitérée avant le milieu des années soixante-dix³⁶⁷. Sotheby's organise deux ventes annuelles à Londres et New York à partir de 1975, avant d'être suivie par Christie's.

Les prémices du marché apparaissent en 1969, avec l'ouverture par Lee Witkin d'une galerie de photographies à New York qui connaît un certain succès et parvient à subsister financièrement grâce à la vente de maîtres tel Adams ou Weston dont les prix s'échelonnent entre 25 et 200 dollars. Les photographes inventent aussi de nouvelles formes de marchandisation comme Ralph Gibson et Lee Friedlander qui réalisent et publient eux mêmes des albums afin de les vendre.

³⁶⁵Cette longue histoire des rapports entre la photographie et le Monde de l'art dote les Etats Unis d'un groupe d'acteurs formés et compétents qui serviront de référence aux futures générations et inscriront ainsi leurs actions dans la durée.

³⁶⁶Le recueil de photographies *The Pencil of Nature* de Talbot, qui est un monument historique dans l'histoire de la photographie, est acheté 200 dollars, il sera revendu en 1991 pour la somme de 150 000 dollars.

Cf. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, «La construction du marché des tirages photographiques », in *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008, pp.79-99.

³⁶⁷ *Idem*.

Néanmoins, l'introduction de la photographie dans le marché artistique reste encore difficile, même si parallèlement, le marché de la photographie amateur (vente d'appareil et de matériel) est en pleine explosion.

Au début des années soixante-dix, des galeries spécialisées dans la photographie commencent à apparaître et créent les bases du marché photographique. La Light Gallery ouvre en 1971, la Siemad Gallery à Boston et la Focus Gallery à San Francisco³⁶⁸. Des personnalités concourent à instaurer un marché en transposant leur expérience du marché de l'art dans ce domaine en devenir. Harry Lunn joue un rôle prépondérant dans ce milieu. Spécialiste du marché de l'estampe (une autre forme d'expression artistique du multiple), il devient collectionneur et met en place un système d'évaluation des œuvres³⁶⁹ qui fait rapidement de lui un expert. Il contribue à la constitution et à l'épanouissement d'un marché à partir duquel vont se développer les pratiques commerciales et les orientations artistiques de la photographie.

Les Etats-Unis disposent aussi, au début de la décennie, des éléments nécessaires à la valorisation et à la reconnaissance du médium : un enseignement (dans les universités ou des écoles spécialisées) forme des photographes qui sont exposés dans des institutions et des galeries et un réseau de collectionneurs se constitue.

Cet ensemble d'éléments participe à la valorisation de la photographie américaine qui, exposition après exposition, se voit définie et reconnue. Dans les années soixante, John Szarkowski et Nathans Lyons (alors conservateur de la photographie à la George Eastman House) accélèrent la succession d'expositions et les font circuler, notamment dans de petites universités permettant ainsi à la jeune génération de former son regard³⁷⁰.

Il faut aussi noter l'influence prépondérante du Moma qui, dès 1947, organise la première exposition de photographes français à New York (Boubaï, Brassai, Doisneau, Izis). Les institutions américaines sont aussi les premières à exposer des photographes contemporains étrangers et français. Lorsqu'il crée les Rencontres Internationales de la Photographie en 1971, Lucien Clergue a déjà exposé six fois aux Etats Unis : « Diogenes with a Camera,

³⁶⁸ Cf. Stuart Alexander, « L'institution et les pratiques photographiques », in *Nouvelle histoire de la photographie*, op.cit. p. 696

³⁶⁹Cf. Samuel Kirszenbaum, "Harry H. Lunn, la vision du marchand", in *Études photographiques*, n° 21, novembre 2007, p. 40.

³⁷⁰ Cf. Stuart Alexander, « L'institution et les pratiques photographiques », p.695-707, in *Nouvelle Histoire de la photographie* ss. dir. Michel Frizot.

Photographs from the Museum Collection »³⁷¹, « Lucien Clergue - Yasuhiro Ishimoto »³⁷², « Photography 63 / An International Exhibition »³⁷³, « Man in Sport »³⁷⁴, « 300 Posters Exhibitions »³⁷⁵.

Alors que Lucien Clergue expose régulièrement dans des institutions prestigieuses comme le Moma ou d'autres lieux à la légitimité similaire en Europe, il ne sera exposé au Centre George Pompidou qu'en 1980.

C'est après avoir été exposé au Moma en 1961, que Lucien Clergue va tout mettre en œuvre pour constituer une collection de photographies à Arles. Il s'inspirera de plus du modèle américain du *workshop* pour lancer les stages lors des Rencontres d'Arles.

De même, alors que, en 1974, Jean Dieuzaide ne trouve aucun photographe français prêt à accrocher une soixantaine d'œuvres aux murs de la Galerie Municipale du Château d'eau à Toulouse, il s'adresse au consulat américain de Bordeaux qui lui prête deux expositions³⁷⁶.

Ces échanges et influences entre les Etats Unis et l'Europe sont les signes de la mise en place d'un champ photographique à l'intérieur duquel les différents acteurs prennent progressivement leurs positions et s'assignent des rôles. Ce champ autonome constituera la base de l'entreprise de légitimation de la photographie comme expression artistique.

Enfin, les bouleversements sociaux et historiques des années soixante dynamisent profondément la culture populaire underground et favorisent la révélation de la photographie : on parle alors aux Etats Unis de *photo boom*³⁷⁷. Les répercussions de ce photo boom se feront sentir au début des années quatre vingt dix, au fur et à mesure que s'étiolent cette génération de pionniers qui fonda institutions et médias dans un esprit militant. Il semble alors que cet esprit se soit émoussé et que l'élan des années soixante dix se soit transformé en un immobilisme conformiste, pris entre le poids symbolique d'une institution publique, une pression non dissimulée des financeurs privés et un académisme substantif à tout succès public³⁷⁸.

³⁷¹En 1961 et 1968 au Moma de New York.

³⁷² En 1962, une exposition itinérante.

³⁷³En 1963, New York State Exposition.

³⁷⁴En 1968, à The Baltimore Museum of Art.

³⁷⁵ En 1968, au Moma.

³⁷⁶ Cf. Entretien avec Madame Dieuzaide

³⁷⁷ Cf. Stuart Alexander, *idem*.

³⁷⁸ Cf. Stuart Alexander, *op. cit.*

a) L'exposition « Photographie nouvelle des Etats-Unis » (1971).

L'institution américaine engage ainsi un véritable processus de valorisation de la photographie et notamment de la photographie américaine. L'exposition « Photographie nouvelle des Etats Unis » (annexe 8) organisée en 1971 à la Bibliothèque nationale à Paris³⁷⁹ au sein de la Galerie récemment ouverte, en témoigne.

La Bibliothèque nationale, qui détient aujourd'hui le fonds photographique le plus important de France, bénéficie du dépôt légal dans le cabinet des estampes créé en 1720. La photographie entre à la Bibliothèque nationale en 1852 à l'occasion de la Mission héliographique. Puis, un service spécifique des collections photographiques est ouvert en 1941 au sein du Cabinet des estampes qui devient le Cabinet des estampes et de la photographie en 1975.

Jean Claude Lemagny³⁸⁰, nommé conservateur pour la photographie contemporaine depuis 1968, défend la photographie comme un art autonome³⁸¹, insoumis aux règles d'amateurs ou des professionnels. Pour Jean Claude Lemagny, la matière profonde de la photographie n'est pas dans l'objet. Elle se doit de couper les liens avec la réalité pour se penser elle-même, elle doit devenir auto réflexive.

« Photographie nouvelle des Etats Unis » est organisée par le Museum of Modern Art de New York, qui cherche à diffuser et à valider une production photographique contemporaine caractéristique des Etats Unis. Lors de la visite de cette exposition, Jean Claude Lemagny conçoit le projet d'organiser un événement semblable en France³⁸².

Comme l'explique Jonh Szarkowski dans le court texte du catalogue, cette photographie trouve des sources et des voies différentes et ne peut donc pas être rassemblée sous une même appellation. Toutefois, le directeur du département photographie du Moma insiste sur le fait que les photographes représentés se sont tous révélés être des artistes indépendants, qu'ils ne produisent pas des œuvres en vue de les intégrer à un marché existant, que ce soit celui du

³⁷⁹ Cat. *Photographie nouvelle des Etats Unis*, 1 juin – 17 juillet 1971, Galerie de photographie de la Bibliothèque nationale, ed. Bibliothèque nationale, 1971, 5p.

³⁸⁰ Jean Claude Lemagny, né en 1931, agrégé d'histoire, il est spécialiste de la gravure.

Il participe aussi aux réunions du Club photographique de Paris.

³⁸¹ Même si ses expositions insistent sur la diversité des pratiques photographiques et qu'il propose des photo-reporters comme Gille Caron en 1978.

³⁸² Cf. Damien Truchot, entretien avec Anne Biroleau

<http://www.artnet.fr/magazine/portraits/TRUCHOT/Seventies%20-%20Anne%20BIROLEAU.asp>

commerce ou celui des connaisseurs. Autrement dit, ces photographes reprendraient le modèle de l'artiste moderne qui crée tout d'abord par nécessité intérieure, par besoin d'expression et non pas en vue de vendre ou de s'adresser à des acheteurs potentiels. Ce faisant, ces photographes se distinguent clairement des photographes professionnels ou des photographes produisant pour un petit groupe de connaisseurs aux goûts et exigences extrêmement précis et donc limitatifs dans l'acte de création. Ils se positionnent d'emblée sur le modèle de l'artiste, tel qu'il est véhiculé par la figure de l'artiste expressionniste américain.

Ce parallèle, ou plutôt cette réutilisation d'un modèle historiographique, se développe tout au long du texte de présentation. L'exposition ne cherche pas seulement à montrer la création contemporaine, elle cherche aussi à l'intégrer dans une continuité historique, celle de la tradition photographique américaine qui, de ce fait, est elle aussi légitimée. L'exposition classe les photographes dans trois catégories représentant les trois courants dominants de la photographie américaine : la photographie documentaire, la photographie directe et la photographie « artisanale ».

Les jeunes créateurs proposent des réponses aux questions soulevées par les photographes historiques. Ainsi, l'esprit documentaire incarné par l'œuvre de Walker Evans se trouve présenté ici par les œuvres d'Arbus et Winogrand³⁸³. Pour Szarkowski, la filiation entre Evans et ces jeunes photographes se situe non seulement dans l'esthétique mais aussi dans le positionnement des artistes : ils partagent le même souci de clarté intellectuelle, la même contrainte émotionnelle et la même austérité technique.

La photographie directe, ou *Straight Photography*, qui apparaît dans l'œuvre de Stieglitz, est largement développée par Weston. Les œuvres de Paul Caponigro et George Krause incarnent ce que Szarkowski nomme l'amour du plaisir physique de la vision et la sensibilité à la métaphore visuelle. A l'opposé de l'esprit documentaire, cette photographie directe est la première à affirmer sa prétention artistique et l'importance des capacités créatrices du médium.

La dernière section propose une photographie hybride où les créateurs conçoivent leurs œuvres comme des objets artisanaux dans lesquels la photographie est autant produit de synthèse que d'analyse. Les œuvres de Jerry Uelsmann, Savage et Ray Metzker sont des objets issus de diverses manipulations et s'inscrivent dans la lignée d'une photographie souvent qualifiée d'expérimentale.

³⁸³ Ces deux photographes étaient présentés lors de « New Document » au Moma où John Szarkowski démontrait les particularités historiques et contemporaines de l'art photographique américain

Enfin, il apparaît clairement que cette exposition ne prétend pas unifier la création photographique américaine, mais au contraire la présenter dans sa diversité formelle, conceptuelle mais aussi historique. Puisque toutes les œuvres contemporaines représentent une génération qui, pour la première fois, selon Szarkowski : « (...) considère avec compréhension et raffinement les nombreux courants contrastés de sa riche tradition. »³⁸⁴

Il est vrai que des portraits frontaux d'Arbus jusqu'aux paysages oniriques et surréalistes de Uelsmann en passant par les chocs visuels de Krause, l'exposition balaie tous les domaines de l'expression photographique artistique, sans pour autant faire apparaître de phénomènes de domination ou une identité spécifique à la photographie américaine caractérisée, ici, par son hétérogénéité. Les œuvres montrées ne sont donc pas réellement les symboles d'une création avant-gardiste, mais plutôt ceux d'une génération qui comprend et s'inspire de ses prédécesseurs pour utiliser toutes les possibilités de ce qui est appelé, un « moyen d'expression ».

Cette exposition porte la marque de son créateur, Jonh Szarkowski, et de son institution, le Moma de New York. Elle présente un panorama de la création américaine abordée d'un point de vue moderniste : le photographe est assimilé à la figure du peintre expressionniste et non pas à celle d'un artiste conceptuel. Les différentes catégories de créations s'inscrivent d'emblée dans le domaine de l'expression personnelle et se rassemblent autour de la prégnance du regard du créateur : l'œil du photographe est présenté comme le point focal de la création, tous les éléments passent et sont filtrés par lui. La création, même la plus froide comme la photographie documentaire, entretient ici un rapport constant et primordial avec sa perception physique.

Cette exposition illustre aussi le phénomène de domination par le monde de l'art américain. Le Moma est alors la seule institution au monde à pouvoir produire et faire tourner une exposition qui offre un panorama de la création nationale et qui l'inscrit dans une histoire cohérente par le biais d'un discours légitimant. Cette exposition influence donc les photographes français mais aussi les organisateurs d'expositions qui proposent, tout au long de la décennie, des expositions similaires où la jeune création, replacée dans une histoire nationale, concourt à identifier les particularités nationales.

³⁸⁴ Jonh Szarkowski, in *Photographie nouvelle des Etats Unis*, 1 juin – 17 juillet 1971, Galerie de photographie de la Bibliothèque nationale, ed. Bibliothèque nationale, 1971.

D'ailleurs, l'importance de « Photographie nouvelle des Etats Unis » à été récemment mise en avant par l'exposition « Seventies, Le choc de la photographie américaine »³⁸⁵, proposée en 2008, à la Bibliothèque nationale. La commissaire Anne Biroleau revient sur cette décennie fondamentale en sélectionnant 320 vintages dans les quelques 3000 photographies américaines du fonds de la Bibliothèque nationale. L'exposition présente le double avantage de valoriser le fonds de la BNF mais aussi son action³⁸⁶ puisqu'elle rappelle l'exposition de 1971, organisée par la BNF à une époque où de tels évènements étaient rarissimes.

On s'en rend compte, l'exposition de 1971 résume la situation de la photographie en France dans les années soixante dix, décennie au cours de laquelle l'influence du modèle américain se retrouve dans les nombreuses entreprises de valorisation de la photographie. En effet, c'est aux Etats-Unis que la photographie obtint alors sa première reconnaissance. En 1973, on compte plus de trente galeries consacrées uniquement à la photographie à New York³⁸⁷, plus de 200 expositions sont organisées à travers le pays en 1972. Cet engouement est bien sûr relayé par la presse (spécialisée ou non), l'enseignement (177 universités enseignent la photographie) et les éditions.

Les musées publics américains furent donc les premiers à organiser des expositions de photographes vivants et contribuèrent pleinement à construire la suprématie américaine jusque dans les années quatre-vingts ; de nombreux photographes, ayant eu une reconnaissance institutionnelle de leur vivant, sont aujourd'hui considérés comme de grands artistes.

³⁸⁵ Cat. *Seventies, Le choc de la photographie américaine*, 29 octobre 2008 -25 janvier 2009, Galerie de photographie du Site Richelieu, Bibliothèque nationale, Paris, textes d'Anne Biroleau et de Gilles Mora, ed. 2008, 340 p.

³⁸⁶ Cependant, l'exposition de 2008 n'apporte pas réellement un nouveau point de vue sur l'histoire de la photographie américaine. Elle est construite par sections : les précurseurs, les portraits, les manipulations.... Elle se veut donc, avant tout, didactique, mais aussi historique puisqu'elle permet de comprendre l'influence de la photographie américaine dans la perte d'intérêt pour la photographie humaniste chez les jeunes photographes français des années soixante dix.

Cette exposition illustre aussi la politique de la BNF : elle retranscrit l'effervescence culturelle d'une époque d'un pays sans chercher à opérer une comparaison avec la création contemporaine en vue de la légitimer. C'est une exposition patrimoniale dont le but est de montrer un fragment de l'histoire de la photographie et de valoriser un patrimoine

³⁸⁷ *Idem* p.201.

2) Le développement des expositions en France.

En France, dans les années soixante-dix les expositions se multiplient, qu'elles soient à visée artistique ou commerciale, elles attestent de l'importance du médium dans la sphère culturelle.

En 1966, Jacques Chérix crée les Galeries photo de la Fnac qui organisent des expositions de photographes amateurs pour encourager la pratique de la photographie et soutenir les ventes³⁸⁸. Ce principe d'exposition commerciale est le premier utilisé dès 1840, par François Gouraud, représentant de Daguerre, qui organisait des expositions et des conférences aux Etats-Unis pour stimuler les ventes d'appareils et de matériel³⁸⁹. Ces deux initiatives, à un siècle d'écart, connurent un succès considérable.

Cependant, comme le souligne Gisèle Freund³⁹⁰, la photographie en s'insérant dans la vie quotidienne par le biais de la pratique amateur, peine à obtenir la reconnaissance de sa valeur artistique. Et il est vrai : la reconnaissance institutionnelle de la photographie est quasi insignifiante. Seul, le Musée français de la photographie fondé à Bièvres par Jean et André Fage en 1962 fait alors figure d'exception. Ce musée, initialement un musée associatif, ne sera agréé « Musée de France », qu'en 2003³⁹¹. Et c'est en 1969 que Jean-Claude Lemagny entreprend, on l'a vu, le lancement de la collection de photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de Paris.

Au cours des années soixante-dix, par contre, les nombreuses initiatives des personnalités du milieu photographique, consolident les bases de la reconnaissance officielle de la photographie. Lucien Clergue, Jean-Maurice Rouquette et Michel Tournier créent les Rencontres internationales de la photographie d'Arles en 1970; Paul Jay monte le Musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône en 1972; Jean Dieuzaide ouvre la galerie municipale du Château d'eau à Toulouse en 1974; en 1975, Pierre Barbin crée le service de la photographie au ministère de la Culture à la demande de Michel Guy, l'année même où est ouverte la galerie Agathe Gaillard, rue du Pont Louis-Philippe à Paris³⁹².

³⁸⁸ Cf. Entretien avec Monsieur François Hébel.

³⁸⁹ Cf. Gisèle Freund, *op. cit.*, p.30.

³⁹⁰ Elle considère que : « *La photographie fait désormais partie de la vie quotidienne. Elle s'est tellement incorporée à la vie sociale qu'on ne la voit plus à force de la voir.* »

Cf. Gisèle Freund, *op.cit.* p.6.

³⁹¹ Cf. <http://www.museedelaphoto.fr>

³⁹² Cf. Christian Gattinoni, *La photographie en France, 1970 – 2005*, ed. Cultures France, Paris 2006, 151p.

a) La création d'un réseau et sa politique de diffusion.

Cet ensemble d'initiatives contribue à faire sortir la photographie de son ghetto utilitaire, entame le processus de valorisation culturelle et favorise son intégration dans le cercle, encore restreint des Beaux-arts. Toutefois, cette intégration ne se fera pas sans affrontements entre le milieu photographique et le milieu artistique. En effet, les photographes, qui pendant des années ne trouvaient aucune reconnaissance du Monde de l'art, ont élaboré leurs propres normes fondées sur les spécificités du médium, faisant apparaître ce qu'il convient d'appeler une « culture photographique », culture diffusée, dès les années soixante-dix et jusqu'à aujourd'hui, par des revues, des livres et surtout des expositions.

Ces acteurs créent des outils de diffusion dans un contexte de vide institutionnel. Ils œuvrent dans un domaine vierge de toute expérience, poussés par une réussite professionnelle et populaire mais restreints par un monde de l'art encore hermétique à de nouvelles formes artistiques venues d'autres champs. Ils utilisent alors des outils de valorisation adaptés à leurs besoins en s'inspirant du modèle des Beaux-arts et de l'exemple américain.

Les premiers de ces outils seront des lieux de diffusion dédiés à la photographie. Des lieux où le public peut, régulièrement, visiter des expositions consacrées à ce médium et à son histoire. Des lieux qui peuvent être identifiés à la photographie, où celle-ci est matérialisée, voire personnalisée. L'importance de ces lieux est primordiale dans la valorisation de la photographie mais aussi et surtout, dans le processus de son inscription en tant que forme artistique. Le spectateur habitué à visiter un lieu d'exposition consacré à ce médium, peut plus facilement intégrer l'existence de cette pratique en l'assimilant au lieu d'exposition, en la matérialisant dans un espace physique en mesure de devenir progressivement l'éponyme de la photographie.

De plus, l'apparition de tels lieux est l'aboutissement d'un engagement personnel de photographes pouvant être catalogués de militants. Ces lieux ne sont pas le résultat d'une politique institutionnelle en faveur de la photographie (politique inexistante alors) mais de l'œuvre personnelle et désintéressée de photographes soucieux de présenter leurs œuvres au public. Cet investissement est la plupart du temps bénévole³⁹³, voire même coûteux pour certains : les premières expositions organisées par Jean Dieuzaide au Château d'eau sont produites (les tirages) et accrochées par le personnel du laboratoire de Jean Dieuzaide ;

³⁹³ Les tirages de Diane Arbus présents dans le fonds de la BNF, sont un don de la photographe qui à envoyer ces tirages par courrier. Certain aujourd'hui, atteignent des prix supérieurs à 100 000 euros.

Lucien Clergue a contribué à créer la collection du Musée Réattu d'Arles³⁹⁴ en sollicitant quarante photographes pour leur demander un don³⁹⁵. Ceci permit au Musée d'inaugurer la première collection publique de photographies en France, le 28 mai 1965³⁹⁶.

Cet engagement personnel représente une prise de risques dans une époque où la photographie artistique était quasi invisible ; il témoigne de la foi et de la témérité de ces photographes et peut aussi expliquer leur souci de qualité et leurs exigences qui, une fois leurs actions devenues pérennes, pourront se transformer en intransigeance. Il explique aussi l'importance de la personnalité et des goûts du créateur de l'institution dans la politique et l'orientation artistique de la programmation.

La personnalisation de ces institutions, tout comme leur création et leur fonctionnement hors du cadre institutionnel et officiel, leur donne paradoxalement une plus grande liberté d'action mais aussi des moyens réduits et une précarité accrue. Pour contre balancer ces inconvénients, des réseaux de collaborations nationaux et internationaux sont créés et se matérialisent, entre autres, par l'échange d'expositions et des invitations.

Ces collaborations sont consolidées par des amitiés solides établies dans des clubs de photographes. Toutes les initiatives pour diffuser la photographie viennent de groupes d'amateurs passionnés, comme le groupe Libre Expression³⁹⁷ formé à Digne en 1964, à la suite de Groupe Libre Expression lancé en 1950 à la *Fotokina* de Cologne par Otto Steiner et inspiré par la «Subjektive Fotografie». Il compte Pierre Riehl, Jean Dieuzaide, Jean Claude Gautrand, Georges Guilpin, André Recoules, puis Denis Brihat, Jean Pierre Sudre, Frédéric Barzilay et Roger Dolay en 1965. Ce groupe ne cherche pas à créer une esthétique mais plutôt à les rassembler toutes pour assurer leur reconnaissance. Ces photographes français sont les premiers à revendiquer leurs positions d'artistes et à les distinguer clairement de toute visée commerciale.

La reconnaissance de la photographie passe donc par ce groupe, informel mais efficace, d'acteurs militants qui parviendront, en une décennie, à concrétiser ce qui paraissait encore impensable au début des années soixante-dix.

³⁹⁴ Aujourd'hui, elle comporte près de 4200 photographies.

³⁹⁵ Cf. Lucien Clergue, « Naissance d'une collection », p. 13-14, in *Arles et la photographie, portrait d'une collection*, ed Actes sud, Musée Réattu, Arles, 2002, 348p.

³⁹⁶ cf. . Jean Maurice Rouquette, « La photographie est un art », in *Arles et la photographie, portrait d'une collection* op. cit.

³⁹⁷ Le groupe se dissout en 1971 mais participe à une exposition, en mars 1965, à Paris à la Galerie de la SFP, où les œuvres sont sélectionnées par un jury.

En 1978, un numéro spécial d'*Art press*³⁹⁸ dresse d'ailleurs un constat sur la situation de la photographie à travers des entretiens avec *ceux qui l'exposent*³⁹⁹. Cet ensemble d'entretiens réalisés auprès des personnalités⁴⁰⁰ qui exposent et soutiennent la création photographique en France et en Europe permet de dresser un panorama des lieux d'expositions et des intentions des organisateurs.

Tout d'abord, ces acteurs⁴⁰¹ reconnaissent appartenir à un réseau de coopérations qu'ils entendent diversifier et enrichir. Raoul Vaslin, fondateur du groupe Epicentre de Nantes, ne disposant pas de lieu, cherche à obtenir des prêts d'expositions et à les montrer dans différents lieux de la région nantaise. Claude Nori, lui, lance la revue *Contrejour* lors de l'édition des Rencontres d'Arles de 1975. Rapidement, il reçoit de nombreux courriers de jeunes photographes et de journalistes. Dans la lancée, il crée un lieu d'expositions et de rencontres à Paris, à Montparnasse. *Contrejour* devient un lieu incontournable pour la photographie à Paris ; Claude Nori sera d'ailleurs à l'origine de l'exposition *La photographie actuelle en France*, en 1978.

Un autre point commun entre ces diverses initiatives est l'aspect alternatif de l'institution. La principale préoccupation de ces acteurs est d'obtenir un espace dédié à la présentation de la photographie. Or, personne ne semble prêt à les soutenir ; il faut attendre que les premiers succès publics apparaissent pour que les pouvoirs publics ou les institutions s'engagent à mettre à leur disposition des lieux d'expositions. Par exemple, Brigitte Hédél, alors responsable du département photo au Musée Cantini de Marseille, dispose d'une collection d'œuvres contemporaines (environ 200 pièces) mais d'aucun point fixe et réservé à sa présentation. Le premier travail de Paul Jay lorsqu'il prend la direction du Musée Nicéphore Niepce à Chalon sur Saône est d'équiper des lieux encore remplis de gravats. Dieuzaide récupère l'ancien château d'eau de Toulouse alors qu'il est utilisé comme réserve pour le matériel des cantonniers de la municipalité.

Valoriser la photographie en tant qu'expression artistique n'est pas le seul but de ces initiatives. Le public des années soixante-dix semble encore assimiler la photographie à une

³⁹⁸ *Art press*, spécial photographie, n°21, octobre 1978.

³⁹⁹ *Idem*, p. 16.

⁴⁰⁰ Nous retrouvons : Raoul Vaslin (fondateur du groupe Epicentre de Nantes), Jean Claude Lemagny (Chargé des collections d'histoire de la photographie contemporaine au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale), Else Barents (Département photographie du Stedelijk Museum), Laurence Bosser (ARC 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Claude Nori (Directeur de *Contrejour*), Brigitte Hédél (responsable du département photo au Musée Cantini de Marseille), Jean Dieuzaide (Directeur de la Galerie du Château d'Eau à Toulouse), Pierre de Fenoyl (chargé de mission pour la photographie au Centre George Pompidou), Paul Jay (Conservateur du Musée Nicéphore Niepce à Chalon sur Saône).

⁴⁰¹ Les informations qui suivent sont tirées de l'article « Ceux qui l'exposent », in *Art press, spécial photographie, n°21, octobre 1978*.

pratique populaire et donc limitée dans ses capacités créatrices. Il s'agit alors d'éduquer ce public, en lui offrant un panorama de la création photographique. L'objectif est de favoriser un contact direct entre le public et la photographie, de jeter les bases d'une appropriation culturelle du médium et de participer à l'apparition d'une histoire. Il s'agit donc de sortir le médium de son ghetto utilitaire en proposant d'autres formes d'utilisations et notamment l'expression artistique.

Jean Dieuzaide propose certainement l'entreprise pédagogique la plus aboutie en ce domaine. Il est vrai que la Galerie du Château d'eau compte en 1978, une moyenne de 4000 visiteurs par exposition en moyenne. L'ensemble des expositions programmées répondent à cette nécessité de monter une photographie de qualité à ce que Dieuzaide nomme le « grand jury », c'est dire le public, celui vers qui tend toute l'organisation du Château d'eau. Chaque exposition est ainsi accompagnée (comme nous le verrons ultérieurement) d'un matériel pédagogique qui prolonge et matérialise la découverte de la photographie et d'un photographe. Chaque exposition donne lieu à l'édition d'une monographie de 12 pages comportant dix illustrations. Cette prise en considération du public entraîne une exigence constante de qualité et d'intégrité qui contribue, non seulement au succès de la Galerie du Château d'eau, mais aussi à la fidélisation du public et à l'émergence d'une culture photographique. Les interventions pédagogiques auprès des adultes mais aussi auprès des scolaires sont aussi partagées par ces institutions⁴⁰². Et comme l'affirme Laurence Bosser : « *Tout reste à faire en France, la difficulté à faire reconnaître la photographie est un problème d'éducation.* »⁴⁰³

Nous remarquons toutefois que ces actions pédagogiques dirigées vers les scolaires sont surtout le fait de musées (Musée Cantini ou Musée Nicéphore Niepce), institutions plus légitimes en ce qu'elles engagent des responsabilités politiques.

Dans cette perspective d'éduquer un public, aucune des institutions ne semble encore spécialiser sa programmation dans un courant photographique. Au contraire, il apparaît que toutes montrent la création photographique dans son ensemble afin de donner aux spectateurs l'opportunité de se construire une culture la plus large possible. Puisque comme l'affirme Jean Claude Lemagny : « *La photographie se constitue en partie, selon la façon dont on la fait connaître.* »⁴⁰⁴

⁴⁰² Nous retrouvons aujourd'hui cette nécessité dans tous les lieux d'exposition artistique. L'action pédagogique, notamment auprès des scolaires, est une composante de toutes les expositions.

⁴⁰³ Laurence Bosser, « Ceux qui l'exposent », in *Art press, spécial photographie*, n°21, octobre 1978.

⁴⁰⁴ Jean Claude Lemagny, *op.cit.*

Les programmations offrent non seulement de la photographie artistique, alors cataloguée de « créative »⁴⁰⁵, mais aussi de la photographie documentaire, de mode, de publicité, d'architecture. Les expositions sont donc classifiées par genre (paysage, portrait, nu...) ou en fonction de l'âge et de la « provenance » du photographe. Nous retrouvons ainsi une alternance de photographies historiques, de grands maîtres, de jeunes photographes inconnus, ou de photographes dits régionaux.

Cet œcuménisme photographique s'explique par le désir des organisateurs d'amener le public à dépasser le sujet de l'image, à ne plus se contenter de la photographie comme illustration, mais à la considérer comme un moyen d'expression⁴⁰⁶. Et pour ce, il convient de combler les lacunes de sa culture et de son histoire. La diversité des présentations de la photographie permet aussi de la présenter comme un art contemporain, un art en rapport avec son époque mais qui possède sa propre histoire.

Cette recherche de la spécificité photographique explique pourquoi nombre d'organismes d'expositions travaillant dans, ou avec une institution muséale, cherchent à créer un département spécialisé et un lieu dédié à ce médium. Le but est bien sûr d'institutionnaliser la photographie, de la légitimer en tant qu'expression artistique en la faisant pénétrer dans l'enceinte muséale. Certains y parviennent, comme Raoul Vaslin au Musée des Arts Décoratifs de Nantes. Cependant, la plupart des acteurs se confrontent à un immobilisme de la part des instances dirigeantes. Pierre de Fenoyl explique les raisons de cet immobilisme :

« L'obstacle principal à un meilleur développement de la photographie en France est, peut-être, que tous les gens qui détiennent un pouvoir quelconque en cette matière sont des littéraires : pour eux la photographie n'est que l'illustration de quelque chose, elle ne peut être un langage à part entière. »⁴⁰⁷

De la même manière, Laurence Bosser regrette alors de ne pouvoir acquérir des photographies pour la Ville de Paris, puisque la création d'une Commission d'Achat pour la

⁴⁰⁵ Cette appellation créative peut prêter à confusion puisqu'elle désigne dans les années quatre vingt un type de création particulière largement diffusée et défendue par Jean Claude Lemagny. En 1978, elle correspond à l'appellation donnée à la photographie qui ne s'inscrit pas d'emblée dans une démarche utilitaire, dans la Charte Culturelle signée entre la Ville de Toulouse et l'Etat en juillet 1975.

⁴⁰⁶ Néanmoins, comme nous le verrons, cette hétérogénéité ne doit pas masquer les jugements et considérations marqués lorsqu'on analyse le discours des photographes et des organisateurs de cette période. Le consensus ne semble pas établi.

⁴⁰⁷ Pierre de Fenoyl, « Ceux qui l'exposent », op. cit.

photographie apparaît encore comme impensable. Son éventuelle création serait confrontée d'ailleurs à l'absence de conseillers qualifiés et compétents. Il est vrai que la photographie a été intégrée au Moma sous l'influence d'Edward Steichen, lui-même photographe et connaisseur.

Les actions engagées par ces militants contribuent donc à donner une visibilité publique à la photographie, à éduquer un public et à jeter les bases d'une écriture historique et théorique. Néanmoins, son entrée dans le Monde de l'art dépend encore de l'institution muséale, la seule à pouvoir la légitimer et lever l'aura d'incertitude qui entoure sa valeur. Le marché peut alors jouer un rôle important dans ce processus.

3) Un marché balbutiant et incertain, tributaire du volontarisme d'individualités.

Comme nous venons de le voir, la photographie s'inscrit dans plusieurs registres : la photographie amateur (la production personnelle), la photographe de presse et la photographie d'artiste. Chacun de ces registres se différencie des autres par l'utilisation du médium mais aussi par le marché auquel il le destine. Tous les photographes utilisent des appareils et du matériel plus ou moins identiques mais s'inscrivent dans des marchés différents où des règles particulières⁴⁰⁸ définissent entre autres les prix des tirages.

Les photographes soucieux de trouver de nouveaux débouchés à leur production artistique s'adressent donc au marché de l'art par le biais de la galerie, qui peut être considérée comme le premier maillon d'un marché où nous retrouvons à la suite, les collectionneurs, les ventes aux enchères et les institutions dotées de collections. Ces galeries proposant des œuvres photographiques se développent en France à partir du milieu des années soixante dix. D'abord cantonnée à des galeries spécialisées, la photographie est progressivement introduite dans des galeries d'art qui proposent à la vente des œuvres sur des supports variés. Nous verrons ultérieurement comment ces marchés évoluent avec la dislocation du champ photographique et l'entrée de la photographie dans le monde de l'art.

⁴⁰⁸ Cf. Sylvie Pliefger, Dominique Sagot Duvaurox, *Le Marché des tirages photographiques*, Paris, La Documentation française, 1994.

Dans les années soixante-dix, les marchés les plus importants concernent la pratique amateur (vente de matériel) et la photographie de presse. La photographie dite artistique peine à trouver des débouchés sur un marché encore inexistant. Alors que des lieux de diffusion publique (c'est-à-dire non dévolus à la vente des œuvres mais à leur présentation) apparaissent, les lieux d'exposition privés, ceux qui destinent les objets exposés à la vente, tardent à leur emboîter le pas. Cependant les galeries, les marchands et les collectionneurs sont les pierres angulaires de tout marché de l'art. En effet, l'acceptation de la photographie dans la sphère artistique ne peut se réaliser que si le médium est conventionnellement reconnu comme objet artistique par tous les acteurs du monde de l'art. Il convient alors de déplacer les conventions de l'art à l'objet photographique, conventions dont la mise en place est, en partie, due au marché.

La photographie doit donc se doter des mêmes conventions⁴⁰⁹ qui définissent le fonctionnement d'un marché de l'art : notoriété de l'artiste (fixée en fonction de sa place dans l'histoire de l'art), rareté de l'objet, qui entraînera la réflexion sur la reproductibilité de la photographie, la limitation des tirages, leur numérotation, la destruction des négatifs, mais aussi le format des épreuves... Ces conventions autorisent la création d'un réseau de diffusion (galerie, foires, collectionneurs) qui fait fonctionner le marché et participe à la valorisation de la photographie.

Il convient de préciser que l'introduction de la photographie dans le monde de l'art et son entrée sur le marché de l'art, sont des phénomènes interdépendants. Leur auto-influence tient au fonctionnement même d'un marché artistique où la confiance réciproque entre les différents acteurs est centrale. Dans un contexte d'incertitude sur la valeur des objets proposés à la vente, comme dans le cas de l'apparition de la photographie dans des galeries au milieu des années soixante-dix, la mise en place de conventions est nécessaire.

En effet, l'affirmation de la valeur artistique de la photographie n'est encore le fait que de quelques initiatives isolées émanant de personnes extérieures au monde de l'art. Cette nouveauté ainsi que la position instable de cette proposition qui, rappelons le, s'appuie sur une histoire lacunaire et une théorie esthétique encore incertaine, participent à un contexte d'incertitude pour les acteurs du marché de l'art. Ceux-ci évoluent dans un contexte d'interdépendance stratégique où leurs décisions dépendent en grande partie de celles des autres acteurs⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Cf. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction du marché des tirages photographiques », in *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008.

⁴¹⁰ *idem*.

L'utilisation d'outils caractéristiques du monde de l'art et de son marché permet de réduire les incertitudes sur la valeur des objets proposés : si ceux-ci trouvent leur place chez un galeriste dont le sérieux est reconnu par l'ensemble des acteurs du marché, alors l'incertitude sur la valeur de l'objet tend à s'amointrer. L'utilisation d'un lieu de diffusion pour la vente permet d'alléger la charge qui pèse sur les spéculations des personnes, leurs jugements et leurs anticipations en la reportant sur les objets⁴¹¹.

La valorisation marchande de la photographie, inhérente et indispensable à sa valorisation artistique, se doit donc d'emprunter la voie du marché de l'art qui est initiée par la présentation en galerie.

Faisant suite aux premières galeries américaines spécialisées, des galeries européennes similaires apparaissent dans les années 1970.

La première, la galerie Il Diaframma ouvre le 13 avril 1967 à Milan⁴¹². Créée par Lanfranco Colombo, un manager industriel milanais passionné de photographie, photographe (il reçoit le prix Nadar en 1964) et éditeur : Il Diaframma était en 1966 une maison d'édition⁴¹³. La première exposition est celle de Paolo Monti qui présente des images classiques en noir et blanc ainsi que des recherches abstraites sur la couleur. Cette galerie existe encore aujourd'hui et a centré sa programmation sur la photographie italienne (Mario Giacomelli, Gabriele Basilico ou Giuseppe Pino...).

D'autres galeries apparaissent en Europe principalement dans les centres artistiques : la Photographers' Gallery est créé à Londres en 1971 suivie par la Galerie Wilde à Cologne en 1972. En France, contrairement aux lieux d'expositions publics, les galeries se créent uniquement dans le centre artistique français, Paris⁴¹⁴.

Alors que la galerie Agathe Gaillard est souvent considérée comme la première galerie consacrée à la photographie, l'initiative de Pierre de Fenoyl⁴¹⁵ est trop souvent oubliée.

En effet, en 1970, Pierre de Fenoyl crée, avec Charles-Henri Favrod, la Première galerie de photographie de Paris : la Galerie Rencontre⁴¹⁶. Jusqu'en 1971, il propose de nombreuses

⁴¹¹ *ibid.*

⁴¹² Cf. http://fr.centralemontemartini.org/mostre_ed_eventi/mostre/il_diaframma_di_lanfranco_colombo_una_storia_italiana

⁴¹³ Il est intéressant de comparer le parcours de Colombo avec d'autres exemple français, comme Clergue ou Dieuzaide, qui eux aussi avant de créer des lieux d'exposition étaient des photographes récompensés.

⁴¹⁴ Il est d'ailleurs intéressant de noter que les lieux d'exposition se créent principalement en périphérie du centre artistique, c'est-à-dire en province ; alors que les lieux destinés à la vente d'œuvres se situent à Paris, là où le marché potentiel est le plus important et où la proximité avec les instances de légitimation est la plus à même de certifier la validité des œuvres proposées.

⁴¹⁵ Pierre de Fenoyl, 14 juillet 1945 (Caluire-et-Cuire) - 4 septembre 1987.

expositions, dont la première est consacrée à Brassai⁴¹⁷. Suivront des expositions monographiques de Tony Ray Jones, Martine Frank, Gianni Berengo, Guy Le Querrec, Tom Drahos, Edouard Boubat, René Burri et Alain Perceval. Cette expérience ne dure que deux ans mais elle témoigne de l'importance de certaines initiatives personnelles. En juin 1975, Agathe Gaillard ouvre donc, rue du Pont Louis Philippe, une galerie consacrée à la photographie. Ancrée dans la création contemporaine, la galerie propose, dès son ouverture, des photographies de Ralph Gibson (annexe 9). La programmation favorise principalement la photographie noir et blanc « classique » : Doisneau, Kertesz ou Sander ; mais aussi Bernard Faucon et ses mises en scènes colorées. La politique⁴¹⁸ de la galerie s'affirme d'emblée dans la valorisation des spécificités de la photographie, comme l'affirme Agathe Gaillard (annexe 33) : « *La galerie n'a pas pour but de s'insérer dans l'art contemporain, mais d'y faire entrer la photographie, dans sa spécificité* »⁴¹⁹.

Face à l'absence d'un réel marché et de collectionneurs importants, Agathe Gaillard remarque que la photographie n'a trouvé une véritable audience qu'à partir d'octobre 1977⁴²⁰. Il est vrai qu'à partir de 1975, d'autres galeries apparaissent. En janvier, Virginia Zabriskie ouvre à Paris une galerie satellite de sa galerie New Yorkaise. Sa programmation est centrée sur la photographie américaine contemporaine et historique, et présente quelques photographes européens (annexe 10) comme Bruno Réquillart ou John Batho. Cette galerie dispose aussi en permanence un fonds de 2000 œuvres (annexe 11). Elle offre à ses photographes un véritable réseau international de diffusion. Cet avantage est reconnu par la galeriste⁴²¹ (Annexe 29) et les photographes⁴²² (Annexe 30) qui y voient un

⁴¹⁶ Cf. <http://www.pierrededefenoyl.fr/pierrededefenoyl.php?lang=fr&page=biographie>

⁴¹⁷ Nous ne disposons pas d'informations nous permettant d'affirmer que des œuvres étaient proposées à la vente.

⁴¹⁸ La liste des expositions depuis 1975 (annexe 9) nous montre que la politique de la galerie est continue et engagée dans une production photographique classique.

⁴¹⁹ Agathe Gaillard, cf. <http://www.agathegaillard.com/histoire.html>

⁴²⁰ Cf. Nicole Kahn, « Les galeries de photo », in *Art press*, spécial photographie, n°21, octobre 1978.

⁴²¹ Virginia Zabriskie affirme : « *Je suis venue à la photographie peu à peu, pour des raisons matérielles. Mon espace rue Aubry-le-Boucher était au début trop petit pour de grandes expositions, et surtout, il est facile de transporter une exposition de photographies sous le bras d'un continent à l'autre. Je dois ajouter qu'il existait en France un marché pour la photographie, une attente d'un public déjà constitué et averti. Je suis arrivée au bon moment !* »

Entretien avec Virginia Zabriskie, propos recueillis par Amélie Clément "La photographie française est documentaire et romantique" in *Bulletin de la SFP*, série-N°5, mai 1999, p. 14-16.

⁴²² John Batho affirme : « *En 1977, la galerie Samia Saouma avait repéré mes travaux et m'avait proposé de les exposer. Le responsable à l'époque de la galerie Zabriskie de Paris, Nicholas Callaway, ayant appris cette proposition, m'a demandé de déposer un portefeuille de mes photographies pour que Virginia Zabriskie, de passage à Paris, puisse les voir. Virginia Zabriskie m'a contacté le lendemain du dépôt du dossier en me*

pont vers le marché américain, marché beaucoup plus dynamique que le marché français encore balbutiant. A titre d'exemple, Bruno Réquillart expose à la galerie parisienne en 1978⁴²³ et à la galerie new yorkaise quelques mois après⁴²⁴.

En février 1975, la libanaise Samia Saouma et l'américain William Burke s'associent et ouvrent la galerie de La remise du Parc, aux Halles. Cette galerie diffuse la photographie contemporaine (Mapplethorpe, Michals), ou ancienne (Lewis Hine). Toujours la même année, apparaît la galerie Octant, dirigée par Paviot et Bouchard. Ces deux antiquaires ont partagé leur local en deux pour aménager une galerie de photographies anciennes. Leur programmation alterne des expositions centrées sur un sujet comme « Fleurs et plantes » ou des monographies comme celle de Charles Marville.

Ce rapide aperçu des nouvelles galeries consacrées à l'image photographique nous permet d'attester du contexte d'incertitude qui entoure encore cette création.

Ces galeries proposent une création qui s'ancre directement dans le champ de la photographie et en explorent toutes les composantes. Elles ne se spécialisent pas en fonction de la nature de l'œuvre proposée, mais en fonction de son esthétique (noir et blanc ou couleur) ou de sa nationalité : la Galerie Contrejour, créée en 1975, se consacre à la photographie française, la Galerie Zabriskie à la photographie américaine (Annexe 29).

La photographie n'apparaît pourtant pas comme un médium libéré de ses catégories réflexives et apte à proposer une création de l'esprit. Les titres des expositions prouvent la difficulté de la photographie à se départir de son lien avec le sujet référent qui semble être encore le principal intérêt de cet acte de représentation : « Photo-portraits des stars de Hollywood des années trente », « Le fantastique », « Le Maroc », « Miroirs d'Afghanistan », « Au bonheur des rues »⁴²⁵.

De la même manière, ces lieux rassemblent diverses fonctions qui tendent à faire disparaître leur nature marchande et donc à masquer leur reconnaissance en tant que lieu dévolu à l'art. La Photogalerie ouverte en 1974, est en même temps une librairie et un salon de thé. L'œil du Diaph (créée en 1977) est financé par un magasin spécialisé dans la photographie. Le Centre d'information Kodak, en complément de ses activités commerciales, propose aussi une galerie

proposant d'assurer la représentation de mes travaux et d'exposer, en 1978, dans ses galeries de New York et de Paris. »

Extrait de l'entretien de John Batho avec Michel Poivert, séance du 5 janvier 2009,

Source : <http://arip-photo.org/Home/images/entretiens/batho.pdf>

⁴²³ Bruno Réquillart, Galerie Zabriskie, Paris, 17 octobre – 18 novembre 1979.

⁴²⁴ *Photographs of Versailles*, Galerie Zabriskie New York, 9 janvier- 3 février 1979

⁴²⁵ Cf. Nicole Kahn, « Les galeries de photo », op. cit.

d'exposition. La Galerie Univers Spet (créée en 1977) est un lieu d'expositions, mais aussi de rencontres, de spectacles, de concerts et de réunions.

Nombre d'entre eux reprennent le modèle des magasins Fnac qui se positionnent entre lieu d'exposition et lieu de vente de matériel. Cette absence de spécification et cette imprécision des frontières se retrouvent dans la programmation des expositions proposées. Elles présentent sans discernement les œuvres des grands noms de la photographie⁴²⁶, à côté de celle de personnalités ou d'inconnus (Annexe 12).

Cette pluriactivité et cette absence de lisibilité sur « un segment » du marché brouille la reconnaissance des galeries en tant que marchands d'œuvres d'art. De plus, l'absence d'un public de connaisseurs et de collectionneurs ne permet pas de soutenir durablement ces initiatives dont beaucoup périssent. Pour que le marché de la photographie puisse réellement se construire, il faudra attendre que les photographes intègrent et utilisent les conventions du marché de l'art (rareté, originalité du tirage, vintage, signature...), et que des galeries dédiées à l'art acceptent d'exposer des œuvres photographiques.

En parallèle à ces difficultés de créer un marché de l'art photographique, les galeries d'art présentent progressivement des artistes utilisant le médium photographique, voire même des photographes.

La Galerie Delpire, fondée par Robert Delpire, le célèbre éditeur *des Américains* de Robert Frank, et futur directeur du Centre National de la Photographie, est un exemple particulier de galerie. Créée en 1963, ce lieu, consacré aux arts dits « mineurs », présente les grands noms de l'illustration, du graphisme et de la photographie. Dès 1967, une exposition est consacrée à Marc Riboud, suivront : Smith, Koudelka, Kühn, Sander, Michals, Bourdin.

Les galeries d'art contemporain, par contre, acceptent la photographie lorsqu'elle est le fait d'artistes. Aux États Unis, l'initiative revient à Léo Castelli. En 1971, il expose les œuvres de Lewis Baltz, après une exposition de Richard Hamilton et avant celle de Roy Lichtenstein⁴²⁷. L'œuvre de Lewis Baltz peut s'inscrire dans l'art conceptuel, mais son propos se fonde sur des concepts photographiques et sur la valeur de l'image photographique tout comme l'œuvre de Ed Ruscha, lui aussi exposé par Castelli en 1974.

En France, les galeries présentant de l'art conceptuel ou du Pop Art sont aussi les premières à introduire des œuvres sur support photographique et à proposer l'œuvre de photographes.

⁴²⁶ Nous retrouvons par exemple Diane Arbus, Erwin Blumenfeld, Edouard Boubat, Bill Brandt, Robert Capa, Robert Doisneau, Izis, Duane Michals, Marc Riboud, David Seymour, Eugène W. Smith et Andy Warhol

⁴²⁷ Cf. <http://www.castelligallery.com/4e77.html>

Yvon Lambert fait figure de précurseur en ce domaine. Promoteur de l'art conceptuel et de la photographie dès 1972, Yvon Lambert maintient cette politique aussi bien dans sa galerie que par la programmation de la Collection Lambert en Avignon. Il représente, entre autres, des photographes comme Nan Goldin ou André Serrano ; toujours proche de l'utilisation de la photographie, il organise en mars 2010 l'exposition d'Ian Wallace, annoncé comme un artiste phare de la photographie conceptuelle canadienne.⁴²⁸

La galerie Beaudoin Lebon, créée en 1976 fait figure d'exception. Initialement consacrée à l'art, la galerie, associée au marchand américain Harry Lunn, s'est progressivement ouverte à la photographie, au point qu'aujourd'hui, elle est devenue l'une des plus importantes galeries de photographie⁴²⁹. Il convient de remarquer que les photographes présentés par la Galerie Beaudouin Lebon (Leslie Krims, Joël Peter Witkin, Olivier Rebuffa), ne s'inscrivent pas dans la lignée de la photographie « créative » des années soixante-dix. Leurs œuvres sont le résultat de mises en scène et parfois d'un travail de retouche qui les positionne entre la photographie pure, la performance et le modèle pictural.

Enfin, cette apparition de galeries d'art proposant des œuvres photographiques peut être reliée à deux phénomènes : d'une part l'utilisation du médium par les artistes et d'autre part le développement d'un intérêt pour cette forme d'art.

Il s'agit ainsi de remarquer qu'à la fin des années soixante-dix le marché se structure d'abord autour des galeries. Ce processus illustre le rôle fondamental des galeries dans l'introduction, sur le marché, de nouvelles formes d'art. La création d'un réseau de galeries participe à l'instauration d'un climat de confiance quant à la valeur des œuvres photographiques, à un partage de l'autorité et de l'information. Le marché reste encore tout de même confidentiel et donc peu soumis à la spéculation. Mais il se développera de manière exponentielle au début de la décennie⁴³⁰ suivante: en 1980, les ventes de tirages photographiques représentaient seulement 5 millions de dollars, contre 144 millions en 2006. Cette explosion est la conséquence d'une spéculation inhérente à un marché concurrentiel et centralisé.

⁴²⁸ Cf. communiqué de presse de l'exposition Ian Wallace, Galerie Yvon Lambert, Paris, 13 février - 27 mars 2010.

⁴²⁹ La Galerie gère le fonds Henry Lunn et Braun, mais aussi les successions Lisette model, Jean Loup Sieff, . Il propose à la vente les œuvres des plus grands photographes du XIXe et du XXe siècle.

⁴³⁰ Cf. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, « La construction du marché des tirages photographiques », op. cit.

Ce marché est lui-même apparu grâce à un processus complexe de qualification du produit. Les galeries d'art proposent des œuvres photographiques d'artistes qui adoptent soit la forme du document soit une forme proche du tableau. La photographie mise sur le marché par les galeries spécialisées est la *fine art photography*⁴³¹, une production qui valorise les tirages soignés et signés, mais qui doit encore obtenir sa reconnaissance comme objet artistique par l'institution. Or, cette reconnaissance ne sera réellement effective qu'au cours de la décennie quatre vingt, puisque dans la décennie précédente l'institution et la critique⁴³² (annexe 29) sont, de fait, les grandes absentes du champ de la photographie.

4) Les premières interventions de l'Etat.

En France, de nombreuses initiatives privées diffusent et valorisent la photographie au cours des années soixante-dix. Ces volontés affirmées de défendre et valoriser la photographie en tant que création artistique ne trouvent cependant qu'un faible soutien des pouvoirs publics. Or, que ce soit pour des nécessités financières ou pour un appui symbolique qui renforcerait la portée des actions entreprises, l'intervention des pouvoirs publics et plus particulièrement de l'Etat, s'avère indispensable.

Le paysage artistique français est caractérisé par le rôle important de l'Etat qui, de tout temps, est intervenu à tous les niveaux du Monde de l'art : création, diffusion, valorisation. Son intervention s'avère souvent salutaire, comme dans la conservation du patrimoine artistique, mais reste conditionnée par la volonté politique de soutenir tel ou tel champ de la création artistique. Ainsi, la politique de l'Etat ou des municipalités, dans les affaires culturelles, déterminent largement l'aspect de la création contemporaine ils s'affirment sous l'impulsion du Président Georges Pompidou.

a) L'institution et la création contemporaine.

⁴³¹ Cf. Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, ed. Abbeville, Paris, 1998, 222p.

⁴³² Il apparaît en effet, qu'un support théorique est nécessaire à l'instauration d'un climat de confiance et donc au fonctionnement d'un marché.

Virginia Zabriskie affirme : « *Je crois qu'il n'y a pas de marché sans un support théorique* ».

Cf. Entretien avec Virginia Zabriskie, propos recueillis par Amélie Clément "La photographie française est documentaire et romantique". op. cit.

Les principaux outils de l'Etat pour la direction et la gestion des affaires artistiques, sont matérialisés dans les institutions artistiques. C'est donc à travers elles et leurs actions qu'il est possible d'évaluer la politique de l'Etat dans le domaine de la création contemporaine. Ainsi, si l'installation de la Biennale de 1959 au musée d'Art Moderne de la ville de Paris ouvre la voie à l'intervention du Musée dans la création contemporaine, l'initiative en revient à une municipalité.

La relation création contemporaine/institution évolue dans les années soixante sous l'effet d'un double mouvement : les artistes cherchent à dynamiser l'institution traditionnelle et les administrateurs tentent de faire reconnaître des initiatives audacieuses. En effet, certains artistes rejetaient le musée perçu comme garant de l'ordre établi et recherchaient de nouveaux espaces d'expositions alternatifs et indépendants. Les artistes du Land Art sont les plus représentatifs de ce mouvement. Les musées ne tardèrent pas à récupérer ces artistes en leur offrant des espaces adaptés à leurs créations. Un nouveau système de rapports entre l'artiste et l'institution se met alors en place.

Ainsi, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ouvert depuis 1961, consacre une partie de ses salles d'exposition à l'ARC, « Animation, Recherche, Confrontation ». Ces salles accueillent les expositions itinérantes, produites à l'étranger et qui manquaient de points de chute à Paris, mais aussi de nombreuses expositions novatrices "d'art vivant" qui rencontrent un succès immédiat auprès du public⁴³³. L'ARC qui devient l'ARC 2 en 1973, est d'ailleurs au cours des années soixante-dix, dirigée par Suzanne Pagé, l'un des rares lieux à Paris où il est possible de visiter des expositions de photographies de qualité qui égalent celles des autres formes d'art⁴³⁴. L'institution s'engage aussi particulièrement dans la valorisation de la vidéo dont elle organise la première exposition synthétique en France en 1974, " Art vidéo / confrontation 74 ". L'ARC 2 bénéficie des mêmes budgets pour les expositions de photographies comme pour les expositions de peintures ce qui permet d'exposer les œuvres de Jonh Heartfield ou celles de Hannah Höch⁴³⁵ par exemple.

Cette mission de diffusion complète l'action entreprise par Jean Claude Lemagny à la Bibliothèque Nationale. L'ouverture d'une galerie dédiée à la photographie en 1971 marque l'engagement d'un processus de valorisation complété par l'apparition d'un fonds photographique. L'année suivante, Jean Claude Lemagny affirme son soutien à la création

⁴³³ Cf. cat *Tendances de l'art en France, 1968/1978*, 14 décembre 1979 – 20 janvier 1980, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

⁴³⁴ Cf. cat, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, cat. exp., ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980, n. p.

⁴³⁵ Cf. « Ceux qui l'exposent », in *Art press, spécial photographie*, n°21, octobre 1978

contemporaine française en consacrant une exposition monographique⁴³⁶ à l'œuvre d'Edouard Boubat⁴³⁷. Cette exposition est accompagnée d'un catalogue qui présente une biographie, une bibliographie mais aussi la liste des expositions du photographe, éléments constitutifs d'un catalogue d'exposition artistique. Le texte de Michel Tournier insiste sur la grâce des images qu'il oppose à l'effacement du reporter. L'auteur utilise la métaphore religieuse tout au long du texte. Les œuvres de Boubat nous font approcher le mystère de la création : le photographe, comparé à un berger, organise le réel.

Cette initiative ne doit pas occulter le fait que la photographie, noyée dans une institution complexe, classée par thème, amalgamée avec l'estampe et les arts reproductibles, peine à acquérir une reconnaissance affirmée et volontaire de l'Etat par le biais des institutions muséales et la constitution de collections.

Parallèlement, à l'étranger, certaines institutions muséales ont accepté d'intégrer la photographie au sein de leur collection, soit à travers les cabinets d'arts graphiques, soit à travers des départements spécialement créés (Art Institute of Chicago, 1974, Museum of Fine Arts de Houston, 1976, Victoria and Albert Museum de Londres 1975, Musée National d'Art Moderne 1977, Museum Ludwig de Cologne, Stedelijk Museum, National Gallery Of Canada...). Ces institutions couvrent aussi bien la période moderne que contemporaine et complètent ainsi le panorama de la création artistique du XIXe et XXe siècle. Elles témoignent d'un engagement et d'une prise de position dans la reconnaissance de la valeur de la photographie, alors qu'en France, cet engagement reste encore le fait de municipalités.

⁴³⁶ Cat. *Edouard Boubat*, Bibliothèque nationale, 1972, texte de Michel Tournier.

⁴³⁷ Edouard Boubat, 13 septembre 1923 Paris, 30 juin 1999 Paris. Elevé dans le quartier parisien de Montmartre, Édouard Boubat étudie la typographie et le graphisme à l'École Estienne, puis débute sa carrière dans l'atelier de photogravure d'une usine.

En 1951, il expose, à la librairie la Hune (Saint-Germain) aux côtés de Brassai, Doisneau et Izis. A cette occasion, il est remarqué par Albert Gilou, le directeur artistique de la revue *Réalités*. De suite engagé, il réalise son premier reportage sur les artisans de Paris. Par la suite, il voyage à travers le monde pour réaliser des reportages pour *Réalités*.

b) L'engagement des municipalités.

Comme nous l'avons vu, la création de lieux de diffusion de la photographie survient principalement en province, à l'initiative d'individualités engagées qui trouvent dans certaines villes un accueil favorable.

Ce fut le cas très tôt pour le Musée Nicéphore Niepce, qui est créé à Chalon-sur-Saône, ville d'origine de l'inventeur de la photographie. Sa création remonte à 1861, à l'initiative de Julien Chevrier, adjoint au maire et président de la Société d'Histoire et d'Archéologie, du matériel et des objets ayant appartenu à Nicéphore Niepce sont rassemblés dans une salle du Musée de la ville. L'initiative reste sans suite jusqu'en 1960 où un regain d'intérêt entoure la figure de l'inventeur local. Dans un souci de valorisation de cette célébrité souvent occultée par Daguerre, sa ville décide de le réhabiliter. Après des années de travaux, le musée ouvre en 1974, année où son directeur Paul Jay en devient le conservateur.

De la même manière, Dieuzaide profite d'une longue tradition qui lie la ville de Toulouse à la photographie. Depuis le XIXe siècle, les clubs ou sociétés photographiques toulousaines sont parmi les plus importantes de France⁴³⁸. Toutefois, il n'obtient pas immédiatement un appui de la municipalité qui se contente de lui prêter l'ancien château d'eau, en laissant les frais de fonctionnement à sa charge.

Les relations entre les municipalités et les lieux d'expositions se limitent d'ailleurs, pendant longtemps, à des mises à disposition de lieux. Il faut attendre que les succès publics apparaissent pour que les municipalités s'engagent d'avantage, notamment en participant à leur budget de fonctionnement. Néanmoins, ces lieux, nés d'initiatives personnelles et implantés dans le tissu artistique et social local, entretiendront en permanence un lien privilégié avec leur ville et leur région.

Il convient toutefois de mettre l'accent sur un cas particulier, celui du Mois de la Photo. Cet événement apparaît, en 1980, grâce à l'action de l'association Paris Audiovisuel créée en 1978 par Henri Chapier. Financée par la Mairie à hauteur de 500 000 francs en

⁴³⁸ Cf. Toulouse Cécile, *Les Débuts de la photographie à Toulouse 1839-1870. Trente ans de "mise au point"...*, p.13, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse Le Mirail, dir. M. Peyrusse, 1996, 2 tomes, 236 p. et 157 p.

Cf. Lugez David, *La Société Photographique de Toulouse, 1874-1948*, p.32, maîtrise d'histoire de l'art, ss. Dir. Mme Luce Barlangue, université de Toulouse le Mirail, 2004, 105p.

1980⁴³⁹, la structure est, à l'origine, chargée de produire des films et des vidéos. Cet engagement culturel sans précédent de la part de la Ville de Paris fait suite à l'élection de Jacques Chirac, en 1977, au moment où la ville se dote, pour la première fois depuis la Révolution, d'un conseil municipal et d'un maire élu au suffrage universel. Ce changement fait de la ville de Paris un lieu où s'affirment les stratégies politiques en conférant à la municipalité une importance grandissante. L'appui donné à des événements culturels y participe.

Jean Luc Monteroso dirige alors cette manifestation. Il est affecté au service culturel de la Mairie de Paris en 1977 ; il y est chargé de mission pour l'audiovisuel et la photographie. Il est aussi responsable de la diffusion audiovisuelle au Centre George Pompidou et critique photographique au *Quotidien de Paris*. Il devient délégué général de l'association à travers laquelle il organise le premier *Mois de la Photo*. Conçue, sur le modèle de la Biennale, la manifestation englobe l'ensemble de l'histoire des pratiques photographiques⁴⁴⁰ et s'appuie sur des organismes privés et publics. La première édition se déroule dans trente lieux d'exposition dont la moitié sont privés.

Pour s'assurer une légitimité institutionnelle et une couverture médiatique, l'évènement s'appuie sur la présence, dans la capitale, d'institutions prestigieuses. Ainsi, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris accueille une rétrospective consacrée à Henri Cartier-Bresson⁴⁴¹. Cette alliance assure aussi à l'évènement l'aide de structures professionnelles au fonctionnement continu, ce qui facilite la réalisation d'expositions prestigieuses sans grever les budgets. De plus, la participation d'institutions financées par l'Etat dans l'édition suivante, contribue à diversifier les angles d'approche⁴⁴².

c) La mobilisation de l'Etat à partir de 1976.

Après l'action entreprise par Jean Claude Lemagny à la Bibliothèque nationale, il faut attendre 1976 pour que soit mis en place le Service de la photographie financé par l'Etat. Michel Guy, secrétaire d'Etat à la Culture prélève des fonds sur les crédits du Centre national

⁴³⁹Hervé Guibert, « Une relation étroite avec les institutions. Où va la photographie? » article de 1980, in *La Photo inéluctablement*, op. cit. p.225

⁴⁴⁰ La première édition de Paris Photo répond à l'exigence de réunir le patrimoine et la création contemporaine dans toutes ses composantes: une exposition organisée au Grand Palais dans le cadre du Salon d'automne présente *Le Photojournalisme français aujourd'hui*.

⁴⁴¹Cf. Cat. Catalogue général du Mois de la Photo à Paris 1980, Paris Audiovisuel, 1980.

⁴⁴² Nous reviendrons plus en détails sur cette manifestation ultérieurement.

de la cinématographie⁴⁴³. Ce Service, administré par Pierre Barbin et par Agnès de Gouvion Saint-Cyr, prépare la mise en place de la Fondation nationale de la photographie à Lyon. Cette Fondation, souvent présentée comme une création, est, en fait, le transfert de la Fondation Nationale de la Photographie créée en 1976 à Paris. Michel Guy⁴⁴⁴, alors ministre de la culture de Giscard d'Estaing, sur le conseil de Jean Lou Sieff, appelle Pierre de Fenoyl pour créer cette nouvelle Fondation, dont il est le premier directeur.

Cette décision fait suite à la signature d'une charte culturelle entre la Ville de Lyon et l'Etat le 14 novembre 1975 qui vise à mettre en place, au sein du processus de décentralisation, une coopération entre l'Etat et les collectivités locales, ici entre le Secrétaire Etat à la Culture et la Ville de Lyon. L'institution est financée par l'Etat à hauteur de 70% et de 30% par la ville, l'objectif consistant à implanter en province une institution nationale afin de contrebalancer l'hégémonie culturelle parisienne. Elle témoigne d'un programme ambitieux à la hauteur de ses financements. Elle doit assurer un ensemble de missions : une politique de formation, de diffusion par des expositions tournantes, de développement des connaissances, de gestion d'une importante collection et d'aide à la création.

A la tête de cette Fondation, Pierre de Fenoyl poursuit l'action engagée dès 1970 à la galerie Rencontre. Il monte de nombreuses expositions de qualité qui seront présentées dans plusieurs lieux. Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, il est commissaire des expositions « Leslie Krims, Duane Michals, Burk Uzzle », et des monographies de Robert Frank et Lee Friedlander, présentées conjointement au Musée Galliera. Il monte aussi des expositions dans le but de promouvoir la création française, comme « French Photography 1975-1976 », qui rassemble les œuvres d'Henri Cartier-Bresson, Martine Frank, Bernard Plossu et Marc Riboud, présentées en 1976 à l'Image Photographic Art Gallery à la Nouvelle Orléans en Louisiane. D'autres expositions suivront en 1977: « Henri Cartier-Bresson », « Les nus d'André Kertesz », « Marey », « Dix ans de Photojournalisme »⁴⁴⁵.

Cet ensemble d'expositions témoigne de l'éclectisme de la vision de Pierre de Fenoyl qui balaie de nombreux types de création. Son action est complétée par l'organisation du prix de la Critique Photographique pour la Fondation Nationale de la Photographie, et par son rôle dans l'organisation des bourses des Relations Publiques de Kodak-Pathé⁴⁴⁶.

⁴⁴³ Cf. Gaëlle Morel « Entre art et culture, » p. 32-40, in *Études photographiques*, n°16, Mai 2005.

⁴⁴⁴ Cf. <http://www.pierrededefenoyl.fr/pierrededefenoyl.php?lang=fr&page=biographie>

⁴⁴⁵ Cette exposition réunie 247 photos de 70 photographes français.

⁴⁴⁶ La première voit récompensé Harry Gruyaert avec un prix de 40 000 francs.

La première commande passée par Pierre de Fenoyl, par l'intermédiaire de la FNP, est adressée à la jeune agence Viva⁴⁴⁷. Le reportage commandé célèbre le quarantième anniversaire des congés payés et s'intitule « Les Français en vacances ». Il sera présenté en 1977, à l'Espace lyonnais d'art contemporain, la FNP ne disposant toujours pas de lieu permanent.

Cette agence, créée par de jeunes photographes, s'inscrit dans la ligne esthétique de Magnum: image en noir et blanc, utilisation du Leïca et d'objectifs de 35 ou 50 mm⁴⁴⁸, respect du dogme de l'instant décisif. Néanmoins, ils affirment leur volonté d'« être des artistes tout en étant des journalistes⁴⁴⁹ » et proposent des images marquées par une vision subjective. Leur profession ne paraît pas interférer avec leurs capacités de se considérer, de s'affirmer comme auteurs et de s'introduire dans la sphère culturelle par le biais de l'exposition.

En 1978, alors qu'il est commissaire de deux expositions (*Boubat* et *3 Jeunes photographes*) présentées au Centre Georges-Pompidou, Pierre de Fenoyl quitte⁴⁵⁰ la Fondation Nationale de la Photographie lorsqu'elle doit s'installer à Lyon ; ce pour des raisons politiques liées à l'élection de Raymond Barre à la mairie de cette ville.

La Fondation n'a pas de lieu fixe jusqu'en 1978, alors sous la direction de Bernard Chardène, elle s'installe au château Lumière. Elle est le premier organisme photographique financé en grande partie par le Ministère. Elle gère des expositions temporaires, l'édition de catalogues, l'octroi de bourses et la constitution d'une collection, remplissant ainsi les missions qui lui avaient été confiées. Toutes ces actions symbolisent le fondement de la politique institutionnelle en faveur de la photographie ; elle associe, dans un but fédérateur, patrimoine et production contemporaine, création artistique et images répondant à un usage⁴⁵¹. La programmation ne cherche à favoriser aucune pratique de la photographie. Le médium est appréhendé à travers l'ensemble de ses domaines d'application. De la photographie artistique à

⁴⁴⁷ Créée officiellement le 6 janvier 1972.

⁴⁴⁸ Ces objectifs offrent une vision plus proche de la vision humaine et permettent donc de représenter des perspectives considérées comme naturelles.

⁴⁴⁹ Claude Nori, *La photographie française des origines à nos jours*, ed. Contrejour, Paris, 1988, p. 136.

⁴⁵⁰ Les informations concernant ce départ divergent. Selon Gaëlle Morel le départ de De Fenoyl, en juillet 1977, n'est pas volontaire, il est le fait d'une décision du conseil d'administration de ne pas renouveler son mandat. son départ correspond à sa nomination comme Chargé de mission pour la photographie au Musée national d'art moderne qui vient de s'installer au Centre George Pompidou.

⁴⁵¹ Idem

la photographie scientifique en passant par la photographie de mariage, toutes ces utilisations présentent un intérêt pour Bernard Chardène⁴⁵².

Née d'une volonté commune de la Ville et de l'Etat⁴⁵³, la Fondation disparaît en 1993⁴⁵⁴; ses collections, qui comportent entre autres une importante collection patrimoniale de photographies et la bibliothèque des frères Lumière, sont intégrées au Département Arts et Loisirs de la Bibliothèque municipale de Lyon. Cet exemple institutionnel nous amène à nous interroger sur les conditions nécessaires à la survie d'une telle initiative. Comment expliquer que cette institution qui a bénéficié d'un soutien à la hauteur de ses ambitions, n'ait pas pu devenir une entreprise pérenne?

Il est possible que son installation dans un lieu prestigieux et symbolique et le soutien financier ne soient pas suffisants à contrebalancer son caractère exogène: sa création répondait à une volonté politique mais ne se basait sur aucune initiative préexistante, contrairement à d'autres institutions qui existent encore aujourd'hui. Cet exemple témoigne de l'importance et de l'influence du contexte géographique et politique dans la survie d'une institution artistique.

Nous constatons donc, au cours de cette décennie, la constitution progressive d'un champ de la photographie artistique. Emanant d'initiatives privées et volontaristes qui s'inspirent du modèle américain, ce champ se dote progressivement des éléments nécessaires à son fonctionnement et à son développement : lieu et réseau de diffusion des œuvres, galeries commerciales, musées et institutions publiques.

Cependant, la photographie est encore considérée comme une expression mineure : elle se déroule dans la périphérie géographique et symbolique de l'art et elle n'obtient aucune reconnaissance de l'institution artistique. Il convient alors de s'interroger sur la qualification de la création photographique telle qu'elle est conçue par les acteurs du champ de la photographie, un champ qui est en train de gagner son autonomie.

⁴⁵²Cf. Hervé Guibert, « La Fondation nationale de la photographie, Lyon, 25 rue du Premier Film », article de 1978, in *La Photo inéluctablement*, ed. Gallimard, Paris, 1999, p.97

⁴⁵³ Cf. Olivier Perrin, *La Fondation Nationale de la Photographie*, ed. Aléas, 2001, 156p.

⁴⁵⁴ Nous pouvons nous interroger sur la rapide disparition de cette ambitieuse institution qui n'a dépassé les quinze ans d'existence alors qu'elle disposait d'un budget conséquent et qu'elle disposait d'un lieu prestigieux qui lui permettait de s'introduire dans le tissu urbain. Cette rapide disparition est peut être due au manque d'implication des dirigeants ou au fait qu'elle soit un produit exogène, fabriqué artificiellement et qui répond certes à une volonté politique mais ne trouve de ce fait aucun fondement ou ligne directrice dans sa politique.

B. Le nouveau champ photographique, des initiatives provinciales : Arles et Toulouse

Le champ de la photographie en France dans les années soixante-dix se caractérise par la création d'institutions pionnières, qui, par l'exposition et la valorisation de la photographie participent à sa reconnaissance.

Nous nous intéressons ici à deux institutions particulières : les Rencontres d'Arles (anciennement Rencontres Internationales de la Photographie) créées en 1970, et la Galerie Municipale du Château d'Eau de Toulouse, créée en 1974. Ces deux initiatives privées présentent de nombreux points communs : mode d'apparition, implantation géographique, actions et positionnements relatifs à la création photographique.

Ces similitudes autorisent certains rapprochements et comparaisons, d'autant plus que ces institutions se sont pérennisées en s'adaptant aux bouleversements qui ont marqué le monde de la photographie au cours des trente dernières années. Ces analogies nous permettent aussi de nous interroger sur l'influence de la personnalité de leur créateur pour l'orientation de leur institution.

Le parcours artistique et l'évaluation des œuvres de ces créateurs nous permettent d'identifier des points communs entre Jean Dieuzaide et Lucien Clergue mais aussi de repérer leurs singularités, notamment dans leur adaptation à l'évolution du monde de la photographie. Il faut remarquer les liens étroits qu'entretiennent les photographes entre eux, comme le montre la programmation des premières expositions du Château d'Eau qui reprend beaucoup de photographes exposés à Arles⁴⁵⁵. Ces deux organisations contribuent à présenter la photographie contemporaine et collaborent avec des institutions d'envergures internationales⁴⁵⁶

La photographie encouragée alors par ces deux institutions s'inscrit dans les courants de la pensée artistique des années soixante où chaque art est l'objet d'une investigation particulière⁴⁵⁷. La photographie reste donc attachée à ses spécificités et à son particularisme.

⁴⁵⁵ Hans Silvester et Edward Weston sont exposés en 1975 à Toulouse et en 1966 au musée Réattu, Kishin Shinoyama qui est exposé en janvier 1976 à Toulouse l'était à Arles en 1975.

⁴⁵⁶ Les œuvres de Jacques Henri Lartigue, déjà exposés en 1963 au Moma de New York, en 1966 à la Fotokina de Cologne et en 1970 à Londres, seront en 1975 montrées à la Galerie du Château d'eau.

⁴⁵⁷ Cf. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, p. 70, ed. Stock, Paris, 2003, 205p.

Néanmoins, les politiques menées par Dieuzaide et Clergue dans leurs organismes présentent de nombreuses différences et nous permettent d'observer les mutations du champ de la photographie.

1) **Jean Dieuzaide et Lucien Clergue : deux pionniers de la diffusion de la photographie.**

Lucien Clergue et Jean Dieuzaide sont deux photographes dont les carrières débutent au début des années cinquante. Ils s'engagent dans leur carrière de photographe dans une période dominée par la figure du photo-reporter, au moment où la pratique de la photographie n'est pas considérée comme un art, mais comme un métier peu conventionnel. Ils appartiennent à cette génération de photographes français qui, lassés d'attendre une reconnaissance officielle de leur art, se sont personnellement engagés dans la création d'espaces de valorisation de la photographie, au plus près de leur lieu de vie. Symboles de cette lutte pour la reconnaissance de la photographie, qui caractérise les années soixante-dix et quatre-vingt, ils sont les initiateurs des deux principales institutions photographiques du sud de la France. Ces deux projets sont parmi les premiers en France à présenter des expositions de photographies et à défendre le statut et la valeur artistique de ce médium.

Revenons tout d'abord sur le parcours des deux principaux protagonistes.

Lucien Clergue est né en 1934 à Arles où ses parents tiennent une boutique de primeurs⁴⁵⁸. Il connaît une enfance difficile ; pendant la guerre la maison familiale est détruite. Il découvre la photographie en 1948 lorsque sa mère lui offre un appareil rudimentaire et qu'un pâtissier lui en apprend la technique.

Sa carrière de photographe débute dans les années cinquante, malgré la mort de sa mère qui l'affecte profondément et qui marquera une partie de sa production, notamment les séries de charognes et de corps de femme fragmentés (Planche XII, illustration 21).

C'est à partir de 1952 qu'il rencontre Manitas de Platas, Picasso et Jean Cocteau à Arles, trois artistes avec lesquels il collaborera et qui joueront un rôle déterminant dans la suite de sa carrière. Il entame alors quatre séries d'images : la plus importante est la série de 1500

⁴⁵⁸ Cf. Gabriel Bauret, *Lucien Clergue*, ed. La Martinière, 2005.
Les informations biographiques de Lucien Clergue sont tirées de cet ouvrage.

photographies de jeunes saltimbanques dont il conçoit et réalise les costumes, dans les ruines d'Arles. Il entreprend aussi ses séries d'animaux morts, de nus de la mer, et de marais qu'il exposera dès 1957, à Londres à l'Institute of Contemporary Arts.

En 1959 sa carrière prend son envol, il photographie le tournage du *Testament d'Orphée* de Jean Cocteau et réalise le décor des Ballets Modernes de Paris. Il continue sa collaboration avec Cocteau qui écrit des préfaces ou des textes pour de nombreuses éditions : *Poésie de Photographie* (1960), *Le testament d'Orphée* (1961), *Numéro Uno* et *Toros Muertos* (1963). Lucien Clergue associe souvent des textes ou des poèmes d'auteurs contemporains à ses images, des poèmes de Garcia Lorca pour *La naissance d'Aphrodite* en 1963, des extraits d'*Amers* de St John Perse pour *Genèse* en 1973⁴⁵⁹.

Au cours des années soixante, il diversifie ses modes de production, multiplie les expositions et commence à constituer un réseau international dans le domaine de la photographie. Il réalise son premier court métrage *Le Drame du Taureau* en 1965, pour lequel il recevra le Prix Louis Lumière en 1966. Suivront deux films, un sur Manitas de Platas, l'autre sur l'œuvre de Picasso *Picasso, guerre, amour et paix*. Il poursuit une importante production filmique en prenant la Camargue et la tauromachie comme thèmes : *Dans Arles où sont les Alyscamps* et *Linares, le jeune torero* (1966), *Delta de sel* (1967), *Flamants roses de Camargue*, *Méditerranéenne* et *Sables* (1969), *Dressage de chevaux sauvages* (1970), *Voyage en Camardie* (1971), *Christian Nimeño, torero de France* (1978).

A partir de 1957, il expose au minimum une fois par an et ce rythme s'accélénera dès 1961, où il est invité par Steichen à exposer au Museum Of Modern Art de New-York. Ainsi, il exposera principalement en France, Angleterre, Allemagne et aux Etats-Unis. Lucien Clergue reconnaît d'ailleurs sa dette au « modèle américain » de diffusion de la photographie artistique. Sa rencontre avec Ansel Adams à Carmel en Californie en 1972 sera déterminante dans son engagement pour la défense de la photographie et pour sa pratique personnelle. Il sera régulièrement invité aux Etats-Unis pour diriger des *Workshop*⁴⁶⁰ (stages), il y rencontrera Wynn Bullock (Planche XI, illustration 20) et Jerry Uelsmann qui le conforteront dans son engagement pour la promotion de la photographie.

⁴⁵⁹ Cf. « Lucien Clergue », in *SUD*, hors série 1989.

⁴⁶⁰ Les workshop sont en fait des stages de quelques jours où, à la manière d'un atelier éphémère, les étudiants apprennent les techniques et pratiques du maître.

Jean Dieuzaide est né le 20 juin 1921 à Grenade sur Garonne. Il est très tôt sensibilisé aux arts : son père chante les grands airs d'opéra et sa mère joue du piano, il se passionnera très tôt pour l'aviation, notamment lors de sa scolarité à Cannes⁴⁶¹. Profondément affecté par la mort de son père en 1934, il portera pendant des années les ambitions sociales de sa mère. C'est d'ailleurs pour lui cacher sa profession de photographe qu'il utilisera le pseudonyme de Yan à ses débuts.

Pendant l'Occupation, il est affecté au service photographique de la région. Le 19 août 1944, il rend compte de la libération de sa ville et son portrait du Général de Gaulle lui vaudra une reconnaissance publique. Il devient alors photographe de presse, mais refusant de rejoindre Paris, Jean Dieuzaide valorise la beauté de sa région, de son terroir, pour lequel il témoignera d'un profond attachement tout au long de sa vie. Il travaille, en tant que correspondant, pour plusieurs journaux et magazines, réalise des reportages sur l'Espagne, le Portugal et la Turquie, puis intervient principalement dans la photographie industrielle (Planche XIII, illustration 23) à partir de 1960.

Son sens de l'esthétique lui vaut de nombreuses publications et de multiples distinctions. Créée en 1953, l'Association des Gens d'Images lui décerne le prix Niepce en 1954 et le prix Nadar en 1961 ; ces distinctions joueront un rôle essentiel dans sa notoriété de photographe.

En 1975 il est le premier photographe à être admis " peintre de la marine ".

Militant de la première heure, toujours prêt à défendre les intérêts de la photographie, il alerte, en 1977, les pouvoirs publics sur la proche disparition du papier photographique baryté. Après de multiples démarches, il obtient une victoire face à Kodak et Ilford. Ses nombreuses actions de " franc-tireur de la photographie ", comme il se définissait lui-même, assorties d'un caractère bien trempé, feront de lui un témoin visionnaire de son époque.

Il expose dès 1955 à la Galerie d'Orsay à Paris et régulièrement au cours des années soixante. Ses expositions sont principalement consacrées à son travail sur l'art roman et à son expérience esthétique avec le brai (Planche XIII, illustration 24) : « L'Art Roman du Soleil » (en 1962 au pavillon de Marsan, Le Louvre, Paris), « Les sculpteurs toulousains » (1965, centre culturel de Toulouse, Musée Réattu, Arles), « Mon aventure avec le Brai » (1968, Maison des Quatre Vents, Paris), « Le Brai, Terre des Hommes » (1969, Centre Culturel

⁴⁶¹ Cf. Claude Bedat, *Jean Dieuzaide et la photographie*, ed. Association des publications de Toulouse le Mirail, 1978, 215p.

Les informations concernant la biographie de Jean Dieuzaide sont tirées de cet ouvrage.

FIAT, Milan et Montréal). Il participe aussi aux premières Rencontres Internationales de la Photographie, à Arles en 1970.

Jean Dieuzaide avait auparavant organisé des expositions notamment avec le Cercle des XII, association de photographes toulousains dont il était l'un des acteurs les plus dynamiques. Cependant l'évènement qui le poussera à créer la Galerie du château d'eau, sera la visite de l'exposition de Robert Doisneau à la Bibliothèque nationale⁴⁶² en 1973. Choqué par le sort réservé aux clichés de son ami (les tirages étaient punaisés sur une plaque de contrecollé brut dans l'escalier qui menait au Cabinet des estampes)⁴⁶³, il décide de l'honorer en organisant une exposition digne de ce nom. Ce sera le point de départ d'une aventure qui durera plus de vingt ans.

Nous nous rendons compte que ces deux photographes Lucien Clergue et Jean Dieuzaide ont des parcours professionnels distincts et n'élaborent pas les mêmes « récits autorisés » ; leur identité artistique est donc différente. Toutefois, ce sont deux artistes provinciaux, deux enfants du pays fortement marqués par l'identité régionale (Toulouse et Arles). Souvent jugé comme restrictif⁴⁶⁴, ce caractère provincial semble avoir été bénéfique pour les deux institutions qu'ils ont développées loin des centres de décision, avec une certaine liberté et le bénéfice d'un appui politique local.

Néanmoins, ils ont dû faire preuve d'un engagement personnel total, qui prit parfois l'aspect d'un combat, dans l'affirmation de la valeur de leurs réalisations, autant photographiques qu'institutionnelles. En effet, la reconnaissance nationale de leurs œuvres, bien qu'effective et officielle (Lucien Clergue est aujourd'hui membre de l'Académie), ne fut que tardive, alors qu'ils bénéficiaient déjà d'une renommée internationale. Les deux institutions mises en place par Lucien Clergue et Jean Dieuzaide deviennent des oasis dans « le désert photographique français » des années soixante-dix ; fait exemplaire car elles ne relèvent pas d'une décision politique, mais de l'action et de l'engagement personnel de ces pionniers.

⁴⁶² Entretien avec Madame Dieuzaide (12.02.2004).

⁴⁶³ *Idem.*

⁴⁶⁴ Au cours des entretiens menés, il apparaît clairement que ces deux initiatives, et plus particulièrement le Château d'eau, sont jugées comme mineures par les acteurs du « champ parisien » : elles n'avaient aucune influence ni aucune portée.

Cette considération nous amène à nous interroger sur la validité des jugements en fonction du contexte géographique de leur émetteur. Un photographe de Toulouse est plus influencé par la Galerie du Château d'eau et les Rencontres qu'il visite régulièrement que par une galerie parisienne qu'il ne peut fréquenter qu'épisodiquement.

Lucien Clergue est accompagné de Michel Tournier et Jean Claude Gautrand pour mettre en place la première édition des Rencontres qui se greffe sur un festival multi disciplinaire déjà existant à Arles. Devant ce succès, ils décident de devenir autonomes et lancent les Rencontres Internationales de la Photographie ; les premières éditions consacrent la formule « exposition, rencontres, projection, stages », qui fera le succès de cet événement.

La création de la Galerie Municipale du Château d'eau est due à la seule initiative de Dieuzaide. Pour la première exposition, il tirera lui-même les épreuves à partir des négatifs prêtés par Robert Doisneau. Pendant des années, il assumera seul (avec l'aide des assistants de son atelier professionnel) le fonctionnement de la Galerie. La municipalité se contente de mettre à disposition un local et n'interviendra directement dans le financement qu'à la fin années soixante-dix.

Les missions de ces deux institutions sont centrées sur la diffusion de l'art photographique auprès du plus grand nombre de spectateurs par le biais d'expositions. De leur création jusqu'à la fin des années quatre-vingt, la programmation de ces expositions sera principalement le fait des deux directeurs, dont les choix sont fortement influencés par leurs conceptions de la photographie. Pour eux, la photographie représente un art protéiforme répondant à un ensemble de règles définies principalement par les caractéristiques du médium. Cette conception moderniste de l'art photographique s'explique aisément par le contexte artistique dans lequel évoluent Lucien Clergue et Jean Dieuzaide, contexte des années soixante et soixante-dix, dominé par les théories modernistes.

Ces deux photographes partagent donc leur conception de l'art et de la photographie. Nous pouvons, de plus, identifier d'autres similitudes dans l'organisation de leurs programmations d'où ressortent quelques axes dominants :

- La diffusion de la création photographique contemporaine internationale, à partir d'expositions monographiques ou thématiques (les regroupements sont alors opérés à partir des critères qui apparaissent aujourd'hui comme désuets : nationalité, genre, pratique de la couleur, sujet...).
- La création d'expositions rétrospectives qui permettent de poser les jalons d'une histoire de la photographie (quasi inexistante alors), de positionner des modèles, de faire apparaître des maîtres, bref de participer à la mise en place d'une structure normative permettant de mieux comprendre et de légitimer la création contemporaine.

- La présentation de la photographie dans ses différents domaines d'utilisations : scientifique, mode, sociologique...
- L'élaboration et la mise en valeur de l'identité culturelle locale.

2) Le modèle Arlésien.

Les Rencontres d'Arles sont fondées sur un fonctionnement ponctuel ; elles présentent chaque année de nouvelles expositions, en mettant en avant l'aspect évènementiel du festival par des projections, conférences, colloques et soirées.... Arles devient alors, pendant une semaine, le centre de la photographie où se retrouvent tous les acteurs importants. Ce rendez-vous annuel donne l'occasion de tisser des liens, de découvrir de nouveaux photographes, de mettre en place des collaborations, et même d'acheter ou de louer des expositions.

Les Rencontres d'Arles apparaissent dans le contexte particulier de la ville d'Arles. Petite ville des Bouches du Rhône (cinquante mille habitants environ), coupée en deux par le fleuve et bordée par la Camargue, la ville jouit d'un patrimoine exceptionnel fruit de sa longue histoire. Vielle de 2500 ans, Arles garde les traces d'un glorieux passé, alors qu'elle était une colonie romaine : théâtre antique, arènes, thermes, plan d'urbanisme, vestiges... A ces atouts s'ajoute le patrimoine d'époque médiévale dont l'Eglise Saint Trophèmes mais aussi de nombreuses églises désacralisées. Cette richesse patrimoniale s'enrichit d'un contexte artistique particulier : depuis la fin du XIX siècle et le séjour de Vincent Van Gogh, la ville est un centre d'attraction pour de nombreux artistes dont le plus célèbre est Picasso. Ce contexte particulier ne transforme pourtant pas Arles en un centre artistique important mais en un lieu de villégiature ou de création.

Dans les années soixante, la carrière de photographe de Lucien Clergue prend son envol. Lors d'une de ses expositions au Musée Réattu en 1960, il explique qu'il a choisi de devenir photographe comme on devient peintre. Autodidacte, il se présente comme « rebelle » aux livres et aux règles, s'oppose aux « poncifs photographiques ». Il met en place ses propres techniques, ses propres modes opératoires qui ne suivent pas les conventions et s'y opposent : prises de vue à l'ombre, bains de développement à 40°C qui brûlent les négatifs, l'absence de filtre et de cellule, l'utilisation d'un appareil photo archaïque. Il cite d'ailleurs Man Ray et Brassai en référence pour expliquer ces choix et avoue suivre les conseils de Picasso et de Cocteau.

Dès ses débuts, il affirme sa volonté de rompre avec l'académisme et d'entraîner la photographie sur la route de l'art : « *On m'accuse d'avoir l'esprit de contradiction, sans doute, c'est pour réagir contre l'académisme* ». ⁴⁶⁵

Il est vrai que la richesse du milieu artistique arlésien des années cinquante a eu une influence considérable sur la pratique et la carrière de Lucien Clergue. Il fréquente alors Picasso, Cocteau, et voyage à travers le monde pour répondre à des commandes. Sa pratique photographique et son esthétique se développent autour de trois thématiques qu'il conjuguera tout au long de sa carrière : la tauromachie, la femme et la Camargue. Néanmoins, la diversité de sa production photographique et filmique, en font un artiste inclassable, ouvert à de multiples influences autant photographiques qu'artistiques. Ses nombreuses expositions sont l'occasion de multiplier les rencontres et collaborations, mais aussi de s'inspirer des exemples étrangers. C'est ainsi qu'en 1965, il crée avec Jean Maurice Rouquette, le département photographique au Musée Réattu d'Arles, projet inspiré par le département photographique du Moma.

a) La genèse des Rencontres d'Arles.

Au début des années soixante-dix, le Musée Réattu d'Arles est, depuis 1965, le premier et le seul en France à présenter alors en permanence des épreuves de photographes contemporains.

Lucien Clergue, Michel Tournier et Jean-Maurice Rouquette, alors conservateur du musée Réattu, décident de poursuivre cette initiative. Ils se greffent au Festival multidisciplinaire (Annexe 15) d'Arles ⁴⁶⁶ et organisent une exposition d'œuvres d'Edward Weston ⁴⁶⁷ en 1970 au musée Réattu d'Arles. La même année se déroule la première et unique soirée publique

⁴⁶⁵ Lucien Clergue, Cat. *Arles 1960*, Musée Réattu, juillet- septembre 1960.

⁴⁶⁶ Cf. Jean-Claude Gautrand, *Avoir 30 ans, chroniques arlésienne*, ed. Actes sud, Rencontres internationales de la photographie, Arles, 1999, 220 p.

Cet ouvrage est présenté sous la forme de chroniques retraçant le Festival des Rencontres depuis sa création jusqu'en 1998. Le ton lyrique et anecdotique de l'auteur est certainement dû à sa participation à ses événements, et rend bien compte de l'esprit convivial du début de cette aventure.

⁴⁶⁷ Une importante partie des tirages originaux de Weston conservés au musée Réattu provient d'un don de Jérôme Hill.

avec trois photographes français: Denis Brihat, Jean-Paul Charbonnier et Jean-Pierre Sudre devant près de deux cents personnes. Dans la salle se trouvaient de nombreux photographes venus de la France entière pour apporter leur soutien à cette initiative. Dans l'enthousiasme de cette réunion, les photographes décident d'écrire au président de la République, Georges Pompidou, pour lui demander d'offrir à la photographie la place qu'elle revendique. Afin de donner une forme à cette revendication, Lucien Clergue, Jean-Maurice Rouquette, Michel Tournier et Marie-Agnès de Gouvion Saint-Cyr⁴⁶⁸, fondent l'association des Rencontres, conformément à la loi du 1^{er} juillet 1901. Son objet est la « *promotion, recherche, sensibilisation et diffusion concernant la photographie sous toutes ses formes de création et dans sa relation avec les autres arts.* »⁴⁶⁹

Cette structure autonome associe expositions et rencontres, présente une photographie vivante et personnifiée : le groupe californien « Visual dialogue » et le « Groupe libre expression » qui s'opposent alors à la photographie traditionnelle de Salon. Les Rencontres Internationales de la Photographie sont nées.

Les Rencontres sont souvent associées à la figure tutélaire de Lucien Clergue qui est en quelque sorte le fil conducteur de cette structure. Cependant, les Rencontres sont surtout une œuvre collective. Dès le début, Lucien Clergue est entouré de Paul Geniet, de Jean-Claude Lemagny, de Jean Claude Gautrand, de Jean Dieuzaide, de Jean-Pierre Sudre, de Denis Brihat, puis très vite de Cornell Capa, d'Antoine et Maryse Cordesse, de Luc Hoffmann et de Roger Théron (Annexe 34). Cet événement constitue aussi un laboratoire, un lieu de formation et de découverte auquel participent rapidement Bernard Perrine, Agnès de Gouvion Saint-Cyr, Françoise Riss, Serge Gal, Yann Le Goff, Marie-José Justamond qui, comme tant d'autres, font leurs débuts aux Rencontres avant de rejoindre des institutions culturelles ou la presse.

Soudé par des liens amicaux (Annexe 13), ce groupe de photographes et de passionnés fait vivre la structure et lui assure une continuité. De plus, ce groupe représente une partie importante du champ photographique français qui est alors en train de se constituer. Il s'agit d'ailleurs de remarquer que tous les acteurs de ce champ passeront à un moment de leur carrière par les Rencontres d'Arles : que ce soit en tant qu'organisateur, commissaire, exposant ou participant. Ce regroupement et cet engagement de personnalités assurent aux

⁴⁶⁸ Agnès de Gouvion Saint Cyr sera par la suite Inspecteur Général pour la Photographie au Ministère de la Culture et de la Communication. Pendant plus de trente ans, elle jouera un rôle central dans la politique de l'Etat dans le domaine de la valorisation de la photographie.

⁴⁶⁹ Cf. Statuts de l'association.

Rencontres un renouvellement et une dynamique constante. Cette situation est toutefois complexe et contraignante lorsque des changements s'avèrent nécessaires et entraînent des dissensions au sein du Conseil d'Administration.

En 1975, l'Etat subventionne la manifestation qui se détache du festival pluridisciplinaire en 1976 (Annexe 14) et elle devient une association en 1977⁴⁷⁰. De 1973 et 1980, le budget passe de 40000 francs à 1 million de francs⁴⁷¹.

Les grands axes de l'association sont déterminés par le Conseil d'Administration qui se réunit plusieurs fois par an. Il possède les pouvoirs les plus étendus pour voter tout acte qui ne soit pas réservé à l'Assemblée Générale. Le Conseil veille sur la bonne gestion du bureau, il est chargé de la mise en œuvre des décisions des adhérents et contrôle également les cotisations et les subventions reçues. L'application des grands axes établis par le Conseil est ensuite confiée au Directeur artistique des Rencontres, à l'Administrateur Général et à leur équipe.

Dès leur création, Les Rencontres s'affirment comme un lieu d'échanges, de collaborations, un rendez vous de photographes mais aussi de passionnés qui viennent découvrir les grands photographes (ceux qui sont explicitement considérés comme des « maîtres ») ou d'amateurs qui viennent perfectionner leurs pratiques par des stages. L'alliance entre les expositions, les rencontres et les stages assurent leur succès. La formule est ainsi lancée, elle va prendre de l'ampleur et réunir désormais tous les ans le petit monde international de la photographie.

Il est certain que si ce festival est devenu l'un des plus importants au monde en moins de trente ans, c'est grâce à la volonté d'un petit groupe de photographes professionnels (Annexe 34).ou d'amateurs passionnés. C'est par leur ténacité et leur dévouement que ces photographes ont réussi à faire reconnaître progressivement aux pouvoirs publics l'importance de la photographie, de son enseignement, de sa diffusion. Ils seront de tous les combats autant professionnels (les droits des photographes) que techniques⁴⁷². Par cet

⁴⁷⁰ Les Rencontres d'Arles sont une association conforme à la loi 1901.

⁴⁷¹ Michel Frizot, « Les Rencontres internationales de la photographie », in Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, ed. Larousse/CNRS, Paris, 2001, p. 548

⁴⁷² En 1974, la firme Kodak lance un nouveau type de papier photographique au support plastique, plus pratique pour les manipulations en laboratoire mais répondant moins bien aux normes de conservation. Jean Dieuzaide, lors des Rencontres d'Arles, lance un cri d'alerte, réunit la communauté des photographes et parvient à faire maintenir la production du papier RC, jugé plus stable chimiquement et donc plus adapté à la création d'œuvre photographiques.

évènement, ils affirment leur volonté d'échapper aux modèles des photo clubs et celui d'être considérés comme des artistes.⁴⁷³

Les rencontres d'Arles prennent place dans la ville et réalisent une forte fusion avec le patrimoine, l'esprit de la ville et ses opportunités sont déterminants : présence de lieux vides, taille de ville qui évite la dispersion, présence de lieux de convivialité et de sociabilité. Cette alliance entre un charme spécifique et l'émulation apportée par la multitude des rencontres, contribue à exercer un attrait certain pour cet évènement. En 1975, Julia Scully écrit dans *Modern Photography* :

*« La chance de voir une riche variété de travaux, de parler photographie avec des étudiants et des professionnels dont les points de vue peuvent provoquer les vôtres et étudier avec de bons enseignants sont une raison suffisante pour moi de penser sérieusement d'aller au Festival d'Arles, mais faire tout cela dans une aussi charmante ville française non loin de la Riviera, environnée par de curieux et pittoresques villages provençaux, rend cela pour moi irrésistible ».*⁴⁷⁴

Par leur nature évènementielle, les Rencontres ne disposent pas de lieux fixes et permanents : les lieux d'expositions ou d'accueils sont réinvestis chaque année. Les anciennes églises (Saint Anne, Trinitaires), cloître, cinémas, entrepôts industriels, hôpital (l'Espace Van Gogh), deviennent, le temps d'une exposition, des lieux d'accueil pour l'art (Annexe 35). Les différents espaces occupés par les activités des Rencontres de la photographie illustrent l'évolution et le développement de cet évènement. Ainsi, les premières projections se déroulent dans la cour du Musée Réattu, rassemblant une cinquantaine de personnes, elles s'installent ensuite dans la cour de l'Archevêché avant de prendre place dans le théâtre antique, seul lieu susceptible d'accueillir un public qui dépasse largement mille personnes. L'atout des Rencontres est d'être installé dans une ville qui reste à échelle humaine. Elle se prête au jeu des rencontres et évite la dispersion des expositions, mais offre, en même temps, des infrastructures susceptibles d'accueillir un public nombreux et suffisamment de lieux

⁴⁷³Cette volonté d'endosser le costume d'artiste ne paraît pas incompatible ni avec l'histoire de la photographie, ni avec la pratique du photo reportage, à partir du moment où elle se situe dans la lignée de Cartier-Bresson, considéré alors comme le premier à avoir hissé sa pratique au rang des beaux art.

Cf. Lucien Clergue, propos recueilli par Gabriel Bauret, in *Camera International*, été 1989, p.91

⁴⁷⁴ Julia Scully, cité par Lucien Clergue in cat. 6^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, 1975.

disponibles pour monter des expositions. Le caractère particulier d'Arles, son riche patrimoine, conjugué à une bonne infrastructure touristique et événementielle, contribuent au succès de cet événement. Ce lien est particulièrement flagrant dans la communication des Rencontres (annexe 15) qui, dans les premières années, intègre un des symboles de la ville (le lion, la corrida, le théâtre antique...) dans les affiches et les supports de communication.

Si en 1974, les expositions sont encore toutes rassemblées au Palais des Congrès. En 1975⁴⁷⁵, elles s'installent dans différents lieux à travers la ville : cloître Saint Trophimes, Musée Réattu, Maison Pablo Neruda, Maison des Jeunes, salle des Fêtes. Le nombre d'expositions augmentant, de nouveaux lieux s'avèrent indispensables. La diversité de ceux-ci et leur dispersion ne sont pourtant pas un inconvénient, elles permettent de trouver un lieu spécifique à chaque exposition et évite la saturation visuelle, en permettant au spectateur un retour à « la vie réelle » entre chaque exposition. Les Rencontres profitent de cette opportunité et la « découverte » ou l'aménagement d'un nouveau lieu d'exposition est systématiquement mise en avant⁴⁷⁶.

La diversité des lieux d'expositions autorise aussi, lorsque les moyens financiers sont au rendez-vous, d'adapter chaque espace à l'exposition présentée, de varier la scénographie. La photographie est ainsi valorisée, comme en 1983, lorsque Robert Rauschenberg installe une photographie de 33 mètres de long dans l'église de Montmajour⁴⁷⁷ : le tirage suivant les courbes intérieures du bâtiment. Ces opportunités permettent alors à certains artistes de sortir du modèle conventionnel de l'exposition pour proposer de nouvelles formes de présentations qui s'apparentent parfois à des installations.

La taille d'autres espaces (certains bâtiments comme les anciens entrepôts SNCF offrent des surfaces dépassant les 4000 m²) autorisent la juxtaposition et le rapprochement entre différents travaux: ce rapprochement souscrit à tous les effets de contrastes, d'oppositions ou de continuités qui ne manquent pas d'être remarqués.

Si la nature et la diversité des lieux d'expositions des Rencontre d'Arles apparaissent comme déterminants dans le succès de l'événement, ils génèrent par contre, des effets néfastes.

⁴⁷⁵ Cf. cat 6^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, 1975.

⁴⁷⁶ Cf. Hervé Guibert, « Les rencontre internationales de la photographie à Arles », in Le Monde, 24 juillet 1984, p. 10

⁴⁷⁷ L'Abbaye de Montmajour est fondé en 948 par des moines bénédictins, l'église Notre Dame date du XIe siècle. L'abbaye est aujourd'hui classée au Patrimoine Mondial de l'UNESCO.

Le charme de lieux d'expositions alternatifs est en effet contrebalancé par leur inadéquation aux normes de conservation préventive des œuvres d'art. En été, la température et l'hygrométrie⁴⁷⁸ sont loin des normes exigées⁴⁷⁹. Ces contraintes, qui augmentent avec la valorisation patrimoniale et marchande des œuvres photographiques, ont été dépassées par la mise en place progressive d'espaces adéquats. Ces derniers sont équipés de climatisation, de déshumidificateurs et d'éclairages à intensité réglable, un ensemble de technologies coûteuses et inadaptées à des lieux tels des églises gothiques ou des entrepôts industriels.

De plus, nombre des lieux d'expositions sont inoccupés en dehors des Rencontres. Ils doivent donc être régulièrement remis en état et subissent entre temps de nombreux dégâts (infiltrations, nuisibles) qu'il convient de réparer avant chaque installation d'œuvres d'art.

b) Une programmation à visée internationale.

Revenir sur plus de dix ans⁴⁸⁰ (1971-1985) de programmation des Rencontres amène à mettre en évidence une constante dans les choix des expositions sélectionnées par les commissaires mais dénote aussi une évolution qui génère des crises passagères, bien que régulières.

Les Rencontres de la photographie d'Arles étaient anciennement les Rencontres Internationales de la Photographie⁴⁸¹. Lors de leur création, les salons ou foires qui exposaient de la photographie pouvaient fonder leur sélection sur la base de la nationalité du photographe. Les artistes étrangers étaient alors présentés dans une section particulière.

⁴⁷⁸ Ils sont situés dans le sud de la France près du Rhône et d'une grande zone humide, la Camargue.

⁴⁷⁹ Ces normes sont fonctions de la nature du support photographique.

Généralement, une température élevée occasionne un vieillissement accéléré du support. En ce qui concerne l'humidité relative, un taux élevé cause divers problèmes, notamment le développement de moisissures, l'amollissement de la gélatine ou le gonflement de l'émulsion. Un taux bas occasionne également des problèmes, surtout au niveau de l'émulsion. Si elle se dessèche, le support rétrécit et se courbe. Il perd également de sa souplesse et peut se casser. Une combinaison de ces deux facteurs (température et humidité relative élevées) accélère dramatiquement le processus de détérioration.

Les conditions de conservations pour une exposition pour les épreuves en noir et blanc sont les suivantes : température maximale de 18° C, les fluctuations ne doivent pas excéder plus ou moins 1° C sur une période de 24 heures. L'humidité relative doit se situer entre 30 % et 50 %. Les fluctuations ne doivent pas excéder plus ou moins 5 % sur une période de 24 heures.

⁴⁸⁰ Nous nous concentrons ici sur une période allant de 1971 à 1985, durant laquelle les Rencontres sont principalement dirigée par Lucien Clergue (excepté de 1978 à 1982), et où la programmation présente donc une cohérence donnée par les goûts et les préférences du fondateur des Rencontres.

⁴⁸¹ Le nom a été changé en raison de l'acronyme et du fait que des rencontres sont alors, évidemment, internationales

L'idée de préciser le terme international révèle la volonté des créateurs d'ouvrir leur programmation, dans le but de créer un réseau international, de faire de la manifestation un outil mis en commun. Cette internationalisation se produit réellement en 1975 et entraîne de nombreuses complications évoquées dans le catalogue⁴⁸² : importance du budget alloué au déplacement des artistes invités, présence indispensable de traducteurs...(Annexe 14)

L'ouverture de la programmation à des photographes étrangers se produit, tout d'abord par le biais d'expositions monographiques consacrées aux photographes considérés comme des maîtres : Ansel Adams en 1974, Eugène Smith et Ralph Gibson en 1975, Lisette Model en 1978, Manuel Alvarez Bravo en 1979...(Annexe 14). Ces présentations s'apparentent à des hommages envers des prédécesseurs qui furent les pionniers de la pratique artistique de la photographie. Elles représentent, en général, les expositions phares des Rencontres, celles qui mobilisent l'attention de la presse et du public.

Ces propositions historiques sont complétées par des expositions thématiques où les photographes sont réunis en fonction de leur nationalité ou de leur lieu de travail : « Trois photographes américaines », « Imogen Cunningham », « Linda Connor », « Judy Water », en 1973, « Japon, Italie, Espagne, Pologne », exposition collective en 1978, « A propos de 70 photographes anglais », en 1980, « Onze photographes de Santa Fe », en 1981, « Esthétiques actuelles de la photographie au Québec », en 1982, « Nouvelle photographie Japonaise » en 1984, « La photographie Suédoise » en 1985.

Cette ouverture de la programmation à la création internationale se produit dès les premières années des Rencontres et devient rapidement l'une des caractéristiques principales de cet événement. Les Rencontres sont alors, un des seuls lieux qui propose un panorama de la création internationale et explore d'autres formes de créations.

Cette recherche de nouveauté s'effectue pourtant selon une conception spécifique de la création photographique. Certes, l'importance de la programmation des Rencontres ne nous autorise pas à y voir une orientation unique, mais il convient de noter qu'elle favorise prioritairement un type de photographie : la photographie dite « créative »⁴⁸³. Ainsi, l'ensemble de la programmation, par le biais des expositions monographiques ou thématiques consacrées à des artistes historiques (Paul Strand, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis, Willy Zielke, Robert Frank) ou contemporains (Le Groupe Libre Expression, Lucien Clergue, Aarond Siskind, Paolo Gioli), met en avant cette pratique artistique de la

⁴⁸² En 1975, est lancé le premier catalogue des Rencontres, le premier de ce genre qui allie texte, programme du festival et images. Cette initiative ne sera toutefois pas renouvelée les années suivantes.

⁴⁸³ Nous reviendrons ultérieurement sur les caractéristiques de cette photographie.

photographie, définie principalement par une attitude moderniste, l'utilisation de genres empruntés au modèle pictural (principalement le nu, le paysage et le portrait) et un culte de la technique.

La quantité d'expositions autorise aussi les directeurs artistiques à présenter de jeunes photographes encore peu connus, qui trouvent dans les Rencontres l'opportunité d'être exposés au côté de grand maîtres. Parmi ces jeunes photographes, quelques uns connaîtront la notoriété, mais beaucoup, noyés dans le nombre, et bousculés par un nécessaire renouvellement de la programmation, tomberont dans l'oubli.

Cette programmation offre donc un panorama international d'une création photographique qui balaie toutes les possibilités offertes par une pratique qui se situe entre le photo reportage et l'abstraction formaliste. Plutôt que de chercher une cohérence dans une programmation souvent présentée comme manquant de rigueur⁴⁸⁴, il convient d'en relever, ici, les manques ou oublis volontaires.

Notons en premier lieu, la présentation du photo reportage. Il entretient certes, des liens directs avec le secteur de l'économie, mais il est toujours présenté comme débarrassé de ses liens incompatibles avec l'affirmation de la primauté du regard du créateur.⁴⁸⁵

Par ailleurs, la promotion d'une pratique artistique de la photographie s'affirme autour de la construction de la figure du photographe auteur : celui qui donne une vision subjective de la réalité. Cette vision se matérialise en noir et blanc, qui apparaît alors comme la seule technique capable de sortir l'image de son lien contraignant avec la réalité. La photographie couleur est alors perçue comme trop proche de l'esthétique amateur et populaire, elle ne convient donc pas à une valorisation artistique.

Enfin, les rapports entre la photographie et les Beaux-arts où existe une production photographique d'artistes, se lisent en filigrane dans les textes des catalogues mais ne sont jamais clairement revendiqués.

La programmation se situe donc dans une zone située entre la pratique des artistes et l'utilisation commerciale de la photographie. Elle est à l'image de la pratique et des goûts de son directeur, Lucien Clergue. L'empreinte de sa personnalité se retrouve pendant toute la période de 1971 à 1985 et elle entraîne un manque de renouvellement dans la programmation, ce qui vaudra aux Rencontres de nombreuses critiques.

⁴⁸⁴ Cf. Christian Caujolle, « Rencontres d'Arles, quinze ans d'âge », in *Libération*, 14 juillet 1984, p. 22

⁴⁸⁵ La photographie de mode ou publicitaire sont par contre, momentanément, absentes de cette programmation. Elles apparaissent au milieu des années quatre vingt.

c) Une politique au service de la promotion de la photographie.

Avant de se pencher sur la politique des Rencontres d'Arles, il convient de prendre la mesure de l'impact des diverses personnalités sur son fonctionnement et son évolution. Si, comme nous venons de la voir, l'influence des goûts du directeur artistique est déterminante dans le choix des expositions, elle est aussi importante dans la politique de l'association. L'apparition des Rencontres se produit dans le contexte culturel et politique particulier des années soixante-dix. Ses créateurs affirment d'emblée leur désir de partage, d'échange et d'ouverture. Ils prennent en main l'organisation des événements et s'impliquent personnellement dans tous les aspects de la vie de l'association⁴⁸⁶. Aujourd'hui, la situation est complètement différente : l'organisation est l'affaire de professionnels rémunérés. Une telle implication nécessite que ses acteurs se reconnaissent dans la politique menée par l'association : une vision commune est donc nécessaire. Ainsi, la politique des Rencontres de la photographie dans les années soixante-dix est le reflet des préoccupations de leurs créateurs et de leurs animateurs.

En effet, le premier but à atteindre pour ces différents acteurs concerne la promotion et la défense de la photographie. Elles passent par l'organisation d'expositions, mais aussi par les projections en public. Ce mode de diffusion, d'emblée envisagé, se déroule au début dans la petite cour du musée Réattu et se poursuit par des débats et des échanges d'idées (Annexe 14). Le transfert de cet événement dans la cour de l'Archevêché ou au théâtre antique, des espaces susceptibles d'accueillir jusqu'à deux mille personnes, ne lui a pas enlevé son aspect participatif : le public s'exprime facilement et à la manière des jeux du cirque, condamne ou applaudit la projection.

⁴⁸⁶ Cf. annexe 34.

Ces rencontres publiques jouent un rôle primordial dans la vie des Rencontres. Elles contribuent à rassembler les divers participants, prolongent les expositions ou proposent des rétrospectives, difficilement réalisables sous la forme de l'exposition⁴⁸⁷.

Il apparaît par contre que le public y joue un rôle important: constitué en grande partie d'amateurs, de connaisseurs, de professionnels, il est turbulent, exigeant. Les broncas⁴⁸⁸ sont monnaies courantes lors des projections.

Ce contact avec le public est permanent pendant le festival. Les occasions d'échanges sont nombreuses et variées : conférences, colloques, stages, fêtes, rythment les journées des festivaliers durant plus d'une semaine. Arles devient progressivement le lieu où se retrouvent tous les acteurs du champ de la photographie, où se nouent des amitiés, se créent des collaborations, se préparent des projets.

Toujours dans l'optique de valorisation, des colloques sont organisés. Chaque année deux ou trois thèmes sont l'occasion de débats (Annexe 14) : *la photographie et le musée, l'enseignement de la photographie, les libertés du photographe, Actualité de la photographie dans l'art contemporain, Galeries et marché de la photographie, photographie et communication humaine, Edition et publication de photographie, pour une définition de l'audiovisuel*. Les sujets abordés reflètent les préoccupations des photographes : les rapports avec l'institution, le marché et les divers modes de diffusion. Ces colloques ne prétendent donc pas établir une histoire ou une approche spécifique de la création contemporaine, mais cherchent plutôt à répondre aux attentes de la communauté des photographes.

En 1975, deux colloques *Galeries et marché de la photographie* et *Actualité de la photographie dans l'art contemporain*, laissent présager une volonté d'ouverture du champ de la photographie. Patrick Le Nouene relève alors toutes les utilisations de la photographie par les artistes contemporains et esquisse une histoire de cette utilisation depuis Duchamp. Il indique même les travaux d'artistes contemporains comme Boltanski et Le Gac en précisant qu'il s'agit dans leurs cas d'une pratique totale où la théorisation prédispose au faire. Ce constat d'une situation contemporaine favorable à la valorisation de la photographie est atténué par une conclusion où il affirme :

⁴⁸⁷ Néanmoins, leur caractère éphémère et parfois expérimental, conjugué à l'absence de traces (exceptés les comptes rendus de la presse) ne nous autorisent pas à analyser en profondeur ces manifestations.

⁴⁸⁸ Ce terme est issu de la taumachie, qui participe elle aussi à l'identité arlésienne, se retrouve dans de nombreux articles relatant les projections. Il désigne la réaction du public insatisfait par l'attitude du taureau, ou du torero, durant la corrida, et se traduit le plus souvent par des cris et des sifflements, même s'il la bronca peut parfois dégénérer en actions violentes.

« Mais en même temps la photographie permet de reposer en des termes nouveaux les rapports qui unissent le créateur et la création sans privilégier tel ou tel producteur au profit de tel autre en fonction des circuits ou des discours dans lequel sa production s'inscrit. La division⁴⁸⁹ n'est maintenue que pour les besoins d'une économie »⁴⁹⁰

Alors même que le marché assure une fonction de validation, le deuxième colloque démontre que ce marché de la photographie est inexistant. George Bardawil⁴⁹¹ met en avant le caractère avant-gardiste des galeries qui ont pour but de défricher un terrain encore inconnu pour une photographie en voie de constitution. Il précise d'ailleurs la nature de cette photographie :

« (...) établir les premiers termes d'un code commun impliquant naturellement la reconnaissance et la spécificité de cette photographie bien particulière qui n'est pas de mode, pas de publicité, ni de reportage, pas artistique non plus (les grands mots la révulsent) mais qui, après un long chemin souterrain, vient de rejaillir aux yeux de tous, ayant trouvé, sans autre tuteur, ni alibi, en elle-même, la force et la raison d'être. »⁴⁹²

Notons que cette photographie apparaît paradoxalement comme proche de l'art mais différente, unique. Elle est une nécessité créative pour une communauté et la constitution d'un champ de la photographie autonome semble indispensable.

Toujours dans un processus de valorisation, les ateliers temporaires apparaissent comme des réponses données aux photographes amateurs confrontés à des problèmes techniques ou créatifs.

La prise en compte des amateurs est une caractéristique des premières éditions des Rencontres. Dans le catalogue de 1976, Lucien Clergue reconnaît le rôle de la Fnac qui en

⁴⁸⁹ Dès 1975, la séparation entre le champ de la photographie et le monde de l'art apparaît comme pertinente dans le processus de légitimation de la photographie. L'auteur impute cette division à une volonté des acteurs du marché de l'art d'empêcher les photographes de pénétrer ce marché.

⁴⁹⁰ Patrick Le Nouene, programme du colloque *Actualité de la photographie dans l'art contemporain*, in cat. 6^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, 1975.

⁴⁹¹ George Bardawil participe au colloque en tant que représentant de la Photo-Galerie de Paris.

⁴⁹² George Bardawil, annonce du colloque *Galeries et marché de la photographie*, in cat. 6^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, 1975.

démocratisant l'accès au matériel, favorise la pratique amateur. Il affirme : « (...) *l'essor de l'art photographique doit tout à son développement populaire.* »⁴⁹³

Il ajoute que l'action culturelle débute par une pratique populaire d'où émergent naturellement des professionnels qui deviennent une élite⁴⁹⁴. Ce processus lui semble spécifique à la photographie par opposition à la peinture ou aux Beaux-arts qui deviennent « *hermétiques quand les maîtres ne regardent pas les amateurs.* »⁴⁹⁵

L'organisation d'ateliers correspond donc à la nécessité de diffuser un enseignement et de former de jeunes photographes auprès des grands maîtres. Directement inspirés des Workshop mis en place par Ansel Adams aux Etats Unis, ils reprennent le modèle d'apprentissage des peintres du XIXe siècle, qui apprenaient auprès d'un maître confirmé. Ici encore, les thèmes des premiers workshops des années soixante-dix, illustrent les préoccupations de la communauté des photographes : Safari photo en Camargue, le reportage, réalisation d'un livre, le paysage noir et blanc, psychologie de l'expression corporelle, Zone system, photographier la danse....

Enfin, les Rencontres mettent en place des Prix qui récompensent des publications ou des travaux⁴⁹⁶. Ces prix s'apparentent à des labels, des marques de reconnaissance, qui permettent la mise en place de modèles et donc d'une hiérarchie de valeurs. Ils peuvent aussi être perçus comme une substitution aux prix des concours photos caractéristiques du monde des photo clubs.

La politique analysée ici correspond à celle menée par des Rencontres au cours de leurs dix premières années au cours desquelles Arles est le rendez-vous de toute la communauté des photographes. Petit festival intime au début, il change en dix ans, avec un succès public et un budget de plus en plus important⁴⁹⁷ ; il devient un enjeu pour de nouveaux sponsors. A partir des années quatre-vingt, les Rencontres ouvrent leur programmation à tous les domaines de la photographie : elles symbolisent alors la reconnaissance culturelle de la photographie et le succès de l'industrie culturelle.

Cette expansion et cette orientation ne se retrouve pas dans le cas de la Galerie du Château d'eau.

⁴⁹³ Cf. Lucien Clergue, in cat. *Arles 76, 7^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, 1976, n.p.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ Prix du Livre, Prix de la critique, prix des jeunes photographes...

⁴⁹⁷ De 40 000 francs en 1973, il atteint 4.2 millions de francs en 1984.

3) La Galerie municipale du Château d'eau à Toulouse.

La pratique photographique de Jean Dieuzaide est fortement influencée par la photographie humaniste qui domine alors la photographie française, mais aussi, par l'œuvre de Minor White (Planche XI, illustration 19), qui le poussera à développer une œuvre plus personnelle notamment à travers les natures mortes proches de l'abstraction. Il défend une pratique photographique où la notion de métier⁴⁹⁸ se conjugue avec celle d'auteur, où le photographe doit maîtriser tous les paramètres techniques, de la prise de vue jusqu'au tirage en laboratoire, pour pouvoir s'exprimer. Il compare les photographes à des auteurs :

« [...] je m'efforce de faire comprendre au spectateur que les photographes sont des auteurs à part entière, ce sont des écrivains, si on veut bien ne pas oublier l'étymologie du mot photographie. Tant que je n'aurais pas la certitude que le public à Toulouse ou ailleurs, que les photographes sont des gens sérieux, responsables, artistes aussi, je ne cesserai pas de montrer des expositions d'auteurs. »⁴⁹⁹

Néanmoins, il ne s'arrête pas à la photographie artistique et cherche à présenter tous les domaines d'activités de ce médium :

« Aujourd'hui, on a trop tendance à considérer la photographie uniquement comme un art. Elle est beaucoup plus que cela. De toutes les disciplines artistiques, elle est la seule à détenir des qualités que les autres n'ont pas. Je me battrais toujours pour cette idée : je reste frappé par la force du témoignage de la photographie. »⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Jean Dieuzaide s'est notamment engagé pour la préservation du papier photographique lors de l'annonce de l'arrêt de sa fabrication au profit du papier plastifié.

G. Jean-Claude, *Avoir 30 ans, chroniques arlésienne*, ed. Actes sud, Rencontres internationale de la photographie, Arles, 1999, 220 p

⁴⁹⁹ Jean Dieuzaide, Entretien avec Gille Mora, in *Cahiers de la photo* n°7, p. 32.

⁵⁰⁰ *Idem.*

Cependant, la photographie défendue par Jean Dieuzaide ne se limite pas à un genre ou une école, ni même à la seule pratique artistique, mais elle englobe la photographie dans toute sa diversité et ses applications.

De 1974 à 1995 (date de son remplacement à la direction par son fils, Michel Dieuzaide), Jean Dieuzaide propose plus de cinq expositions par an dans cette galerie si particulière qui va devenir un des plus hauts lieux de la photographie en France.

a) Une galerie singulière.

La Galerie municipale du Château d'Eau apparaît dans le contexte particulier de Toulouse qui possède une riche histoire photographique. Sans revenir sur les événements d'avant-guerre, il convient de mettre en avant les conditions de sa naissance.

L'histoire de la photographie toulousaine est dépendante du contexte national où la reconnaissance officielle reste quasiment inexistante. Une multitude de photo clubs et d'associations de photographes entretiennent, seuls, la visibilité sociale de la photographie.

A Toulouse, la routine académique pousse le Docteur Laurentie à se détacher du Photo club de Toulouse, dans le but de faire une « photographie autre »⁵⁰¹. Ainsi, à partir de 1939, le « Cercle des XII » se distingue du Photo club de Toulouse. Animé par Renault, André Cros, Jacques Holmière, Bernard Saltel, le nom de ce groupe, qui représente le *numerus* des membres, fait référence aux douze boules de la croix occitane. Ce groupe prône la fin du classicisme, l'abandon du pictorialisme et la recherche d'une image authentique dans laquelle sont bannis les effets picturaux. Bref, le Cercle cherche à libérer la photographie des règles empruntées à la peinture pour la ramener à son essence.

Un membre du groupe, Germain⁵⁰², remarque des tirages de Jean Dieuzaide, exposés Rue de Metz dans la vitrine d'un opticien, et l'invite à les rejoindre. Peu à peu, Jean Dieuzaide devient la locomotive du groupe⁵⁰³ qui organise trois expositions dans le petit cloître du Musée des Augustins en 1969 et 1971, une exposition de photographies ayant déjà pris place dans le petit cloître en 1962⁵⁰⁴. Il organise, de plus, une exposition du Groupe libre

⁵⁰¹ Cf. Cat. *Cercle des XII, 1937-1989*, galerie municipale du Château d'eau, Toulouse, mai 1989.

⁵⁰² Cf. entretien avec Madame Dieuzaide, annexe n°10.

⁵⁰³ Idem.

⁵⁰⁴ Nous ne disposons d'aucune informations sur cette exposition excepté sa citation par Jean Dieuzaide dans une interview accordée à *Camera International* n°14.

expression dont il fait partie, au Centre culturel de Sud Aviation à Lazignas⁵⁰⁵. Au préalable, Jean Dieuzaide avait déjà organisé une exposition de Brassai à la librairie Castella en mars 1954, et avait lui-même présenté ses photographies à l'hôtel des Chevaliers de Saint Jean à Toulouse.

Au cours du vernissage de la dernière exposition du Cercle des Douze, au Musée des Augustins en juin 1971, Dieuzaide lance un appel pour tenter d'obtenir une plus grande reconnaissance de l'art photographique. Il se fait entendre par la municipalité qui lui promet la création d'un département consacré à la photographie dans le nouveau Musée des Augustins, mais il n'attendra pas 1983 et la réouverture du musée pour agir.

Jean Dieuzaide dont le militantisme pour la photographie s'était accru sous l'influence de lectures⁵⁰⁶ et par son engagement, de plus en plus intense, dans les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, décide de ne pas attendre la création d'un département de photographie au musée des Augustins et demande le site du Château d'eau. Alors inutilisé, ce site devait abriter des expositions pendant les travaux du Musée des Augustins et fit l'objet d'une rapide remise en état. M. Ourliac, alors premier adjoint à la Mairie, décide de permettre à Jean Dieuzaide d'inaugurer cet espace qui servirait ensuite au Musée.

Jean Dieuzaide profite de l'occasion pour laver l'« affront » fait à Robert Doisneau dont les œuvres furent accrochées sur des planches de contreplaqué le long de la rambarde de l'escalier de la Bibliothèque Nationale. Après l'avoir convaincu de lui prêter quelques négatifs qu'il tire lui-même, il monte personnellement l'exposition qui, avec quarante visiteurs par jour, est un véritable succès. On lui retire ensuite le lieu, pour le lui confier définitivement suite à un nouvel échec de la mairie. En effet, l'exposition de peinture organisée par la mairie est un désastre et n'attire pas plus de dix visiteurs par jours⁵⁰⁷.

Le succès rencontré par les expositions de photographies ne fait pas oublier à Jean Dieuzaide qu'elles ne sont qu'une partie de son projet qui intègre aussi la création d'une collection et d'éditions. Il demande donc un budget à la mairie pour réaliser des affiches et un catalogue, et pour lui permettre d'acheter un tirage à chaque artiste qui exposerait dans le but de constituer une collection. Il obtient finalement un modeste budget de 4000 francs par mois.

⁵⁰⁵ Cf. entretien avec Madame Dieuzaide

⁵⁰⁶ Il cite notamment l'ouvrage de Minor White, *Mirrors, Messages and Manifestations*, édité en 1969 par Aperture.

⁵⁰⁷ Cf. entretien avec Madame Dieuzaide.

Dès le début de cette initiative, les axes de diffusion et de conservation figurent dans la politique du Château d'Eau mise en place par Jean Dieuzaide. Sa volonté et sa persévérance ont permis l'émergence d'un outil de diffusion de la photographie dans le « désert français »⁵⁰⁸. La politique de la galerie qui fonctionne sous sa houlette artistique et grâce à son engagement total, est fortement marquée par sa personnalité et ses jugements esthétiques.

A partir de 1974, le Château d'eau devient un lieu d'exposition. Sa construction date de 1822, année où Nicéphore Niepce débute ses expériences qui allaient le mener à l'invention de la photographie. Le bâtiment est destiné à capter les eaux de la Garonne pour alimenter les fontaines de la ville. Il est abandonné de 1870 à 1974.

Son architecture particulière deviendra le symbole de l'institution et lui confère des espaces de présentation originaux. La tour circulaire comprend trois étages : un sous-sol où se trouvent les roues, un rez-de-chaussée et un étage très étroit (Annexe 32).

En 1974 seul le rez-de-chaussée est utilisé, le sous-sol n'ayant pas de plancher. L'espace se présente comme un long couloir circulaire de briques rouges et comporte seulement deux murs parallèles. La cimaise extérieure de la galerie a un périmètre de 50,26 mètres et comporte sept ouvertures (six fenêtres et une porte). La cimaise intérieure offre un périmètre de 28 mètres et ne comprend deux ouvertures.

Les particularités de l'édifice qui accueille la galerie (son ancienne fonction, sa forme circulaire et les briques rouges) lui confèrent un charme certain et ont probablement contribué à son succès en construisant son identité. Le bâtiment est situé près du centre-ville, sur l'un des principaux axes de circulation de la ville, et connus de tous les Toulousains. Son ancienne fonction, qui lui confère une légitimité historique, reste visible lors des travaux d'aménagement du sous-sol : le plancher est en verre à certains endroits et laisse apparente les anciennes roues de pompage. La forme circulaire de l'espace intérieur ainsi que l'emploi de briques rouges frappent les visiteurs peu habitués à de tels lieux d'exposition.

Si l'installation d'une institution artistique au sein d'un bâtiment historique est, aujourd'hui, une pratique courante pour beaucoup de nouvelles institutions qui bénéficient de l'image d'un lieu préexistant, ce n'était pas le cas en 1974. Le Château d'eau est donc exemplaire, puisque ce bâtiment était, initialement, voué à la destruction. Il doit sa survie et sa renaissance au

⁵⁰⁸ Cette métaphore est régulièrement employée pour figurer la situation de la photographie en France à cette époque.

succès de l'institution qui s'y installa et utilisa la forme particulière du bâtiment comme symbole. Cette forme est d'ailleurs devenu l'identité visuelle de l'institution, elle est déclinée dans toutes les communications : plaquettes, affiches, site Internet...

La forme originale du bâtiment donne aux expositions un ton particulier et fut utilisé à bon escient par Jean Dieuzaide qui a pu « construire » des expositions différentes. En effet, le visiteur doit découvrir progressivement l'exposition, comme un lecteur découvre un livre. Dieuzaide prépare ses accrochages à la manière d'une composition française, d'une lecture promenade, qui contient une introduction, un développement et une conclusion. Cette comparaison avec la littérature est souvent reprise par Jean Dieuzaide qui aimait rappeler que la photographie écrit la lumière, et que les photographes ne produisent pas seulement des illustrations mais aussi un discours. Il disait: « *Je tiens absolument à ce qu'il [le visiteur] fasse une véritable lecture des images comme s'il s'agissait d'un livre.* »⁵⁰⁹

L'image se lit, tisse des liens avec la précédente, prépare la vision de la suivante et forme des unités de sens qui une fois rassemblées, donnent le discours de l'exposition. Cette philosophie de l'accrochage est à mettre en rapport avec la vision poétique que Jean Dieuzaide avait de la photographie.

Par ailleurs, Dieuzaide refuse tout accrochage original qui risquerait de fatiguer le spectateur et accroche les images selon la règle de l'axe à 1,50 m. En rapport avec son goût et l'exposition de ses propres œuvres, cet accrochage classique est aussi dépendant des espaces de la galerie. En effet, ces derniers peuvent être qualifiés de complexes et inhabituels. Ils sont étroits et peu modulables par l'ajout de cimaises de refend. L'espace inférieur est même coupé sur son diamètre par l'ancienne machinerie du château d'eau. Les volumes sont donc réduits, interdisant ainsi l'accrochage de grands formats qui ne disposeraient pas du recul nécessaire pour leur juste contemplation. Ce manque de recul interdit aussi la projection de films ou de vidéos qui ne peuvent être projetés que sur de grandes surfaces.

b) Une riche programmation.

C'est dans un tel espace singulier que, sous la direction de Jean Dieuzaide, la galerie accueille les plus grands noms de la photographie et ce, dès son ouverture avec Robert

⁵⁰⁹ Jean Dieuzaide cité par Claude Nori, « Entretien avec Jean Dieuzaide », in *Camera International*, n°14.

Doisneau puis Lee Friedlander. L'exposition⁵¹⁰ de grands photographes (Annexe 17) témoigne d'une recherche d'excellence pour un public encore néophyte. Ainsi, deux ou trois grands photographes sont exposés chaque année : Edward Weston et Jacques Henri Lartigue en 1975, Bill Brandt et Manuel Alvarez Bravo en 1976, Alexandre Rodchenko en 1977, Imogen Cunningham et Izis en 1978, August Sander, André Kertesz et Robert Doisneau en 1979. Entre 1980 et 1994 on trouve aussi, avec une plus forte concentration dans les premières années : Willy Ronis, Paul Strand (1981), William Klein (1982), Eikoh Hosoe (1983), Henri Cartier-Bresson, Otto Steiner (1984), W. Eugène Smith, Erwin Blummenfeld (1985), Brassai, Edwards S. Curtis (1986), Robert Capa (1987), Dorothea Lange (1989), Walker Evans (1990), Ralph Gibson (1991), Josef Koudelka (1994). Cette succession de grands noms retrace la majeure partie de l'histoire de la photographie du XXe siècle et peut être enviée par certaines institutions contemporaines qui, aujourd'hui, rencontrent beaucoup plus de difficultés à monter des expositions d'une telle ampleur à une telle cadence.

En effet, le champ photographique de cette époque était constitué d'un réseau de personnes très liées entre elles⁵¹¹ et le coût de réalisation d'une exposition n'était pas alors alourdi par l'assurance, le transport ou la mise en place des conditions de conservation. Ainsi, montrer deux ou trois grands photographes dans une même année était beaucoup plus aisé qu'aujourd'hui. Jean Dieuzaide exploita cette opportunité pour offrir au public toulousain de nombreuses expositions dignes des plus grands musées, et présenter un condensé de toute l'histoire de la photographie.

Jean Dieuzaide s'attache, de plus, à faire découvrir les photographes français et européens contemporains pour la plupart encore inconnus (Annexe 17). Dans les premières années la galerie accueille les œuvres de Roland Laboye (1975), Jean Pierre Sudre, Lucien Clergue (1976), Marc Riboud, Jean Marc Bustamante (1977), Guy Le Querrec, Bernard Plossu (1978), Claude Batho (1980). L'ouverture à l'Europe et aux USA se réalise essentiellement dans les années quatre-vingt avec Josef Sudeck (1981), Joan Foncuberta, Bruce Davidson (1983), Franco Fontana (1984), Eva Rubinstein (1985), Alexandras Macijauskas, Sebastiao Salgado (1986), Leonard Freed (1987), Duane Michals (1989).

⁵¹⁰ Cette partie dépasse volontairement de la limite chronologique de 1980. En effet, cette limite ne semble pas être perspicace dans le cadre d'une analyse de la programmation réalisée par Jean Dieuzaide.

⁵¹¹ Ce réseau, qui se rencontre chaque année à Arles, facilite les rencontres, les échanges et donc les collaborations.

On constate ici aussi une recherche de qualité puisque tous ces photographes ont contribué à l'écriture de l'histoire de la photographie contemporaine et jouissent aujourd'hui d'une renommée certaine.

Il faut toutefois noter un parti pris évident pour le genre du photo reportage qui représente plus de la moitié des expositions. Ce parti pris se développe dans les expositions consacrées aux magazines illustrés ou aux agences de presse comme « le groupe Viva », « Paris Match 1938-78 » (1978), « F.S.A les années amères de l'Amérique en crise » (1980), « Vogue 50 ans » (1982), « Life 1946-1955 » (1986), « Agence Contact » (1987), « World Press 56-88 », « Magnum en Chine » (1988), « Magazine allemands 1946-84 » (1989). Cette prédominance du genre photo reportage s'explique d'une part par les intérêts de Jean Dieuzaide, lui-même photo-reporter, mais aussi par l'environnement de cette époque où seuls les photo-reporter pouvaient vivre de leur travail.

Bien que le Château d'Eau soit fortement marqué par cette expression, Jean Dieuzaide ne limite pas la photographie à cette seule pratique. Par des expositions thématiques il développe aussi une conceptualisation tendant à créer l'esprit du Château d'eau, où la photographie apparaît comme un savant mélange d'artisanat, de science et de philosophie. On trouve ainsi en 1974 et 1990 des expositions thématiques comme : « Les mains regardent... »(1981), « N.A.S.A. »(1984), « Photographie, art, sciences et philosophie », « Sidérations » (1985), « SPOT images », « Un si grand âge... »(1987), « Images de la science », « Mise en scène »(1988), « Toi photographie qui es-tu ? » (1989), « Transantartica » (1990).

Une autre facette de l'esprit du Château d'eau est son attachement à Toulouse et à la région Midi Pyrénées. Il se traduit par de nombreuses expositions consacrées aux photographes régionaux du passé ou des contemporains, et par des expositions qui privilégient l'histoire et les coutumes de la région comme thèmes. Ces expositions contribuent à l'écriture de l'histoire, encore peu connue, de la photographie régionale : « Eugène Trutat », « jeune photographie de Gascogne » (1982), « Elèves ETPA » (1986), « Le cercle de XII » (1988). Ces expositions constituent des documents historiques participant à l'élaboration de l'identité régionale : « Toulouse vers 1900 » (1978), « Carnaval à Toulouse », « Toulouse en 1986 » (1986), « L'observatoire du Pic du Midi de Bigorre » (1988), « Daguerrotypes et Calotypes de la région » (1989), « 100 ans de Rugby à Toulouse » (1990).

Les premières années d'exposition répondent non pas à une ligne directrice, mais à un « esprit » du Château d'eau qui englobe la totalité des expositions. Jean Dieuzaide défend une

photographie noir et blanc, dominée par le genre du photo reportage, de la prise sur le vif, d'où ressortent les idées d'humanisme et la tradition du métier de photographe. Il faut remarquer le parti pris de Jean Dieuzaide de ne pas interférer entre les œuvres et le public : il ne regroupe pas les artistes dans des expositions thématiques historiques, mais il les présente par des monographies et laisse au public, le soin d'opérer des rapprochements, des regroupements et des distinctions au sein de cet ensemble. Les expositions thématiques sont consacrées à des groupes déjà existants, à des sujets historiques ou scientifiques.⁵¹²

Le corpus d'expositions ⁵¹³ est toutefois assez hétérogène pour ne pas être monotone et remplir de nombreuses missions : celle d'initier le public toulousain à l'histoire et aux champs d'application (scientifique, historique ou sociologique) d'un médium encore peu connu, celle de permettre à de jeunes artistes français ou étrangers d'exposer leurs images et enfin celle de participer à l'élaboration d'une identité toulousaine et régionale en permettant au public de se retrouver dans certaines expositions historiques.

En 1990, après 16 ans d'activités, le Château d'eau, par ses expositions, a couvert la quasi-totalité de l'histoire de la photographie (du moins depuis le début du XXe siècle) ainsi qu'une importante partie des différents courants de la photo contemporaine. Néanmoins, l'ouverture de la programmation à d'autres pratiques, comme l'utilisation de la photographie par les artistes, n'arrive pas, on constate, au contraire, un resserrement des choix autour du photo reportage, de la photographie créative et des procédés scientifiques.

La Galerie continue de présenter de grandes expositions comme Ralph Gibson (1991), Don Mc Cullin (1992), Bernard Faucon, «Family Of Man» (1993), Robert Doisneau (1994). Cependant le photo reportage humaniste et ses variantes nationales dominant largement l'ensemble de la programmation : Pierre de Fenoyl, Frank Horvat, Keichi Tahara, Lennart Nilsson.... Les expositions thématiques s'inscrivent même dans cette lignée : « Médecins sans frontières », « Images du métro toulousain 1990-1992 », « La mer, les bateaux, les hommes », « Déforestation » (1992), « l'Europe de l'autre côté des étoiles », « Images d'Ukraine » (1993), « Berlin après la chute du mur » (1994).

Une certaine redondance n'est pas évitée, l'ouverture à d'autres pratiques n'est pas prise en compte, et la programmation offre des expositions consacrées à l'histoire de Toulouse (« Toulouse, sous l'occupation »), à la région (« Lumières du Sud Ouest ») ou à des concours (« Photofolies », « Prix Kodak »), pourtant si critiqués par Jean Dieuzaide. De fait, ce manque

⁵¹² Cf. Bousquet Cécile, op.cit.

⁵¹³ Cf. annexe n°2

d'ouverture, de renouvellement et cette baisse d'ambition dans le choix des expositions entraîne une baisse de la fréquentation ainsi que de nombreuses critiques.

c) Une mission pédagogique.

A côté des expositions, l'un des objectifs de Jean Dieuzaide est de sortir la photographie de l'anonymat en créant des outils de recherche et de connaissance capables de pallier au manque de formation et d'enseignement photographique. L'une des vocations de la galerie est alors didactique, instructive et éducative, la portée des expositions étant doublée par un intérêt appuyé pour l'édition et la documentation.

Dès 1975, chaque exposition est l'objet d'un livret de vingt-cinq pages comportant des reproductions des œuvres, un texte de présentation, une biographie et parfois une bibliographie. Jean Dieuzaide ne les considère pas comme des catalogues puisqu'ils ne comportent pas de listes d'œuvres ; il voit en eux des traces, des documents et des outils nécessaires à tout historien de la photographie. En effet, qu'ils rendent compte d'expositions monographiques, de rétrospectives ou d'expositions thématiques, bien qu'assez simples, ils constituent un corpus inestimable pour l'histoire de la photographie⁵¹⁴.

Bien que cet ensemble n'offre pas un aperçu exhaustif de la création photographique des cinquante dernières années, il intègre les plus grands maîtres et révèle de nombreux inconnus sur lesquels, on ne dispose le plus souvent, que de peu d'informations. L'intérêt encyclopédique de cette collection peut se mesurer à sa diffusion mondiale : plusieurs universités aux Etats-Unis, en Angleterre, en Suisse et en Belgique possèdent la collection complète des livrets⁵¹⁵.

Ces livrets sont complétés par des affiches de différents formats et surtout, par un important centre de documentation.

Conscient du rôle qu'il veut jouer dans la promotion et la reconnaissance de la photographie, Jean Dieuzaide entend prolonger son action en dotant la galerie d'une importante collection⁵¹⁶. Cet ensemble d'œuvres est constitué exposition après exposition :

⁵¹⁴ Sources : Centre de documentation de la Galerie municipale du Château d'eau, Catalogues d'exposition de la galerie.

⁵¹⁵ C. Bousquet, *op. cit.*

⁵¹⁶ Cf. Gilles Mora, « la galerie du Château d'eau : une entreprise didactique », entretien avec Jean Dieuzaide, *in Les cahiers de la photographie, approches critiques de l'acte photographique*, n°7, pp. 32-38, ed. l'ACCP, Marmande, 1987

chaque artiste cédant ou vendant une ou plusieurs œuvres. Ce fonds constitue ainsi un index de tous les artistes ayant exposé au Château d'eau, il s'apparente donc plus à des archives, à une mémoire des expositions, qu'à une collection construite autour d'un axe de réflexion préétabli. Cette collection est par ailleurs représentative des goûts de Jean Dieuzaide puisqu'elle est constituée sur la base des expositions qu'il a programmées. Elle est, aujourd'hui, l'une des plus importantes collections françaises de photographie.

La constitution de ce fonds, anticipé dès l'ouverture de la galerie lorsque Jean Dieuzaide demande une subvention spécifique à la mairie et élaboré pendant 20 ans par son fondateur, réunit plus de 4500 tirages photographiques dont certains sont produits par de grands photographes.

La politique de constitution et de conservation de ce patrimoine est complétée par la création d'expositions itinérantes⁵¹⁷ (Annexe 17), agencées à partir d'œuvres puisées dans ce fonds ; elles sont louées à d'autres institutions ou organismes. L'analyse de la portée du travail de Jean Dieuzaide ne peut donc pas s'arrêter à la seule programmation de la galerie, on doit aussi évaluer sa diffusion par le biais d'expositions itinérantes.

Cinquante expositions monographiques, thématiques ou didactiques sont à ce jour disponibles et sont répertoriées par catégories : photographie ancienne, contemporaine, thèmes illustrés à partir de « photographies d'auteurs », thème ayant un caractère scientifique ou historique. La galerie propose même des expositions à la carte, montées spécifiquement à partir du fonds, selon les désirs du commanditaire.

Le faible nombre d'expositions monographiques s'explique par le mode de constitution du fonds. Le fonds d'œuvres du Château d'eau est constitué de dons ou d'achats à des artistes ayant exposé : peu d'artistes sont prêts à donner un ensemble de 40 ou 50 œuvres, et un tel ensemble représente un investissement beaucoup trop important pour une institution qui ne possède pas de réel budget consacré aux acquisitions⁵¹⁸.

Les expositions thématiques sont nombreuses et variées dans leur propos. Elles sont aussi significatives de l'esprit du Château d'eau et répondent aux attentes d'un public.

⁵¹⁷ Cat. *La collections de photographies, expositions itinérantes*, 70 fiches, non daté, galerie municipale du Château d'eau, Toulouse.

⁵¹⁸ Seulement douze expositions monographiques sont disponibles à la location. Elles sont toutefois représentatives des orientations artistiques du Château d'eau, puisque sur les douze, la moitié sont des artistes encore vivants dont quatre sont des photo-reporters, les deux autres monographies représentent la photographie de nu. Viennent ensuite trois monographies consacrées à des artistes disparus. Deux photographes de modes des années trente : Lucien Lorelle et Boris Lipnitzky, qui sont d'excellents symboles de ce genre photographique.

Bien que représentant, à partir des années soixante-dix, des espaces de valorisation et de diffusion de la photographie, la Galerie Municipale du château d'eau et les Rencontres d'Arles ne doivent donc pas être comparées : elles présentent trop de différences structurelles. Nous pouvons toutefois noter des similitudes significatives quant au contexte de leur apparition et du rôle qu'elles jouent pour la légitimation de la photographie comme expression artistique.

Toutes deux apparaissent dans un contexte de vide institutionnel et sont le fruit de la volonté de photographes militants soucieux de faire reconnaître leur médium à sa juste valeur. Elles se développent en province, dans des lieux pour la plupart emblématiques qui participent à l'assimilation de l'institution à son lieu d'accueil. Par ailleurs, elles contribuent à la diffusion et à la connaissance de l'histoire de la photographie mais aussi de la création contemporaine dans ses applications créatives. La présentation simultanée de ces deux facettes, historique et contemporaine, participe à la constitution de critères esthétiques et artistiques à partir desquels il est possible d'évaluer la valeur artistique d'une photographie.

Les Rencontres et le Château d'eau peuvent donc être considérées comme des éléments fondateurs d'un champ de la photographie qui, tout au long de la décennie soixante-dix, se dote des outils nécessaires à son processus d'autonomisation.

C. La structuration d'une définition de la photographie.

De telles associations fertiles et entreprenantes ne doivent toutefois pas occulter les dissensions à l'intérieur du champ photographique où l'incertitude règne quant à la nature de la photographie à valoriser. Evoluant dans un contexte informel où les personnalités sont déterminantes, les acteurs de ce champ n'hésitent pas à affirmer et défendre leurs positions théoriques et artistiques. Si le consensus semble l'emporter et participe à l'impression de cohésion, le champ photographique n'en est pas moins traversé par des courants et des oppositions marquées.

1) La nécessité de fixer des modèles pour écrire l'histoire.

L'analyse de la situation de la photographie dans les années soixante-dix nous confronte au constat d'un vide théorique et historique. En effet, un des premiers paradoxes de l'histoire de la photographie est l'absence d'écrits spécialisés résultant d'une démarche scientifique. La majorité des textes, qui tentent de retracer l'évolution de ce médium depuis son invention, sont le fait d'intellectuels et non d'historiens de la photographie ou de l'art. Cette absence d'histoire artistique de la photographie a laissé le champ libre à de multiples ouvrages et théories produits par des intellectuels venus d'horizons divers⁵¹⁹. Tous l'abordaient sous un angle spécifique à leur domaine de prédilection et non pas dans le cadre d'une démarche historique. Nous retrouvons ainsi des histoires philosophiques, sociologiques voire photographiques de la photographie⁵²⁰. Comme nous allons nous en rendre compte ces écrits multiplient les angles d'approche et d'étude de l'image photographique mais restent très dubitatifs, voir laconiques, quant à sa légitimité artistique.

⁵¹⁹ L'exemple le plus célèbre est celui de Walter Benjamin.

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres 3*, ed. Gallimard, Paris, 482p., pp. 67-113

⁵²⁰ Nous pensons notamment à l'ouvrage d'Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, ed. Les cahiers de la photographie, 1992, 263 p.

a) Des écrits divers et lacunaires.

Dans la *Petite histoire de la photographie*⁵²¹, Walter Benjamin retrace approximativement le chemin parcouru par l'image photographique depuis un siècle. Cette première⁵²² tentative d'écriture de l'histoire du médium se déroule alors que la photographie semble sortir du « bouillard »⁵²³ qui entourait encore ses débuts. Même si le manque de sources et de connaissances entraîne Benjamin à commettre de nombreuses erreurs de datation et plonge le lecteur dans une certaine confusion, il a le mérite d'analyser le bouleversement produit par l'image photographique et de mentionner les photographes qui seront consacrés à la fin du XXe siècle.

L'exemple de Benjamin reste original en comparaison des textes ultérieurs. La majorité de ceux-ci, du moins les plus connus, adoptent une attitude critique et un point de vue limité du fait d'une méthode d'analyse spécifique.

Sans dénier leur mérite et leur importance, nous ne reviendrons pas sur les travaux de Gisèle Freund⁵²⁴, Susanne Sontag⁵²⁵ ou Rosalind Krauss⁵²⁶ pour nous intéresser au discours de Roland Barthes. En s'inspirant largement de la pensée du sémioticien Charles Peirce, il contribue au développement d'une méthode d'analyse de l'image photographique qui domine l'ensemble des réflexions dans les années 1980. Ainsi, alors que débute la reconnaissance culturelle de l'image photographique, paraissent un ensemble d'ouvrages dominés par ce qu'André Rouillé appelle la « monoculture de l'indice »⁵²⁷.

Roland Barthes rédige de nombreux textes, en rapport avec l'image photographique et ses multiples utilisations, recueillis dans *Mythologies*⁵²⁸. Or, même lorsqu'il analyse des expositions de photographies⁵²⁹, Barthes adopte l'attitude du sémioticien : les images parlent,

⁵²¹ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres 2*, ed. Gallimard, Paris, 459p. , pp. 295-321. 1^{er} ed. · "Kleine Geschichte der Photographie", in *Die Literarische Welt*, 7^e année, n° 38, 18 septembre, p. 3-4; n° 39, 25 septembre, p. 3-4 et n° 40, 2 octobre 1931, p. 7-8.

⁵²² Une histoire de la photographie avait déjà été éditée en 1905 : Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, ed. Dover, New York, 1979; 1^{ère} édition Berlin, 1905.

⁵²³ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.* p. 1.

⁵²⁴ Gisèle Freund, *Photographie et société*, ed. du Seuil, Paris, 1975.

Gisèle Freund avait rencontré Benjamin en 1932, et n'hésiteras à reprendre des passages de *Petite histoire de la photographie* dans sa thèse « La photographie en France au dix-neuvième siècle » (1936).

⁵²⁵ Susan Sontag, *Sur la photographie*, ed. du Seuil, Paris, 1979.

⁵²⁶ Rosalind Krauss, *Le photographie : pour une théorie des écarts*, ed. Macula, Paris, 1990

⁵²⁷ André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, p.89.

⁵²⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, ed. du Seuil, Paris, 1957, 233p.

⁵²⁹ *ibid.*, « Photo chocs », p. 98-100, et « La grande famille des hommes », p. 161-164.

racontent, possèdent plusieurs niveaux de lectures, mais apparaissent comme hors du temps et de toute continuité historique. Lorsqu'il analyse l'exposition «Family Of Man», présentée en France en 1955, Barthes dissèque le discours et la rhétorique de l'exposition mais ne porte aucun regard sur les images elles même. Il les ramène au niveau premier de l'illustration, néglige leur auteur et leur place dans la création, ainsi que le décalage entre leur sens d'origine et celui qui leur est conféré dans cette exposition. Il délaisse toute une partie de l'analyse qui, même si elle relève plus du domaine de l'histoire de l'art que de celui de la sémiologie, aurait pu compléter son discours.

Roland Barthes développe son analyse sémiologique de l'image photographique dans *La chambre claire*. Il pose le postulat du «ça a été» qui se transforme rapidement en dogme de l'empreinte et enferme la photographie dans le carcan du référent. L'image n'existe plus que dans son rapport direct à l'objet qui la précède et la ramène à une surface transparente.

Les notions d'empreinte, de trace ou d'indice peuvent paraître pertinentes pour le médium photographique surtout si on l'oppose au dessin qui rentre lui dans le domaine de l'icône. Cette comparaison ou plutôt cette opposition peut se poursuivre; le dessin s'opposant à la photographie comme la représentation à l'enregistrement, l'artiste à l'opérateur, l'originalité à la ressemblance, l'élévation à la contingence, l'esprit au matériel.... La photographie serait donc dans une position permanente d'infériorité du seul fait d'être une image d'origine technique. Ces analyses ramènent la production au dispositif d'enregistrement technique : n'importe quelle image photographique est limitée par son origine même et ne pourra sortir de sa condition en aucune manière. Toute tentative de développer un propos qui ne s'inscrirait pas dans ses limites serait donc vouée à l'échec.

Enfin, la majorité des écrits consacrés à l'étude de la photographie avant les années quatre vingt dix se concentrent sur l'utilisation sociale de l'image : la photographie de famille, la presse, la publicité... La production artistique n'occupe dans ces premiers écrits qu'une partie minoritaire, et très peu d'analyses permettent d'élaborer une histoire artistique de la photographie en mettant au jour ses liens avec la création artistique.

b) La légitimité de la critique.

Dans ce contexte de vide théorique, la position du critique paraît difficilement tenable et s'apparente à la figure d'un funambule. En effet, sur quelles bases et avec quelles qualifications peut-on se proclamer critique de photographie, au nom de quoi se fonde le principe d'autorisation?

L'un des premiers critiques d'art qui ait largement contribué à instaurer l'un des ces principes d'autorisations, est Charles Baudelaire. Il fonde sa légitimité sur sa propre pratique artistique, le fait d'être un créateur l'autorise et l'entraîne même à avoir un discours critique. Ce discours est d'autant plus légitime qu'il remplit un vide et s'oppose à une attitude trop intellectuelle coupant tout lien avec la sensation artistique. Ainsi, Baudelaire affirme: « *Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament.* »⁵³⁰

Ce paradigme baudelairien constituera le fondement de la légitimité des critiques au début des années soixante dix. En effet, l'apparition d'une critique photographique s'opère dans un contexte spécifique et difficile, d'autant plus que la matière première du discours, ici les événements photographiques, sont eux aussi très rares.

Ainsi, lorsqu'il lance une chronique photographique dans le *Figaro* en 1969, Michel Nuridsany se contente de dispenser des conseils techniques et pratiques, et ses articles sont cantonnés dans les pages « Tourisme et Loisirs »⁵³¹. Il faut attendre 1971 et l'exposition de la NASA organisée par Kodak, pour qu'il se prononce sur une exposition en insistant sur les critères techniques, puis fonctionnels et enfin esthétiques. Apparaissent ainsi de nouveaux modes de jugement qui signifient que la critique doit dépasser les jugements techniques.

La même année, l'ouverture de galeries consacrées à la photographie (galerie Nikon et celle de la Bibliothèque Nationale), ainsi que le du 29ème Salon du Cinéma et de la Photographie où est présentée une exposition, donnent l'occasion à Michel Nuridsany d'affirmer sa position de critique et d'endosser sa fonction de défenseur de la photographie comme expression artistique.

Progressivement, apparaît une stratégie cohérente ; elle accompagne l'essor de la photographie en France et s'organise autour de son rapport à l'art. Cette critique joue un rôle politique

⁵³⁰ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvre complètes*, ed. du Seuil, 1968, p. 229

⁵³¹ Cf. Robert Pujade, p. 19, op. Cit.

puisqu'elle cherche à faire découvrir au grand public la photographie comme une forme d'art, dans le but de modifier les pratiques culturelles, économiques et sociales⁵³².

c) Les premiers critiques.

L'apparition et le développement de ces critiques correspondent aux prémices de l'exposition de la photographie, et, à la prise en considération de sa capacité à être un objet culturel autonome, qui mérite, de ce fait, un discours particulier. En conséquence, ces discours qui s'élaborent à partir d'un néant théorique, traduisent une détermination particulière.

En effet, si la critique artistique est, selon Jean Marc Poinot, « (...) *l'ensemble des activités littéraires et pratiques visant à construire la valeur esthétique des œuvres de l'art* »⁵³³ et si les critiques « *représentent la société et la culture dans lesquels ces artistes souhaitent qu'on leur fasse une place pour leur œuvre* »⁵³⁴, il paraît logique qu'elle ait une représentation de la valeur de la photographie et qu'elle détermine sa place par rapport à l'ensemble de la production culturelle.

La revue *Contrejour*, dont le premier numéro reflète la précarité des moyens, propose des entretiens, des critiques et des annonces d'exposition, des articles historiques, des analyses de livres. L'engagement de la revue en faveur d'un photo reportage d'auteur reflète les conceptions de son créateur Claude Nori⁵³⁵. Partisan de la mise en avant des spécificités photographiques, Claude Nori regrette que le mécanisme de légitimation de la photographie reprenne le modèle du tableau, de l'œuvre unique et signée⁵³⁶. Il exprime son point de vue dans un ouvrage publié en 1980 qui peut être compris comme une synthèse des expositions organisées par la Galerie, expositions qui regroupent régulièrement de jeunes créateurs et qui donnent lieu à la publication de catalogues.

⁵³²Idem. p. 26

⁵³³Cf. Jean-Marc Poinot, « Les Archives de la critique d'art. Un échange entre Germano Celant et Pierre Restany », in *Traverses*, n°6, été 1993, Centre Georges Pompidou, p. 49.

⁵³⁴Idem.

⁵³⁵ Claude Nori est né à Toulouse en 1949, il est à la fois critique et photographe.

⁵³⁶Cf. Claude Nori, *Photographie actuelle en France 1980*, ed. Contrejour, 1980, p. 5

Robert Pujade analyse⁵³⁷ l'apparition et le positionnement progressif des trois principaux critiques français entre 1971 et 1985: Michel Nuridsany pour le *Figaro* à partir de 1971, Hervé Guibert pour *le Monde* à partir de 1977, et Christian Caujolle pour *Libération* à partir de 1978. Ces trois critiques jouent un rôle primordial à une époque où le discours théorique est inexistant, et où le discours journalistique se cantonne à quelques revues spécialisées traitant principalement de l'aspect technique. De plus, pour la première fois, la photographie et ses expositions, sont l'objet d'avis réguliers dans des quotidiens nationaux ; il s'y développe un discours sur la photographie contemporaine et son esthétique.

Or, selon Robert Pujade la valeur et de la pertinence de ces nouveaux critiques diffèrent. Tous interrogent le statut de la photographie par rapport à l'art, à une époque où la pratique d'excellence de la photographie, le reportage, arrive à son apogée et où apparaissent d'autres pratiques qui rapprochent l'image photographique d'un contexte artistique et littéraire.

Ces critiques jouent un rôle prépondérant dans la légitimation de la photographie: en tant que témoins et commentateurs des premières expositions, ils discutent les théories esthétiques pré existantes et mettent en place de nouveaux critères de jugement, qui, bien que disparates, constituent des systèmes d'évaluations. Ces derniers peuvent être considérés comme une base de la critique photographique, à partir de laquelle se positionneront les critiques et théoriciens des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

Néanmoins, s'ils représentent un monde ou une culture spécifique, il convient de se rappeler que les trois critiques cités travaillent pour trois quotidiens nationaux, et qu'ils sont tous des néophytes lorsqu'ils débutent leurs chroniques. Leurs critères de jugements ne reposent pas sur les mêmes bases et sont subjectifs⁵³⁸.

Si leur positionnement quant à l'angle d'approche de l'image photographique est différent, tous adoptent la même position de refus des théories utilisées pour analyser la production photographique. Ils affirment que les outils des théoriciens, et plus particulièrement des sémiologues, ne sont pas adaptés à l'image photographique ; venus du domaine du langage, ils n'ont pas été élaborés à partir de l'objet qu'ils doivent considérer.

Ces critiques élaborent donc leur discours en prenant l'image comme point d'ancrage de l'écriture, et point de départ de toute tentative de théorisation. On ne peut donc pas parler d'absence de théorie, mais de théorie non exprimée, latente dans les images, qui attend d'être

⁵³⁷Robert Pujade, *Art et photographie, la critique et la crise*, ed. L'Harmattan, 2005, 333p.

⁵³⁸ Même si leur contribution à l'apparition et au développement d'une culture photographique est certaine, il faudra attendre l'apparition de nouveaux critiques pour que se concrétise enfin la fusion du monde de l'art et du champ photographique.

activée par le discours critique. La référence à la théorie, par le discours critique, s'établit sur un mode idéalisé, où la théorie calquerait son mode opératoire sur celui de la critique: en adoptant un comportement de contemplation et d'observation de la production photographique. La critique ne peut donc que constater cette absence de théorie capable d'analyser la création photographique, ce qui l'autorise à affirmer que la photographie n'a toujours pas de place dans une pensée vivante qui s'intéresserait à son essence et à ses manifestations dans toutes leurs diversités⁵³⁹.

Ce manque de théorie révèle aussi celui de réflexions pour accompagner la diffusion de la photographie et de prolonger ou légitimer son propos. C'est une critique récurrente adressée aux organisateurs d'expositions collectives qui pendant des années se sont contentés de rassembler et d'exposer des photographes sans mettre en place une problématique d'ensemble, ou un fil conducteur pertinent.

Notons que ces critiques ont un positionnement singulier qu'il convient de faire apparaître. Michel Nuridsany tente de combler l'ignorance générale dont la photographie est l'objet. Il défend une vision artistique dégagée de son champ utilitaire, il entend en faire un art et adopte une approche directe de l'image dont il juge les qualités et les défauts (Annexe 31). Il emploie un ton lyrique et manipule l'emphase avec brio.⁵⁴⁰ Hervé Guibert, à l'instar de sa pratique personnelle, rapproche continuellement l'image photographique du texte, et interroge la capacité de la photographie à être une écriture. Ses analyses se fondent sur la potentialité de l'image à créer une trame narrative et à faire du photographe un écrivain. Christian Caujolle relie la photographie à son mode et à son contexte de production et de diffusion. Selon lui, le rôle du critique est de donner un contexte à l'image à travers une approche contextuelle, sociologique ou historique. A propos de la Biennale de Paris de 1980 où a été créée une section photographie, Christian Caujolle affirme: « *La volonté d'aligner,*

⁵³⁹ *Idem.* p. 115.

⁵⁴⁰ A propos d'une exposition de Fidon, Michel Nuridsany écrit : « *Alain Fidon est arrivé chez Léon Herschtritt avec (à prendre ou à laisser) des centaines de photographies, des photographies folles, morbides, des photographies qui ne ressemblaient à rien (Alain Fidon n'a pas la moindre culture photographique), de purs diamants mais des diamants noirs, d'extraordinaires plongées dans un enfer pervers où se célèbreraient nuit et jour les noces d'Eros et de Thanatos, photographies obsessionnelles jusqu'au vertige, ou à la mort, la mort dans son abjection la plus viscérale, la sale mort s'insinue, s'installe, triomphante sous le regard fasciné d'Alain Fidon...*

[...] Nul doute qu'on stigmatisera Alain Fidon pour sa violence, ses excès. [...] C'est que son œuvre est d'une originalité – d'une singularité devrais-je dire – profonde qui irrite les uns, stupéfie et fascine les autres. »
extrait d'un article de Michel Nuridsany, *L'enfer d'Alain Fidon*, extraits, *Le Figaro* du 20 mai 1975.

*dans un rêve d'art total les expressions multiples et conjuguées fait oublier le statut réel de la photographie et occulte le travail des photographes. »*⁵⁴¹

Ces différents points de vue, nous permettent aujourd'hui d'observer la création photographique des années soixante-dix en l'absence de théories et d'écritures historiques. Par la suite, au début de la décennie quatre-vingt, alors que la photographie commence à être diffusée largement, il apparaîtra nécessaire aux critiques de dépasser leurs rôles informatifs pour adopter un attitude plus sélective. Ce changement que nous analyserons ultérieurement, est notable chez Michel Nuridsany qui commence à écrire dans les colonnes d'*Art Press* en 1979. L'introduction de critiques photographiques dans cette revue s'avère déterminante dans l'élaboration de la légitimation artistique de la photographie⁵⁴² au sein de l'art contemporain. Les deux premiers critiques de la revue, Carole Naggar et Michel Nuridsany, ont l'expérience du milieu de la photographie⁵⁴³ ; ils orientent leurs critiques en soulignant la mort de la photographie créative, présentée comme limitée par des préoccupations propres à l'art moderne et donc en retard sur l'art contemporain. Le refus de donner à la photographie créative toute reconnaissance artistique les autorise à reconnaître cette prétention chez les artistes utilisant la photographie et s'inscrivant directement dans le monde de l'art. La critique dans *Art press* entreprend alors, une promotion d'une pratique artistique de la photographie telle qu'elle apparaît dans l'exposition «*Ils se disent peintres, ils se disent photographes*», organisée par Michel Nuridsany en 1981. Cette même année Claude Nori, Gilles Mora, Jean-Claude Lemagny, Denis Roche et Arnaud Class fondent les *Cahiers de la photographie*. Cette revue vient combler le vide de la critique spécialisée en contribuant à la définition des multiples usages de la photographie.

Ce survol de l'apparition de la critique dans la presse quotidienne et la presse spécialisée révèle des scissions et des visions divergentes qui se confirmeront tout au long de la carrière de ces premiers critiques. Ces différences sont, par exemple, flagrantes dans les deux programmations des Rencontres d'Arles réalisées par Michel Nuridsany et Christian Caujolle dans les années quatre-vingt-dix.

⁵⁴¹ Christian Caujolle, *Libération*, 10 octobre 1980, cité par Robert Poujade, *op.cit.* p. 222

⁵⁴² En effet, les critiques les plus prolifiques et les plus reconnues écriront dans cette revue : de Michel Nuridsany à Dominique Baqué sans oublier Régis Durand.

⁵⁴³ Carole Naggar, fait partie du collectif Contre jour et Michel Nuridsany écrit des chroniques photographiques dans *le Figaro* depuis 1971.

Ni prescriptive, ni partisane, cette critique est l'indice d'un mouvement général qui partitionnera la pratique de la photographie en deux attitudes: une la rapproche des arts plastiques alors que la suivante tente de la singulariser.

2) La valorisation des particularités nationales.

Progressivement, nous constatons la constitution d'un champ photographique en France au cours des années soixante-dix : les photographes exposent leurs productions dans des lieux spécifiques, ces mêmes productions sont vendues par des galeries et sont l'objet de critiques variées. Cette analyse structurelle⁵⁴⁴ ne doit pas occulter l'analyse du discours et de la production de ces créateurs qui tendent à se cristalliser autour de certains éléments (Annexe 29)⁵⁴⁵.

Le premier point de cristallisation est certainement la définition d'une norme et d'une histoire de la création photographique française. Cette norme doit permettre d'affirmer les spécificités d'une création française contemporaine, tributaire de son histoire. Singularité permettant aux créateurs de se positionner dans le champ de la création. Un deuxième point illustre la relation que l'image photographique entretient avec son sujet. Comme nous l'avons vu beaucoup d'expositions s'organisent autour de la notion de sujet.

a) La photographie nationale.

⁵⁴⁴ Les exemples des expositions de la Galerie du *Château d'Eau* et des *Rencontres d'Arles* nous ont permis d'observer la mise en place de ces éléments qui sont aussi l'objet d'autres expositions à travers la France.

⁵⁴⁵ A la question « La photographie française a-t-elle à vos yeux une spécificité ? », Virginia Zabriskie répond : « *Les attitudes nationales imprègnent mieux la photographie que les autres arts. En tout cas à une certaine époque où les échanges entre les pays étaient moins développés. La photographie en France illustre des histoires à l'eau de rose. Une tendance s'est dégagée dans les revues où sont parues entre autres les premières photographies de Brassai. Rien à voir avec la photographie allemande, de Renger-Patzsch à Thomas Ruff. Je dirais que cette photographie française est documentaire et romantique.* »

Entretien avec Virginia Zabriskie, propos recueillis par Amélie Clément "La photographie française est documentaire et romantique".

Source : Bulletin de la SFP, 7e série-N°5, mai 1999, p. 14-16.

La vision de la photographie française est, en 1970, cantonnée à la production humaniste caractéristique des années cinquante en France et à quelques exemples surréalistes, comme Henri Cartier-Bresson et Brassai.

Cette création autorise un rapprochement entre la photographie et les arts notamment par le biais du modèle surréaliste. Néanmoins, cette filiation ne suffit pas à donner une légitimité à la production des photographes contemporains. L'idée d'un *continuum* historique aussi bien qu'une tentative de théorisation apparaissent nécessaires.

Après l'exposition consacrée à Nadar, la Bibliothèque Nationale devient l'une des institutions les plus engagées dans la mise en place d'une histoire de la photographie française. Cette écriture balbutiante d'une histoire est concomitante d'une valorisation de la création contemporaine française, qu'elle soutient, et qui autorise, parfois, certains raccourcis historiques.

Des expositions monographiques permettent de fixer des identités photographiques, comme en témoigne l'exposition de 1978 : « L'armée française au camp de Châlons en 1857, un reportage de Gustave Le Gray »⁵⁴⁶. Le titre présente cette commande comme un reportage, alors que la technique dont disposait Le Gray, ne lui permettait pas de réaliser des instantanés et que toutes ses images sont des mises en scène relevant plus de la propagande⁵⁴⁷ que de l'information. Le Gray est présenté ici comme l'ancêtre du photo-reporter, lorsque la même année, Atget apparaît comme un artiste naïf.

L'exposition « Eugène Atget, Photographe 1857-1927 » est organisée en collaboration avec les Services des Archives photographiques de la Direction de l'Architecture. Son but est de faire sortir les images du cadre utilitaire conférer par le lieu de conservation, pour les présenter dans un contexte artistique. En effet, la collaboration entre les deux institutions est parrainée par la Direction des musées de France et indique une transformation dans la perception de l'objet photographique. Entrées en tant que documents au Services des Archives photographiques de la Direction de l'Architecture, les images d'Atget sont présentées comme des œuvres d'art à la BNF.

⁵⁴⁶ Cf. cat. : *L'armée française au camp de Chalons en 1857 un reportage de Gustave Le Gray*, 22 février - 23 mars 1978, Bibliothèque nationale, Paris.

⁵⁴⁷ Nous renvoyons notamment aux images peu diffusées représentant des scènes de genres de la vie dans un camp militaire. Par exemple : *Camp de Châlons : le jeu de la drogue* (1857, épreuve sur papier albuminé, négatif verre, Musée de l'Armée, Paris) fait partie d'une série d'images représentant les tirailleurs africains, les zouaves, dans des prototypes d'iconographie raciste.

Pour visualiser ces images nous renvoyons au site de la Réunion des Musées Nationaux : <http://www.photo.rmn.fr>

Le catalogue⁵⁴⁸ de l'exposition cherche à « *faire connaître au public français l'histoire et l'art de la photographie* »⁵⁴⁹. Le texte ne s'attarde pas sur l'analyse des images qui n'apparaissent intéressantes que par leur sujet, le mythe nostalgique d'un Paris disparu, celui des petits métiers, et par leur technique irréprochable (netteté et profondeur de champs). L'aspect théâtral donné par les horizons barrés est expliqué par le passé d'acteur d'Atget.

Le catalogue ne cherche donc pas à analyser ou expliquer les images d'Atget et leur intérêt pour la création contemporaine, il apparaît tel « *un maître difficile à définir et irréductible à des définitions immuables* »⁵⁵⁰. Le texte se contente de focaliser l'attention sur la biographie du photographe et ses nombreux liens avec les artistes de son époque. Nous retrouvons ici, un récit documenté de sa vie, la mise en avant de ses relations avec les architectes, les musées et les artistes : la liste de ses clients y est intégrée.

Ces deux exemples de monographies illustrent la malléabilité de l'histoire de la photographie encore lacunaire : les expositions peuvent se permettre d'ériger des modèles de lectures et d'analyses des œuvres, qui pour beaucoup seront remis en question par la suite.

Parallèlement à ces expositions monographiques, des expositions thématiques offrent un panorama plus complet de l'histoire de la photographie. La Bibliothèque Nationale organise, en 1976, une exposition sur les premiers photographes : « Une invention du XIXe siècle : expression et technique, la photographie : collections de la Société française de photographie »⁵⁵¹. Exposées à la Galerie Mansard, les images appartenant à la Société Françaises de Photographie rendent compte⁵⁵² d'une évolution de la photographie depuis Niepce jusqu'à la fin du XIXe siècle. Cette exposition s'attache à ne pas présenter les images selon leur valeur documentaire, mais plutôt, selon leur intérêt esthétique. Cette initiative est l'une des premières à offrir une vision de la photographie du XIXe dégagée de ses principes utilitaristes. De plus, elle est accompagnée d'un catalogue richement illustré et documenté⁵⁵³, véritable outil scientifique pour les historiens ou les critiques. Elle est d'ailleurs complétée, en 1980, par une exposition organisée conjointement avec le Moma : « Regards sur la

⁵⁴⁸ Cat. *Eugène Atget, Photographe 1857-1927*, Bibliothèque nationale, 1978, ed. Direction des musées de France, Paris, 1978, n. p.

⁵⁴⁹ *Idem*, anonyme.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ Cf. cat. *Une invention du XIXe siècle : la photographie*, 10 juin – 12 août 1976, Bibliothèque Nationale, Paris, 1976, 156 p.

⁵⁵² Cf. Michel Pastoureau, « Une invention du XIXe siècle : la photographie, Paris, Bibliothèque Nationale, 1976 » in *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1977, tome 135. pp. 253-254

⁵⁵³ Réalisé par Bernard Marlot, conservateur chargé de la photographie ancienne au département des Estampes de la BNF, le catalogue comporte 102 illustrations.

photographie en France au XIXe siècle : 180 chefs d'œuvre du Département des Estampes et de la Photographie »⁵⁵⁴ qui, à partir de 192 épreuves, propose une rétrospective de la photographie française.

Sur ce modèle thématique, Michel Nuridsany établit un panorama de la photographie contemporaine en France, dans « Tendances actuelles de la photographie en France »⁵⁵⁵, organisée à L'Arc 2, en 1977, avec les œuvres de John Batho⁵⁵⁶, Daniel Boudinet⁵⁵⁷, Bruno Réquillart, Alain Fidon⁵⁵⁸, Bernard Gomez, Eva Klasson⁵⁵⁹ et Monique Tirouflet. L'Arc 2 réutilise ici, le principe déjà utilisé pour faire le constat de la peinture américaine⁵⁶⁰, dans l'exposition « Tendances actuelles de la nouvelle peinture américaine », en 1975.

Dans le texte d'introduction, Michel Nuridsany revient sur l'importance de l'évènement à un moment charnière pour la photographie française. Il remarque, qu'après des années d'euphorie, l'intérêt pour la photographie semble s'essouffler comme l'indique la fermeture de quatre galeries. L'exposition est pour lui l'occasion de dresser un bilan sur le début de la décennie qui a vu apparaître de nouveaux artistes. L'exposition est pensée comme une rétrospective.

Cette nécessité s'ajoute au désir affirmé de concurrencer le modèle américain, quitte à faire de l'exposition un manifeste d'une photographie française originale et indépendante. Il l'affirme:

⁵⁵⁴ Cf. cat. *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle : 180 chefs d'œuvre du Département des Estampes et de la Photographie*, 18 septembre - 23 novembre 1980, Petit Palais, Paris, ed. Berger-Levrault, Paris, 186p.

⁵⁵⁵ Cf. cat. *Tendances actuelles de la photographie en France*, 23 novembre 1977 – 02 janvier 1978, Arc 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, n.p.

⁵⁵⁶ John Batho est né en Normandie en 1939. Il commence à photographier en 1961. À partir de 1963 il entreprend une recherche dont le résultat fera apparaître une vision personnelle de la couleur en photographie. En 1977 il obtient le prix Kodak de la critique photographique. Suivront de nombreuses expositions et publications qui assureront à son travail une diffusion internationale. À partir de 1979, il anime régulièrement des stages sur la photographie en couleur. De 1983 à 1990, John BATHO est chargé de cours à l'Université de Paris 8, dans le département Arts Plastiques. En tant que professeur des écoles nationales d'art, il a enseigné à l'École Nationale des Beaux-arts de Dijon de 1992 à 2001.

Cf. <http://www.johnbatho.com>

⁵⁵⁷ Daniel Boudinet (1945-1990) commence à photographier dès la fin des années 1960. Il se distingue comme photographe d'architecture et de paysages comme en témoignent ses travaux sur les jardins de Bomarzo. Il réalise un important corpus de portraits de célébrités : acteurs, cinéastes, écrivains... Il reçoit des commandes institutionnelles comme les travaux qu'il a réalisés pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain. La donation Daniel Boudinet par les consorts Boudinet a été acceptée par l'Etat le 7 octobre 1991. C'est un Polaroid de Daniel Boudinet qui ouvrait l'ouvrage de Roland Barthes sur la photographie, *La Chambre claire* (1980).

⁵⁵⁸ Alain Fidon est né en 1941 à Paris.

⁵⁵⁹ Eva Klasson, née en 1974 à Borås, Suède. Élève de Strömholm, elle arrive à Paris pour se lancer en indépendante et abandonne la photographie dans les années quatre vingt.

⁵⁶⁰ Cf. Cat. *Tendances actuelles de la nouvelle peinture américaine*, 24 juin-31 août 1975, ARC 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, n. p.

« *Que cette importante exposition apparaisse comme un manifeste, je n'en serais pas fâché. C'est une sensibilité nouvelle, différente de la sensibilité américaine, qui s'exprime là. Il faut qu'on la reconnaisse. Il faut qu'on en tienne compte. Réunis pour la première fois en grand nombre, les jeunes photographes que voici témoignent de la richesse, de la diversité, de l'originalité des tendances observées. (...) Leur "manière" est moins frustrée, moins brutale que cette "manière" américaine.* »⁵⁶¹

Michel Nuridsany propose de repérer les caractères communs à ces nouveaux photographes français. Il relève tout d'abord le goût de la série utilisée pour présenter des ensembles de 10, 20 ou 40 images. Selon lui, ils se distinguent aussi par leur capacité à interroger le réel, mais de manière moins « frustrée » que les américains : les photographes français auraient plus de nuances, de subtilités et d'aptitudes à rechercher la complexité. Ces caractéristiques nous laissent toutefois dubitatifs lorsque nous les confrontons à la diversité des œuvres présentées. En effet, Monique Tirouflet propose des images qui reprennent l'esthétique de la photographie de famille mais au dos desquelles sont notés l'heure, la date et le lieu de la prise de vue. Elle transpose un procédé documentaire à une iconographie populaire jetant ainsi le doute sur les intentions de l'opérateur, et les finalités de ces images. Andréas Molh recolorise des portraits à l'aide de couleurs acidulées comme le bleu clair ou le rose. Alain Fidon nous fait pénétrer dans son intimité en dévoilant des images de sa femme réalisées pendant l'acte amoureux (Annexe 31). Déjà remarqué par Nuridsany lors d'une exposition à la galerie Léon Herschtritt en 1975 (Annexe 32)⁵⁶², Alain Fidon⁵⁶³ explique alors sa pratique de la photographie⁵⁶⁴ : incapable de dessiner sa femme telle qu'il le désire, il achète un Polaroid en 1972, et commence à la photographier (Planche XVI, illustration 29). Son parcours, qui l'amène du dessin aux cimaises des galeries photographiques, en passant par une pratique amateur, son absence de culture photographique⁵⁶⁵ et la rapidité de son accession à une exposition dans un lieu institutionnel, font de cet artiste un exemple emblématique de cette période. On se rend compte, face à cette

⁵⁶¹ Michel Nuridsany, *Tendances actuelles de la photographie en France*, op. cit.

⁵⁶² Cf. Michel Nuridsany, *L'enfer d'Alain Fidon*, Le Figaro, 20 mai 1975.

⁵⁶³ Illustration

⁵⁶⁴ Cf. Annexe

⁵⁶⁵ Cf. Michel Nuridsany, *L'enfer d'Alain Fidon*, *idem*.

diversité de pratiques, que les catégories proposées par Nuridsany s'apparentent plus à une volonté artistique et politique qu'à une réalité plastique.

Cette exposition voit toutefois apparaître l'une des figures centrales de la photographie française: Bernard Plossu⁵⁶⁶(Planche XV, illustration 26), exposé à la BNF en 1975⁵⁶⁷. Michel Nuridsany reconnaît dans ces images⁵⁶⁸ le silence et le respect propres aux œuvres d'art, même s'il affirme qu'il s'est dispersé à « *imiter avec une sorte de volupté de virtuose la manière américaine* ». ⁵⁶⁹Mais s'il retrouve ce modèle américain qu'il convient de dépasser, il met à jour une sensibilité et une pensée française qui se voit « *dans la sensualité de la matière, la douceur des choses (...) qui sont typiquement européennes.* »⁵⁷⁰ Michel Nuridsany met en évidence une opposition entre la rudesse et la matérialité de la création américaine et la finesse caractéristique d'un esprit français⁵⁷¹.

Cette opposition, ainsi formulée, et argumentée sur des considérations culturelles généralistes, ne peut s'expliquer que par la nécessité de créer une identité pour la photographie française. Cette dernière ne pouvait alors se fonder sur aucune théorie esthétique ou historique. On note que la diversité des œuvres présentées autorise l'introduction d'une pratique de la photographie couleur, telle celles de Jonh Batho et de Daniel Boudinet que nous verrons ultérieurement.

Par ailleurs, cette valorisation de la création française est aussi l'œuvre des photographes eux-mêmes, comme l'illustre l'exemple de Contrejour. La Galerie Contrejour, est la vitrine du collectif et de la revue du même nom. Le collectif regroupe des photographes tels Bernard Plossu, Arnaud Classou Jean Claude Gautrand, et des critiques comme Carole Naggar ou Annie Walther. La galerie comporte un lieu dédié à l'organisation de stages de photographie. La première exposition collective est organisée en 1976, puis en 1978, année

⁵⁶⁶ Bernard Plossu, né le 26 février 1945, au Sud- Vietnam, apparaît comme une des figures montantes de la photographie française.

Membre de Contrejour, où il publiera son Voyage Mexicain en 1979, il est exposé par Pierre de Fenoyl en 1976, puis à Madrid, à la Galerie Il Diaframma et au Stedelijk Museum en 1977.

⁵⁶⁷ Cette exposition « Bruno, Bernard Plossu, Bernard Descamps et Eddie Kuligowski » est organisée par Jean Claude Lemagny à la Bibliothèque nationale en octobre et novembre 1975

⁵⁶⁸ Illustration

⁵⁶⁹ Michel Nuridsany, in catalogue *Tendances actuelles de la photographie en France*, 23 novembre 1977 – 02 janvier 1978, Arc 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, n.p.

⁵⁷⁰ Idem.

⁵⁷¹ Il apparaît à postériori, que cette volonté de promouvoir une création française n'était pas du tout l'intention de Michel Nuridsany. Il explique la création de cette exposition par une volonté de présenter la photographie au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Cf. Annexe , Entretien avec Michel Nuridsany

de fermeture de la galerie. Néanmoins l'expérience est renouvelée en 1980⁵⁷² et 1982; alors, avec le soutien du Ministère des affaires étrangères, elle est présentée à l'étranger.

« Photographie actuelle en France »⁵⁷³ de 1978, présente, entre autres, les œuvres de Claude Batho, Denis Roche, Bernard Plossu, Roland Laboye, Yves Guillot, Jean Jacques Henze, Metaye et François Caillon. La majorité des œuvres sont tributaires du modèle du reportage urbain en noir et blanc. Le discours politique y laisse place à une douceur poétique et à une recherche de beauté graphique. Nous retrouvons aussi des images couleurs. Un texte de Carole Naggar insiste aussi sur les capacités des photographes français à interroger le réel⁵⁷⁴. Dans *La photographie actuelle en France, des origines à nos jours*, publiée en 2008⁵⁷⁵, Claude Nori revient sur ces années. D'après lui, la première exposition de 1976 et son catalogue servirait de manifeste à la photographie créative en regroupant quatre-vingt auteurs de ce mouvement⁵⁷⁶. Il paraît toutefois abusif d'englober autant de photographes, dans ce qui est ici considéré comme un mouvement. D'ailleurs, Claude Nori énumère quelques photographes choisis et évoque leurs nombreuses différences :

*« Provenant des photographes indépendants ou d'agence comme Viva, impliqués dans une démarche sociale ou totalement absorbés par des préoccupations formelles ou fantasmagorique, les images semblent en adéquation avec leur temps. »*⁵⁷⁷

Peu importaient donc le milieu d'origine du photographe ou son rapport au réel et à l'esthétique, seule sa nationalité et son adéquation avec le monde contemporain suffisaient à assurer sa présence dans cette exposition. Des critères qui paraissent, aujourd'hui, insuffisants pour conférer un sens à une exposition collective.

Toutes ces expositions, ainsi que les textes qui les accompagnent, permettent de dresser un bilan de la production créative de la photographie en France, et de poser les bases de son identification. L'interrogation du réel est l'élément invoqué continuellement pour donner une cohésion à l'ensemble. Suffisamment hétérogène, encore rattachée aux

⁵⁷² Cat. *Photographie actuelle en France*, Paris, 1980 ; ed. Contrejour, Paris, 1980, 79p.

⁵⁷³ Cat. *Photographie actuelle en France*, galerie Contrejour, Paris, 1978, ed. Contrejour, Paris, 1978, 95p.

⁵⁷⁴ Il est intéressant de remarquer que dans ce texte, Carole Naggar relève toutes les initiatives qui contribuent à diffuser la photographie ; elle cite rapidement les Rencontres d'Arles mais omet l'action de la Galerie du Château d'eau.

⁵⁷⁵ Claude Nori, *La photographie actuelle en France, des origines à nos jours*, ed. Flammarion, Paris, 2008, 319p.

Cet ouvrage fut publié en 1980 et 1988. Cette édition est entièrement revue et augmentée.

⁵⁷⁶ *Ibid*, p. 189

⁵⁷⁷ Claude Nori, *idem*

spécificités techniques du médium, cette caractéristique n'est en fait qu'un outil rhétorique, le seul apte à s'appliquer à une production éclatée.

Cependant, en 1980, Claude Nori affirme dans le catalogue *Photographie actuelle en France* sa volonté de démarquer la photographie française de la photographie créative américaine qui a « envahi »⁵⁷⁸ la France au début des années soixante dix. Cet élan est symptomatique d'une période où tout reste à faire alors que le paysage de la photographie est encore presque vierge. L'utilisation du couple exposition collective – catalogue entraîne la constitution d'un groupe de photographes français autour de la photographie créative. Pour la première fois, cette photographie bénéficie d'un réseau de diffusion qui s'étend à travers tout le territoire et qui, à la différence du modèle pictorialiste, n'est pas (encore) soumis à une autorité centrale référente.

Il convient de préciser que ce terme de « photographie créative », utilisé dans les années soixante-dix pour signaler une nouvelle création photographique, est ensuite repris tout au long des années quatre-vingt par Jean Claude Lemagny, qui par le biais d'expositions et de textes, définit un genre photographique à l'esthétique bien précise.

Il y a cependant des différences entre ces diverses initiatives. Les expositions de Contrejour ou des Rencontres d'Arles sont le fait d'un groupe de photographes, et révèlent donc une conception auto centrée d'un art photographique tourné vers ses spécificités. Les expositions réalisées par Michel Nuridsany, présentent parfois les mêmes photographes que Contrejour, mais accueillent des artistes aux parcours atypiques et aux pratiques originales qui sont plus à même de s'inscrire dans le monde de l'art....

b) La ville de Paris, un sujet privilégié.

L'histoire de la photographie française repose sur des figures exemplaires. Parmi celles-ci, les plus fréquemment invoquées par les photographes des années soixante-dix sont les photographes humanistes et Brassai. Il est vrai que ces modèles sont aussi pour le public

⁵⁷⁸ *Ibid.*

les emblèmes de la photographie artistique française ou, du moins, les plus diffusés par l'édition.

L'esthétique réaliste et le climat poétique qui se dégagent de cette production, peuvent en partie expliquer ce succès public. En effet, les sujets participent aussi à cette réussite. Parmi ceux-ci Paris et sa banlieue qui sont l'environnement de beaucoup de ces photographes. La ville est alors photographiée sous tous ses angles, son architecture, son ambiance, son peuple se retrouvent continuellement dans de nombreuses images produites par les photographes humanistes. La ville de Paris devient l'un de sujets récurrents des expositions de photographies des années soixante-dix. Les exemples historiques comme Nadar ou Atget participent à cette célébration de la vie parisienne ainsi qu'au développement d'une forme de nostalgie d'un Paris perdu.

Dans cette optique, en 1972, le Musée des arts décoratifs passe une commande qui est l'objet d'une exposition⁵⁷⁹, « L'image du temps dans le paysage urbain, 68 photo-constats ». Deux photographes, Alain Blondel et Laurent Sully Jaulmes réalisent des photographies qui reprennent le cadrage et les points de vue de vieilles cartes postales de la banlieue parisienne afin de révéler l'évolution de l'urbanisme. Cette démarche, fortement marquée par la méthodologie documentaire, illustre le passage du temps mais aussi, la perte d'une certaine douceur de vivre, au profit d'une déshumanisation incarnée par des barres d'immeubles et des autoroutes. Le rapprochement entre vieilles cartes postales et vues contemporaines, en plus de constituer un outil historique, autorise une prise de conscience de la précarité des choses.

L'organisation d'expositions dont le sujet est la ville où est installée l'institution, est un phénomène récurrent. Ainsi, la Galerie du Château d'eau met en place de nombreuses expositions prenant l'histoire, la culture ou même l'industrie toulousaine comme sujet⁵⁸⁰. On note une véritable portée didactique puisque le visiteur trouve dans les images un objet familier : son environnement immédiat. Présenter une exposition dont le sujet est vernaculaire s'avère pour les organisateurs un gage de succès.

Pour Paris, les changements politiques et administratifs qui font de Jacques Chirac le nouveau maire de la capitale, ont des conséquences directes sur les expositions. Dès 1979, Jean Luc

⁵⁷⁹ cat. *L'image du temps dans le paysage urbain, 68 photo-constats*, Alain Blondel et Laurent Sully Jaulmes, 20 octobre 1972 – 3 janvier 1973, Musée des arts décoratifs, Paris, n.p.

⁵⁸⁰ Cf. annexe 17 et 18.

Monteroso passe une commande à trois photographes pour le 33^{ème} *Salon International de la photographie et du cinéma* en octobre 1979⁵⁸¹.

Martine Frank, Guy Le Querrec et Raimond Dityvon sont chargés de fournir un « *nouveau discours parisien* »⁵⁸². Cette exposition, qui sera ensuite diffusée internationalement par l'Agence Française de l'Action Artistique, offre au spectateur une photographie noir et blanc, fortement empreinte de l'esthétique humaniste et qui s'attache principalement à relever les évolutions contemporaines du paysage parisien. Comme l'affirme Christian Caujolle dans le catalogue, la production évoque la nostalgie d'un Paris authentique qui est en train de disparaître.

Le lien avec la ville de Paris, le culte d'un passé glorieux et la valorisation de son patrimoine et de la « vie parisienne » sont aussi une constante du Mois de la Photo. Paris est à la fois lieu de vie et sujet de prédilection pour des générations de photographes qui, de Daguerre à Doisneau, la fixent sur la surface sensible. Cette masse imposante d'images est distillée par les établissements municipaux dans de nombreuses expositions qui offrent des représentations historiques de la ville. En 1980, la Bibliothèque historique de la Ville de Paris montre « Charles Marville: Photographe de Paris (1851-1979) », le musée Bourdelle « Les Statues de Paris et les photographes de 1840 à nos jours ».

La multiplication de telles expositions pose problème: on peut assimiler ce type d'événement à une campagne de communication et de mise en valeur du patrimoine et de l'histoire de la ville et l'intérêt artistique disparaît derrière un enjeu politique. Cependant, ces expositions prennent place dans un contexte de vide historiographique qui justifie un besoin de découverte. Elles présentent donc l'avantage de faire connaître à un public d'amateurs, de novices mais aussi à un public de passionnés, d'importants fonds d'images qui, sans ces initiatives, seraient certainement restés dans les réserves des institutions. Ces manifestations sont l'occasion d'appréhender un riche patrimoine photographique, qui sera par la suite, exploité dans de nombreuses expositions thématiques et contribuera à façonner des pans de l'histoire de la photographie.

⁵⁸¹ Cat. 33^{ème} *Salon International de la photographie et du cinéma*, 20- 29 octobre 1979, Paris. Le catalogue de cet événement est réalisé par l'Association Pars Audiovisuel et Polaroid France. Pour la première fois, les expositions de la section culturelle sont séparées des autres expositions techniques, dans un pavillon indépendant et libre d'accès. Ce changement est en partie dû à la participation de la Direction des Affaires culturelles de la Ville de Paris.

⁵⁸² Cf. Christian Caujolle, in 33^{ème} *Salon International de la photographie et du cinéma*.

3) Les tentatives de positionnement de la photographie.

Cette description du champ photographique dans les années soixante-dix, nous démontre que la légitimation de la photographie passe inévitablement par une définition des pratiques et des spécificités du médium, qui permet de le positionner vis-à-vis des autres médias. Cette définition ne s'avère pas aisée pour un médium qui oscille entre pratique culturelle populaire, professionnelle et technique. Cette période est, de ce fait, marquée par de nombreux débats théoriques, déclenchant parfois des anathèmes, mais aussi par le début de la remise en cause des genres photographiques: le reportage, le portrait, la recherche formelle. En effet, à ce moment, des artistes qui seront reconnus dans les années quatre-vingt, produisent déjà des œuvres photographiques: Boltanski, Messager, Faucon, Fleischer: ils utilisent la mise en scène ou la réutilisation d'images préexistantes et ouvrent la voie du musée à la photographie.

La position de la photographie, quel que soit son champ de diffusion, soulève alors de nombreuses problématiques dont celle d'un musée spécialisé : d'une part ce serait l'enfermer dans un ghetto et lui refuser sa prétention artistique, d'autre part, ce serait l'opportunité d'une indispensable reconnaissance. Cette opposition se retrouve autour de la question des sections spécifiques à la photographie dans les biennales ou expositions de la ville de Paris.

Les divergences existent au sein du champ photographique, mais aussi entre les artistes et les photographes. Cette opposition qui jette souvent un discrédit sur la respectabilité de cet art perdurera jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix.

a) Une définition de la photographie créative : *Dans la chambre obscure.*

L'absence de critiques ou de théories susceptibles de définir les aspects créatifs de la photographie ne doit pas occulter certaines tentatives de positionnement, d'instauration de

réécrits autorisés⁵⁸³ nécessaires à la mise en place d'un contrat iconographique⁵⁸⁴ entre le photographe et le public.

La première de celle-ci est produite par l'ARC, au début des années soixante⁵⁸⁵. Elle se matérialise dans une publication, *Dans la Chambre obscure: la fondation d'un discours*, qui regroupe des textes d'auteurs d'origines diverses, de Paul Valéry à Otto Steinert, qui proposent leur vision de la création photographique. Cet ensemble de textes offre surtout l'opportunité de découvrir le discours des photographes eux-mêmes, qui s'expliquent sur leur mode de création et sur leur positionnement vis-à-vis du modèle pictural.

Dans le texte d'introduction⁵⁸⁶, la photographie est d'abord vue comme une technique qui est en perpétuelle évolution depuis son invention. Ses possibilités techniques en font un outil capable de tout fixer sur la pellicule, rien ne peut plus lui échapper. Elle forge le « siècle de l'image ». Cependant, pour certains, elle peut provoquer un sentiment de méfiance de par son objectivité.

Le but de ce recueil de textes est de présenter « une nouvelle race de photographes inoffensifs et méconnus »⁵⁸⁷. Cette « race » se distinguerait de celle des reporters et tenterait de faire de la photographie « un art autonome »⁵⁸⁸. Pour ce faire, elle se démarque du modèle du reportage et de ses « recherches »⁵⁸⁹, considéré comme l'art photographique⁵⁹⁰ par le public.

Cette nouvelle photographie, dégagée de son rôle d'illustration, est comparée à l'exercice de l'écriture littéraire par le biais d'une métaphore filée : lorsqu'elles sont bien disposées entre elles les photographies peuvent être un langage, « reliées entre elles comme les mots d'une même langue, les images désignent une réalité globale »⁵⁹¹ ; ainsi l'image se doit d'être accompagnée d'un texte, car sans lui être inféodée, elle est son égal. Néanmoins, dans cette comparaison avec le texte, la photographie isolée peut posséder ce pouvoir de parler par elle-même mais « dans une moindre mesure »⁵⁹². Les modèles invoqués sont les indétrônables Cartier-Bresson, Brassai et Doisneau.

⁵⁸³ Cf. Jean Marc Poinsot, op.cit. p. 143

⁵⁸⁴ *Idem.*

⁵⁸⁵ *Dans la Chambre obscure: la fondation d'un discours.*

L'édition de cet ouvrage date du printemps 1963.

⁵⁸⁶ Cf. *Dans la chambre obscure*, l'ARC, photographie, ed. Duponchelle, 1963, 95p.

⁵⁸⁷ Anonyme, in *Dans la chambre obscure*, l'ARC, photographie, ed. Duponchelle, s.d. p.2

⁵⁸⁸ *Idem*

⁵⁸⁹ Le terme est entre guillemets dans le texte, ces recherches seraient une production parallèle du reporter, celle où il tente de sortir du modèle utilitariste.

⁵⁹⁰ Anonyme, in *Dans la chambre obscure*, l'ARC, photographie, op. cit. p. 3

⁵⁹¹ *Idem*

⁵⁹² *Ibid*

Les différents textes de ce recueil insistent sur la nouveauté de la photographie artistique qui doit être débarrassée des analogies avec l'art ancien et analysée avec un autre regard⁵⁹³. Cet autre regard trouve facilement sa place dans une période où disparaissent les syntaxes artistiques, les lois et les critères qui régissent l'œuvre d'art et son jugement⁵⁹⁴. La photographie doit donc être analysée avec un nouveau langage et de nouvelles normes.

Umberto Ecco propose alors l'intentionnalité comme référence à l'œuvre d'art, qui se trouve aussi bien dans la peinture que dans le ready made⁵⁹⁵. Otto Steinert⁵⁹⁶, qui se fonde sur le modèle de la « Subjektive Fotografie » explique que la qualité de l'acte créateur se juge en fonction de sa capacité à représenter l'organisation de la personnalité du créateur. Il reconnaît tout de même le danger de fixer des principes formels et technicistes trop rigides et étrangers à la conscience artistique. Il convient de se dégager des poncifs de la conception photographique classique. En bref, il s'agit de sortir la photographie de son rôle de miroir de la réalité pour la transformer en un objet dans lequel se matérialise l'intentionnalité de l'opérateur, qui se conjugue obligatoirement avec la technicité et qui peut alors être évaluée à l'aune du modèle pictural.

Le contre modèle d'une telle photographie est celui du photo-reporter que le public contemporain a la fâcheuse tendance d'assimiler à l'ensemble de l'art photographique. Dès l'introduction de *Dans la chambre obscure*, l'auteur s'attache à démontrer que cette photographie de reportage ne peut être artistique. Elle est limitée par son objet même, le sujet, l'information qu'elle doit transmettre prime sur le style : sa servitude est l'instantané. Le photo-reporter est soumis à un impératif d'informer, de donner à voir l'évènement et de le retranscrire de la manière la plus adaptée à la presse. D'après l'auteur, il n'a pas le temps d'analyser la réalité, il se contente de la refléter. Soumis à cet impératif de rapidité, il n'accomplit qu'une partie de l'acte créateur : il n'a pas le temps de manipuler l'image⁵⁹⁷.

Le texte souligne que cette exigence entraîne une adaptation du matériel et de la pratique qui s'oppose encore à la reconnaissance du photo reportage comme une pratique artistique. L'ensemble de sa technique, de l'appareil jusqu'au tirage, est conditionnée par la nécessité de

⁵⁹³ Cf. Bernard Pingaud, in *Dans la chambre obscure, l'ARC, photographie*, ed. Duponchelle, 1963, p. 72

⁵⁹⁴ Cf. André Vignaud, « De Niepce à nos jours », in *Dans la chambre obscure, l'ARC, photographie*, ed. Duponchelle, 1963, p. 51

⁵⁹⁵ Cf. Umberto Ecco, « Hasard », in *Dans la chambre obscure, l'ARC, photographie*, ed. Duponchelle, 1963, p.76

⁵⁹⁶ Otto Steiner, in *Dans la chambre obscure, l'ARC, photographie*, ed. Duponchelle, 1963, p. 46

⁵⁹⁷ La manipulation est ici considérée de la prise de vue jusqu'au laboratoire, tâche que le photo-reporter délègue à des techniciens : il n'est donc pas maître de la production de ses images et ne peut donc obtenir le statut d'artiste

la rapidité. Les appareils sont tous les mêmes, des petits formats 24x36, et les conditions de prises de vues sont identiques pour tous les reporters. Ceux-ci ne peuvent donc personnaliser leurs images par l'utilisation d'appareils particuliers ou des transformations des conditions de prises de vue.

De plus, le reporter n'accomplit qu'une création partielle : il ne tire pas lui-même ses images, ne pénètre pas dans le laboratoire et ne choisit ni les papiers, ni les bains, ni les procédés de développement.

Enfin, pour les auteurs, le photo-reporter est soumis à l'impératif d'information qui conditionne sa pratique et l'éloigne de l'acte créateur en industrialisant toute une partie de cet acte : choix du matériel, manipulation du sujet, développement. Cette industrialisation de l'acte photographique rend anonyme le photo reportage. Même le photo reportage reconnu comme artistique, représenté ici entre autres par William Klein, est perçu comme moins précis et moins élaboré « que la photographie du chercheur qui fait tout lui-même »⁵⁹⁸.

Au photo-reporter pris dans l'engrenage industriel de l'information et soumis à des exigences matérielles indépendantes de sa volonté, est opposé le « photographe chercheur » qui dispose de temps et introduit sa personnalité dans les choix du sujet, de la technique de prise de vue et dans le laboratoire. Aucune de ces étapes de la création n'est soumise à un impératif qui atténuerait la présence du photographe et la direction qu'il donne à sa création.

Dans cette posture, aucun aspect de la photographie ne domine les autres : la forme vaut autant que le fond, le laboratoire que la prise de vue, l'abstraction que la figuration...

La limite entre la photographie d'art et la photographie ne se situe pas dans le choix des sujets, des techniques ou de la figuration, cette limite se matérialise dans l'attitude des photographes. A la manière des peintres ils pratiquent le métier sur l'ouvrage, inventent leurs propres techniques, « ils pourchassent l'invisible et inventent le visible »⁵⁹⁹. Bref, ils se positionnent en tant que chercheurs, manipulateurs, profitant de toutes les possibilités de la technique pour parvenir à créer leur style. En effet, ces photographes ne présentent pas de similitudes esthétiques (abstraction ou figuration, scènes prélevées sur le réel ou créées) mais tous possèdent leur propre style.

Le point commun entre ces photographes est leur capacité à dépasser le rang de la visibilité. Nous retrouvons ici l'un des principes esthétiques de la photographie créative : la capacité de la photographie de dépasser la surface du visible pour nous faire pénétrer dans les profondeurs des choses, la profondeur de la matière. Le photographe endosse donc le costume de l'artiste

⁵⁹⁸ Anonyme, in *Dans la chambre obscure*, l'ARC, photographie, *op. cit.* p. 4

⁵⁹⁹ *Idem*

démiurge, celui capable de nous révéler une cosmogonie de la matière. La main joue donc un rôle important : elle intervient à tous les stades de la création, elle est « ingénieuse » et manipule la machine.

Dans *Dans la chambre obscure*, des entretiens⁶⁰⁰ permettent de questionner des photographes : Bill Brandt (03 mai 1904- 20 décembre 1983), Denis Brihat⁶⁰¹, Lucien Clergue, Pierre Cordier⁶⁰², Julien Coulommier⁶⁰³, Antoine Dries, Henriette Grindat⁶⁰⁴, Livinus, Paolo Monti⁶⁰⁵, Jean Pierre Sudre⁶⁰⁶. Les échanges portent sur leur création et leur positionnement vis-à-vis des arts plastiques à travers une série de questions qui découpent leur pratique : influence, rapport au sujet, attitude vis-à-vis du réel, l'acte créateur. Leurs discours laissent apparaître clairement l'influence d'Otto Steinert et du groupe Libre Expression sur les choix esthétiques et l'attitude des photographes. Néanmoins, ils affirment appartenir à différentes catégories, redevables aussi bien à la création photographique qu'à la création picturale, qui permet de dresser des catégories.

⁶⁰⁰ Cf. *Dialogue avec les faiseurs d'images : Bill Brandt, Denis Brihat, Lucien Clergue, Pierre Cordier, Coulommier, Antonie Dries, Henriette Grindat, Livinus, Monti, Jean Pierre Sudre.*

Propos recueillis par Frantz André Burguet.

⁶⁰¹ Denis Brihat (né le 19 septembre 1928 à Paris) est d'abord photographe d'illustration, avant de rencontrer Robert Doisneau qui l'incite à travailler avec l'agence RAPHO. Il développe progressivement une pratique personnelle qui lui permet d'exposer au Moma en 1967 avec Pierre Cordier et Jean Pierre Sudre. Installé en Provence, il organise à Bonnieux en 1969, avec Jean-Pierre Sudre, un stage de photographie expérimentale. Il crée l'Association "Études et recherches d'art photographique du Luberon", et un stage durant l'année scolaire destiné à la formation de futurs professionnels. Il participe aux premières Rencontres d'Arles en 1970.

Cf. <http://www.denisbrihat.com>

⁶⁰² Photographe autodidacte, Pierre Cordier (né le 28 janvier 1933 à Bruxelles) réalise un seul reportage en 1957. En 1958, Otto Steinert lui propose de suivre un stage dans son école de Saarbrücken, ce sera le seul cours qu'il suivra. Parallèlement à son métier de photographe professionnel abandonné en 1967, il poursuit son exploration du chimigramme : les recherches chromatiques (1961), le photo-chimigramme (1963), le vernis magique (1972) et réalise des films expérimentaux entre 1962 et 1974.

Cf. <http://www.pierrecordier.com>

⁶⁰³ Photographe autodidacte, Julien Coulommier (né en 1922, Belgique) est fortement influencé par Otto Steinert et les idées de la Subjektive Fotografie.

⁶⁰⁴ En 1948, Henriette Grindat (Lausanne en 1923 - 25 février 1986) monte son atelier de photographie personnel à Lausanne et publie son travail dans plusieurs magazines et quotidiens suisses. Elle s'installe à Paris en 1949; elle travaille pour différents journaux et diverses maisons d'édition (Bordas, Arthaud, Seuil). S'efforçant de perpétuer la magie de Lautréamont, Henriette Grindat expose dans la capitale française, où ses œuvres séduisent, entre autres, André Breton, Man Ray, René Char et Albert Camus. Ces deux derniers lui proposent d'écrire un livre en trio. Achievé en 1952, *La postérité du soleil* ne paraît qu'en 1965, soit cinq ans après la mort de Camus.

Cf. Christophe Flubacher "Henriette Grindat ou la postérité du soleil", in *L'Hebdo*, n° 50, 1995, p. 85-87.

⁶⁰⁵ Paolo Monti (1928 à Novara -1982) est considéré comme un maître fondamental de la photographie italienne de l'après-guerre : auteur et théoricien en même temps qu'historien et enseignant.

Cf. Italo Zannier, «Paolo Monti et le projet de Bologne», in *Strates*, n° 13, 2007 - Paysage urbain: genèse, représentations, enjeux contemporains. <http://strates.revues.org/document6162.html>.

⁶⁰⁶ Jean-Pierre Sudre (1921 Paris - 1997 Aix en Provence) s'oriente, dès 1949, vers la photographie industrielle dont il deviendra l'un des spécialistes les plus réputés. Mais il réalise pour son propre plaisir des images de sous-bois ainsi que des natures mortes. Produisant des images poétiques, il se consacre principalement à des objets dont il cherche à rendre évidente la relation entre les formes et la vibration de la matière.

L'analyse du discours de ces photographes nous permet de définir trois catégories à l'intérieur de cette photographie de recherche (Annexe 27). Elles sont établies en fonction de la distance avec une pratique « pure »: les photographes, les photographes artistes, les artistes. Nous retrouvons la catégorie des photographes qui s'inscrivent uniquement dans une pratique pure définie par la maîtrise technique et la délimitation de l'acte créateur par les caractéristiques du médium. La catégorie des photographes artistes semble plus libre vis-à-vis du respect des normes techniques, du métier photographique. Les artistes, ou plutôt l'artiste puisque seul Cordier rentre dans cette catégorie, utilise le matériel du laboratoire photographique comme un peintre utiliserait le pinceau et la matière picturale, pour produire des œuvres sans appareil photographique ; il se situe donc d'emblée hors de la photographie et se rapproche du modèle du peintre abstrait qui utiliserait la chimie pour créer des images. Cette classification a ses limites notamment lorsqu'il s'agit de cerner leur attitude face à la destruction des négatifs et au tirage unique qui sont pratiqués par les photographes alors que certains photographes artistes les jugent inutiles. De même, ces catégories ne répondent ni à des catégorisations sociales, ni à des paradigmes artistiques. Ce sont des outils artificiels qui nous permettent de différencier les attitudes des créateurs vis-à-vis de la valeur artistique de la photographie et de son rapport avec le modèle pictural⁶⁰⁷.

Ainsi, les propos recueillis dans cet ouvrage⁶⁰⁸ témoignent de la difficulté rencontrée par les critiques et les photographes pour qualifier leur pratique qui, comme nous l'avons vu, prend des formes différentes dans le processus et le résultat. L'importance de la singularisation de cette création et la difficulté de faire apparaître ses spécificités font que tous les photographes cherchent à la nommer. Cette production est nommée « photographie de recherche » par Bill Brandt ou « photographie de composition » par Henriette Grindat, alors que Denis Brihat parle de « photographie poétique ».

Dés lors, le positionnement de ces créateurs vis-à-vis de leur source d'inspiration nous autorise d'emblée à différencier ceux qui reconnaissant l'influence de la peinture, ou d'autres

⁶⁰⁷ Aucune information ne permet de dater exactement ce recueil de propos. Néanmoins si nous recoupons différentes informations, nous pouvons estimer qu'il a été réalisé entre 1963 et 1968. Ainsi, les photographes doivent justifier leur attitude en fonction du modèle artistique dominant à cette époque en France: la peinture non figurative

⁶⁰⁸ Propos recueillis par Frantz André Burguet, « Dialogue avec les faiseurs d'images : Bill Brandt, Denis Brihat, Lucien Clergue, Pierre Corder, Coulommier, Antonie Dries, Henriette Grindat, Livinus, Monti, Jean Pierre Sudre », in *Dans la chambre obscure, l'ARC, photographie*, op. cit. p. 6-32

formes d'expression artistiques (musique, littérature), de ceux qui trouvent leur inspiration uniquement dans des modèles photographiques, ou même dans leurs pratiques professionnelles. Les références photographiques se situent principalement du côté des photographes dits « puristes » comme Paul Strand ou Edward Weston. Le rôle des expérimentations de Man Ray est aussi signalé tout comme les modèles diffusés par Steinert dans les deux volumes de la « Subjektive Fotografie ».

Les photographes ne citent que rarement des peintres dont ils reconnaissent l'influence : Klee, Miro, Picasso ou Mondrian. Néanmoins, tous reconnaissent que leur démarche est comparable à celle des peintres « non figuratifs ». Tout comme eux, ils utilisent un moyen d'expression pour traverser l'enveloppe des choses et exprimer leur intériorité, sans pour autant basculer dans l'abstraction totale. Le modèle de la peinture et du tableau est encore convoqué pour comprendre le positionnement de ces photographes dans le marché de l'art.

La question de l'unicité du tirage, ou du moins de sa limitation, par le biais de la numérotation, paraît être acceptée même si la plupart ne conçoivent pas de détruire leur négatif, la matrice de leurs œuvres. Il convient de remarquer, que cette stratégie de valorisation est surtout pratiquée et défendue par Denis Brihat (Planche XIV, illustration 25), le photographe qui s'affirme paradoxalement comme le plus éloigné du modèle de l'artiste peintre. Cette limitation apparaît comme le meilleur moyen de se différencier des pratiques habituelles de la photographie, sans pour autant calquer les pratiques des photographes sur celle des peintres. .

La plupart des photographes interrogés expliquent leur évolution vers une recherche d'expression, par la volonté de sortir des pratiques antérieures, de se rapprocher d'une expression personnelle et originale en utilisant toutes les possibilités techniques alors offertes par le médium. Ceci explique l'absence de pratique de la photographie couleur qui reste cantonnée au niveau de l'expérience ponctuelle. Tous, excepté Livinius et Monti, affirment qu'elle n'est qu'une pure recherche formelle et que seule la photographie noir et blanc est capable d'être un moyen d'expression.

Une telle démarche semble être conditionnée par les spécificités du langage photographique. La mise en scène du sujet de leur image ne leur semble pas en effet concevable. Pour eux, si elle doit exister, elle se produit uniquement par l'acte du cadrage, de la découpe dans le réel par l'intermédiaire du viseur de l'appareil. Ce positionnement, qui refuse une préparation préalable du sujet ou une intervention lors du tirage de l'image, est

calqué sur le mythe du liseré noir⁶⁰⁹ des images de Cartier-Bresson. La photographie est donc d'abord un acte de découpe du réel, l'acte de la prise de vue qui constitue le fondement de l'acte créateur pour ces photographes. Tous reconnaissent que la photographie fait appel à une sorte de sixième sens, à l'« œil du photographe », une capacité physiologique qui permet de repérer dans le flux du réel, des espaces temps chargés de sens.

Cette conception de la création photographique peut être considérée comme une sorte de *doxa* pour les années soixante-dix : elle imprègne la programmation des expositions des Rencontres d'Arles, de la Galerie Du Château d'Eau et de la BNF. Par ailleurs, les catégories artificielles de photographes, photographes artistes et artistes, se retrouvent dans les définitions des pratiques photographiques à la fin des années quatre-vingt.

La nouvelle génération d'acteurs du champ photographique, notamment le collectif *Contrejour*, propose néanmoins d'autres voies à explorer. En 1978, Claude Nori distingue une production des photographes artistes qui désirent interroger la photographie de l'intérieur⁶¹⁰, « *comme un matériau bien vivant auquel ils étaient directement et quotidiennement confrontés.* »⁶¹¹

Cette photographie est largement diffusée par les Rencontres d'Arles qui contribuent à la connaissance de ce modèle esthétique ainsi qu'à une revendication du statut d'artiste.

Il est vrai que le modèle de réussite nécessite une reconnaissance et légitimation en tant qu'artiste. Cependant, l'art contemporain paraît alors « en panne »⁶¹² pour les photographes, ils décident donc de s'inscrire en parallèle de la pratique des plasticiens et des écrivains qui utilisent la photographie. En 1978, Claude Nori affirme :

« En constatant qu'actuellement l'art moderne traverse une crise profonde et salutaire, que le concept d'art est remis en question, que de

609 Le liseré noir qui encadre les images de Cartier-Bresson a souvent été perçu comme le signe d'absence de retouche. L'image présentée est identique à celle qui se trouvait dans le viseur de l'appareil au moment de la prise de vue et du déclenchement. Le liseré est donc la marque des capacités créatives du photographe qui conçoit intégralement son image dès la prise de vue. L'image finale n'est pas le résultat d'un recadrage.

Il semble aujourd'hui que ce signe, longtemps tenu comme une volonté d'affirmation du pouvoir créateur, est en fait un repère qui permettait à Cartier-Bresson de vérifier que ses images n'étaient pas recadrées par les rédactions lors de leur parution dans la presse.

⁶¹⁰ Fortement influencée par la *Creativ Photography* américaine, et les œuvres de Ralph Gibson, Lee Friedlander, Les Krims ou Duane Michals, la photographie créative cherche à mettre en évidence qu'il existe bien une réalité photographique autonome et non plus objective, liée au réel.

⁶¹¹ Claude Nori, *La photographie actuelle en France, des origines à nos jours*, ed. Flammarion, Paris, 2008, p. 187

⁶¹² *Idem.*

Il convient de remarquer que cette accusation doit plus au sentiment de rejet que doivent ressentir les photographes face à l'attitude des acteurs du monde de l'art, qu'à une réalité historique.

*partout les créateurs tentent de rapprocher l'art de la vie, je souhaite ardemment que le mercantilisme des galeries et les honneurs des institutions n'enferment pas la photographie dans les règles éculées du jeu de l'Art. »*⁶¹³

Ce mouvement entend rassembler l'ensemble des photographes qu'ils soient issus du milieu professionnel, artistique ou amateur. Cette hétérogénéité des provenances ne semble par perturber la constitution d'une « nouvelle race de photographes »⁶¹⁴ qui s'engage dans une voie parallèle et crée un art nouveau en façonnant une vision, une démarche esthétique, une culture et une éthique spécifiques. Ces quatre données, qui pourraient caractériser une avant-garde artistique, signalent la volonté de se positionner hors des cadres habituels: ceux de la photographie dite objective, ceux des photographes formalistes, ceux de l'art et ceux du photo journalisme.

Ce type de positionnement est possible dans le contexte de vide théorique, d'autant plus qu'il ne définit pas une esthétique ou une attitude bien précise. A ce propos, Claude Nori reste vague lorsqu'il définit ces photographies :« *Presque exclusivement en noir et blanc, elles imposent peu à peu une esthétique habile qui joue des espaces et des cadrages* ». ⁶¹⁵

L'attitude de ces photographes reste aussi fondée sur le modèle tutélaire d'Henri Cartier-Bresson: « *Appareil en bandoulière, des jeunes idéalistes, à la recherche d'émotions et de nouvelles images.* »⁶¹⁶

Même s'il n'est pas directement cité, Cartier-Bresson, qui ne pratique plus alors la photographie, reste un modèle de réussite et son « instant décisif » rentre en bonne partie dans l'idée de la photographie créative.

Cependant, le modèle du photographe de la photographie créative reste difficilement cernable: son origine et son esthétique sont en effet variables. L'accord se fait alors sur la nature physiologique, une « race » de photographe dont le corps trouve son prolongement dans l'appareil photographique, lieu de rencontre et de symbiose entre l'émanation intérieure de l'artiste et la projection de la réalité. Cette définition se retrouve dans l'identité de l'artiste moderne qui fait rejaillir son intériorité sur la toile, mais elle paraît anachronique en comparaison avec l'identité des artistes contemporains, qu'ils soient « pop » ou conceptuels.

⁶¹³ Cf. Claude Nori, p. 3, cat. *Photographie actuelle en France*, galerie Contrejour, Paris, 1978, ed. Contrejour, Paris, 1978. 95p

⁶¹⁴ Claude Nori, *La photographie actuelle en France, des origines à nos jours*, op.cit.

⁶¹⁵ *Idem*

⁶¹⁶ *Ibid.*

b) L'avènement de La photographie couleur.

Dans les années soixante-dix, la majorité de la photographie produite par des photographes est en noir et blanc. En effet, alors que des artistes conceptuels utilisent la couleur depuis le début de la décennie, cette technique ne semble pas convenir à la pratique des photographes. Pourtant, la couleur sera une caractéristique dominante des œuvres photographiques introduites dans le monde de l'art au cours de la décennie suivante.

Si l'introduction progressive de cette technique dans la pratique photographique modifie considérablement les pratiques des artistes (tout comme la taille des tirages), elle procède aussi d'une évolution dans la pratique et la conception de l'art photographique. Nathalie Boulouch⁶¹⁷ note aussi que la diffusion de la photographie couleur en France rentre dans une politique d'autonomisation de la photographie française vis-à-vis du modèle américain.

En effet, les premières expositions de photographies couleurs sont l'œuvre de John Szarkowski qui présente en 1977 les productions de William Eggleston (né en 1939) et de Stephen Shore (né en 1947). Dans la continuité de sa politique d'exposition⁶¹⁸ visant à appréhender la création photographique à travers le prisme moderniste, John Szarkowski expose des œuvres où la forme esthétique correspond au contenu. Ici, l'utilisation de la couleur, souvent décriée comme une pratique amateur, s'applique à des images représentant la vie ordinaire. Sujets et formes coïncident donc. Cette entreprise de légitimation artistique de la photographie couleur par le biais de l'institution s'accompagne bien évidemment d'un catalogue⁶¹⁹ et d'une mise en perspective historique. Ici, c'est le modèle documentaire de Walker Evans qui est convoqué.

Ces expositions sont suivies par une diffusion à travers le territoire américain⁶²⁰, mais aussi dans des galeries consacrées à l'art telle celle de Léo Castelli qui expose Eggleston en 1977.

⁶¹⁷ Cf. Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », in *Etudes photographiques*, n° 21 décembre 2007, p.106-122.

⁶¹⁸ Nous pensons notamment aux exposition *Jacques Henri Lartigue* ou *New Documents*.

⁶¹⁹ *William Eggleston's Guide*, New York, Museum of Modern Art, 1976.

⁶²⁰ La Grapestake Gallery organise, au début de l'automne, la première exposition Eggleston sur la côte Ouest, la Broxton Gallery de Los Angeles rassemble les travaux de Christenberry, Eggleston, Gossage, Meyerowitz,

C'est aussi un américain, le marchand et galeriste Henry Lunn qui crée la section couleur dans la section photographique de la Foire de Bâle en 1977.

Ce mouvement en faveur de la photographie touche bien sûr la France qui connaît alors une véritable effervescence autour de la création photographique contemporaine.

L'introduction de la couleur dans des expositions en France est le fait de la Galerie Zabriskie qui pour son exposition inaugurale, « Tendances actuelles aux États-Unis »⁶²¹, propose les œuvres couleurs de William Christenberry, William Eggleston, Joël Meyerowitz et Stephen Shore. Il convient de remarquer que le premier artiste français représenté par la galerie est John Batho qui produit uniquement des photographies couleurs (Annexe 30)⁶²².

En juillet 1977, les Rencontres internationales de la photographie d'Arles montrent une exposition « La deuxième génération de la photographie en couleurs » (annexe 14), complétée par une projection publique⁶²³. Cette exposition est l'initiative d'Allan Porter, rédacteur en chef de *Camera*. Ainsi, la photographie couleur entre sur la scène photographique française par le biais de photographes étrangers. Désireux de se démarquer du modèle américain et d'affirmer une création française spécifique les acteurs français ne tardent pas à investir le terrain.

Dans « Tendances actuelles de la photographie en France »⁶²⁴ organisée à L'Arc 2 en novembre 1977, Michel Nuridsany présente, entre autres, les œuvres de Jonh Batho et de Daniel Boudinet, tous deux travaillant avec la couleur.

Cette exposition, comme nous l'avons déjà vu, s'inscrivait dans une volonté de valider et de légitimer une création française, dont la finesse était opposée à la matérialité américaine. La

Nixon et Shore, la version itinérante de l'exposition Eggleston du Moma est présentée au Dickson Art Center de Los Angeles.

Cf. Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *op. cit.*

⁶²¹ *Tendances actuelles aux États-Unis*, 29 janvier au 5 mars 1977, Galerie Zabriskie, Paris.

⁶²² Jonh Batho considère la photographie couleur comme un bon moyen de se différencier de la production utilitaire. Lors d'un entretien, il explique :

« La couleur m'a amené à penser la photographie comme sujet et comme objet de mes travaux et m'a éloigné des usages, des utilisations de la photographie, de sa fonction documentaire, etc... »

Il rajoute : « Je voulais savoir ce que la photographie pouvait avoir à dire au sujet de la couleur. La couleur, dépendante de la lumière, est un sujet en soi. Je me suis posé la question de l'éclairage, cherchant le meilleur placement pour capter la lumière qui fait retour de l'objet vers l'appareil, afin de l'inscrire finement, de matérialiser la couleur de façon satisfaisante. »

Extrait de l'entretien de John Batho avec Michel Poivert, séance du 5 janvier 2009,

Source : <http://arip-photo.org/Home/images/entretiens/batho.pdf> (Annexe 30).

⁶²³ Les expositions fondées sur l'utilisation de la couleur sont une des constantes de la programmation des Rencontres.

⁶²⁴ Cf. cat. *Tendances actuelles de la photographie en France*, 23 novembre 1977 – 02 janvier 1978, Arc 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, n.p.

présentation des œuvres de Batho et Boudinet, bien que différentes, donne l'opportunité d'inclure le domaine de la couleur.

Boudinet photographie les rues de Paris la nuit (Planche XVI, illustration 28). Il utilise les variations chromatiques produites par les diverses natures des sources lumineuses et crée des images frontales où les plans successifs se différencient par leur coloration. Ses images sont planes et recourent aux compositions géométriques. Batho se concentre lui sur les objets du quotidien qu'il isole sur un fond coloré (Planche XVII, illustration 30). Il produit des œuvres aux couleurs vives, utilise la saturation qui dénature l'objet⁶²⁵ et le transforme en une forme colorée (annexe 30). Ces différences n'empêchent pas Michel Nuridsany de légitimer cette création par le biais de nombreux articles, d'une opposition à la photographie américaine et par l'utilisation de références européennes et notamment italienne avec Luigi Ghirri⁶²⁶. Cette valorisation annonce déjà le positionnement de Michel Nuridsany, qui, dès le début des années quatre-vingt, milite pour une photographie s'inscrivant d'emblée dans le champ de l'art et utilisant, sans complexe, la photographie couleur.

Paradoxalement, les œuvres de Batho et Boudinet s'inscrivent dans une démarche certes innovante, mais contenue dans une pratique pure de la photographie. Alors que « Photo actuelle en France » de 1978 (annexe 8), organisée par Claude Nori, dont les expositions peuvent être perçues comme plus traditionnelles, présentait des créations, en couleurs, beaucoup plus novatrices.⁶²⁷ En effet, cette exposition de 1978 regroupe trois photographes utilisant la couleur : François Gilson, Jean Louis Le Gall et Michel Dalaborde (né en 1935).

Jean Louis Le Gall conjugue la pratique du reportage humaniste et la photographie couleur dont il utilise la capacité à produire de grandes surfaces monochromes qui viennent perturber la lecture de la scène. François Gilson insère des reproductions d'images de *Pin Up* dans des environnements industriels, sa démarche confronte les représentations sociales et l'environnement urbain et annonce certaines œuvres d'Alain Fleischer. Michel Dalaborde⁶²⁸ crée des assemblages de photographies couleurs représentant soit des fragments de monuments, soit des lieux urbains laissés à l'abandon, Ici encore, la démarche est nouvelle

⁶²⁵ Il affirme « La couleur m'a amené à penser la photographie comme sujet et comme objet de mes travaux et m'a éloigné des usages, des utilisations de la photographie, de sa fonction documentaire, etc. ».

Extrait de l'entretien de John Batho avec Michel Poivert, *op. cit.*

⁶²⁶ Sur ce point nous renvoyons à l'article de Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », où elle analyse l'ensemble de ces éléments.

⁶²⁷ Il convient toutefois de remarquer que l'exposition *Photo actuelle en France* (annexe 8) de 1980 ne présentera pas de pratiques aussi innovantes.

⁶²⁸ Cf. cat. *Michel Dalaborde : séries chromatiques et grands tirages couleur*, juin juillet 1978, Musée de Tessé, le Mans,

puisqu'elle anticipe des pratiques comme l'assemblage et le grand format qui se développeront surtout dans les années quatre-vingt.

Ainsi, à la différence de Batho et Boudinet, ces artistes n'utilisent pas la photographie couleur pour son seul aspect technique et formaliste, mais bien parce qu'elle apparaît comme le médium le plus adapté à leur démarche artistique. Cette différence, entre les artistes qui utilisent la photographie pour elle-même, et ceux qui la manipulent comme un médium au service de leur art, constituera ultérieurement une ligne de démarcation symbolique entre le champ de la photographie et le monde de l'art.

Si la photographie couleur américaine s'inscrit dans la tradition documentaire cela n'est pas le cas de la production française. Ainsi, le dynamisme provoqué par l'exposition d'œuvres contemporaines en couleur trouve des échos dans des expositions qui s'attachent à poser une origine historique à cette pratique. Cette préoccupation apparaît au cœur même des institutions : la première exposition de la Fondation nationale de la photographie à Lyon est consacrée aux Autochromes Lumière.

Par ailleurs, l'exposition « Les trésors de la SFP »⁶²⁹, en 1979, présente les premières images couleurs réalisées par le procédé de la trichromie par Ducos du Hauron et Charles Cros. Ces deux expositions reviennent aux sources nationales de la photographie couleur ; par leur éloignement temporel et leur engagement dans une recherche technique, elles ne peuvent servir de référence artistique, mais inscrivent la photographie couleur dans l'histoire de la photographie française.

Cependant, la prolifération d'expositions de photographies couleur ne doit pas être seulement perçue d'un point de vue artistique. La critique la plus habituelle faite à cette photographie couleur concerne son aspect amateur. En effet, la photographie couleur commence alors à se démocratiser, et à devenir un marché prometteur pour les fabricants de matériel. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver des industries photographiques dans le financement d'expositions. Ainsi, le prix Kodak de la critique photographique organisé depuis 1976, est remis, pour ses deux premières éditions, à deux photographes couleurs : Harry Gruyaert et John Batho. Le 33e Salon International de la photographie et du cinéma de 1979 est financé en partie par la firme Polaroid qui commercialise alors ses appareils capables de produire une photographie instantanée couleur. Nous retrouvons une exposition consacrée à l'inventeur de la photographie couleur, Ducos du Hauron, ainsi que des pratiques contemporaines des

⁶²⁹ Cf. cat. *Les trésors de la SFP*, avril 1979, Trianon de Bagatelle, n.p.

polaroïds de Warhol, aux images couleurs de Fontana. L'année suivante, des œuvres polaroids trouvent une consécration institutionnelle dans l'exposition « Instantanées »⁶³⁰, organisée au Musée National d'Art Moderne au Centre George Pompidou.

Cet aperçu des expositions consacrées à la photographie couleur fait apparaître des traits dominants : en réaction à l'hégémonie américaine une volonté affirmée de promouvoir une création nationale qui s'appuie sur des modèles historiques, des analyses théoriques limitées à la forme et un lien avec les industriels. Ces points nous amènent, alors, à nous interroger sur les rapports qu'entretiennent les acteurs du champ de la photographie avec les Beaux-arts.

c) Des rapports ambigus avec le monde de l'art.

Comme nous l'avons vu, les photographes cherchent depuis des décennies à pénétrer l'enceinte du musée afin de donner à leurs œuvres une légitimation artistique, sans pour autant être prêts à adapter la forme ou leur propos de leurs œuvres aux exigences du Monde de l'art. En conséquence, ils ont vu se multiplier les occasions d'exposer, mais les cimaises des musées leurs sont encore inaccessibles. De plus, animés par un esprit « révolutionnaire », le fonctionnement du monde de l'art et l'importance des règles économiques qui le régissent leur apparaissent comme limitatives. Une partie du champ de la photographie s'engage alors dans une voie d'autonomisation : le monde de l'art étant inaccessible, ils décident de fonder un nouveau territoire où pourra se constituer la figure du photographe artiste, symbiose du technicien, de l'auteur et de l'artiste.

En 1978, Claude Nori affirme que les photographes présentés dans l'exposition *Photographie actuelle en France* « désirent établir des rapports nouveaux avec les autres, cherchent à diffuser leurs images dans des sphères qui ne soient pas spécialisées et veulent rompre avec l'isolement dans lequel tentent de les enfermer les modèles éculés du marché de l'art »⁶³¹.

Deux ans plus tard, lors de la réédition de cette exposition, il précise ses propos :

⁶³⁰ Cf. cat. *Instantanées*, 28 mai – 14 juillet 1980, Musée Nationale d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, n p.

⁶³¹ Claude Nori, p. 3 in , cat. *Photographie actuelle en France*, galerie Contrejour, Paris, 1978, ed. Contrejour, Paris, 1978. 95p

« Un peu partout on recherche de nouveaux supports qui ne soient pas des cimaises ou des galeries, on désire s'intégrer dans un vaste mouvement d'ensemble où se mêlent la musique, la bande dessinée ou la vidéo. Le tirage unique, objet de contemplation béate n'existe plus, il est immergé dans un processus artistique où la photographie est une lettre dont le sens se trouve dans une phrase. »⁶³²

L'avenir de la photographie ne semble donc plus se situer dans le monde de l'art régi par des règles inopérantes dans le monde contemporain. Le médium doit alors se tourner vers les autres objets culturels en phase de légitimation (la vidéo et la bande dessinée) afin de mettre en place un autre monde dont les règles seraient adaptées aux spécificités de ces médias. La voie vers l'autonomisation de la photographie paraît toute tracée et ne se rapproche plus du domaine des Beaux-arts. Quelques expositions le démontrent.

Lucien Clergue, dans la programmation et le catalogue des 7^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, précise que la photographie se situe entre la culture et le commerce, elle s'appuie sur une importante communauté d'amateurs d'où émergent des grands maîtres. Cette prise en compte, de la part des acteurs majeurs du champ de la photographie, des amateurs constituant la majeure partie du public, peut expliquer la programmation de certaines expositions. Y sont présentées les nouveautés technologiques, dont sont friands ces amateurs, et les œuvres qui nient la photographie produite par des artistes, dont l'esthétique et le discours ne correspondent pas aux canons mis en place par le champ photographique depuis le début des années soixante-dix.

Ce positionnement explique donc le rattachement permanent de la pratique de la photographie aux progrès technologiques particulièrement nombreux au cours de cette décennie⁶³³. Ainsi, en 1978, les Rencontres d'Arles communiquent sur une nouvelle technique qui apparaît comme révolutionnaire puisqu'elle unit les deux arts mythologiquement opposés, l'image et la sculpture. Il s'agit de la photographie en trois dimensions, l'holographie⁶³⁴.

⁶³² Claude Nori, p. 5 in , cat. *Photographie actuelle en France*, Paris, 1980, ed. Contrejour, Paris, 1980. 45p

⁶³³ De la même manière, l'apparition de la photographie numérique agitera la création et les théories photographiques dans les années 90.

⁶³⁴ L'holographie est un procédé de photographie en trois dimensions utilisant la lumière laser.

Lorsqu'on photographie un objet de façon classique, on enregistre l'amplitude des ondes lumineuses émises par cet objet. Lorsqu'on réalise un hologramme, on enregistre à la fois l'amplitude et la phase des ondes émises, ce qui permet de restituer la profondeur de l'objet, et de recréer la parallaxe.

Les hologrammes estampés sont utilisés pour la publicité, le marquage contre la falsification (cartes de crédit, documents officiels).

Même si sa découverte date de 1948⁶³⁵, Lucien Clergue⁶³⁶ la présente comme une grande innovation et organise des stages pour apprendre à produire des hologrammes. Nous constatons aujourd'hui que l'holographie a trouvé des applications dans la vie quotidienne⁶³⁷, dans la science, mais à part quelques exceptions⁶³⁸, elle n'a rien révolutionné dans la création artistique et faute de cimaises, s'est retrouvée cantonnée dans des baraques foraines.

Une autre avancée technique, le polaroid, mobilise les organisateurs d'expositions. Nous avons déjà observé l'engagement de la firme Polaroid dans la valorisation de son produit par le biais d'expositions. Nous la retrouvons dans l'organisation⁶³⁹ du 33^e *Salon International de la photo et du cinéma*, en 1979, où sont présentées des images instantanées de très grand format. Ce progrès, qui sort l'image produite par un appareil polaroid de la présentation intimiste à laquelle la ramenait son petit format, présente une double originalité : produire des formats exceptionnels (50 X 60 cm), et modifier le processus d'exposition en donnant la possibilité de produire des œuvres *in-situ*.

Cette opportunité est d'ailleurs le propos de la première exposition de Jean Marc Bustamante en 1977 : « Jean-Marc Bustamante Critiques / Images. Art en action ». Une exposition qui, *mutatis mutandis*, annonce l'esthétique relationnelle des années quatre vingt dix. Lors du vernissage, les cimaises sont vides et l'artiste, à l'aide d'un appareil Polaroid, réalise un portrait des visiteurs lorsqu'ils rentrent dans le lieu et accroche aussitôt l'image au mur. Le visiteur est donc à la fois le sujet, le matériau et le récepteur de l'œuvre qui n'existe que grâce à sa participation⁶⁴⁰.

Les images polaroids grands formats sont encore l'objet d'une exposition, « Instantanées »⁶⁴¹, au Musée National d'art moderne en 1980. Alain Sayag propose de revenir sur le phénomène culturel du Polaroid et des possibilités de produire des grands formats. Il y voit un moyen unique de création peut être supérieur à la photographie classique. Il s'interroge : « *Serait-ce possible qu'avec la photo instantanée, la pratique photographique accède enfin à celle d'un art ?* »⁶⁴²

⁶³⁵ Elle est découverte par Denis Garbor alors qu'il travaillait à l'amélioration des microscopes électroniques.

⁶³⁶ Interview de Lucien Clergue, in *Reportage de France Région 3 Marseille*, 03 juillet 1978, durée : 2 min 38 s.

⁶³⁷ Nous la retrouvons sur les billets ou les cartes bancaires.

⁶³⁸ Nous pensons par exemple au travail de Dominique Mulem qui intègre des hologrammes dans ces peintures pop

. Cf. <http://www.mulhem.com/>

⁶³⁹ Cf. cat 33^{ème} *Salon International de la photographie et du cinéma*, 20- 29 octobre 1979, Paris.

⁶⁴⁰ Cet événement original et novateur reste exceptionnel pour un lieu tel que la Galerie municipale mais illustre l'esprit d'ouverture de Jean Dieuzaide.

⁶⁴¹ *Instantanées*, 28 mai – 14 juillet 1980, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

⁶⁴² Alain Sayag, in Cat. *Instantanées*, *idem*.

Dans ce même catalogue par contre, Michel Nuridsany⁶⁴³, sans renier l'aspect technique de cette méthode, rappelant ce que la musique de Beethoven devait au progrès technique du piano⁶⁴⁴, constate que cette production n'est pas assimilable à la photographie classique.

On se rend donc compte que la décennie soixante-dix voit apparaître en France tous les éléments nécessaires à la constitution d'un champ autonome. Des institutions, créées sur des initiatives personnelles, diffusent et collectionnent une production photographique qui s'inscrit dans une démarche artistique. Cette production fait l'objet d'un traitement critique dans la presse nationale et commence à être commercialisée. Apparaissent alors des « maitres », des références historiques et esthétiques, cependant, un appui théorique, susceptible de prolonger la portée de la production, fait encore défaut.

Au cours de cette période, la photographie est aussi utilisée par des artistes plasticiens extérieurs au champ de la photographie. Ces artistes commencent à trouver une reconnaissance dans l'institution muséale, ce qui contribue à la création d'une norme à l'aune de laquelle peut être évaluée une production photographique artistique. Or, cette norme ne correspondait pas à celle défendue alors par les photographes. Ainsi, bien que soucieux de trouver de nouveaux débouchés à leurs œuvres, ils ne semblent pourtant pas prêts à se rapprocher du Monde de l'art. Celui-ci leur paraît hostile et inadapté à la valorisation de leurs images. Leur processus de légitimation passe alors par la mise en place de modes d'évaluation et de critères de jugements particuliers à leur pratique de la photographie. Ces critères sont caractérisés par le rejet de tout élément susceptible de rattacher l'image à une production populaire ou scientifique et par la primauté de la subjectivité de l'opérateur dans l'élaboration de l'œuvre, bref par une attitude qui apparaît opposée au modèle de l'artiste contemporain. Cette opposition et les fluctuations de la valeur de l'image rendent impossible la considération artistique du médium.

⁶⁴³ Michel Nuridsany, « Un nouveau moyen d'expression artistique : la photographie à développement instantané », in cat. *Instantanées, op. cit.*

⁶⁴⁴ Il rappelle aussi que l'ordinateur devait révolutionner la pratique des peintres et que depuis cinquante ans « rien n'est encore fait ».

Cette séparation entre le champ de la photographie et le champ de l'art contemporain s'affirmera au cours des années quatre-vingt. La photographie commence, alors, à jouir d'une reconnaissance institutionnelle et les nombreuses expositions sont l'occasion de multiplier et diversifier les approches de la création photographique.

III. Les années quatre-vingt, l'autonomisation.

En France, le début de la décennie est le théâtre de changements politiques et artistiques. En 1981, le parti socialiste arrive au pouvoir et met en place une politique culturelle volontariste dont profite la photographie ainsi que les autres formes d'art considérés comme mineurs. Cette volonté se traduit par la création d'organismes de gestion, d'écoles et de lieux d'exposition. La photographie se retrouve ainsi au centre d'attentions institutionnelles qui soutiennent la constitution d'une histoire. Les différents discours historiques sont dépendants de l'institution qui les proclame, et dénotent une multitude d'approches de l'objet photographique. Cette diversité d'approche est aussi une caractéristique des expositions qui présentent la production contemporaine dans toute son hétérogénéité. Nous pouvons alors nous interroger sur le sens et l'intention de ces différents discours produits au cours de cette décennie.

L'utilisation de la photographie par les artistes se développe dans le contexte de la post modernité. L'image et l'exposition connaissent des mutations favorisant l'introduction du médium, sous différentes formes, dans les expositions artistiques. Parallèlement, à ce phénomène d'ouverture des pratiques artistiques, le champ photographique s'affirme alors comme un espace autonome et replié sur lui-même. Parfois éloignés des préoccupations artistiques contemporaines, ses acteurs semblent plus soucieux de donner à la photographie le statut d'un objet culturel le plus à même de matérialiser l'alliance de la culture et de l'économie.

La reconnaissance institutionnelle, qui s'effectue entre autres par le biais de deux expositions organisées en 1989, s'affirme progressivement et confirme la légitimation de la photographie comme expression artistique.

A. La reconnaissance institutionnelle.

L'élection de François Mitterrand à la présidence de la République, le 10 mai 1981, entraîne une revalorisation du domaine culturel en France. La culture est un enjeu symbolique qui devient un impératif politique tout en préservant des intérêts économiques⁶⁴⁵. Les nouveaux dirigeants politiques entendent faire de la culture le symbole du changement, notamment, par la prise en compte de nouvelles pratiques et d'objets culturels qui vont connaître un processus de légitimation sans précédent. Cette politique culturelle⁶⁴⁶ s'affirme, dès l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture. Elle apparaît volontariste (par un engagement budgétaire), moderne (tournée vers de nouveaux modes culturels) et populaire (elle occupe une place importante dans la politique de décentralisation).

Cette forte intervention de l'Etat dans le domaine culturel participe à augmenter le nombre d'objets culturels, notamment les objets culturels dits « populaires », et s'accompagne d'un phénomène d'industrialisation culturelle⁶⁴⁷ sur l'ensemble du territoire. Elle est l'image d'un Etat volontariste, résolument tourné vers la modernité.

De plus, les actions gouvernementales s'orientent dans une perspective de démocratisation de l'accès à la culture. Cette démocratisation s'entend généralement comme la possibilité donnée au plus grand nombre de personnes d'accéder aux objets culturels. Mais, elle peut, aussi se comprendre comme l'entrée de nouvelles formes de cultures dans des sphères institutionnelles. Les anciennes frontières culturelles qui séparaient le « grand art » des arts dits « populaires » et qui reflétaient une forte hiérarchisation sociale, sont détruites au profit d'une démocratisation culturelle. De nouveaux objets, qui allient la technique et l'art, sont valorisés, soutenus et deviennent les symboles d'une démocratisation culturelle. Ainsi, le Jazz, la bande dessinée et la photographie font partie de ces formes d'« art mineur » qui sont dorénavant intégrés à la culture. Les « chefs d'œuvres » sont remplacés par la « création pour tous »⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ Cf. Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, p. 380-381, ed. Gallimard, Paris, 1995, 462p

⁶⁴⁶ Elle est le fruit d'une réflexion entamée, dès 1973, par le parti socialiste qui institue un secrétariat national de l'action culturelle.

⁶⁴⁷ Cf. Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, ed. Belin, Paris, p.265

⁶⁴⁸ Ce changement apparaît dans le décret d'attribution du ministère de la Culture du 10 mai 1982. Cf. Vincent Dubois, op. Cit. p. 279

La photographie apparaît comme l'objet culturel particulièrement adapté à la nouvelle politique culturelle. Pratiquée et consommée par une classe moyenne en pleine expansion qui représente une part importante de l'électorat du nouveau gouvernement, elle constitue aussi un trait d'union pertinent entre l'industrie et l'art. Elle est donc, pour le pouvoir politique, l'occasion de donner une visibilité à la culture de son électorat, tout en diffusant une image de modernité. Profitant de ce dynamisme, la photographie peut, au début des années quatre vingt, jouir d'une valorisation institutionnelle et marchande, l'alliance des deux étant nécessaire à tout processus de légitimation.

1) La valorisation de la photographie.

La photographie fait alors l'objet d'une plate forme de réflexion constituée à la demande du ministère. Réunis, entre le 12 et 19 septembre 1981, à l'Ecole du Louvre, ces « Etats généraux de la photographie » élaborent des axes de réflexions autour des notions de création, de diffusion et d'animation⁶⁴⁹, et proposent une politique de la photographie en France.

Coordonnés par Bernard Perrine⁶⁵⁰, ces Etats généraux rassemblèrent trente six personnalités du champ photographique, issues de tous les secteurs (galeristes, photographes, éditeurs, critiques, institutionnels, directeurs d'agence), qui furent réparties dans quatre commissions. Chacune était appelée à dresser un bilan du secteur concerné et à proposer des plans d'actions. La commission « Photographie et société » travailla sur la reconnaissance du statut d'œuvre d'art aux photographies, le respect de la loi sur le droit d'auteur de 1957, le statut des photographes et l'entrée de la photographie dans le marché de l'art. La commission « mémoire et patrimoine » s'attacha à la protection, à l'inventaire, au classement, au développement des acquisitions, à la mise en valeur et à la valorisation du patrimoine. Le développement pédagogique fut confié à la commission « Enseignement et formation ». La commission « Création et diffusion » fut en charge du développement des acquisitions et des commandes

⁶⁴⁹Cf. Guy Mandéry, « La statue d'Arago », in *1981-1991 Vous avez dit culture? Chronique d'une décennie culturelle*, ed. CNP, Paris, 1992, p. 254

⁶⁵⁰Bernard Perrine est journaliste, photographe et professeur à l'Ecole d'art de Marseille.

des musées dans le cadre de la décentralisation, afin de placer la photographie à égalité avec les autres disciplines artistiques⁶⁵¹.

Les conclusions de ces Etats généraux pointèrent le danger de la dispersion des actions en faveur de la photographie entreprises jusque-là. La création d'une coordination unique et disposant de moyens financiers importants apparaissait comme nécessaire afin d'ancrer la reconnaissance artistique du médium. Ces demandes trouvèrent une réponse partielle, dès 1982, dans le domaine de l'enseignement, de la diffusion et du soutien au marché.

Pour cette valorisation, la personnalité de Jack Lang fut importante. Il considérait la photographie comme un art d'élite et un art populaire à la fois. La pratique amateur, analysée par les sciences sociales, font de cet art, un art moyen qui correspond à la réalité culturelle d'une partie importante de la société française, la classe moyenne, représentant une importante partie de l'électorat socialiste.

La photographie apparaît alors comme un enjeu politique, celui de la démocratisation culturelle. Le Ministre reconnaissant le travail des pionniers institutionnels, affirme alors que le soutien de l'Etat à la photographie doit se matérialiser par un investissement financier. L'intervention de l'Etat se manifeste aussi par des modifications administratives et l'arrivée de nouveaux acteurs au sein de nouvelles institutions.

La photographie devient l'objet d'une politique dirigée par la nouvelle Direction aux Arts Plastiques (D.A.P)⁶⁵² dirigée par Claude Mollard⁶⁵³. Les crédits de la DAP sont gérés par le Centre National des Arts Plastiques⁶⁵⁴ (CNAP) qui procède, entre autre, aux achats d'œuvres. Ces achats d'œuvres contemporaines sont assurés par le Fonds National d'Art Contemporain (FNAC)⁶⁵⁵ au sein duquel est créée en 1982, une commission spécialisée dans l'achat d'œuvre photographique⁶⁵⁶ dotée d'un budget conséquent de 400 000 francs⁶⁵⁷. Cet engagement de l'Etat s'avère être non seulement financier mais aussi symbolique. Les achats opérés par le FNAC soutiennent la jeune création et entraînent la multiplication d'œuvres photographiques dans les collections publiques, critère important dans la légitimation de leur valeur artistique. De plus, l'Etat assure son soutien aux organismes déjà existants, notamment ceux de province, par l'intermédiaire de la Mission pour la photographie, nouvelle appellation de la

⁶⁵¹Cf. Gaëlle Morel, *op. cit.*

⁶⁵²Créée en mai 1982, elle remplace la Délégation à la création, aux métiers artistiques et aux manufactures.

⁶⁵³Ancien secrétaire général du Centre Georges Pompidou et de l'Institut national de l'audiovisuel.

⁶⁵⁴Créé en octobre 1982.

⁶⁵⁵Créé en 1977.

⁶⁵⁶Les premières œuvres photographiques sont acquises par le FNAC en 1980.

⁶⁵⁷Dossier de presse, « 150e anniversaire de la photographie », 1er juin 1989, cité par Gaëlle Morel.

Section de la photographie. La Mission pour la photographie se situe entre les pratiques professionnelles, elle est en relation avec les créateurs et leurs organisations syndicales, et la pratique artistique, elle attribue des aides financières aux lieux d'expositions et aux musées pour l'acquisition d'épreuves.

Le pendant historique de la gestion institutionnelle fut confié à la Mission du Patrimoine photographique. Elle soutient financièrement les acquisitions de photographies anciennes des musées, reçoit et gère les donations photographiques⁶⁵⁸ faites à l'Etat. Elle intervient aussi dans la sphère économique en assurant la gestion des droits d'auteurs, de reproduction des photographes et propose même la vente de tirages de collections⁶⁵⁹.

Il s'agit toutefois de noter que cet engagement, en faveur de la photographie, est axé sur la valorisation du photo reportage⁶⁶⁰. Cette pratique, qui est alors la pratique la plus visible de la photographie, présente aussi l'avantage d'affirmer l'identité double du médium tiraillé entre l'usage documentaire et le souci de créativité. Ce souci témoigne des difficultés à sortir la photographie du domaine utilitaire et de son assimilation à la presse, qui semble pourtant, aujourd'hui, contradictoire avec sa reconnaissance artistique.

De plus, la distinction entre le photo reportage « de qualité », c'est à dire intégrant la personnalité de l'auteur, et la photographie créative, ne peut entraîner qu'un mécanisme d'enfermement dans un carcan symbolique et institutionnel et donc accentuer les phénomènes néfastes propres au champ⁶⁶¹.

Ces multiples facettes de l'intervention de l'Etat au niveau de la création contemporaine et du patrimoine photographique sont symptomatiques de l'engagement du nouveau pouvoir dans la sphère culturelle. Elles contribuent, avec les nombreuses autres actions en faveur de la création contemporaine et de la décentralisation⁶⁶², à créer un nouveau paysage artistique français.

⁶⁵⁸Willy Ronis en 1983, André Kertész en 1984. Ces donations faites parfois du vivant de l'artiste permettent de conserver une vision entière de l'œuvre du photographe, ce qui facilite non seulement son étude mais surtout son assimilation à la figure de l'artiste.

⁶⁵⁹Cf. Gaëlle Morel, *op cit.* P 112.

⁶⁶⁰Ibid. Gaëlle Morel cite de nombreuses lettres adressées à Jean Cazes, alors conseiller technique auprès du Ministre. Ces lettres de Jean Claude Lemagny et Michel Belot (directeur du département des Estampes et de la photographie à la BNF) pointent les difficultés rencontrées par cette pratique et les nécessités de le soutenir notamment par la création d'un lieu d'exposition qui lui serait entièrement dédié.

⁶⁶¹Ces phénomènes sont les luttes de pouvoir et de course à la légitimation entre les différents champs de la photographie.

⁶⁶²Les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) et les Centres régionaux d'art contemporain (CRAC) assurent la présence et la diffusion d'œuvres d'art contemporain sur l'ensemble du territoire français.

Les photographes voient alors leur possibilité de débouchés économiques se multiplier. Ils prennent conscience de l'intérêt que peut représenter le segment de la photographie artistique et orientent progressivement leur création en ce sens. Cette intervention de l'Etat influença donc indirectement la création, d'autant plus, qu'en multipliant les commissions d'achats, elle démocratisa considérablement l'accès à la sphère artistique et donc au Monde de l'art , élargissant de plus l'expression du jugement de goût.

Enfin, ces actions eurent des conséquences sur le moyen terme mais surtout sur le long terme: les nouveaux organismes de légitimation contribuèrent à l'introduction du médium photographique et des photographes dans le monde de l'art, et modifièrent aussi l'origine de ces créateurs par le biais de leur formation. Alors que la plupart des photographes et personnalités qui animent le champ de la photographie dans les années soixante-dix sont des autodidactes ou des personnes formées à l'université ou par des stages, les années quatre-vingt sont caractérisées par l'arrivée de personnes qualifiées et de photographes formés dans les écoles des Beaux-arts ou à l'Ecole Nationale de la Photographie d'Arles.

En effet, nous l'avons vu, la légitimation de la photographie trouve un point de passage obligé par l'exposition, lieu où l'artiste dévoile sa création mais aussi, élément de plus en plus important dans la perception de l'art contemporain, par le discours qui l'accompagne. Ce discours, associé à la création photographique, est produit dans les années soixante-dix par des photographes: leur vocabulaire témoigne de leur positionnement vis à vis de la création et de leur notion de la valeur artistique. Il révèle leurs schémas de perception, leur *habitus* culturel, leur disposition esthétique. Ces éléments s'élaborent en fonction du milieu social, de l'entourage mais aussi en fonction de la formation suivie par ces photographes. D'où l'importance de la création de cette école, décidée en 1982.

L'Ecole Nationale de la Photographie est inaugurée en 1986 par François Mitterrand et Jack Lang. Son installation à Arles correspond à une politique de décentralisation et offre la possibilité de s'associer à une structure déjà existante, Les Rencontres de la photographie.

Placée sous la tutelle du CNAP⁶⁶³ , l'école est chargée de la formation en trois ans de professionnels aux métiers de la photographie: photographe, iconographe, directeur d'agence...L'enseignement fut d'abord centré sur les techniques et les méthodes photographiques afin de former de bons photographes. Progressivement, les critères de sélection et de validation de la formation évoluèrent et l'école s'apparente de plus en plus à une école des Beaux-arts: les opérations de laboratoire peuvent être confiées à des

⁶⁶³ Tout comme les sept autres écoles nationales d'art.

techniciens, le diplôme se valide à travers la réalisation par l'étudiant d'une exposition et de son discours légitimant.

a) **La création de nouveaux outils institutionnels : Le CNP**

Après une première reconnaissance de l'Etat qui en 1978 prit une série de mesures visant à aider la reconnaissance de la photographie, c'est au début des années quatre-vingt que sont lancées des initiatives visant à promouvoir la photographie. Les années quatre-vingts sont le théâtre de l'essor du champ photographique autonome, défini par ses institutions, son marché, ses événements et ses acteurs (presse, université, édition). Ce champ est habité par la nouvelle figure du photographe artiste, distincte de celle de l'artiste.

En moyenne, sur tout le territoire français, 30% des lieux d'expositions existant en 1993 ont été fondés entre 1982 et 1988, et 8% entre 1978 et 1982⁶⁶⁴. Ces chiffres ne prennent en compte que les lieux qui existent encore, mais témoignent d'un début de reconnaissance de cet art.

En 1982, l'ouverture de l'Ecole Nationale de Photographie d'Arles vient compléter les Rencontres et doter enfin la France d'un établissement de formation technique et scientifique dédié à la photographie. La même année une Mission pour la photographie est créée au sein de la D.A.P. La politique de décentralisation trouve tout de même ses limites. Face à l'absence d'un lieu dédié à la photographie dans la capitale, Jack Lang affirme en 1982: « *Puisqu'il y a un siège du pouvoir central, il est à Paris, c'est à Paris que cette Maison de la photographie sera implantée.* »⁶⁶⁵

Cette position démontre l'importance de la matérialisation du médium dans le centre décisionnel et artistique français, nécessaire à l'accession de la photographie à une légitimité : Paris, le contexte géographique, peut alors s'apparenter à la sphère de la légitimité politique et artistique. Cette légitimité est, en outre, incarnée par le Centre Gorges Pompidou qui organise régulièrement depuis 1977 des expositions de photographies (Annexe 21).

⁶⁶⁴ Cf. Vinyolas Sonia, L'implantation pionnière d'une institution photographie de renommée internationale à Toulouse ; Histoire de la Galerie Municipale du Château d'eau- 1974-1997, mémoire de Maîtrise, (dir. Sie J.), 1997, p. 192.

⁶⁶⁵ Jack Lang, « Photographie, les nouvelles orientations », in Interphotothèques actualités, n° 18, octobre 1982, p. 2

Le Centre national de la photographie (CNP) est créé en juillet 1982, outil de la démocratisation culturelle, il devient la vitrine de la politique de l'Etat en faveur de la photographie, au détriment de la Fondation nationale de la photographie de Lyon⁶⁶⁶.

Fondé sur le modèle de l'International Center of Photography (I.C.P) de New York, le CNP est financé par des subventions publiques et assure des missions d'exposition, d'aide à la création et d'édition de catalogues. Il ne dispose pourtant pas de collection ni de ligne directrice dans la programmation, il reste donc ouvert à la photographie sous toutes ses formes. Cette création doit être comprise comme la concrétisation d'une volonté politique en faveur de la photographie. Ainsi, celle-ci dispose d'un lieu d'exposition permanent au sein de la capitale française. Sa présence est enfin matérialisée, incarnée dans un lieu qui physiquement et symboliquement représente une volonté de reconnaissance du médium.

Dans le cadre de cette volonté d'ouverture, le ministre nomme à la direction du CNP une figure majeure du milieu de la photographie: Robert Delpire. Editeur, galeriste, directeur d'une agence de publicité, directeur artistique de la revue d'art *l'Œil* et du *Nouvel Observateur*, Robert Delpire possède de nombreuses casquettes et jouit d'une solide réputation, tant auprès des photographes, que dans le monde de l'art. Il est assisté par Michel Frizot, historien de la photographie et commissaire d'exposition, qui, par son rôle de conseiller scientifique, assure une caution intellectuelle au CNP.

A sa création le CNP se confronte aux mêmes difficultés que la F.N.P.: l'absence d'un lieu. Ses premières expositions prennent place dans les locaux de la Société française d'architecture, à la Bibliothèque nationale et à l'Ecole nationale des beaux-arts. Heureusement, il s'installe rapidement, en 1984, dans un lieu prestigieux et central (d'un point de vue géographique): le palais de Tokyo. Cette installation dans un lieu symbolique est primordiale pour la survie et le succès d'une organisation dédiée à l'exposition⁶⁶⁷: ainsi, le caractère éphémère de l'évènement est contrebalancé par son inscription dans un cadre matériel.

⁶⁶⁶En 1982, le CNP dispose d'un budget de 6,5 millions de francs, alors que celui de la FNP est de 2, 3 millions de francs et tombe à 1,2 millions de francs en 1983.

Cf. Gaëlle Morel, *op. cit.*

⁶⁶⁷ Il convient de remarquer que le déménagement en 1993 à l'Hôtel Salomon de Rothschild rue Berryer, marque un phase de déclin du CNP, en partie due à son installation dans un lieu excentré de la capitale et moins propice à l'organisation d'exposition.

Cf. Entretien avec Régis Durand.

Le Palais de Tokyo représente un écrin prestigieux⁶⁶⁸ pour les expositions. Situé dans le XVI^e arrondissement, rue du Président Wilson, il est inauguré en mai 1937, et devint rapidement un lieu emblématique de l'art. En 1937, il reçut, lors de l'exposition universelle, une exposition rétrospective sur l'art français. Le Musée national d'art moderne n'ouvrit qu'en 1942. En 1961, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris s'y installe.

Dans les années quatre-vingt, il sert de réserve pour le FNAC et accueille aussi l'Institut des hautes études en arts plastiques créée par Pontus Hulten. Ce lieu possède donc déjà une forte identité artistique lors de l'installation du CNP qui peut profiter de cet avantage pour favoriser son assimilation à un lieu d'exposition artistique.

De plus, le palais de Tokyo dispose de vastes espaces⁶⁶⁹ et accueille aussi un lieu réservé aux expositions de la Mission du patrimoine photographique. Ces espaces ouverts représentent une importante surface qui fait du CNP, le plus grand lieu d'exposition en Europe. Ils autorisent aussi la mise en place de scénographies et des modes d'expositions renouvelés qui permettent de sortir du modèle de la galerie pour s'apparenter au lieu d'exposition d'art contemporain. Ainsi, jouissant d'un emplacement privilégié dans un espace marqué par une forte identité artistique, du soutien symbolique⁶⁷⁰ et financier des pouvoirs publics (Annexe 38) et d'un quasi monopole sur Paris, le CNP présente tous les atouts pour devenir un lieu symbolique de la légitimation culturelle de la photographie⁶⁷¹.

L'analyse de la programmation du Centre National de la photographie (Annexe 20) démontre une recherche de transversalité dans l'approche de l'image photographique. Qu'elles soient historiques (« Le Passé Composé », « Les 6x13 de Jacques-Henri Lartigue »⁶⁷²) ou thématiques (« Identités, De Disdéri au photomaton »⁶⁷³, « Le temps d'un

⁶⁶⁸ Le Palais de Tokyo est un commande de l'Etat qui en 1934 décide de construire un Musée national d'art moderne. Le concours d'architecture est remporté par Jean Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard et Marcel Dastugue. Le bâtiment est caractéristique de l'architecture monumentale des années trente : sobre , symétrique, colonnades, grands escaliers, il reçoit un important programme sculptural à l'extérieur.

⁶⁶⁹ La surface totale du bâtiment avoisine les 22 000 m².

⁶⁷⁰ Comme ce carton d'invitation pour l'exposition *Exil* de Joseph Koudelka au CNP. Les cartons d'invitations au vernissage du CNP sont au nom du ministre de la culture et ce quelque soit les partis politiques au pouvoir

⁶⁷¹ Il convient de différencier ici les termes de légitimation culturelle et légitimation artistique. Dans le premier cas, l'objet considéré est apte à rentre dans la sphère culturelle, ce qui dans le cas de la photographie autorise son passage du domaine technique au domaine de l'esprit, et dans le second valide son entrée dans le Monde de l'art différencié du domaine culturel par son mode de fonctionnement et de reconnaissance.

⁶⁷² Cf. cat. *Le Passé Composé, Les 6x13 de Jacques-Henri Lartigue*, ed. Centre national de la photographie, Paris, 1984, 96p.

⁶⁷³ Cf. cat. *Identités, De Disdéri au photomaton*, 18 décembre 1985 au 24 février 1986 , Centre national de la photographie, Paris, ed. Centre national de la photographie, Du Chêne, Paris, 1986, 141p.

mouvement »⁶⁷⁴, « Un si grand âge »⁶⁷⁵...) les expositions témoignent d'une volonté de présenter une histoire de la photographie dans ses différents domaines d'applications. L'envergure de telles expositions témoigne aussi du potentiel de l'institution. Nombre d'entre elles sont thématiques et regroupent des œuvres en provenance de divers prêteurs. Elles sont accompagnées d'un discours scientifique légitimant qui prend parfois la forme d'un colloque et sont le fruit de collaborations avec d'autres institutions muséales ou artistiques. Bref, le Centre National de la Photographie présentait toutes les caractéristiques d'une institution au rayonnement international.

L'exposition « Photographie / Sculpture », organisée en 1991⁶⁷⁶, que nous traiterons ultérieurement, en est un bon exemple. Cette exposition revient sur les liens entre ces deux médias, dans différents domaines, depuis le XIXe jusque dans les pratiques des artistes contemporains. Elle est complétée par un colloque *Sculpteur-photographe, Photographie-sculpture*⁶⁷⁷, organisé au Louvre.

Il convient de remarquer aussi des expositions inédites qui, par un rapprochement avec l'histoire du cinéma, offrent une vision particulière et élargie de la pratique de la photographie. Nous pensons notamment aux expositions « Métropolis, Photographies du tournage du film de Fritz Lang » en 1985 et « Méliès » en 1986. La présentation de ces deux figures majeures de l'histoire du cinéma dénote une volonté d'ouverture de la part d'une institution dévolue à la photographie.

Bien que de qualité, la programmation présente cependant les mêmes caractéristiques que les autres institutions⁶⁷⁸ dévolues à la photographie. Le premier de ces aspects est la réalisation d'expositions à vocation historique. Ainsi, en novembre 1989 est inaugurée l'exposition « Histoire de voir »⁶⁷⁹, exposition d'envergure, elle rassemble 180 photographies accompagnées de notices détaillées. Cette exposition correspond à un projet de Robert Delpire⁶⁸⁰ qui voulait présenter de façon chronologique les principales étapes, écoles, styles et

⁶⁷⁴ Cf. cat. *Le temps d'un mouvement*, 2 avril–8 juin 1987. Centre national de la photographie, Paris, ed. Centre national de la photographie, Paris, 1986.

⁶⁷⁵ Cf. cat. *Un si grand âge...*, 2 avril – 4 mai, 1987, Centre national de la photographie, Paris, ed. Centre national de la photographie, Paris, 1987.

⁶⁷⁶ Cf. cat. *Photographie / Sculpture*, du 21 novembre 1991 au 4 avril 1992, Centre national de la photographie, Paris, ed. CNP, Paris, 157 p.

⁶⁷⁷ Actes du colloque *Sculpteur-photographe, Photographie-sculpture*, 22 et 23 novembre 1991, ss. Dir. Dominique Païni, Michel Frizot, ed. Marval/Musée du Louvre, Paris, 1993.

⁶⁷⁸ Une comparaison avec la programmation de la Galerie municipale du Château d'Eau par exemple, ne prendrait pas en compte la dimension, ni la portée des expositions, mais se concentrerait sur les propos de ces expositions

⁶⁷⁹ *Histoire de voir, de Niepce à nos jours*, 22 novembre 1989 – 13 février 1990. Centre national de la photographie, Paris.

⁶⁸⁰ Cf. Gabriel Bauret, « CNP 1989 », in *Camera International*, n°20, été 1990, p.6

mouvements et évolutions technologiques composant l'histoire de la photographie. Toute l'histoire de la photographie est alors rassemblée, et le parcours, qui va de Nadar à Capa, en passant par Atget, Man Ray ou Cameron, permet la mise en évidence des rapprochements et des courants. Néanmoins, comme le remarque la critique⁶⁸¹, cette exposition didactique à vocation pédagogique, soumet son accrochage à cette mission première en présentant, non pas des œuvres originales, mais des fac-similés. Or, de nombreuses œuvres, notamment celles du XIXe siècle, offrent une matérialité et une réverbération de la lumière particulière qui participent à l'attraction qu'elles produisent. De plus, cette rétrospective sur l'évolution du regard, s'arrête au début des années soixante-dix.

Cependant, cet événement est accompagné de la parution de trois volumes de *Photo Poche*⁶⁸², qui représente certainement sa plus évidente réussite. Notons que le CNP produit, au même moment, une autre exposition : « 1839, La Photographie Révélée »⁶⁸³, aux Archives Nationales. Elle présente l'originalité de se concentrer sur l'année qui marque la naissance la photographie, 1839. A ce titre, elle représente une exposition historique, la première en France, où les productions des quatre inventeurs de la photographie sont accompagnées de documents permettant de saisir l'évolution de leurs travaux. Cette exposition a aussi le mérite d'affirmer que les quatre inventeurs représentent quatre voies d'évolutions possible : de la reproduction à l'œuvre unique, de l'objectivité à la subjectivité.

Les expositions du CNP, par le biais d'un thème ou d'une pratique particulière, posent les jalons d'une histoire et offrent une vision transversale de l'histoire du médium. Ces thèmes sont pour la plupart spécifiques à l'identité du médium photographique : le portrait, le mouvement...

Ces expositions historiques abordent aussi des thèmes particuliers par lesquels elles contribuent à l'écriture de l'histoire et participent au processus de légitimation. L'exposition *Vanités*⁶⁸⁴, qui revient sur cent cinquante ans d'histoire de la photographie de mode, en est un exemple. Une autre caractéristique, est l'élaboration et la mise en valeur de l'identité

⁶⁸¹ Cf. Régis Durand, « Célébrations », in *Art Press*, n°142, décembre 1989

⁶⁸² Histoire de voir, ed. Nathan, 2001, collection « Photo Poche » intitulés respectivement :

De l'invention à l'art photographique (1839-1880) n° 40 ;

Le médium des temps modernes (1880-1939) n° 41 ;

De l'instant à l'imaginaire (1930 à 1970) n° 42

⁶⁸³ Cf. cat. *1839, La Photographie Révélée*, 18 octobre – 17 décembre 1989, Archives Nationales, Paris, ed. Centre national de la photographie, Paris, 1984, 132p

⁶⁸⁴ Cf. cat. *Vanités, Photographies de mode des XIX et XX siècles*, Centre national de la photographie, Paris, ed. Centre national de la photographie, Paris 1993.

culturelle locale, ou du moins la promotion d'une histoire locale, en témoigne l'exposition « La Tour Eiffel, photographies d'André Martin »⁶⁸⁵.

Enfin, la production contemporaine fait aussi l'objet d'expositions. Excepté quelques figures singulières, comme Zaborov ou Leonard Misonne⁶⁸⁶, ces expositions se concentrent sur la présentation des photo-reporters, et plus particulièrement des membres français de l'agence Magnum. En effet, nous retrouvons Raymond Depardon, Joseph Koudelka, Harry Gruyaert et Henri Cartier-Bresson.

La programmation de Robert Delpire est soumise à de nombreuses critiques: on lui reproche son parti pris en faveur du photo reportage. Car, même si les expositions du CNP couvrent l'ensemble des domaines d'applications de la photographie (artistique ou non), il apparaît clairement que le photo reportage est favorisé⁶⁸⁷, et notamment la production des membres de Magnum. Cette promotion du photo reportage insiste sur la personnalité du photographe, sa propension à projeter sa subjectivité dans l'image au détriment de l'évènement, et participe donc à la constitution de la figure de l'auteur. On se rend compte que même si elles participent à la promotion culturelle de la photographie, la programmation du CNP démontre donc des préoccupations centrées sur l'ensemble de la photographie et non pas sur une reconnaissance de ses capacités artistiques.

Autant la programmation de Robert Delpire soulève des protestations, autant son engagement en faveur de l'édition est unanimement salué comme l'une des plus belles réussites en faveur de la valorisation de la photographie. En effet, la renommée du CNP tient aussi, à ses nombreuses initiatives dans la diffusion. Celle-ci se fait à travers deux supports, qui complètent et prolongent la politique d'exposition : la première est la création de la collection « Photo Poche », dont l'édition et la réalisation sont assurées par le CNP ; la deuxième, plus innovante et tout aussi efficace est la production de documentaires, la série *Contacts*.

La collection Photo poche est le premier exemple d'une tentative de démocratiser l'accès aux livres de photographie et s'adresse au grand public. A l'exemple des livres de poche qui rendent accessibles des œuvres littéraires à un prix modique, cette collection regroupe un ensemble d'ouvrages photographiques, thématiques ou monographiques, vendus à moins de

⁶⁸⁵ Cf. cat. *La Tour Eiffel, photographies d'André Martin*, 28 septembre – 20 novembre 1989, Centre national de la photographie, Paris, ed. Centre national de la photographie, Paris 1989.

⁶⁸⁶ Leonard Misonne (1870-1943) est une des principales figures du mouvement pictorialiste belge.

⁶⁸⁷ Cf. Christian Caujolle, « Delpire fait le point sur la photographie », in *Libération*, 1er mars 1984, p. 24-25.

trente francs. Ils sont publiés au rythme de douze par an et englobent la photographie artistique, scientifique et historique. Tous les numéros conservent une qualité d'impression pour les soixante-quatre photographies et une solide qualité rédactionnelle: un texte, rédigé par un journaliste, un photographe ou un écrivain sert d'introduction, et complète la biographie et la bibliographie.

Cette édition, aujourd'hui arrêtée, a concerné l'ensemble de l'histoire de la photographie jusqu'à la photographie contemporaine. Par son accessibilité et son prix, elle a contribué largement à la diffusion de la photographie comme objet culturel. Cette diffusion dépassait le cadre national, puisqu'en 1985, la CNP s'associa avec l'éditeur américain *Pantheon Book*, pour diffuser une version, en anglais, à travers le monde.

Cette initiative était complétée par la réalisation de la série *Contacts*, un ensemble de vidéos documentaires où des photographes expliquent leurs œuvres à partir d'une planche contact. Novatrice dans la forme (la caméra se promène sur une image et révèle des détails) et dans le fond (les commentaires des photographes personnifient leurs œuvres), cette série met en avant la personnalité du photographe et contribua à le légitimer en tant qu'auteur. Il convient de remarquer que, tout comme la programmation du CNP, sur les douze premiers numéros de Photo Poche, sept sont consacrés à des photographes de Magnum: Henri Cartier-Bresson, Joseph Koudelka, Raymond Depardon, Elliot Erwit, Marc Riboud, Leonard Freed, Don McCullin.

Le Centre National de la Photographie peut donc être considéré comme le symbole de la reconnaissance de la photographie par l'Etat. Néanmoins, la programmation et la politique du CNP sous la direction de Robert Delpire, si elles démontrent une volonté de valoriser culturellement le médium, de le diffuser auprès du grand public (Annexe 20), font preuve de peu d'initiatives favorisant l'apparition et le développement d'un véritable discours artistique. Il faut attendre la direction de Régis Durand pour que cette légitimation soit réellement efficiente.

Dans ce contexte de développement des supports de diffusion de la création photographique contemporain, l'écriture et la diffusion d'une histoire de la photographie et plus spécifiquement de la photographie française, préoccupent de nombreux acteurs. En effet, l'institution américaine a démontré l'importance de l'instauration d'une histoire, de points de repères et de figures exemplaires dans le processus de légitimation de la création contemporaine. Or, comme nous l'avons vu, la France, à la fin des années soixante-dix,

cherche à légitimer sa création contemporaine mais ne dispose pas réellement de modèles historiques. Cette carence fait alors l'objet de nombreuses attentions.

2) **La reconnaissance d'une histoire de la photographie.**

L'écriture de l'histoire de la photographie doit alors prendre en compte plusieurs paramètres. S'agissant d'une histoire récente, l'essentiel de la création photographique n'a pas été analysé d'un point de vue artistique alors qu'elle se créait⁶⁸⁸, quel sens pouvait-on donner à ces images ? Par ailleurs, cette histoire s'écrivant à une période où la photographie était en passe d'obtenir enfin un statut artistique, elle risquait d'être écrite dans le but de valider et de légitimer une production contemporaine.

Nous constatons que l'écriture de cette histoire se fonde alors, le plus souvent, sur des expositions institutionnelles qui mettent en avant des collections. Or ces collections d'œuvres historiques n'ont pas obligatoirement été constituées scientifiquement mais plutôt aléatoirement et, sont fortement dépendantes de la production qui s'imposait alors dans chaque pays. Chaque institution est donc tentée d'écrire une histoire à travers le prisme des pratiques dominantes : le reportage social en Angleterre, par exemple.

a) **L'introduction de la photographie dans l'histoire de l'art.**

L'ouverture du Centre George Pompidou est marquée par l'organisation d'un cycle d'expositions historiques comparant la création artistique française avec celle d'autres pays. Dans ce cycle, deux expositions donnent une place conséquente à la photographie : « Paris-Berlin »⁶⁸⁹ et « Paris-Moscou »⁶⁹⁰. Le but de ce cycle de grandes expositions est de montrer où, et comment, se forment, tout au long du XXe siècle, les principaux mouvements

⁶⁸⁸ Le cas du document est assez révélateur : alors qu'il est perçu comme un véritable objet d'art par certains historiens d'autre le ramène au simple enregistrement lui préférant l'œuvre d'auteur subjective.

⁶⁸⁹ *Paris Berlin, Rapports et contrastes France – Allemagne 1900-1933*, 12 juillet-6 novembre 1978, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

⁶⁹⁰ *Paris Moscou 1900 – 1930*, 31 mai – 5 novembre 1979, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

esthétiques, les idées, les rapports avec Paris. Paris sert alors de point de référence pour les autres villes et, de ce fait, est placé au centre de ces échanges internationaux.

Ce cycle d'expositions présente la particularité de ne pas se consacrer uniquement aux formes traditionnelles artistiques. Il est vrai que concentrer le propos uniquement sur la peinture et la sculpture aurait induit un discours partiel sur une création artistique caractérisée par l'aspect pluridisciplinaire des artistes. De plus, ce décloisonnement correspondait à une vocation du Centre George Pompidou, mais aussi, à la réalité de l'histoire contemporaine: dans les années vingt, les artistes et les idées passent d'une discipline à l'autre, détruisant ainsi les hiérarchies héritées du passé; de même, la fin des années soixante-dix, correspond à l'ouverture de la notion de culture, et à la prise en compte de nouveaux médias dans l'histoire de l'art⁶⁹¹.

Dans le catalogue de l'exposition « Paris- Berlin », l'auteur, Helbert Molderings, insiste sur l'évolution des mentalités après le traumatisme de la guerre et sur l'apparition d'une nouvelle utopie sociale dans laquelle la technologie jouerait un rôle primordial. Les concepts d'urbanisme et d'utopisme technologique servent, selon lui, de contexte à l'évolution de la photographie et, notamment, à l'évolution de la technique de la prise de vue. L'auteur s'autorise d'ailleurs un rapprochement avec la situation contemporaine, où la disparition de ces deux concepts expliquerait « *le vide régnant actuellement dans le secteur de la photographie* »⁶⁹².

Comme nous l'avons vu, la création photographique des années vingt est caractérisée d'une part par la Nouvelle objectivité telle qu'elle est définie par Wilhem Kästner⁶⁹³ en 1929 lors d'une exposition de photographie, « *Fotografie der Gegenwart* »⁶⁹⁴ au musée Folkwang d'Essen, et, d'autres part, par les textes et les œuvres de Lázlo Moholy-Nagy .

Kästner positionne le courant photographique de la nouvelle objectivité dans une relation à la Nouvelle Objectivité en peinture. En photographie, cette tendance, incarnée par Albert Renger-Patzsch, passe par la reproduction rigoureuse de l'objet. L'auteur explique les principes formalistes de cette peinture et jette, ainsi, les bases de l'esthétique documentaire: isolement par rapport à l'environnement, éclairages multiples qui éliminent le plus possible

⁶⁹¹ En 1978, une section est consacrée à la photographie au Musée National d'Art Moderne et Contemporain, elle précède celle sur le cinéma.

Cf. Helbert Molderings, « La seconde découverte de la photographie » in *cat. Paris Berlin, Rapports et contrastes France – Allemagne 1900-1933*, 12 juillet-6 novembre 1978, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris. p. 250- 263

⁶⁹² *Idem* p. 250

⁶⁹³ Wilhem Kästner, *Fotographische Rundschau*, Cahier 5 1929, p.93/94, cité par Helbert Molderings.

⁶⁹⁴ « Photographie du présent » .

les ombres, la préférence pour des objets solides, clairement perceptibles, structure formelle plus aisée à appréhender que celle du tableau...

Moholy-Nagy préconise, lui, de transformer l'appareil photographique en une prolongation de l'œil, de rechercher de nouveaux angles de prise de vue, d'utiliser l'appareil pour les capacités productrices qui lui sont propres. Alors que le premier, qui positionne la photographie dans une relation étroite avec la peinture, jette les bases d'une esthétique de l'art photographique conceptuel, le second encourage une alliance de l'homme et de la machine afin de parvenir à une création moderne et moderniste, c'est à dire une création délimitée par les capacités intrinsèques du médium.

En 1929, dans « Paris-Berlin », l'ensemble de la création photographique est présenté comme concomitante d'un mouvement général de fascination pour l'environnement urbain, la cité industrielle et ses technologies. Les Etats-Unis apparaissent comme le meilleur exemple d'alliance avec la technique et la promesse d'un avenir meilleur déterminé par la technique et l'industrie. Ces idées furent matérialisées par la célèbre exposition «Film und Foto» à Stuttgart en 1929. La photographie française y était représentée par André Kertesz, Florence Henri, Germaine Krull, Berenice Abbot (qui vivait alors à Paris), Man Ray, Maurice Tabard, George de Hoyningen Huené, Eli Lotard et Eugène Atget. Ce dernier photographe français était le seul photographe non vivant qui fut exposé hors de la section historique, signe de l'importance de l'influence de son œuvre. Ces photographes étaient encore peu connus en Allemagne, mais leurs recherches artistiques étaient semblables à celles pratiquées outre Rhin et rapprochait la photographie des préoccupations des artistes. Il est intéressant de remarquer que nombre de ces photographes pratiquaient aussi une photographie professionnelle (publicité ou mode) et que de nombreux liens les reliaient: Abbot qui, alors qu'elle était l'assistante de Man Ray, participa activement à la sauvegarde de l'œuvre d'Atget. Nous retrouvons ainsi dans cette exposition de 1929 les figures importantes de l'histoire de la photographie française telle qu'elle nous est présentée aujourd'hui.

Molderings tient tout de même à faire émerger et à différencier l'œuvre d'August Sander tout en mettant en avant l'influence de ces recherches photographiques sur la représentation de l'objet et donc sur la photographie publicitaire, où français et allemands excellaient.

Bref, cette section de « Paris-Berlin » illustre les nombreux échanges et influences réciproques entre les artistes français et allemands, qui loin de cultiver des particularités nationales, semblent au contraire engagés sur des voies similaires (expérimentations visuelles,

influence de la société industrielle et de l'objet) qui correspondaient aux préoccupations artistiques du moment.

Cet angle d'approche de la création de deux pays n'a pas été réitéré dans l'exposition suivante « Paris Moscou 1900 – 1930 ». Le contexte politique de cette exposition est perceptible dans son texte de présentation. Alors que « Paris-Berlin » mettait en avant les liens et les relations continues entre les deux pays, la seconde insiste sur les correspondances et les similitudes dans la création française et soviétique. En effet, les textes laissent transparaître une volonté politique de développer les liens et les relations entre la France et L'URSS, question cruciale en 1979.

La section consacrée à la photographie est alors reléguée à la fin du volumineux catalogue (583 pages) qui comporte deux textes. Celui de Roméo Martinez rend compte des difficultés d'appréhension de l'histoire de la photographie et tente d'y remédier en créant un mouvement artificiel « appelé conventionnellement l'école de Paris »⁶⁹⁵. Ce mouvement, qui, comme le reconnaît l'auteur, ne possède ni fondateur, ni chef, ni théorie et ne présente aucune légitimité, désigne un ensemble de photographes ayant participé à l'émergence de nouvelles pratiques et vivant (de manière plus ou moins permanente) à Paris. Bref, ce terme permet donc d'englober l'ensemble des photographes catalogués comme français et déjà présentés dans l'exposition « Paris- Berlin ». Mais, alors que dans cette dernière, des liens et des similitudes apparaissaient entre les photographes français et allemands, ici, rien ne semble permettre de comparer la création photographique française, dans toute son hétérogénéité, avec la photographie russe et soviétique.

En effet, celle-ci est présentée par un texte d'Andrei Nicolae Lavrentiev qui insiste sur la spécificité de l'art photographique vis à vis de l'art pictural. Ce texte ne prétend pas, d'ailleurs, expliciter les spécificités de la photographie russe qui paraît entièrement consacrée au culte de la vie politique du régime, et produite par des hommes, dont le mérite est strictement réduit à leur « *attitude civique et leur maîtrise professionnelle* »⁶⁹⁶.

Dans « Paris-Moscou », l'art photographique russe paraît donc se cantonner à deux formes: la première imite la peinture à travers des portraits de propagande, l'autre illustre la vie sociale du pays par le photo reportage. Il apparaît donc en phase avec certaines pratiques des années

⁶⁹⁵ Roméo Martinez « L'école de Paris » p. 518, in cat *Paris Moscou 1900 – 1930*, 31 mai – 5 novembre 1979, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

⁶⁹⁶ Cf. cat *Paris Moscou 1900 – 1930* p. 264, *op. cit.*

vingt mais reste entièrement subordonné à l'impératif de propagande et à sa mission artistique: éveiller la conscience du peuple et éduquer le goût des masses populaires les plus larges.

Ainsi, le rapprochement entre ces photographies françaises et soviétiques apparaît comme impossible tant leurs contextes de création divergent: alors que Paris accueille de nombreux photographes d'origine étrangère et devient le théâtre d'une création hétérogène et inclassable, Moscou maintient cette pratique sous le joug des impératifs de communication politique et idéologique, lui interdisant, ainsi, toute liberté de création. La volonté de comparer et de rapprocher la pratique photographique des deux pays se heurte aux particularités des œuvres et à la spécificité des pratiques qui dénotent l'importance du contexte politique et social. Le *statut quo* artistique, prescrit par une politique d'Etat, apparaît alors comme inévitable.

L'utilisation du critère de la nationalité est une des constantes de la riche programmation d'Alain Sayag au Musée national d'art moderne. Nous retrouvons d'ailleurs ce mode de classement dans de nombreuses autres institutions dédiées à la photographie. Ainsi, au début des années quatre-vingt Alain Sayag organise fréquemment des expositions thématiques en fonction de la nationalité des photographes. Nous retrouvons ainsi « La photographie polonaise »⁶⁹⁷, « La photographie contemporaine en Amérique Latine »⁶⁹⁸, « Photographes Tchèques, 1920-1950 »⁶⁹⁹ ou « La photographie contemporaine en France »⁷⁰⁰.

Cet ensemble d'expositions témoigne d'un engagement de l'institution artistique dans la diffusion de la photographie et présente de nombreux avantages. Elles posent des repères et des jalons dans l'histoire et la création contemporaine. En reprenant un mode d'exposition caractéristique des arts plastiques, elles favorisent l'assimilation de la photographie à l'art.

Enfin, ces expositions marquent une forme de reconnaissance de la photographie par les institutions muséales : la photographie est intégrée à une histoire de l'art et analysée à partir des mêmes méthodes que les autres formes de création. Ainsi, elle n'est plus perçue comme une forme évoluant en marge des évolutions artistiques et culturelles, mais, au contraire, comme un mode de création en perpétuelle interaction avec les différents domaines culturels.

⁶⁹⁷ Cat. *La photographie polonaise*, 1900 – 1981, 21 janvier – 8 mars 1981, Musée National d'Art Moderne, Paris.

⁶⁹⁸ Cat. *La photographie contemporaine en Amérique Latine*, 29 septembre – 21 novembre 1982, Musée National d'Art Moderne, Paris.

⁶⁹⁹ Ca. *Photographes Tchèques, 1920-1950*, 8 juillet- 4 septembre 1983, Musée National d'Art Moderne, Paris.

⁷⁰⁰ Cat. *La photographie contemporaine en France*, 28 novembre 1984 – 27 janvier 1985, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Un tel progrès ne devient pourtant pas une norme puisque de nombreuses expositions présentent encore une photographie analysée à l'aune du modèle pictural, tout en continuant à élaborer l'histoire de la photographie comme une histoire autonome.

b) Des expositions historiques.

La création d'un département de la photographie au Musée d'Orsay est un autre signe de cet intérêt pour l'histoire de la photographie française au début des années quatre-vingt. Une des premières initiatives consiste à valoriser le patrimoine photographique français. Elle n'aboutit pas à une exposition mais à une édition: *Anthologie d'un patrimoine photographique, 1847-1926*, produite par Philippe Néagu et Jean Jacques Poulet-Allamagny⁷⁰¹ en 1980.

Pour ces auteurs, le contexte de diffusion de la photographie, ainsi que l'intérêt croissant des spécialistes et des amateurs, rendaient opportune la publication de tels ouvrages pour les grandes collections photographiques de l'Etat. Cette édition se présente sous la forme d'un catalogue de la collection du Service des Archives photographiques, qui dépasse une vision documentaire des objets pour proposer des regroupements « *conçus avant tout pour le plaisir de la contemplation* »⁷⁰². Les textes soulignent cette volonté de dépasser le carcan documentaire dans lequel étaient insérées ces épreuves, pour attirer l'attention sur leurs qualités artistiques qui se manifestent dans une nouvelle approche des sujets, la beauté de la composition, les jeux de lumière⁷⁰³ Il s'agissait donc de reconnaître la photographie comme un moyen d'expression artistique à part entière, tout en basant leur évaluation sur des critères techniques. Cette valorisation artistique reprend de nombreux éléments empruntés au modèle pictural.

L'ouvrage aborde les artistes habituels tel ceux de la Mission Héliographique, Atget ou Nadar qui est ici appréhendé par sa production professionnelle, les portraits, mais aussi par sa création personnelle: des photographies de famille et de voyages. Après la présentation de ces

⁷⁰¹ Philippe Néagu, Jean Jacques Poulet-Allamagny, *Anthologie d'un patrimoine photographique, 1847-1926*, ed. Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1980.

⁷⁰² idem

⁷⁰³ Ces arguments sont avancés par les auteurs.

figures en passe de devenir des modèles historiques, les auteurs montrent des photographes moins célèbres comme Aymard de Bouville, Julien Vallon de Villeneuve, les Frères Seeberger, Marville ou Charles Desavary. Les titres de leurs images facilitent leur assimilation à des peintures. Nous retrouvons constamment les termes « d'étude » ou de « composition » associés aux adjectifs « floral » ou « rustique ».

Le rapprochement avec le modèle de la peinture n'est plus seulement une nécessité symbolique, comme l'utilisation de titres, mais aussi physique. Après avoir reconnu le mérite des expositions organisées par la BNF, les auteurs insistent sur l'importance des expositions de photographies réalisées en voisinage avec la peinture ou la sculpture. Cette proximité est pour la « photo créative »⁷⁰⁴, l'occasion de sensibiliser à l'art photographique, un public de plus en plus large.

Cet intérêt « du », et « pour » le public, détermine l'organisation d'autres expositions à vocation historique, où se retrouve cette soumission au modèle pictural et une méthode expérimentale dans l'approche de l'objet photographique. En 1982, la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-arts organise une présentation de son fonds photographique : « La photographie comme modèle, aperçu du fonds de photographies anciennes de l'Ecole des Beaux Arts »⁷⁰⁵, Organisée à la Chapelle des Petits Augustin lors du Mois de la Photo, cette exposition puise dans les fonds de la Bibliothèque qui comporte près de 20 000 photographies, et présente une sélection de 110 épreuves couvrant une période allant de 1864 à 1914.

Dans l'avant-propos du catalogue, le Directeur de l'Ecole supérieure des Beaux-arts, Françoise Wehrlin, souligne l'importance de la découverte de la photographie et son influence sur la création picturale au cours du XIXe siècle. Elle convoque les deux figures tutélaires de cette période, Eugène Atget, considéré comme l'iconographe de Paris, et Edouard Denis Baldus. L'utilisation de ces deux figures s'explique par le fait que la Bibliothèque possède plus de mille épreuves d'Atget et que celui-ci était déjà considéré comme un maître; Baldus était un des photographes les plus prolifiques de la Mission héliographique, il a produit un important relevé photographique du Louvre. L'exposition présente aussi les photographies de Paul Berthier, des frères Bison, d'Alphonse Davanne, de Disdéri... Cette diversité permet d'embrasser l'ensemble de la production photographique de la fin du XIXe siècle.

⁷⁰⁴ Terme utilisé par les auteurs.

⁷⁰⁵ Cf. cat. *La photographie comme modèle, aperçu du fonds de photographie anciennes de l'Ecole des beaux arts*, 27 octobre-6 décembre 1982, Chapelle des Petits Augustin, Paris.

Cependant, à lire le catalogue, le statut et l'importance des pièces présentées ne paraissent pas encore fixés. En effet, toutes ces photographies sont entrées dans le fonds de la Bibliothèque en tant que documents devant servir de modèles aux élèves. Il est d'ailleurs précisé que leur sélection ne s'effectuait qu'en fonction de leur intérêt documentaire. Ce mode de sélection et d'acquisition, dont une grande partie relève de dons, jette un certain trouble sur la perception de ces objets: le nom des auteurs n'apparaît que rarement, il est souvent remplacé par celui du donateur⁷⁰⁶.

Face à cette difficulté, à l'absence d'inventaire du fonds, et au manque de connaissances historiques, cette exposition ne peut s'affirmer que comme une présentation qui ne reflète ni une réalité historique, ni celle du fonds dont elle est tirée. Le but revendiqué est donc encore une fois: « *d'offrir au public un aspect inconnu des collections iconographiques de la bibliothèque* »⁷⁰⁷.

Ces deux exemples d'expositions historiques dévoilent les mêmes lacunes et les mêmes intentions: l'absence de repères et d'une histoire analytique de la photographie, ainsi que le projet de donner à voir au public des objets rarement sortis des réserves. En parallèle, nous pouvons mettre en relation le réel dynamisme lancé par le Mois de la Photo (Annexe 19) qui dans un désir d'offrir de plus en plus d'expositions, place les institutions parisiennes devant la nécessité de valoriser à la fois leurs fonds et la photographie ancienne, pour dépasser les lacunes de la méthode.

c) Une histoire autonome, l'exemple du Groupe de XV.

Si le caractère « élémentaire » de telles expositions historiques est compréhensible lorsque que celles-ci concernent des périodes historiques dont il ne reste aucun témoin Il s'agit d'un désir d'auto valorisation lorsqu'elles sont le fait des photographes eux mêmes. L'exposition « Paris 1950, photographié par le Groupe des XV », (Annexe 8) entre dans cette catégorie.

Présentée elle aussi dans le cadre du Mois de la Photo en 1982, cette exposition se veut le lieu de témoignage d'un des plus importants groupes de photographes français, groupe dissout

⁷⁰⁶ Cf. Annie Jacques, « Aperçu historique », in cat. *La photographie comme modèle, aperçu du fonds de photographies anciennes de l'Ecole des beaux arts*, op. Cit. p. XII

⁷⁰⁷ *Idem.*

trente ans auparavant. Elle entre dans la politique de valorisation mutuelle de la photographie et de la Ville de Paris, et se déroule d'ailleurs dans la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, dont le conservateur, Marie de Thèzy organise l'exposition en collaboration avec Marcel Bovis, lui-même membre du Groupe des XV.

Cette exposition affirme clairement sa visée historique puisqu'elle présente 153 photographies et plus de 100 documents (lettres, compte rendus de réunions...) sur la vie du groupe. L'important catalogue⁷⁰⁸ illustre le désir historiographique fondé sur une tentative de mise en perspective: intégrer ce groupe dans l'histoire de la photographie, ainsi que dans une histoire de l'art français. L'exposition ne se veut donc pas un bilan, Marie de Thèzy reconnaît d'ailleurs que les lacunes évidentes de l'histoire de la photographie ne permettent de réaliser qu'une étude, une ébauche pour répondre aux interrogations sur la vie du *Groupe des XV* et sur sa place dans l'histoire culturelle française.

Cette exposition met en évidence une partie de l'histoire de la photographie française encore peu connue, mais qui eut une incidence, non seulement sur une partie de la création contemporaine, mais aussi sur la réception de l'image photographique au début des années quatre-vingt. En effet, les photographes du Groupe des XV sont actifs à partir des années vingt jusqu'à la fin des années soixante⁷⁰⁹. Ils représentent cette génération qui opère la transition entre une période dominée par le modèle du Pictorialisme et une autre incarnée dans la figure du photo-reporter. Ils sont donc actifs durant une période particulièrement riche de l'histoire de la photographie, au cours de laquelle les échanges entre les photographes et les artistes de différents pays sont alors particulièrement nombreux et féconds.

Cependant, le catalogue, même s'il présente un rapide panorama de l'histoire de la photographie, n'insiste pas sur les relations entre cette histoire et le groupe. Celui-ci semble évoluer dans un milieu clos, l'histoire servant juste de contexte. Les seuls rapports mis en avant sont ceux avec Bérénice Abbot qui expose à Paris grâce au groupe. Aucune analyse ne permet de tisser des liens, ou des influences, dans la pratique entre la photographe américaine et les photographes français. Les références sont utilisées de manière générique et sont assez limitées: Atget pour le photo reportage, Sander pour le portrait...

Il convient de remarquer aujourd'hui, que cette exposition ne s'inscrit pas réellement dans une démarche d'histoire de l'art puisque la production du groupe n'est pas abordée en tant que

⁷⁰⁸ Cat. *Paris 1950, photographié par le Groupe des XV*, novembre 1982 – 29 janvier 1983, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 52p.

⁷⁰⁹ Henri Lacheroy (né en 1884), Jean-Marie Auradon (né en 1887), Garban (vers 1900), Emmanuel Sougez (né en 1889), Daniel Masclet (né en 1892), Pierre Jahan (né en 1909),

production esthétique singulière mais en tant que résultat de « *l'exercice de la profession dans ses spécialités variées.* »⁷¹⁰. Il est vrai que ce groupe était composé de photographes professionnels dont les pratiques personnelles sont des variations de leurs pratiques professionnelles. Ils sont d'ailleurs définis dans le catalogue par leur domaine: ils se considèrent comme photographe industriel, photographe de mode, photographe de publicité ou d'illustration. Les expositions qu'ils organisaient reflètent cette prépondérance de l'application utilitaire de la photographie sur sa capacité créatrice, ainsi en 1948: « L'application de la photographie au livre d'art de luxe et de demi luxe ».

Le catalogue présente ces photographes dans leurs activités professionnelles et associatives mais n'intègre que peu d'analyses d'œuvres ou de discours permettant de saisir la portée artistique de leurs productions. Leurs photographies sont perçues selon leur capacité à intégrer les préceptes de chaque secteur d'activité: une photographie de mode se doit de présenter correctement l'article. Ce positionnement se retrouve d'ailleurs dans les critiques de leurs expositions. Ainsi, en 1948, le journaliste George affirme à propos d'une exposition: « *René Jacques est l'artiste qui a le mieux compris les principes généraux d'une illustration qui, tout en se pliant à des règles immuables, ne peut être ni une imitation, ni une adaptation des vieilles techniques traditionnelles.* »⁷¹¹.

On se rend compte que la plupart des revendications des photographes du *Groupe des XV* ne concernent pas leurs difficultés à faire reconnaître leurs photographies comme des œuvres d'art, mais le manque de considération qu'ils rencontrent au sein de leur milieu professionnel. Tous se plaignent de l'absence de respect de leur travail, de l'absence de rémunération ou de la concurrence américaine.

Enfin, cette exposition présente l'intérêt de mettre en lumière une période et un genre particulièrement significatifs de l'histoire de la photographie française, à savoir la photographie humaniste des années cinquante. En effet, deux membres du groupe, Doisneau et Ronis, sont, encore aujourd'hui, considérés comme des maîtres de la photographie française et les meilleurs représentants d'une photographie typiquement française. Ces deux figures sont alors montrées comme des photographes « *cultivés* », « *sensibles* » et « *poètes* »⁷¹². Des termes qui

710 Marie de Thèzy, « Le Groupe des XV dans l'histoire de la photographie française », p. 22, in cat. Paris 1950, photographié par le Groupe des XV, *op. Cit.*

711 W. George, « Photographie et livres d'art », in *Photo Cinéma*, novembre 1948, cité par Marie de Thèzy, p. 28, *op. Cit.*

712 Marie de Thèzy, « Le Groupe des XV dans l'histoire de la photographie française », p. 22, in cat. *Paris 1950, photographié par le Groupe des XV, op. Cit*

bien qu'adéquats en regard de leur production alors diffusée, apparaissent aujourd'hui assez désuets.

Cette exposition, « Paris 1950, photographié par le Groupe des XV », illustre donc la situation de la photographie au début des années quatre-vingt. L'engouement qu'elle suscite, pousse des institutions diverses à l'exposer. La plupart d'entre elles se contentent cependant de cette présentation sans chercher à produire de discours historique ou esthétique. D'autres institutions, dont le caractère historique ou patrimonial est plus revendiqué, accompagnent l'exposition d'un catalogue dont les propos révèlent, certes une volonté didactique⁷¹³ mais aussi un défaut flagrant de connaissances et d'outils adaptés à l'analyse de l'objet photographique.

Le catalogue de cette exposition, en dépit de ses lacunes, est toutefois un bon support de valorisation: il est une riche source d'informations, il retranscrit les discours des principaux acteurs et des critiques contemporaines des expositions. Ces critiques mettent en lumière les catégories de perceptions utilisées et, à ce titre, sont symptomatiques du déni des capacités créatrices de la photographie qui n'est perçue qu'à l'aune de ses capacités d'illustration et de ses qualités techniques.

La mise en corollaire de ces discours avec ceux qui ont accueilli l'exposition de 1982, nous autorise à prendre la mesure du parcours opéré par la photographie en trente ans. Le numéro 9 *La Recherche photographique*⁷¹⁴, propose en effet des visions différentes de la photographie humaniste dont les débuts sont incarnés dans cette exposition. Dans l'éditorial de ce numéro, Gilles Mora rattache l'intérêt porté à ce mouvement aux nécessités contemporaines: le besoin de définir ce qu'est un mouvement photographique et de mettre à jour son fonctionnement. Ainsi, l'analyse théorique et critique de moments historiques semble permettre la compréhension et l'explication de la production photographique contemporaine. Jacques Clayssen revient sur l'exposition emblématique de cette période, «*Family Of Man*», formulant des propos neutres. Ce n'est pas le cas de Jean Claude Lemagny et d'Alain Fleig qui affirment deux visions opposées sur cette période.

Jean Claude Lemagny commente le catalogue de l'exposition « Paris 1950, photographié par le Groupe des XV », ce qui lui permet de développer une vision nostalgique d'un temps perdu où la cohésion et l'intégrité semblaient régner. Lemagny explique, *ex cathedra*, que le

⁷¹³ *Idem.*

Cette volonté transparait clairement dans la conclusion du texte de Marie de Thèzy.

⁷¹⁴ *La Recherche photographique*, oct. 1990, n°9

Groupe des XV représente l'une des plus importantes associations de photographes engagés dans la valorisation de l'art photographique. Associant la pratique et la théorie, les photographes étaient les plus avertis et les seuls aptes à prendre leur défense. Selon lui, le Groupe des XV s'apparente à une guilde où: « *Probité artisanale et enthousiasme lyrique se relayaient sous le regard fraternel mais exigeant des confrères* »⁷¹⁵.

Lemagny n'oublie toutefois pas de relever le manque d'ouverture vers l'étranger et les autres arts mais considère que cette situation est toujours la même. Il ne s'autorise pas, non plus, à faire apparaître ces liens où à expliquer leur absence et donc, à définir les spécificités théoriques et esthétiques du *Groupe des XV*.

Pour Lemagny, la différence principale entre ces photographes et ceux de la génération suivante, réside alors dans l'optimisme persistant des premiers qui s'est transformé en un pessimisme systématique chez les seconds. D'après lui, la situation, au début des années quatre-vingt, se caractérise par un individualisme néfaste à la photographie: les photographes se retrouvent seuls face à l'institution et les discours légitimant sont produits par d'autres.

Cet article élogieux mais teinté de nostalgie est suivi d'un article⁷¹⁶ d'Alain Fleig⁷¹⁷ qui à travers l'analyse d'une Histoire de la photographie parue en 1979⁷¹⁸, dissèque la photographie humaniste française, qui constitue une part importante de l'exposition « Paris 1950, photographié par le Groupe des XV », . Alain Fleig revient sur la perception des années cinquante en France et rappelle que cette période fut une phase de transition particulièrement difficile et conflictuelle, où apparaissent les signes d'une modernité technique et sociale. Il affirme: « *S'il y a peu de photographes pour témoigner de ce courant il y en a en revanche un grand nombre pour contribuer à l'image rassurante que le pays se fait de lui-même* ».⁷¹⁹

D'après lui, la photographie humaniste et la vision qui en est donnée dans l'histoire de la photographie de Keim relève d'une fausse ingénuité, une vision poétique et humaniste de la vie qui oublie la réalité.

Il prend d'ailleurs soin d'extrapoler les caractères de ce mouvement à d'autres formes d'arts comme le cinéma ou la littérature pour lesquels il profère les mêmes critiques virulentes. Ces critiques ne concernent pas seulement l'esprit de cette production artistique mais d'après lui la

⁷¹⁵ Jean Claude Lemagny, « En regardant un catalogue... » p. 14-17, in *La Recherche photographique*, oct. 1990, n°9

⁷¹⁶ Alain Fleig, « Anatomie d'un mythe », p. 30-36, in *La Recherche photographique*, oct. 1990, n°9

⁷¹⁷ Alain Fleig est universitaire à Paris VIII.

⁷¹⁸ Il s'agit d'un ouvrage écrit par Jean Keim, *Histoire de la photographie*, Que Sais-je?, ed. PUF, Paris, 1979.

⁷¹⁹ Alain Fleig, « Anatomie d'un mythe », *op. Cit.* p. 31

forme et l'esthétique encore enfermées dans un académisme de bon aloi, des œuvres « *dont les plus audacieuses eussent fait vomir les plus infime des dadaïstes* »⁷²⁰.

Ces propos, parfois violents, ne visent pas réellement les créateurs mais bien les commentateurs contemporains de Fleig. Alors que la critique picturale et cinématographique a déjà fait amende honorable, la critique photographique perpétue ce modèle constitutif de l'identité artistique nationale, auquel le marché commence à s'intéresser. Cette absence de critique est due à un manque évident de connaissances mais aussi, et surtout, à un certain culte du *statu quo* qui préside dans des périodes d'incertitudes: cette « patrimonialisation » excessive de la photographie française est la conséquence de la situation contemporaine, où aucune hiérarchie ne semble s'établir entre les différentes formes photographiques.

Le trouble de cette période contemporaine empêche l'émergence d'une véritable histoire de la photographie et *vice versa*. Celle-ci ne s'élabore qu'à travers des exemples fallacieux symboles d'un art souvent critiqué mais rarement perçu en tant que tel. Les schémas de perceptions utilisés pour aborder des périodes historiques relèvent de l'hagiographie.

Fleig souligne d'ailleurs que la critique des modèles historiques n'est pas nécessairement négative mais qu'elle peut être au contraire constructive. Il affirme:

*« Je constate qu'un certain nombre de photographes de ma génération ont longtemps critiqué des gens comme Cartier-Bresson, Lucien Clergue ou Dieuzaide, mais c'étaient une forme d'hommage, ils étaient les seuls aînés que nous puissions prendre en compte, les seuls en face de qui nous pouvions nous affirmer. »*⁷²¹

L'analyse de ces expositions historiques et de leur réception nous autorise à faire émerger un panel de discours prégnants dans les années quatre-vingt. Le dynamisme et l'hétérogénéité de la production contemporaine appellent dans un souci de légitimation à l'élaboration d'un discours historique sous la forme de l'exposition ou du livre⁷²². Celui-ci se forme dans l'urgence et souffre d'un manque de connaissance et de méthode expliquant son aspect hagiographique et parfois candide. Cette déformation ne manque toutefois pas d'être remarquée par d'autres qui s'empressent de la stigmatiser, et autant que faire se peut, de la

⁷²⁰ *Idem*, p. 34

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² Cf. Paul Louis Roubert, « L'histoire de la photographie : (en)quête de méthode », in *Critique d'art*, n° 20, automne 2002, 128p.

corriger. Cependant, la photographie apparaît, tout de même, dans sa vision historique et sa pratique contemporaine, comme un domaine artistique à part, autonome.

Sur ce mode, des expositions sortent d'une conception pointilliste de l'histoire faite de paliers et de sursauts, au profit d'une conception de la continuité: la production n'est plus un rappel ou une adaptation d'une forme ancienne, mais le résultat protéiforme d'une évidente évolution influencée par de nombreux facteurs.

Comme nous le verrons, ces expositions apparaissent principalement autour de 1989 dans le cadre du 150ème anniversaire de l'annonce de la découverte de la photographie. Dans un même élan, les acteurs du champ de la photographie profitent de cette opportunité pour proposer diverses histoires de la photographie et promouvoir une partie de la création contemporaine.

3) L'implication des acteurs institutionnels.

Cette question de l'écriture de l'histoire et notamment de celle du XIXe siècle, prend toute son ampleur en 1989, lors de l'anniversaire de l'annonce de la découverte de la photographie. Toutes les institutions nationales donnent alors leur vision et leur écriture de l'histoire de la photographie, depuis son invention jusqu'à la période contemporaine.

Ainsi, pour « L'invention d'un regard », au Musée d'Orsay, la commissaire Françoise Heilburn, montre comment toutes les innovations des avant garde du XXe siècle étaient déjà en germe dans la production du XIXe siècle. Cette légitimation se fonde sur le processus d'influence et d'évolution, elle reprend le modèle de l'Histoire de l'art. Cette prise de position favorise alors une photographie documentaire contemporaine qui sort de son rôle utilitaire pour s'inscrire dans une démarche et une esthétique modernistes.

Une autre position favorise quant à elle l'attitude post moderne, comme c'est le cas pour les expositions de Chicago et Los Angeles qui présentent les artistes contemporains utilisant la mise en scène ou la parodie. Les expositions de Londres et Houston soulignent la tradition du photoreportage social et accordent une part importante au photojournalisme⁷²³.

⁷²³ Cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p. 94, ed. Flammarion, Paris, 2002, 192p.

a) 1989, l'anniversaire.

En France, l'année 1989 est marquée par le cent cinquantième anniversaire de l'annonce de la découverte de la photographie. Cet anniversaire sert de point de départ à l'intensification des relations entre la photographie et les institutions publiques, qui lui témoignent un intérêt certain à travers une soixantaine de manifestations réparties sur seize régions, une dizaine d'inventaires de fonds ou leur restauration dans six régions, quatre commandes publiques dont deux nationales et une quinzaine de projets d'édition.

Par ailleurs, la consécration du médium par l'institution associe la photographie historique et la création contemporaine à travers une exposition en deux volets : l'une au musée d'Orsay « L'invention d'un regard, 1839-1918 »⁷²⁴, l'autre, au centre Georges Pompidou, « L'invention d'un art »⁷²⁵, où elle occupe pour la première fois tout le cinquième étage, à l'instar des grandes expositions. Ces deux expositions et catalogues, que l'on peut considérer comme des manifestes, sont les premiers à présenter de manière exhaustive l'histoire de la photographie depuis son invention jusqu'à son utilisation contemporaine ; elles peuvent être considérées comme des écritures de l'histoire de la photographie. Leur but est de créer une assise historique et institutionnelle, attendues depuis des décennies. Il s'agit d'expliquer des œuvres modernes ou contemporaines, en les comparant à leurs prédécesseurs historiques du XIXe siècle et en rendant compte du parcours de la photographie à travers les expositions importantes du XXe siècle.

Le catalogue de « L'invention d'un regard » (Planche XIX, illustration 34) suit le plan de l'exposition où les œuvres ne sont pas classées chronologiquement mais thématiquement. Ce classement permet de regrouper des œuvres éloignées mais qui participent des mêmes recherches techniques ou stylistiques. Les photographies sont ainsi regroupées dans huit sections : « le négatif, la lumière, points de vue et cadrage, mouvement et instantanéité, le motif valorisé, réalisme, géométrisation et abstraction ». Chaque section est l'objet d'un texte, où les références et les comparaisons avec la peinture sont récurrentes. Les commissaires démontrent ainsi que les recherches et les travaux des photographes et des peintres sont semblables même s'ils n'utilisent pas le même médium. Ils sortent du débat sur les influences et la rivalité entre la peinture et la photographie, donnant à l'une ou l'autre, la primauté des

⁷²⁴ Cat. *L'invention d'un regard, 1839-1918* Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale, Paris, du 2 octobre au 31 décembre 1989, ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1989.

⁷²⁵ Cat. *L'invention d'un art*, Centre George Pompidou, Paris, du 12 octobre 1989 au 1 janvier 1990, ed. Editions du Centre George Pompidou, Paris, 1989.

innovations artistiques. Tout en rappelant que l'enjeu d'une écriture de l'histoire de la photographie ne se situe pas dans cette problématique, ils mettent en évidence les influences, ou les réciprocity esthétiques, pour démontrer que peinture et photographie sont des éléments d'une évolution des Arts visuels.

Les commissaires ne considèrent pas les œuvres pictorialistes comme des éléments d'une évolution artistique, et la création photographique du XIX^e siècle, qui se rapproche de l'esthétique picturale, est laissée de côté. Ainsi, nous ne retrouvons pas ici le classement habituel qui fait apparaître les différents courants comme le Pictorialisme, mais des groupes d'œuvres qui couvrent toute la période et montrent la persistance des interrogations que ce médium a soulevées durant sa jeunesse.

Désireuse d'ancrer la photographie dans le champ de l'art, la commissaire, Françoise Heilburn, applique au médium une lecture moderne qui ne rejette aucune pratique utilitaire, et l'adapte aux œuvres du XIX^e siècle. L'exposition montre comment toutes les innovations des avant garde du XX^e étaient déjà en germe dans une production du siècle précédent qui a permis la révélation de formes inédites pour l'œil, et a donc transformé, progressivement, la sensibilité visuelle. Il s'agit alors, non pas d'écrire l'histoire des techniques, mais celle de la création photographique qui, pour tout le XIX^e siècle, est dominée par l'image documentaire et technique : tout un ensemble de documents est alors surclassé pour en donner une nouvelle vision, celle d'œuvres d'art.

Enfin, cette exposition offre à une photographie du XIX^e siècle qui n'avait aucune prétention à l'art, une nouvelle histoire, une légitimation qui ne se fonde plus sur l'évolution technique mais sur le modèle de l'Histoire de l'art : elle présente les « primitifs » et rapproche les innovations visuelles des photographes du XIX^e siècle des avant garde artistiques du XX^e (Moholy-Nagy, Rodtchenko, Kandinsky...). On pourrait alors reprocher⁷²⁶ à ce parti pris de présenter plus de cinquante ans d'histoire comme un seul et même mouvement tendu vers ce qui est considéré comme le moment libérateur de l'art, à savoir l'abstraction des avant-gardes historiques. Cette exposition permet, certes, à une partie de l'histoire de la photographie d'être enfin considérée comme un élément essentiel de l'évolution artistique contemporaine. Cependant nous assistons alors à une forme de neutralisation de l'ambiguïté photographique puisqu'on privilégie la forme des images par rapport à leur utilisation. Les différentes catégories utilisées pour classer les œuvres, dépendent plus des paradigmes photographiques que d'une réalité historique. Cette prise de position ouvre l'histoire de l'art à l'influence des

⁷²⁶ Cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p.98, *op. cit.*

différents médias visuels, tout en légitimant une photographie contemporaine qui sort de son rôle utilitaire, pour s'inscrire dans une démarche et une esthétique artistique.

b) Analyse d'une exposition historique exemplaire :
« L'invention d'un art ».

L'exposition «L'invention d'un art» est le pendant contemporain de «L'invention d'un regard» dont elle reprend l'intention : l'inscription de la photographie dans l'histoire de l'univers des formes. Néanmoins, «L'invention d'un art» ne présente pas la même cohérence que «L'invention d'un regard».

Sous la direction d'Alain Sayag et de Jean Claude Lemagny, «L'invention d'un art» dresse une histoire de la photographie au XX^e siècle à travers les principales expositions, dans le but de témoigner du passage de la photographie à l'art photographique . Elle présente aussi la diversité de la création contemporaine, et permet de mieux la comprendre en la comparant aux exemples du passé. De plus, cette exposition ne cherche pas à créer une unité ou un regroupement arbitraire, mais couvre toutes les pratiques artistiques. Et c'est justement dans cette volonté de légitimer une création contemporaine qu'apparaît le manque de cohérence de cette exposition.

Ainsi, elle ne fait aucun cas du photo reportage et de son histoire. La seule présentation de cette pratique à travers l'exposition «Family Of Man» , ne permet pas de valoriser sa richesse, mais illustre, au contraire, les dérives de cette forme de photographie. Il faut ensuite remarquer l'hétérogénéité des œuvres contemporaines présentées : de Robert Doisneau à Annette Messager, en passant par Sophie Calle ou Patrick Tosani, l'exposition offre au visiteur toute l'étendue de la création photographique, en omettant le photo reportage et la photographie documentaire. Alain Sayag affirme d'ailleurs ne pas avoir voulu céder à la tentation d'une opposition simplificatrice et accepter cet éclectisme comme une marque de notre époque⁷²⁷. Néanmoins cet éclectisme nous ramène à la problématique de la présentation de la création contemporaine dans l'enceinte d'une institution telle que le Musée national

⁷²⁷ Cf. cat. *L'invention d'un art*, p.238

d'art moderne. Quelle pratique artistique peut être mise en exergue et légitimée ? Laquelle doit être passée sous silence ?

Par ailleurs, «L'invention d'un art» prend le parti de présenter une photographie de création purement photographique et une photographie postmoderniste : la première étant défendue par Jean Claude Lemagny (« La photographie au secours de l'art »), la seconde par Michel Nuridsany (« Simulacres et fictions »). Cette attitude s'explique par le contexte de cette époque : Jean Claude Lemagny diffuse et défend la photographie créative depuis plus de dix ans, et la photographie postmoderne représente alors une part importante de la création. Cependant, la position de Jean Claude Lemagny n'a pas évolué depuis l'exposition de 1984⁷²⁸ et la photographie créative entame ici son chant du cygne : son déni de l'art conceptuel et son attachement à la matière photographique ne feront pas d'émules dans la photographie contemporaine.

Pour ce qui regarde la photographie postmoderne promue par Michel Nuridsany, elle représente une partie essentielle de la création artistique des années quatre vingt, que ce soit dans une pratique parodique (Cindy Sherman, Patrick Nagatani) ou plasticienne (Arnulf Rainer, Pascal Kern). Néanmoins, certaines pratiques, qui effacent les frontières entre art et communication, seront l'objet de nombreuses critiques dans la décennie suivante⁷²⁹.

L'exposition présente les tendances dominantes dans le champ photographique, tendances qui s'insèrent dans une continuité une filiation avec les expositions historiques présentées. Cependant les néo pictorialistes, par exemple, appartiennent aux champs des arts plastiques et, particulièrement, au domaine de la peinture. Des filiations avec quelques expériences surréalistes sont repérables mais cette pratique s'inscrit principalement dans une démarche redevable à deux positions anti photographiques.

La présentation de la création contemporaine tire son sens de la présence des tendances dominantes dans les années quatre-vingt, mais ne parvient pas à placer ces pratiques dans une continuité historique, ou même une rupture, ce qui est un élément déterminant dans la constitution d'une légitimité artistique. Ces pratiques s'apparentent plus à une tentative des plasticiens d'incorporer à leur palette un nouveau média, une nouvelle matière, voire un nouveau support, ou à celle de photographes parodiant la peinture, dans le but de l'égaliser. Nous pouvons en effet nous interroger sur la filiation ou le sens d'une mise en perspective de

⁷²⁸ Nous retrouvons dans cette exposition de nombreux photographes comme Shirakoa, Bernard Plossu ou Arnaud Class.

⁷²⁹ Cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p.72., *op.cit.*

cette création avec les différentes expositions historiques présentées dans le catalogue. Après un texte qui rappelle les phénomènes d'influence entre la peinture et la photographie, le catalogue retrace une histoire des présentations du médium depuis le début du siècle.

Cette présentation débute avec la Galerie 291, première tentative des photographes de rapprocher leur pratique des avant-gardes artistiques. Suivent ensuite les expositions des Surréalistes, « Film und Foto », « Family Of Man » et « New Document »⁷³⁰. Les expositions présentées démontrent que les rapprochements et des collaborations entre les photographes et les artistes se produisent avant les années cinquante.

Une volonté de montrer l'autonomisation du champ photographique est identifiable : excepté l'exposition des surréalistes, toutes les expositions montrées sont dues à la détermination des acteurs du champ de la photographie de hisser leur pratique à un niveau artistique. Nous assistons, à travers ces diverses expositions, au processus d'autonomisation progressive du champ photographique : les photographes s'éloignent des recherches plastiques inaugurées par les peintres ou les sculpteurs et s'engagent dans un processus d'indépendance de l'expression photographique pour la propulser au rang d'expression artistique.

L'exposition « L'invention d'un art » présente une pratique qui s'inscrit dans la continuité de l'histoire de la photographie, et ne renie pas son héritage formel et ses limites techniques assumées. Mais nous retrouvons aussi une pratique hybride, où les artistes (peintres en général) ou les photographes (non professionnels) utilisent les propriétés physiques et plastiques du processus photographique pour créer une œuvre visuelle ou une installation. Ils créent une esthétique particulière à mi-chemin entre la peinture et la photographie.

Les dernières œuvres sont le produit d'une pratique post moderne, où les artistes dépassent les spécificités techniques et matérielles du médium. Ils ne ramènent pas leur propos à une problématique inhérente à la photographie, mais se concentrent sur la question de l'image au sens large.

⁷³⁰ Nous ne revenons pas sur ces expositions que nous avons déjà étudiées.

Dans «L'invention d'un art», Jean Claude Lemagny poursuit le but d'intégrer tout un pan de la création photographique dans le champ artistique à travers la présentation d'artistes contemporains. Cette entrée ne s'opère pas au prix d'une adaptation de la photographie aux modèles artistiques, mais elle passe au contraire par une valorisation de ses spécificités, qui sont les plus à même de re-matérialiser l'art contemporain.

Cette introduction ne peut s'effectuer telle qu'elle, et nécessite une légitimation et une assise historique que les commissaires placent en Robert Doisneau et Henri Cartier-Bresson. Ces deux photographes sont des figures majeures de l'histoire de la photographie française : Doisneau qui, en tant que figure tutélaire de la photographie humaniste française, reste une référence incontournable pour le grand public, et Cartier-Bresson qui incarne l'hybride du photo-reporter et de l'artiste. Robert Doisneau, en appliquant le réalisme poétique à la photographie, a largement contribué après-guerre à la diffusion de la photographie et au succès de la photographie humaniste. Henri Cartier-Bresson a créé deux dogmes de la photographie : l'instant décisif et l'agence Magnum.

Il est intéressant de noter que ces deux photographes ont reçu une formation artistique, Doisneau en tant que graveur lithographe et Cartier-Bresson dans l'atelier d'André Lhote, ils incarnent aujourd'hui encore la figure du photographe professionnel. Cette caractéristique peut expliquer leur présence dans cette exposition consacrée à la photographie contemporaine. La présentation de leurs œuvres récentes permet aux commissaires de donner deux références majeures pour la photographie du XX^e siècle.

L'œuvre d'Henri Cartier-Bresson *Ulysse* (1989) témoigne d'un changement dans la pratique du maître de l'instant décisif. Ici, dans cet autoportrait métaphorique, le temps semble suspendu, la narration a disparu pour laisser place à un moment de contemplation issu de la vie quotidienne. Nous retrouvons le soin accordé à la composition qui caractérise les images de Cartier-Bresson, mais les lignes courbes et les surfaces planes ont remplacé les figures géométriques. La prise de vue en plongée, le contraste puissant et le jeu des lignes courbes écrasent la perspective et, à la manière des natures mortes cubistes, ramènent les surfaces vers le plan de représentation. Le photographe joue avec les lignes courbes, les motifs, les surfaces et les valeurs, pour mettre en place un espace d'évocation du rêve. Cette photographie illustre la maîtrise photographique de Cartier-Bresson, et démontre une maîtrise graphique dans sa pratique, où les formes géométriques fortes et l'instant décisif ont laissé place à la ligne courbe et à l'évocation d'un temps long.

L'œuvre *Robin Cook, rue de Landry*, (1988) de Robert Doisneau se situe dans la continuité de son œuvre : un portrait de face placé dans un environnement urbain. Nous y retrouvons la clarté de lecture et l'esthétique qui ont fait de Robert Doisneau un des maîtres du classicisme photographique. Ce portrait, simple et naturel, place l'écrivain britannique dans un quadrillage urbain créé par les lignes droites (le passage piéton et les immeubles). Mais le photographe, plonge cet environnement dans un flou léger et accentue le contraste des vêtements, de telle manière que le regard du spectateur est concentré sur le visage cerné de noir (le béret, les cheveux et la veste). De plus, le modèle fixe l'objectif et oblige le spectateur à se confronter à son regard.

La banalité du décor et la simplicité de la composition (qui sont des caractéristiques des photographies de Robert Doisneau) n'enlèvent pas à ce portrait la puissance contenue dans l'expression des yeux et du visage. Entre le sourire et la parole, il nous permet de saisir un moment de complicité entre les deux protagonistes qui fréquentent le même milieu intellectuel depuis les années cinquante. Il nous offre un instant suspendu, un moment de silence, en nous éloignant du vacarme de l'environnement urbain et en stoppant la fuite du temps.

Les œuvres de Robert Doisneau et Henri Cartier-Bresson présentent toutes les caractéristiques de la photographie humaniste. Le photographe garde un lien avec le sujet, le référent, mais transforme le personnage ou l'instant par le point de vue, la perspective et la composition. Ces images nettes et équilibrées rassemblent l'auteur, le personnage et le monde dans la même unité pour présenter un univers stable et cohérent. La présentation de ces deux maîtres de la photographie française est cohérente dans cette exposition : Doisneau et Cartier-Bresson sont des repères dans l'histoire de la photographie française et des références pour de nombreux photographes.

En effet, la génération de photographes nés entre 1945 et 1960 profite du langage développé par Cartier-Bresson et Doisneau, mais élabore leur propos en intégrant la subjectivité, la place du Je, et érige la figure du photographe auteur. Influencé par le travail de Robert Frank, ces photographes détruisent l'unité de l'image classique qui réunissait le photographe, le modèle et le monde dans un même ensemble, pour exacerber leur subjectivité et l'expressivité de l'image. Ils incarnent le pendant photographique du peintre moderne, dont l'œuvre est entièrement consacrée à un médium et reflète avant tout la subjectivité de l'artiste au détriment de la représentation du monde.

Bernard Plossu et Arnaud Class sont représentatifs de ce mouvement et, plus généralement, de la photographie créative, tant défendue par Jean Claude Lemagny, expliquée et développée par leurs images ainsi que par leurs textes⁷³¹. Ces photographes cherchent à rendre manifeste la prédominance de l'artiste sur la technique. Ils vont donc valoriser les éléments de la photographie qui s'opposent le plus à ses caractéristiques techniques souvent énoncées pour lui refuser son accession au statut d'œuvre d'art.

L'œuvre de Bernard Plossu est la plus représentative de ce mouvement de valorisation de la figure de l'auteur (Planche XV, illustration 27) et de la photographie créative. En effet, nous y retrouvons toutes les spécificités de cet art photographique fondé sur l'ombre et la matière, le flou et les formes abstraites dépourvues de sens⁷³². Ainsi, *Dans le nord de la France* (Planche XX, illustration 35), illustre cette volonté du photographe de substituer l'impression à la représentation. Reprenant le thème classique de la prise de vue réalisée à l'intérieur d'un véhicule, Plossu plonge l'image dans une vapeur humide qui se place entre l'œil et le réel, un gris uniforme enveloppe les formes et efface les lignes. La composition garde un certain dynamisme, mais le photographe construit son image en juxtaposant des plages de valeurs différentes. Cette notion de valeur, à savoir la relation d'opacité ou de transparence d'un objet par rapport au fond, nous permet de dresser une comparaison avec les images pictorialistes. En effet, Plossu élabore sa photographie en juxtaposant des plages de valeurs différentes, en jouant sur les variations de gris, en matérialisant l'humidité et en faisant disparaître le sujet au profit de la sensation. L'image, proche de l'abstraction, affirme sa matérialité, sa texture et sa profondeur en permettant d'établir une correspondance entre la vision et un sentiment.

Cet attrait de l'abstraction est aussi affirmé dans la photographie d'Arnaud Class.

Après de longues études de musique, Arnaud Class devient assistant photographe de mode, puis photo-reporter. En parallèle à sa pratique il développe une réflexion, publie *Contretemps*⁷³³ en 1978, et devient professeur permanent à l'école nationale de la photographie à Arles. Proche des idées développées par Jean Claude Lemagny, il se place, lui aussi, dans un courant de dévaluation de l'image photographique qu'il considère sans profondeur. L'image *Sans titre, Belgrade* (1989), est représentative de son esprit. Il offre un espace vide, sans objet, une surface plane où se dessinent des formes géométriques et qui, par une déformation de perspective propre à la vision photographique, semble se redresser vers le

⁷³¹ Cf. Arnaud Class, « Un art sans matériau », in *Les cahiers de la photographie*, n°1, 1981, p.21-25.

⁷³² Cf. André Rouille, p.373

⁷³³ Arnaud Class, *Contretemps*, ed. Créatis, Paris, 1978, 56p.

plan de représentation. La forme sombre de gauche vient détruire une composition posée et introduit un élément du réel : la main nous permet de reconnaître la personne présente à la droite du photographe. Sans cette présence, l'image se rapprocherait des dessins abstraits où des formes géométriques flottent sur une surface indéfinie. Ici encore, la disparition du sujet est évidente et laisse place à un espace indéfini où se développe l'expression d'une subjectivité.

Cette partie de la création contemporaine, centrée sur l'expression du 'Je', la valorisation de l'auteur, le déni de l'objectivité au profit d'un rapprochement avec les formes abstraites et la mise en avant de la matérialité de l'image, est largement représentée à travers les œuvres de Bernard Plossu, Arnaud Class mais aussi Yves Guillot. Ces artistes ont tous été exposés dans les expositions valorisant la photographie créative, organisées par Jean Claude Lemagny.

Cette création se place dans la continuité d'une histoire de la photographie depuis les pictorialistes jusqu'au photo-reporter des années soixante-dix et poursuit la quête d'une création artistique photographique autonome et pure. Mais, alors que les photographes humanistes (représentés par Henri Cartier-Bresson et Robert Doisneau) proposaient des photographies « classiques » et équilibrées, où l'unité entre l'homme et son environnement était préservée, ces photographes, à la manière des peintres expressionnistes modernes, privilégient l'expression d'une subjectivité prépondérante à travers des images proches de l'abstraction. Ils reprennent la posture moderniste autant dans la valorisation de leur subjectivité et la rupture avec la figuration, que dans la préservation de la pureté de leur médium.

Alors que Plossu et Class tentent de préserver la pureté du médium photographique en conciliant la forme et la subjectivité de leur vision, Guido Guidi, Richard Misrach, François Despatin et Christian Gobelie l'utilisent dans un but d'objectivité : ils enregistrent leur environnement de la manière la plus objective possible. Leur pratique les éloigne de l'expression subjective et les rapproche d'une vision documentaire claire et objective. Cette approche documentaire se concentre sur l'environnement du photographe : le réel devient la matière première de l'artiste. Il le modèle et le présente d'une manière objective mais orientée. Cette objectivisation de la vision photographique limite l'empreinte stylistique et esthétique de l'auteur qui se positionne en retrait et doit, de ce fait, s'appropriier des genres picturaux. C'est ainsi que le paysage et le portrait constituent les deux principales formes de la photographie documentaire.

L'exposition présente ainsi les travaux que Guido Guili mène depuis 1970, une recherche sur le paysage à travers les représentations de sa ville de Cesena et de ses environs. Architecte de formation, ses images présentent des paysages équilibrés et d'une grande clarté, où les volumes des bâtiments s'organisent autour de la ligne d'horizon. Vidés de présence humaine, ses paysages n'en révèlent pas moins les activités agricoles ou industrielles : la trace de l'homme est omniprésente sans que celui-ci apparaisse. C'est encore l'équilibre qui prédomine dans ces vues de la périphérie urbaine où la nature et l'homme se rencontrent, où le vide n'est pas synonyme d'absence.

Richard Misrach photographie lui aussi l'influence de l'homme sur la nature. Photographe documentaire, Misrach relève les effets désastreux des essais nucléaires dans l'ouest américain. Loin de l'évocation idyllique de grands paysages sauvages, le photographe offre une vision directe et brute des fosses communes où s'entassent les animaux irradiés. Les images en couleur, très esthétisantes et d'une grande précision, ramènent ces animaux à de simples masses inertes où seuls d'infimes détails attestent de leur exposition à des radiations et de leur mort.

François Despatin et Christian Gobeli sont deux photographes professionnels qui ont su préserver et faire évoluer leur stratégie artistique tout en réalisant de nombreuses commandes (DATAR, 1%...) ⁷³⁴Pour eux aussi, le choix des clichés est significatif, dans la lignée des œuvres d'August Sander, ils s'attachent à un constat photographique des gens du peuple (Planche XX, illustration 36). Leurs images en noir et blanc, simples et frontales, sont le résultat d'une démarche quasi scientifique. Les portraits sont tous de plein pied, la mise au point est effectuée sur le modèle, et laisse son environnement dans le flou, tout en laissant visibles les traces de l'activité du modèle. Les modèles fixent l'objectif et s'offrent au regard dans une simplicité qui prend à rebours toutes les attentes du portrait. Ici, les artistes donnent à ces gens du peuple une présence et une visibilité respectueuses, loin de toutes les caricatures et les stéréotypes tant utilisés dans notre environnement visuel.

Ces photographies documentaires en apparence neutres et objectives, dénotent, en fait, un réel engagement politique de la part de leurs auteurs. Leurs images n'évoquent pas un univers poétique mais représentent le réel, dressent un constat et l'offrent au spectateur. Ces photographes ont déplacé l'élaboration de leurs propos en amont de la prise de vue, celle-ci n'est que la mise en forme d'un constat et d'une sentence préalablement établie. L'esthétique

⁷³⁴Cf. site internet : <http://despatin.gobeli.free.fr>

et la matérialité de leurs photographies sont soumises à ce besoin de témoigner, le plus objectivement possible et en évitant toute trace de subjectivité.

On s'en rend compte, cet ensemble d'artistes et de photographes produit des œuvres différentes autant par la forme que par le fond. Mais que ce soit par le reportage, l'expression d'une subjectivité, le document, tous s'intègrent dans le déroulement d'une histoire photographique autonome. Tous ont une connaissance de cette histoire et qu'ils se placent dans une continuité, une opposition, une référence ou une critique, tous tendent à s'inscrire dans cette histoire de la photographie. Il convient toutefois de modérer cette affirmation, et de reconnaître que cette inscription, n'empêche aucunement certains d'entre eux de participer au développement de la création artistique contemporaine.

Le groupe d'artistes que nous venons de présenter se place dans une continuité historique de la création photographique. Qu'ils soient photographes professionnels ou « amateurs », peintres ou sculpteurs, leurs œuvres sont techniquement, matériellement, historiquement et conceptuellement englobées par le médium photographique.

Dans l'exposition, d'autres créateurs utilisent aussi ce médium, mais de manière partielle et avec un aboutissement qui peut se situer hors de la matière photographique. Ce groupe d'artistes, dont la pratique peut être considérée comme hybride, allie des éléments de la technique photographique avec d'autres matériaux dans le but de produire une œuvre qui rentre dans le domaine de l'image ou de l'installation mais pas obligatoirement dans celui de la photographie. Nous pouvons distinguer deux positions différentes dans ce rapport à la photographie : certains en utilisent le dispositif (optique ou chimique), d'autres le résultat (l'image finie) qu'ils intègrent à une œuvre, où se conjuguent divers matériaux et où le geste artistique est matérialisé.

«L'invention d'un art» présente deux exemples de réactualisation de procédés photographiques anciens tels que le cyanotype ou l'anamorphose. Il faut noter que cette réactualisation est le fait non pas de photographes mais d'artistes, certainement moins complexés vis à vis de la technique photographique et plus enclins aux expériences esthétiques. Ces expériences artistiques ont pour but de donner une nouvelle matérialité à l'image, en activant la mémoire visuelle du spectateur, en le surprenant.

Ainsi, Denis Loquet cherche à attirer l'attention du spectateur en proposant des images blanches où flotte un anneau rempli de formes et de taches. Une attention plus soutenue nous

permet de reconnaître, ça et là, un œil, une bouche ou un doigt, et de se rendre compte qu'il s'agit d'une déformation visuelle. Loquet reprend le principe de l'anamorphose conique apparue au XVII^e siècle et appliquée en peinture. Ici, lors du tirage de l'épreuve photographique, l'artiste place un cône réfléchissant sur le papier : l'image est projetée sur ce cône et s'inscrit sur le papier en étant déformée. Alors qu'en peinture, l'image obtenue par anamorphose n'occupe qu'une partie réduite de la représentation, elle occupe ici l'ensemble de la surface. Elle détruit le caractère mimétique de la photographie pour proposer une expérience visuelle proche de l'abstraction.

De la même manière, David Mac Dermott et Peter Mac Gough, peintres et sculpteurs, produisent une œuvre hétéroclite fortement teintée d'un « *mysticisme homosexuel* »⁷³⁵. Utilisant rarement la photographie, ils proposent ici des œuvres où s'expriment leur nostalgie du XIX^e siècle, et une réalité intangible. Ils réalisent leurs images à l'aide d'une chambre datant de 1919 et les tirent avec la technique du cyanotype qui leur confère cette douce couleur bleutée. Ces artistes ne reprennent pas seulement une technique du passé, mais aussi les objets et leur mode de présentation. C'est ainsi que des rangées de chapeaux haut de forme ou un vase en verre sont photographiés de la même manière que l'étaient les objets archéologiques découverts au XIX^e siècle. Cette réactivation du passé, à travers des images simples mais empreintes de nostalgie, produit un effet subtil de glissement d'une époque à une autre, une mise en abîme du passé et du présent. Cette fusion est encore accentuée dans *18th century, Salon as reflected in a 19th century vase, 1907* (1989), où le vase reflète le hors cadre, où l'image du monde contemporain s'inscrit dans une représentation issue du siècle passé.

Ces œuvres sont de nature purement photographique mais leur conception fait appel à un procédé particulier (cône réfléchissant ou procédés anciens associés à une mise en scène) qui coupe le lien qui unit généralement la photographie au réel. Elles peuvent donc être considérées comme hybrides. Tout comme Denis Loquet, David Mac Dermott et Peter Mac Gough, Patrick Bailly Maitre-Grand réutilise des techniques empruntées à la fois à l'histoire de la peinture et à l'histoire de la photographie.

Après s'être intéressé aux principes découverts par Daguerre, Bailly-Maitre-Grand réalise de vastes chambres noires en reprenant le principe de la *camera obscura*. Ici, dans *Optica Naturalis* (installation réalisée pour l'exposition) il propose une installation volumineuse, une chambre noire à dimension humaine, dans laquelle le visiteur peut pénétrer et où il découvre

⁷³⁵ Cat. *L'invention d'un art*, p.302

six images recueillies sur six écrans opalescents, projections de six vues des paysages visibles du cinquième étage de l'angle nord ouest du Centre George Pompidou. Son installation est complétée par une mosaïque de miroirs couchés au sol qui permettent au spectateur de redresser l'image inversée en regardant le sol. Le spectateur découvre aussi quatre daguerréotypes représentant du sable humide sur lequel ont été tracés les quatre mots *rémanences*⁷³⁶, *phosphènes*⁷³⁷, *imprinsiva*, *esthésie*⁷³⁸.

Cette collusion de procédés, d'images, de projections et d'évocations provoquent une mise en abîme de la nature de l'image photographique, de sa matérialité de sa réception et de sa persistance à travers un spectacle évanescent.

Cette faculté de l'image photographique de se situer entre l'apparition fugace et une inscription matérielle est aussi le sujet de l'œuvre de Nancy Wilson-Pajic. Après des études de psychologie, de littérature et une création artistique de performances, Wilson-Pajic redécouvre d'anciens procédés photographiques à partir de 1979. Son œuvre, *Feux de la Saint Jean*, représente des images noires d'où surgissent quatre brassiers qui flottent dans une épaisse noirceur. Accompagnées d'un texte en prose, ces images quasi abstraites figurent un univers énigmatique et angoissant où les flammes destructrices sont paradoxalement les éléments les plus vivants.

L'artiste utilise ici des procédés anciens (la gomme bichromatée et des pigments) pour tirer des images d'une grande qualité plastique. Ces techniques ont la propriété d'accentuer la matérialité des agents réactifs à la lumière, et de donner un grain et une épaisseur quasi picturale. L'artiste parvient ainsi à figurer l'élément principal de l'acte photographique, à savoir la lumière. A la fois source de vie et de mort, le feu est autant régénérateur que destructeur, attirant et répulsif, matière insaisissable et impalpable par excellence, ici la lumière prend corps, se matérialise et se personnifie.

Ce groupe d'artistes réutilise des techniques et des caractéristiques du processus photographique mais se situe hors de l'histoire du médium, pour se rapprocher des pratiques picturales. Ils appartiennent à ce mouvement particulier des années quatre-vingt qui marque l'ensemble de la production artistique. En effet, ce regain d'intérêt pour les techniques anciennes, qui correspondent à un état antérieur de la technologie photographique, trouve son

⁷³⁶ La rémanence est la propriété de certaines sensations de subsister après la disparition de l'excitation qui leur a donné naissance.

⁷³⁷ Les phosphènes sont les sensations lumineuses dues à une réaction de la rétine sous l'effet d'un agent autre que la lumière (compression externe ou interne du globe oculaire, choc, excitation électrique, etc.). Les images lumineuses que nous produisons dans notre rétine en pressant sur notre œil par exemple.

⁷³⁸ L'esthésie est la capacité d'un corps à recevoir une sensation.

équivalent dans la création artistique avec le retour à la figuration et la narration qui caractérise la Biennale de Venise en 1980⁷³⁹. Opposé au purisme du modernisme de Clément Greenberg, ce retour sur l'histoire réhabilite le travail de la main et autorise la citation et l'hybridation des pratiques. Il connaîtra un certain succès en photographie avec un mouvement qualifié de néo pictorialiste.

Les néo pictorialistes cherchent à conférer à l'image photographique une nouvelle matérialité afin de s'éloigner de la transparence photographique en niant l'indicialité du médium. Leurs œuvres dénotent une volonté de revaloriser la matière (en ayant recours au pinceau, à la coloration, ou au transfert de support), la forme et l'expressivité (en introduisant la trace du geste de l'artiste). Cette volonté s'oppose à l'esthétique moderniste, en autorisant l'hybridation des matières et des formes dans le but de réconcilier l'art et la technique.

Cette tendance est présentée dans «L'invention d'un art» par les œuvres de Paolo Gioli. Autodidacte, Gioli utilise les particularités de la pellicule polaroid (la plus automatisée et impersonnelle des techniques photographiques) qu'il combine avec la technique du sténopé et du report sur papier (deux méthodes antérieures à la photographie). Les portraits énigmatiques qu'il présente dans cette exposition, portent des traces de gestes, de déchirures, d'enlèvements de matière, de coulures de produits chimiques.... Après la prise de vue et le développement, les images sont l'objet d'un traitement qui atténue l'automatisme et la précision de la photographie en ajoutant un supplément de geste. Les œuvres acquièrent une nouvelle matérialité et se rapprochent de la peinture expressionniste.

Les œuvres d'Arnulf Rainer peuvent elles aussi être classées dans ce mouvement néo pictorialistes. Néanmoins, cet artiste utilise le même processus créatif depuis ces premières œuvres en 1969 : il peint sur des photographies noir et blanc où il projette de la peinture vive au point de recouvrir presque entièrement la photographie (Planche XXI, illustration 39). Ce mode créatif, très innovant dans les années soixante-dix, apparaît désuet et ressassé dix ans plus tard. Alors que l'intrusion de la peinture sur la surface photographique est flagrante et vise à accentuer l'expressionnisme chez Arnulf Rainer, elle est beaucoup plus discrète dans l'œuvre de Ger Van Elk.

Représentant des Pays Bas à la Biennale de Venise de 1980, cet artiste pousse l'hybridation entre la peinture et la photographie à son extrême limite (Planche XXI, illustration 38), au point de collusion entre l'illusion et la réalité. Les deux médias se superposent dans d'élégants trompe-l'œil minutieux où il conjugue des formes géométriques parfaitement tracées avec des

⁷³⁹ Cf. Dominique Baqué, *La photographie plasticienne*. P. 32

taches et des aplats qui rappellent la peinture industrielle. Les éléments photographiques reconnaissables accentuent encore cette impression de trompe l'œil, créé, notamment, par un jeu savant de compositions et de perspectives.

La préciosité de l'œuvre de Van Elk s'oppose à la rudesse de celle de Peter Kennard. Artiste engagé socialement, il délaisse le photomontage pour combiner les techniques photographiques à des objets industriels. On peut le constater avec l'œuvre *Palet V* (Planche XXIII, illustration 42) qui s'apparente plus à une sculpture qu'à une photographie : objet industriel récupéré, la palette est le support d'un transfert photographique. L'image évanescence obtenue évoque la trace d'une personne et contraste avec l'aspect brut du bois abîmé qui porte encore les stigmates de son rôle utilitaire. Cet œuvre illustre la fusion entre l'homme et l'objet, l'ouvrier et l'industrie. Ce suaire du monde ouvrier questionne la place et le rôle de l'homme dans nos sociétés post-industrielles.

Tous ces artistes œuvrent à l'intégration du médium et de la technique photographique à la palette des plasticiens. Néanmoins, il convient d'admettre que leurs pratiques et leurs œuvres ne connaîtront qu'une faible postérité et ne feront que très peu d'émules. Fortement conditionnées par le contexte artistique des années 80, leurs œuvres manifestent cette incertitude quant à la nature de l'image photographique. Sa valeur artistique semble encore tributaire de la place de l'intervention de l'artiste, et la trace d'une matière picturale paraît être un laisser passer indispensable pour accéder au statut d'œuvre d'art.

A mi-chemin entre une pratique purement photographique et une pratique hybride, un autre groupe d'artistes présentés dans cette exposition, propose des œuvres et une attitude artistique qui participeront fortement à la reconnaissance de la photographie comme expression artistique.

Les années quatre-vingt-dix voient la consécration d'une création photographique habituellement appelée photographie plasticienne, qui deviendra le symbole de la reconnaissance de la photographie comme expression artistique. Caractérisée par l'utilisation du grand format, de la couleur et une parfaite maîtrise technique du médium, elle n'en adopte pas moins des attitudes variées, allant de l'objectivité documentaire à la parodie kitsch. Ce terme désigne donc l'ensemble de cette création contemporaine qui pour la première fois, s'inscrit d'emblée dans le monde de l'art sans faire un détour par le champ photographique et sans renier les particularités du médium.

Il convient toutefois de discerner des différences dans les postures de ces artistes. Alors que certains utilisent le réel pour le transformer à travers la photographie et créer un objet photographique, d'autres utilisent l'histoire de l'art ou des médias comme matière première de leurs œuvres parodiques, d'autres mettent en images le pouvoir des représentations sexués, et certains, enfin, intègrent l'image au sein d'installations en jouant sur la polysémie de l'image photographique.

Cette création photographique connaît une rapide évolution à la fin des années quatre vingt. Les artistes et photographes délaissent progressivement les tirages de petit format pour tirer leurs œuvres sur d'imposants supports, en général, en couleur, ensemble de caractères qui concourt à rapprocher la photographie de la forme du tableau peint, abattant ainsi une barrière qui séparait la photographie de l'art. Cette exposition participe à la diffusion de cette pratique.

Ainsi, les photographies de Craigie Horsfield sont des grands formats carrés représentant, de nuit, des lieux désolés de la banlieue londonienne. Ayant suivi une formation de peinture à la St Martin 's School à Londres⁷⁴⁰, Horsfield utilise rapidement la photographie afin d'être en phase avec l'expérience de la réalité. Ici, ses images tableaux offrent au spectateur une expérience singulière en le confrontant à des images puisées dans des lieux périphériques et sans réel intérêt. Pourtant, prises en extérieur, elles représentent, des barricades de tôles, un rideau de fer, un espace clos et sordide, dans une composition sans centre ni points de repères. La frontalité, la matérialité de l'obscurité et l'absence de vie suscitent chez le spectateur une expérience de confrontation physique.

Reprenant la forme du constat photographique direct, Horsfield parvient à créer une parfaite harmonie entre le sujet et son traitement esthétique, où les variations de gris accentuent la présence de l'image (Planche XXII, illustration 40). L'artiste associe à cette maîtrise de la technique photographique, un processus de création redevable au métier de peintre et de sculpteur. Ces photographies ne sont tirées qu'à un seul exemplaire unique, et seulement, après avoir été choisies par un amateur ou une institution, rompant ainsi avec le complexe de la reproductibilité de la photographie. Paradoxalement, l'artiste use d'un processus propre au photo reportage ou à la photographie de commande : l'image existe sous la forme de la

⁷⁴⁰ Cf. Cat. *Craigie Horsfield*, Institut of Contemporary Art, Londres, 24 octobre 1 décembre 1991, Stedelijk Museum, Amsterdam, 18 janvier – 1 mars 1992, Musée d'Art Moderne, Saint Etienne, 12 mars- 18 mai 1992, Kunsthalle, Berlin, 19 août – 17 octobre 1992, Irish Museum of Modern Art, 14 novembre – Janvier 1993.

planche contact mais trouve son véritable aboutissement dans l'opération de sélection et d'achat. Ainsi, le mode de création de cet artiste est représentatif de l'attitude des photographes plasticiens qui associent les particularités du médium aux caractéristiques du fonctionnement du monde de l'art.

La création et le discours de Patrick Tosani sont parmi les plus emblématiques de la photographie plasticienne. Sa formation d'architecte a incité cet artiste à s'intéresser aux objets par un traitement frontal. Le but de ce procédé est la saisie parfaite de l'objet (dont la singularité est alors secondaire) et sa restitution en grand format pour l'amener à la forme tableau, Tosani rejette d'ailleurs toute démarche objective et affirme : « *La photographie peut montrer le réel de manière si évidente que j'éprouve le besoin de chercher autre chose derrière les apparences.* »⁷⁴¹

En effet, dans ses représentations de talons, d'ongles ou de cheveux, Tosani cherche à donner une puissance esthétique à l'objet : il l'isole de son contexte, adapte les dimensions de l'image à celles de l'objet, joue sur la réflexion de la lumière... Il fait subir un basculement à l'objet représenté. L'ongle, qui est insignifiant dans notre vie de tous les jours, acquiert une autre dimension par le transfert d'échelle : il devient une surface rose, réfléchissant la lumière, et non plus une simple extrémité du corps. Tosani donne aux objets banals et triviaux une autre portée, il leur donne une puissance esthétique par un traitement qui les rapproche de l'abstraction. Tosani n'intègre aucun élément narratif dans ses photographies, il se concentre sur la saisie d'un objet unique, sans y ajouter de connotations sociologiques ou symboliques. Il cherche à donner une autonomie à la représentation en opérant un transfert de l'objet à l'objet photographique, en créant une nouvelle vision dérangement qui rend autonome le sujet ; comme il l'explique à propos de *XX*⁷⁴² :

*« Ici, le dessus de crâne apparaît comme une surface, un œuf, une plantation en spirale, une touffe quasi végétale, de l'orge par exemple. Cette image est dérangement, car elle est à la fois étrangère (on aborde rarement une personne par au-dessus) et très proche par la grande taille du tirage. Elle est étrange tout en annonçant la présence d'une personne. Il s'agit d'un être humain vu d'ailleurs ».*⁷⁴³

⁷⁴¹ Patrick Tosani in « Chardin vu par dix photographes », propos recueillis par Catherine Firmin Didot, in *Télérama hors série, Chardin, magicien de la nature morte*, non daté, p.85

⁷⁴² *XX*, photographie chromogène 200 x 154 cm, 1995, collection FRAC Languedoc-Roussillon

⁷⁴³ Patrick Tosani in « Chardin vu par dix photographes », *op. cit.*

Ses photographies représentent la réalité plus qu'elles ne la restituent. Les ongles ou les cheveux que montre Tosani sont reconnaissables, mais vus différemment à travers l'appareil photographique. Et il déclare même vouloir : « [...] *Montrer ce que peut la photographie par son réalisme, sa manière frontale de présenter les choses.* »⁷⁴⁴

Tosani analyse son rapport au réel par le biais de la photographie, et, dans ce souci du transfert de l'espace réel à l'espace photographique, il construit des images proches de la sculpture, l'objet représenté devient « l'objet photographique ». Ce nouvel objet étant le fruit du transfert de la réalité à la surface du papier par le biais de l'appareil et de la mise en scène. La recherche esthétique occupe une place primordiale dans la constitution de cet « objet photographique » qui garde un lien avec la réalité, mais reste immatériel par sa construction photographique.

Cette transformation du réel en un objet photographique, est au centre de la démarche de Pascal Kern lui aussi présenté dans *L'invention d'un art*. L'artiste ramène l'utilisation de la photographie au simple enregistrement, à la prise d'empreinte. En effet, il photographie des objets frontalement, à l'échelle 1/1 et sans aucun effet d'éclairage (Planche XXI, Illustration 37). L'objet apparaît dans sa simplicité mais dans une autre dimension spatio-temporelle : il devient plat et s'inscrit désormais hors du temps, figé à tout jamais dans la matière photographique.

Dans cette exposition, les artistes photographes prennent le réel comme matériau, qu'ils traitent à travers le médium photographique dont ils utilisent certains principes fondamentaux. D'autres artistes utilisent ce médium non pas pour ses propriétés techniques mais pour sa capacité à introduire la citation et à pratiquer la parodie. Ce n'est plus la valeur mimétique de la photographie qui est alors convoquée mais bien sa valeur culturelle.

Joël Peter Witkin est un cas particulier au sein de cette exposition. Il fut souvent catalogué comme photographe : ses œuvres se présentent en effet sous la forme de photographies noir et blanc dont la surface montre de nombreuses traces d'interventions, de ratures, grattages, enlèvements de matière... Néanmoins, il emprunte les compositions aux œuvres classiques, tire ses sujets de la mythologie grecque et réalise des mises en scène dignes des tableaux d'histoire du XIXe siècle. Il cherche à transposer la réalité présente en réalité photographique : il utilise le contraste entre le pouvoir mimétique de l'image photographique et l'improbable situation représentée. Ce décalage est accentué par la transposition des mythes

⁷⁴⁴ Patrick Tosani cité par Jean-Marc Huitorel, in *Art press*, juin 1998, interview.

anciens à des personnages contemporains hors normes, voir monstrueux. Witkin ré actualise ainsi la représentation d'une histoire qui a alimenté l'iconographie d'une partie importante de l'histoire de l'art. L'utilisation de la photographie paraît donc tout à fait cohérente dans cette volonté de proposer de nouvelles allégories contemporaines.

Nous retrouvons cette utilisation de l'allégorie dans les photographies mises en scène de Patrick Nagatani et André Tacey. Ces deux artistes californiens créent des tableaux vivants où ils mettent en scène des allégories du monde contemporain. A travers une esthétique criarde et caractéristique de la fin des années quatre-vingt, ils interrogent les symboles, comme ceux de la guerre froide, pour mieux les transgresser.

Cependant, l'artiste majeur dans ce domaine est certainement l'américaine Cindy Sherman. En effet, elle connaît une notoriété internationale depuis sa présentation lors de la Documenta de 1982, et parvient, contrairement à d'autres artistes utilisant la citation, à renouveler perpétuellement sa pratique. Photographe de formation, elle se met en scène pour recréer une iconographie de la femme telle qu'elle est véhiculée par les médias ou l'art. Après ses *Film Still*, où elle rejoue des scènes de cinéma en noir et blanc, elle utilise la couleur et le grand format pour parodier la peinture. Ici, son œuvre *Portrait de femme au loup* (1989) reprend l'iconographie traditionnelle du portrait pictural pour mieux la renverser. Elle se représente en costume et dans un décor qui rappelle les peintures du XVIIIe siècle mais confère à la couleur des tonalités pastel et artificielles. De plus, elle cache son visage derrière un loup et offre ostensiblement sa poitrine qui se révèle être un postiche en plastique. En cachant son visage et en affichant des attributs sexuels, elle retourne les règles traditionnelles du portrait pour interroger les projections du spectateur dans l'image. Elle représente donc, dans cette exposition, cette tendance de l'appropriation et du détournement, une tendance majeure dans la création photographique des années quatre-vingt, une attitude qualifiée de postmoderne.

La dernière catégorie d'artistes est déterminée par leur insertion de la photographie dans une installation. Elle n'est donc pas la conséquence de leur propos mais de leur utilisation du médium. Nous retrouvons ici les artistes français qui domineront la scène artistique dans les années suivantes : Sophie Calle, Annette Messager, Christian Boltanski, Alain Fleischer et George Rousse.

Sophie Calle produit une œuvre originale qui prend sa place dans divers registres. Remarquée à la XI Biennale de Paris en 1980, elle continue à jouer sur la confrontation de sa vie réelle et

du simulacre qu'elle donne à voir à travers de multiples supports. Ici, elle accole une photographie noir et blanc représentant un matelas dans la cour d'un immeuble, avec un texte où nous apprenons que ce matelas est celui où son voisin s'est immolé par le feu le 7 octobre 1979. Elle confronte un récit personnel et détaillé du drame avec l'image documentant les restes de l'évènement macabre. Elle pousse ainsi le spectateur à s'interroger sur la différence entre les deux retranscriptions d'un même évènement.

Christian Boltanski utilise, lui aussi, cette propension de l'image photographique à devenir le support d'une vie simulée. Dans l'œuvre présentée, *Monuments* (1989), il crée un mur à partir de boîtes de biscuits en fer blanc (une constante dans son œuvre) où il accroche des portraits d'enfants, en noir et blanc et flous. Ces portraits sont surmontés d'une lampe dont la lumière se reflète dans la vitre protégeant la photographie, ce qui fait écran à la perception des visages. L'artiste inverse ici les caractéristiques des monuments par l'utilisation de matériaux non nobles, et par l'impossibilité de reconnaître les personnes à qui semble être dédié ce monument.

Ces deux artistes exposés sont deux bons exemples de l'utilisation de la photographie : associée à d'autres médias, ou mise en scène dans une installation, elle ne semble jamais livrer entièrement son message et doit être en permanence interrogée. L'œuvre d'Annette Messager (Planche XXII, illustration 41) s'inscrit dans la même démarche d'utilisation de la photographie et de sa transformation en objet, transformation qui la rapproche ici du fétiche.

George Rousse utilise aussi la capacité de l'image photographique à induire le spectateur en erreur mais par une alliance avec la peinture. Artiste autodidacte, il commence son activité en peignant des figures dans des lieux abandonnés et voués à la destruction (Planche XVII, illustration 31). Il réalise ensuite des espaces virtuels qui n'existent qu'à travers leur inscription dans la chambre noire. Par le biais de la peinture et des manipulations optiques de l'appareil photographique, il recrée, ici, des formes lumineuses flottant dans des espaces indéterminés. Tout n'est qu'artifice ; la lumière comme l'obscurité sont dues à la peinture, la forme n'existe que sur le tirage photographique, et la réalité de ce que nous voyons n'est que virtualité.

Alain Fleischer accentue cette fusion entre la photographie et la peinture. Artiste pluridisciplinaire, il utilise autant la photographie que le cinéma ou des techniques hybrides dans des œuvres où le motif du miroir est récurrent. Dans ses environnements (Planche XXIII, illustration 43), il associe souvent des photographies de peintures et des projections par d'ingénieux procédés. Ce jeu sur la projection et la réception d'une image à l'intérieur d'une

autre, nous invite à élargir cet échange à la réception d'une image dans un contexte culturel différent de son origine.

Dans cette exposition un environnement, où par le jeu de deux projecteurs qui se croisent à travers un dispositif de miroirs, il confond deux images : une peinture ancienne reproduite et une photographie réalisée pour la circonstance. Par ce jeu de transfert de matérialité il interroge le rapport entre ces deux médias et de manière plus large, les liens entre les différentes cultures qu'ils incarnent.

Enfin, ce long commentaire concernant les artistes exposés montre que cette exposition présente une création française contemporaine. Contemporaine ne s'entend pas ici en ce qu'elle est à la pointe de la création mais en ce qu'elle est produite par des artistes vivants. Tous les courants, photographiques et artistiques, sont donc exposés sans hiérarchie, même s'ils sont significatifs de la création française et ne correspondent pas à la création d'autres pays. Cette profusion d'œuvres pouvait néanmoins entraîner une certaine confusion pour le public ne disposant peut être pas encore de suffisamment de recul pour opérer des distinctions par lui-même. Les critiques ne manquèrent pas de relever cette faiblesse⁷⁴⁵.

Il convient de remarquer que l'exposition «L'invention d'un art», ne cherche pas à favoriser une pensée ou un modèle créatif parmi ceux qui animent le champ photographique, mais qu'au contraire, elle présente les deux mouvements les plus diffusés à la fin des années quatre-vingt. Représentés et expliqués respectivement par Jean Claude Lemagny et Michel Nuridsany, ces deux attitudes sont largement commentées dans les propos des commissaires.

Jean Claude Lemagny, par exemple, cherche à expliquer et valoriser une photographie repliée sur ses spécificités qui renoue avec les médias artistiques classiques (la peinture et le dessin) pour sortir l'art de l'impasse dans laquelle l'a amené l'art conceptuel. Il persévère dans le catalogue de l'exposition, mais son discours est modéré par la réflexion de Michel Nuridsany qui applique à la création photographique contemporaine, une lecture issue de l'histoire de l'art contemporain, prenant en compte les caractéristiques de la postmodernité.

C'est en effet, à partir de 1989, lors de la commémoration du cent cinquantième anniversaire de l'annonce de la découverte de la photographie, qu'apparaît, dans le discours critique, l'opposition entre modernité et post modernité, la prise en compte des relations entre l'art, la

⁷⁴⁵ A propos de cette exposition, Régis Durand affirme : « Ni Tosani , ni Rainer ne gagnent à être côte à côte, et la photographie contemporaine ne se trouve pas éclairée du rapprochement de minuscules reproductions de Faucon et des tirages géants de Nancy Pajic. De plus la cohabitation entre ces plasticiens et les photographes traditionnels se fait mal. Mon sentiment est qu'il devient de plus en plus difficile des rassembler des artistes sur la simple base du médium qu'ils utilisent. » . Cf. Régis Durand, *Célébrations*, op. cit.

communication et le document. Ces interrogations entraînent des prises de positions plus ou moins opposées, qui visent à légitimer et expliquer une partie de la création photographique. Même si ces prises de positions peuvent paraître partisans, et ne pas correspondre à l'objectivité nécessaire à l'écriture de l'histoire, elles ont le mérite non seulement d'appliquer à la photographie des concepts issus des arts plastiques, mais aussi de mettre en évidence le rôle critique de l'image photographique en permettant une relecture de l'histoire de l'art à la lumière de nos critères contemporains.

Les différenciations utilisées pour classer ces artistes sont formalisées dans un ouvrage de Régis Durand.⁷⁴⁶ A propos de cette période féconde et confuse de la création artistique, il caractérise ce moment par une « *volonté d'art* »⁷⁴⁷ qui touche la photographie de deux manières.

La première s'opère par un repli sur soi, du retour à une photographie d'art « *précieusement abrité derrière sa particularité* »⁷⁴⁸. L'autre tend à se démarquer du flux de l'image et à se tourner vers la peinture ou la sculpture. Elle relève d'un usage détourné de la photographie et affiche une forme d'intention artistique : un désir de se faire reconnaître dans le circuit de l'art contemporain, qui implique la rupture avec le champ de la photographie. Cette rupture ne passe pas seulement par l'adjonction de peinture ou le découpage mais par une intention première.

D'après Régis Durand, cette situation est d'autant plus complexe, que la seule photographie la plus à même d'être introduite dans le monde de l'art est la photographie pure, c'est-à-dire non manipulée : « *la véritable image post moderniste qui nous plonge d'emblée dans la coexistence de temporalité et de régimes signifiants aussi divers, l'instantané, le toujours passé, la citation, le symbolique.* »⁷⁴⁹.

Ces deux expositions, d'une envergure exceptionnelle et accueillies dans deux lieux symboles de l'institution artistique française, affirment la reconnaissance de la photographie par les institutions publiques, et contribuent largement à l'écriture de l'Histoire de ce médium. Elles écrivent une Histoire fondée non seulement sur les pratiques, mais aussi sur la réception et l'utilisation du médium. Nous retrouvons dans ces deux expositions, deux visions de la

⁷⁴⁶ Régis Durand, *Le Regard pensif, lieux et objets de la photographie*, ed. La différence, Paris, 1990, 218 p.

⁷⁴⁷ Il emprunte cette expression à l'historien allemand Aloïs Riegel qui parle de *Kunstwollen*.

⁷⁴⁸ *Idem*, p. 178

⁷⁴⁹ *Idem*, p. 180

photographie, qui produisent deux modes d'écriture d'une histoire: la première promeut une politique des auteurs au risque de s'enfermer dans une détermination formaliste, mais reconnaît l'esthétique du médium et permet l'assimilation de la photographie documentaire ; la seconde introduit la photographie dans une pratique artistique postmoderne et retourne le médium contre ses propres spécificités. Ces deux positions sont développées dans d'autres expositions.

Les expositions de photographies organisées durant la décennie quatre-vingt ont cherché à légitimer et valoriser une partie de la création contemporaine. Les exemples cités auparavant nous montrent que cette légitimation artistique induit un positionnement vis à vis de la création artistique contemporaine et passée, mais aussi une relecture de l'histoire de l'art qui inclut le rôle et l'influence de l'image photographique.

Ce type d'exposition manifeste qui, au tournant des années 80-90, propose une écriture de l'histoire de la photographie se retrouve dans la plupart des institutions artistiques nationales. Chaque pays propose, une ou plusieurs expositions, retraçant le parcours de l'image photographique depuis son invention, jusqu'à la période contemporaine.

Ces événements marquent un tournant dans l'histoire de la photographie : pour la première fois, la promotion et la diffusion de ce médium n'est plus le fait de militants, de photographes, mais elle est réalisée par l'institution artistique elle-même. Cette entreprise politique, qui prend tout son sens à un moment où la photographie est reconnue par le monde et le marché de l'art, passe par une stratégie artistique où la photographie s'inscrit dans l'histoire de la critique d'art, soit en tant qu'élément postmoderne, soit comme réactualisation du modernisme.

Ainsi, l'inscription de la photographie dans l'histoire de l'art se conçoit comme un prolongement du Pop art par une pratique de l'appropriation, la parodie et la mise en scène.

Les expositions « The art of fixing a shadow »⁷⁵⁰ et « The Art of Photography, 1839-1989 »⁷⁵¹, toutes deux réalisées pour la commémoration du cent cinquantième anniversaire,

⁷⁵⁰ Cat. *On the art of fixing a shadow, one hundred and fifty years of Photography*, Washington, Chicago, Los Angeles, 1989, ed. Bulchin Press/Little, Brown and company, National Gallery of Art.

Cette exposition regroupe entre autre les œuvre de Roger Fenton, Atget Stieglitz, Strand, Kertesz, Cartier-Bresson, Moholy-Nagy, Evans, les Becher, Cindy Sherman.

⁷⁵¹ *The Art of Photography, 1839-1989*, Houston, Canberra, Londres, 1989, ed. Mike Weaver, Yale University Press, New Haven and London, The Royal Art Academy of Art.

L'exposition est organisée autour de trois axes : la photographie comme reportage, la photographie s'inscrivant dans les canons traditionnels de la peinture, et la photographie comme innovation de son propre langage.

proposent une histoire de la création photographique et prennent l'histoire de l'art comme modèle de mise en récit⁷⁵².

L'exposition de Londres souligne la tradition du photoreportage social anglais (Killip, Graham Smith..), celle de Houston accorde une part importante au photojournalisme dans l'histoire du médium. Mais ces deux expositions privilégient aussi une lecture postmoderne de la création contemporaine et proposent les œuvres de Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherie Levine, Richard Prince, Warhol, Boltanski. Cette création se confond avec la création artistique contemporaine qui prolonge le Pop art dans sa critique des médias et la pratique de la parodie. Elles reconnaissent aussi les pratiques plasticiennes comme celles de Joël Peter Witkin ou Joan Foncuberta, sans pour autant les situer précisément dans l'histoire de l'art.

De plus, ces deux expositions ne reconnaissent pas la valeur artistique du document photographique, il n'est présenté qu'à travers le photo journalisme et ne peut donc prétendre à aucune valeur artistique, du fait de son asservissement fonctionnel.

Cette position, qui privilégie un art postmoderne est en opposition avec celle de l'exposition « L'invention d'un regard », qui neutralise l'ambiguïté du document photographique en le dégageant de toute visée utilitariste et en se concentrant sur la forme et l'esthétique. Cette vision moderniste de l'art, qui peut correspondre à une création photographique du XIXe siècle, n'est plus envisageable. En effet, au temps de la prolifération des images et de l'hybridation, le maintien d'un art autonome, qui se concentre uniquement sur la forme, n'est plus justifiable.

Nous assistons, alors à travers d'autres expositions, à une relecture de l'idée de modernité, et à une revalorisation du rôle de la photographie dans l'art conceptuel : alors que celui-ci marque le point d'intégration de la photographie dans l'art contemporain et une critique du modernisme, il devient le point de départ de la légitimation de la photographie documentaire comme œuvre d'art.

Selon Jeff Wall⁷⁵³, les images photographiques de l'art conceptuel ont trouvé les conditions de leur accomplissement et le dépassement de leur soumission aux discours que leur imposait leur fonction, en revalorisant la fonction descriptive. L'art conceptuel a ainsi montré que la photographie possédait suffisamment de vertus esthétiques pour réformer le statut même de l'œuvre d'art. Or cette forme esthétique trouve ses sources dans une histoire de la photographie moderniste, à savoir les œuvres d'August Sandres et surtout de Walker Evans.

⁷⁵² Cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p. 98, *op cit.*

⁷⁵³ *Idem.*

Cette proposition esthétique qui entraîne une relecture de l'histoire de l'art du XX siècle, est développée par Jean François Chevrier et James Lingwood dans l'exposition «Une autre objectivité», en 1989. A travers la présentation des œuvres de Jeff Wall, Thomas Struth, Suzanne Laffont ou Patrick Tosani, les commissaires créent un modèle artistique qu'ils légitiment par des notions empruntées à un passé lointain et, notamment, une révision du modernisme par la photographie. Cette révision met en valeur l'expérience de la description à travers la forme tableau qui sous-entend la mise en scène, l'utilisation du grand format et une revalorisation de la place du spectateur par la dramatisation de l'image.

Enfin, si les deux expositions organisées par le Musée d'Orsay et le Centre George Pompidou contribuent à l'écriture d'une histoire de la photographie, à la présentation de la création contemporaine et à une réelle reconnaissance institutionnelle nécessaire à tout processus de légitimation artistique, d'autres expositions, au même moment, en France, présentent et légitiment d'autres formes de photographie artistique.

B. Les nouvelles formes d'art et la valeur de l'exposition.

Les premières années de la décennie quatre-vingt sont marquées par toutes sortes de mouvements de « retour » : retour à la peinture, retour au sujet en philosophie. Ces retours s'énoncent sous la forme de « néo » : néo éclectisme ou néo expressionisme pictural, qui connaissent les faveurs des marchés et des institutions⁷⁵⁴. En parallèle de ce retour à la peinture, ces années sont aussi le théâtre de l'émergence et de la légitimation d'une nouvelle attitude artistique souvent appelée post modernisme.

Cette appellation vague et référencée au modernisme défini par Clément Greenberg, englobe une variété de pratiques au sein desquels la photographie a su trouver sa place. Il convient de préciser que cette photographie s'intègre directement dans le monde de l'art, c'est à dire qu'elle utilise les mêmes réseaux de diffusion et de valorisation que les artistes plasticiens, et non pas, ceux mis en place par les acteurs du champ de la photographie. La différence et l'opposition avec la photographie créative n'est pas seulement d'ordre esthétique, elle est aussi contextuelle et sociologique.

Une première exposition, « Ils se disent peintre, ils se disent photographes », en 1981, présente cette production artistique et la met en parallèle avec la production photographique. Le but est alors de voir laquelle « tient » au mur, c'est-à-dire laquelle peut répondre aux exigences d'une présentation artistique.

Cette question du rapport au mur, à l'espace et à la matérialité de l'œuvre est une constante des années quatre-vingt. Emergent alors un ensemble d'initiatives qui, bien qu'éphémères pour la plupart, ont le mérite de proposer une production des plus novatrices. Elles bénéficient, tout à la fois, du récent succès populaire de la photographie et des recherches innovantes de l'art. De la première, elles reprennent la forme, du second les capacités à détruire les hiérarchies et à produire un discours théorique conséquent.

⁷⁵⁴ La première exposition de Julian Schnabel dans la galerie Boone à Soho, New York, en février 1979, est souvent présentée comme l'évènement inaugural de cette période.

Cf. Jean François Chevrier, « L'image objet et le modèle de la nature », in Jean François Chevrier : *Entre les beaux arts et les médias : Photographie et art moderne*, ed. L'arachnéen, Paris, 2010, p. 178

1) La post modernité.

A la fin des années soixante-dix, nous assistons à l'émergence de la culture post moderne qui favorise un renouveau esthétique à travers un culte de la citation, de l'appropriation. Dans le domaine des arts plastiques nous retrouvons cette prégnance de la citation et de l'appropriation, accompagnées d'un retour à la peinture. L'esthétique post moderne joue de toutes ces ambiguïtés et cultive le simulacre, l'artifice qui se prend pour la matière première⁷⁵⁵. Ce retour, ou réutilisation, des formes du passé s'accompagne d'une diversification des supports d'expression, diversification autorisée par l'éclatement de la spécificité des médias opérés par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix.

L'utilisation de références picturales ou visuelles, par le biais de médias tel la photographie ou la vidéo, pose la question de la contamination du sens de l'image par son support: comment distinguer une image artistique d'une image non artistique, si toutes deux sont fixées sur le même support.

Paul Ardenne opère⁷⁵⁶ plusieurs distinctions: une distinction poétique relève d'une expression qui se veut créatrice avant d'être reproductrice, une distinction esthétique cherche l'effet avant l'utilité. ; une distinction sémantique, le sens qu'elle propose entend évacuer les platitudes du sens commun ; une distinction institutionnelle, on ne montre pas dans les mêmes lieux l'image d'art et l'image non qualifiée comme telle ?

La distinction institutionnelle prend tout son sens dans les années quatre-vingt où apparaissent en France de multiples lieux de diffusion. En effet, le tournant post moderne marque la fin des certitudes et des schémas hérités des Lumières qui régissaient le fonctionnement de l'art jusqu'à l'expressionnisme abstrait. Les centres de pouvoirs changent et se multiplient, ce qui entraîne une plus grande tolérance envers les formes hybrides d'art. L'Académie centralisée du passé a laissé place à des archipels de groupes qui luttent pour promouvoir des ensembles particuliers de formes d'art⁷⁵⁷. Le soutien institutionnel en faveur de formes d'art particulières s'explique aussi par les contextes politiques et sociaux dans lesquels ces formes d'art se développent.

⁷⁵⁵ Cf. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, p. 69, ed. La lettre volée, Bruxelles, 1999, 416p.

⁷⁵⁶ *idem*

⁷⁵⁷ Cf. Vera Zolberg et Joni Maya Cherbo, « L'art outsider », p. 91-108 in *L'art contemporain, champs artistiques, critères, réception*, actes du colloque du Musée d'Art Contemporain de Lyon, 16, 17, 18 octobre 1998, ss. dir. Jean Pierre Saez, ed. L'Harmattan, 2000, Paris, 304 p.

La diversification des lieux et des modes d'expositions entraîne une modification de la perception des œuvres d'art. Cette transformation de l'art, qui s'attache désormais à être lui-même objet de contemplations, se manifeste dans l'intention de se débarrasser de la tâche de représenter les illusions du réel pour devenir suffisant à lui-même, à sa présence, ou plutôt à sa présentation⁷⁵⁸.

Cette transformation est concomitante du développement des expositions d'art contemporain qui accentue le phénomène éphémère de l'évènement artistique au détriment de l'inscription de l'art dans la durée. La principale économie de la culture découle donc de ce processus d'exposition qui devient le moteur de la création, mais aussi le cadre à l'intérieur duquel l'art doit s'adapter. De ce fait, l'art s'est retranché dans sa fonction de monstration, et dans son statut de bien de consommation esthétique.

L'importance de l'art est alors maintenant dépendante de sa capacité à être introduite dans l'exposition qui devient la nouvelle prétendante à l'originalité. L'accrochage, l'organisation d'une exposition, deviennent de ce fait « une forme d'œuvre moderne »⁷⁵⁹.

Par exemple, le premier caisson lumineux de Jeff Wall, *The Destroyed Room*, est exposé pour la première fois en 1978 dans la vitrine d'une galerie à Vancouver⁷⁶⁰. Cette présentation relève de la présentation commerciale, de l'assimilation de l'objet d'art à une marchandise et non de la présentation dans le cube blanc de la galerie. Wall se place entre les médias et les beaux-arts, entre la réalité urbaine et l'histoire de l'art. Ayant quitté l'église ou le salon aristocratique, l'art s'expose par et pour lui-même, sans autre finalité que lui-même grâce à quoi il ouvre un ordre propre⁷⁶¹: la valeur d'exposition⁷⁶² remplace la valeur de culte.

⁷⁵⁸ Germano Celant, « La machine visuelle. L'accrochage artistique et ses archétypes modernes », p. 197-217 in cat. *Images et (re)présentations, les années 1980*, 31 mai au 6 septembre 2009, Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2009.

Ce texte est paru pour la première fois dans le catalogue de l'exposition Documenta 7 de Kassel, p. 13-18, 1982. Après un panorama des modes d'expositions et de leur évolutions tout au long du XX siècle, l'auteur décèle une véritable innovation dans les modes de présentations des années soixante dix où les hiérarchies entre les œuvres et les médias s'effondrent pour laisser place au concept unificateur des objets proposés. L'art était présenté dans ses relations avec d'autres pratiques culturelles ou sociales.

Mais au début des années quatre vingt, il apparaît que le conformisme culturel et social ait repris le dessus avec un retour à une hiérarchisation « académique » des œuvres, à une échelle des valeurs. Comme si l'art cherchait à nouveau à se hisser sur l'autel de la création, à ne dialoguer qu'avec lui-même.

⁷⁵⁹ *Idem*.

⁷⁶⁰ Cf. Jeff Wall, Entretien avec Jean François Chevrier, 1998, in *Jeff Wall, Essais et entretiens, 1984-2001*, ed. ENSBA, Paris, 2001, 378p. p. 353

⁷⁶¹ Cf. Jean Louis Deotte, « Il n'y a pas de chef d'œuvre inconnu (l'exposition entre Romme et Socrate) ». p. 100, in *Le jeu de l'exposition*, ss dir. Jean Louis Deotte et Pierre Damien Huyghe, ed. L'Harmattan, Paris, 1998, 249p

⁷⁶² Cf. Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, ed. Flammarion, Paris, 1994, 335p. p. 281

L'auteur démontre que cette valeur d'exposition est due aussi aux changements du monde l'art, où l'institution muséale occupe une place de plus en plus importante.

L'exposition d'œuvre contemporaine soulève aussi le débat de l'autonomie de l'œuvre d'art, débat auquel participe largement la photographie en réanimant par exemple la question de la théâtralité⁷⁶³.

L'autonomie de l'art semble donc inhérente à son mode de présentation et la photographie participe à ce mouvement en adoptant la « forme tableau ». Cette appellation sous-entend de nombreuses caractéristiques techniques comme l'utilisation du grand format, du cadre ou de la couleur (des caractéristiques que nous analyserons ultérieurement) mais elle convoque surtout le processus d'exposition, son « exposabilité ». Hans-Georg Gadamer⁷⁶⁴ s'est intéressé dès les années soixante à ce phénomène qui apparaît avec le tableau moderne. Il définit ainsi le tableau: « *Par là nous entendons surtout la toile moderne, qui n'est liée à aucun endroit fixe et qui grâce au cadre qui l'entoure, s'offre dans une autonomie parfaite, rendant possible de la sorte une juxtaposition livrée à l'arbitraire, comme le montre la galerie moderne* ». ⁷⁶⁵

L'autonomie du tableau est d'autant plus évidente depuis que les artistes produisent en vue d'exposer dans une galerie moderne et non pas dans le cadre d'une commande. Ainsi, la constitution de collections regroupant des œuvres libérées de ce poids et créées en vue de l'exposition, coïncide avec l'émergence d'une conscience esthétique rendant possible la confrontation avec la forme autonome du tableau. De fait, toute œuvre d'art produite dans un contexte coupé des liaisons avec la vie, et des particularités de ses conditions d'accès, est un tableau: elle se détache de son conditionnement, comme un tableau se détache du mur.

Le début de la décennie quatre-vingt marque un seuil dans l'évolution de l'art et de sa présentation. La multiplication de lieux d'exposition, l'éclatement des frontières entre les médias et l'importance accordée au processus d'exposition, soulèvent des nombreuses interrogations mais entraînent aussi des expériences novatrices dans ces différents domaines. La photographie joue un rôle important dans ces innovations artistiques et curatoriales. Elle devient un matériau facilement manipulable et transformable par un jeu de modification des supports; elle se prête ainsi à de nombreuses expériences sur les modes d'expositions. Paradoxalement, dans le mouvement de retour à la peinture, elle cherche à s'apparenter à la forme tableau en modifiant sa matérialité et son mode d'exposition.

⁷⁶³ Cf. Michael Fried, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, ed. Gallimard, 2007, 280p

⁷⁶⁴ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, ed. Seuil, Paris, 1996, 533p. 1er édition 1960.

⁷⁶⁵ *Idem*, p. 64

L'image photographique est un artefact qui présuppose des règles de réceptions normatives⁷⁶⁶. Ces règles normatives sont multiples et changeantes puisque les stratégies communicationnelles elles-mêmes sont en continuel mouvement. Il convient donc d'analyser les stratégies communicationnelles établies autour de la diffusion de l'image photographique pour déterminer quelles normes lui sont appliquées⁷⁶⁷.

2) «Ils se disent peintres, ils se disent photographes».

Afin d'appréhender les raisons et les modes d'évolution des pratiques postmodernes dans la création artistique, il convient de revenir sur une exposition fondatrice. En effet, «Ils se disent peintres, ils se disent photographes» (Annexe 8) marque un tournant dans l'histoire des présentations de la photographie. Par son caractère institutionnel, international, interdisciplinaire et l'importance de son catalogue, l'exposition présente de nombreuses particularités qui témoignent de son caractère ambitieux. Elle illustre, de plus, l'importance de la présentation de photographie d'artistes dans le processus d'intégration de ce médium dans le Monde de l'art. Elle prend place dans les salles de l'ARC⁷⁶⁸ du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, dirigé depuis 1973 par Suzanne Pagé et dont nous avons déjà remarqué la programmation extrêmement novatrice.

Cette exposition se déroule dans un contexte artistique très riche: alors que la photographie semble être l'objet de nombreuses attentions⁷⁶⁹, la scène artistique est marquée par le retour de la peinture figurative. Face à la problématique historique de l'influence de la peinture sur la photographie, Suzanne Pagé affirme que le problème n'a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème. Il existe selon elle:« (...) *une prolifération de plus en plus riche de solutions issues de l'exploitation insolente et aventureuse de toutes les ressources d'un support et d'une*

⁷⁶⁶ Les règles constitutives rendent possible la réception photographique dans sa spécificité. A l'inverse les règles normatives guident une réception dont la spécificité photographique est déjà garantie : elles n'ont de valeur que dans un contexte institutionnel spécifique. Ces règles délimitent les champs de recevabilité des différentes manières d'aborder une image photographique.

⁷⁶⁷ Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire, du dispositif photographique*, ed. du Seuil, Paris, 1987, 215p. p. 105

⁷⁶⁸ Animation, Recherche, Confrontation.

⁷⁶⁹ Nous venons de démontrer l'engouement récent pour ce médium de la part des institutions. Engouement qui trouve enfin un appui théorique dans deux ouvrages fondamentaux, *Sur la photographie* de Susan Sontag et *La Chambre claire* de Roland Barthes qui fourniront le *modus operandi* à la majorité des analyses du médium dans la décennie suivante.

lien par des artistes débarrassés des scrupules excessifs d'un professionnalisme essoufflé par excès de maîtrise. » 770

Dans ce contexte, qui favorise les oppositions esthétiques et théoriques entre les tenants d'une photographie moderniste et les promoteurs d'une peinture post-moderne, cette exposition propose une position intermédiaire, qui bien que pouvant apparaître consensuelle, s'avèrera être la plus pertinente et la plus prometteuse.

a) L'origine de l'exposition.

Pour la première fois, une exposition entend présenter une photographie dégagée du dogmatisme de la profession et de la domination de la forme. Comme l'explique Suzanne Pagé, dans le catalogue, il s'agissait de réagir à de multiples demandes d'expositions par des photographes, qu'ils se disent peintres ou photographes. Elle revient sur la situation contemporaine où elle remarque déjà un essoufflement du photo journalisme, dont les dogmes éclatent sous l'effet de la contamination produite par une volonté de rentrer dans l'institution muséale. Sans dresser de barrières entre les différentes pratiques de la photographie, cette exposition met en lumière deux courants aux frontières fluctuantes qui recourent les circuits de diffusion.

D'un côté une pratique qui fait référence à l'histoire de la photographie et se diffuse par le biais d'un circuit spécialisé. De l'autre une pratique qui fait référence à l'histoire de la peinture, propose une utilisation naïve ou froide du médium et s'expose dans les galeries de peinture. Les créations débordent des fonctions et des genres qui ont longtemps servi de cadre de référence.

On constate cette ambivalence de manière très claire dans le titre de l'exposition, et dans la liste des artistes internationaux (Annexe 8) sélectionnés qui dénote une diversité des démarches présentées dans ce projet. Comme l'affirme d'emblée dans le catalogue Michel Nuridsany⁷⁷¹, cette exposition n'était ni un constat ni un bilan, elle était la manifestation d'une transformation de l'objet photographique: les photographes ne pouvant plus se contenter des

⁷⁷⁰ Suzanne Pagé, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, cat. exp., ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980, n. p.

⁷⁷¹ Michel Nuridsany, « Ils se disent peintres, ils se disent photographes... », *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, cat. exp., ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980, n. p.

règles spécifiques du médium et les peintres ayant dépassé l'utilisation de la photo constat pour la hisser au rang de tableau. Cette notion de tableau, qui traversera toutes les théories de la photographie contemporaine, fait ressurgir l'importance de l'assimilation de la photographie à la peinture et celle de la légitimation institutionnelle. En effet, Suzanne Pagé prend soin de donner une cohésion à l'ensemble. Or, selon elle, ce qui relie les artistes rassemblés ne réside pas véritablement dans leur pratique mais plutôt dans : « (...) *l'élection du musée comme lien affirmant ainsi une nouvelle dimension formelle et physique de la photographie: celle de l'espace muséal dans la verticalité de son mur et sa donnée spatiale spécifique.* »⁷⁷²

Cette unité physique explique la variété des démarches plastiques montrées mais affirme aussi l'importance prépondérante du lieu d'exposition sur la forme des œuvres. Tous ces artistes affirment « *une préoccupation très spécifiquement plastique dans une présence au mur recherchée comme essentielle.* »⁷⁷³. Les murs du musée qui sont perçus comme le lieu de consécration suprême par beaucoup de photographes, permet ici à la photographie de sortir de son milieu traditionnel considéré, ici, comme sclérosant, pour s'ouvrir à « *la liberté sensible et imaginaire* »⁷⁷⁴ que rend possible, selon les commissaires, le mur du musée.

Les œuvres réunies ne sont donc pas des photographies susceptibles d'être diffusées par le biais de la presse ou d'un livre: elles sont conçues d'emblée dans l'optique du grand format, et ne sont efficaces qu'une fois accrochées au mur du lieu d'exposition. Cette programmation de l'œuvre, qui régule l'attitude de l'artiste, aboutit tout de même à une forme particulière qui peut aussi faire office d'éléments fédérateurs de l'exposition: les œuvres sont de grands formats, encadrées, pour la plupart en couleur, elles utilisent le principe de la série et de l'hybridation des médias. Nous retrouvons ici les principales caractéristiques de ce qui sera, ultérieurement, dénommé la forme tableau.

L'exposition part donc du constat que la photographie produite par les peintres est aujourd'hui en couleur. Cette utilisation rend perplexes et incroyables les photographes qui voient s'ouvrir devant eux un nouveau territoire mais qui craignent pour leur identité. Nuridsany s'interroge alors sur cette identité pour en arriver à la problématique de cette exposition: qu'est-ce que la photographie?

772 Suzanne Pagé, *op. cit.*

773 *Idem.*

774 *Idem.*

Dans le catalogue, Michel Nuridsany s'emploie à revoir l'histoire de la photographie à travers un discours engagé, sinon partisan, où, par l'emploi fréquent du « je », il n'hésite pas à affirmer ses points de vue sur l'histoire et la situation contemporaine du médium. Il s'attache à revenir aux origines de la découverte du médium pour revenir à la période contemporaine afin de relever les caractéristiques de la photographie. Entreprise d'autant plus nécessaire que l'histoire de la photographie s'apparentait alors, d'après Nuridsany, à un roman de science-fiction où le déroulement chronologique n'était abordé qu'à travers la promotion du médium, en permanence attaquée par un ennemi héréditaire: la peinture. Afin de remédier à cette situation, l'histoire de la photographie serait donc à revoir, à réétudier, à réécrire⁷⁷⁵. Elle est abordée ici à travers ses relations avec les sciences, la société et les arts.

Cette histoire commence donc avec une découverte technologique qui ne produira aucune œuvre esthétiquement intéressante⁷⁷⁶ avant les années vingt, période considérée comme un âge d'or pour le médium. Les artistes proposent alors les premières œuvres photographiques qui prennent la forme de la trace (les expériences de Man Ray et Moholy-Nagy) ou du collage dans les photomontages.

Cette période laisse place à un désert créatif où la photographie est toute accaparée par le photojournalisme et devient un mass média. C'est donc logiquement sous cette forme, qu'elle réapparaît dans les œuvres de Rauschenberg et Warhol, les premiers à transposer la photographie sur la toile. L'attitude de Warhol face à la photographie et sa propension à assimiler la création à une production machinique s'avèrent être, d'après Michel Nuridsany, de la plus grande importance⁷⁷⁷. Cet aspect sériel et accumulatif de la création explique aussi l'intérêt des œuvres d'Edward Ruscha.

Michel Nuridsany remarque l'importance du Land art, du Body art et de l'art conceptuel⁷⁷⁸ qui, après une période de découverte, ont rapidement fait migrer la photographie de son rôle de constat à celui de moyen d'expression, du petit tirage noir et blanc de mauvaise qualité, au grand tirage couleur encadré où la beauté de l'image crée une tension contradictoire avec l'aspect énigmatique de la représentation. Il pose ainsi les fondements d'une légitimation historique de l'utilisation de la photographie par les artistes : il énumère les références artistiques et son discours reste encore valable aujourd'hui.

⁷⁷⁵ D'après Michel Nuridsany.

⁷⁷⁶ Nuridsany relève néanmoins les figures de Disdéri et Marey: le premier invente l'art de l'ère industrielle, le second influence les œuvres de Duchamp et des Futuristes.

⁷⁷⁷ D'après Michel Nuridsany: « *La contribution de Warhol à l'évolution de la photographie, à sa prise en compte par les artistes, doit être considérée, me semble-t-il, comme capitale* ».

⁷⁷⁸ Il cite Richard Long, Bruce Nauman, Douglas Hueber ou Hamish Fulton.

b) Les artistes.

Cette évolution de l'utilisation de la photographie analysé par Michel Nuridsany, explique le travail d'une partie des artistes présentés: Hamish Fulton, Arnulf Rainer, Edward Ruscha, Jan Dibbets et Michael Snow. Pour ces artistes, l'utilisation de la photographie permet d'interroger notre perception du réel. Le médium devient alors non seulement « *un moyen d'expression extrêmement complexe* »⁷⁷⁹, mais aussi une possibilité de ramener un courant artistique « *dans des limites tolérables pour le marché de l'art.* »⁷⁸⁰

Ce mouvement vers une esthétique intégrable au système, est critiqué par d'autres artistes qui, dans le contexte de revendication post-Mai 68, s'attachent à détruire l'art comme le font les artistes de Fluxus ou Robert Filio. Remplacer l'art par la vie favorise l'utilisation de la photographie, en tant que double mécanique de cette vie, comme le montrent les œuvres de Boltanski et Le Gac.

Après cet aperçu du processus d'intégration de la photographie dans la palette des artistes, Michel Nuridsany ne peut passer sous silence la constitution contemporaine du champ photographique. Même s'il remarque que ce champ est animé d'un esprit corporatiste et qu'il s'engage dans une voie sans issue⁷⁸¹. Il constate que certaines expériences favorisent une reconnaissance du médium: les expositions de la FNAC font découvrir au grand public que la photo peut s'exposer, la Galerie Agathe Gaillard montre l'œuvre des rares photographes « *qui méritent qu'on en parle* »⁷⁸². Ces photographes sont Ralph Gibson, Duane Michals et Leslie Krims, le dernier, dont la production se situe entre le Pop art et le Body art, étant présent dans cette exposition.

Avec cet engouement pour la photographie, les initiatives telles les Rencontres d'Arles ne peuvent plus être ignorées même si les œuvres qui y sont présentées ne semblent pas mériter qu'on s'y attarde⁷⁸³. Les photographies qui y sont présentées deviennent pour Nuridsany un modèle de comparaison systématique. Ainsi il oppose la technique parfaite prônée par les photographes pour se démarquer des amateurs à l'album de famille de Boltanski, la recherche

779 Michel Nuridsany, *op. cit.*

780 *Idem*

781 D'après Michel Nuridsany: « *Plus qu'à susciter la création, la réflexion, on s'emploie essentiellement à conquérir une audience, à imposer l'image d'une photo 'artistique', on réclame pour elle un statut particulier, une place au musée. On la veut 'respectable'. Ah, que de fois n'ai je entendu ce mot: respectable...* »

782 Michel Nuridsany, *op. cit.*

783 Michel Nuridsany : « *Mais la plupart des autres photographes pataugent. Les uns parcellisent à qui mieux mieux (sic.). (...) ils cadrent des petits bouts de macadam avec une jambe qui dépasse.* »

de l'émotion et de l'impression des photographes à l'accumulation de photographies d'appareils photo de Sarkis.

De la même manière, selon lui les œuvres de Feldman, Gette et Gerz participent à cette déconstruction des normes photographiques, à cette interrogation de notre notion du réel par le biais d'œuvres refusant toute qualité artistique ou séduction.

Michel Nuridsany pointe aussi l'importance de l'utilisation de la photographie couleur à partir de l'année 1973, qui s'accompagne d'un agrandissement du format des tirages. Cette évolution technique trouve dans l'œuvre de Gilbert et Georges son meilleur aboutissement. Ces deux artistes sont ici présentés comme les premiers à avoir démontré que la photographie pouvait avoir une dimension picturale et la même intensité que le tableau, lorsqu'elle manifeste son aspect monumental.

L'accent porté sur cette dimension physique de l'œuvre ne doit pas occulter la mise en avant du discours des artistes. En effet, Nuridsany prend soin de bien démontrer que chaque artiste ne situe pas son propos dans l'esthétique et le formalisme de l'image photographique, mais bien dans le concept, l'idée mise en forme par le biais du médium. L'œuvre de Gilbert et George, par exemple, n'est pas analysée en fonction de son format ou de l'utilisation de la couleur mais à travers l'opération mentale qu'elle induit chez le spectateur : sa capacité à transformer les artistes en objet.

Enfin, Michel Nuridsany recentre son propos sur le mouvement de connivence entre photographes et artistes. Il remarque que cette situation n'est apparue qu'une seule fois au cours de l'histoire du médium, en 1920. Le reste de l'histoire se caractérise, à part quelques rares exceptions, par une ignorance mutuelle. Dans l'exposition, les œuvres de Groover, Drahos et Haxton illustrent le renouveau contemporain de ce rapprochement. Ces artistes, dont les œuvres sont des grands formats couleurs, se situaient dans la pratique de la photographie mais produisent des œuvres comparables à des tableaux.

c) Une exposition jalon.

Michel Nuridsany insiste sur l'aspect transitif du début de la décennie quatre-vingt. Il rappelle le contexte de crise économique, de retour à la peinture chez les artistes et l'influence sur les photographes du succès des galeries qui exposent de la photographie. Cet ensemble de

circonstances explique, d'après lui, les mutations qui se produisent dans les rapports entre les artistes et la photographie, cette dernière, à partir du moment où elle « tient » au mur, devient l'égale de la peinture. Il prend, de plus, le soin de ne pas opposer la photographie des artistes à l'art des photographes, cette dichotomie ne serait qu'une question de vocabulaire et de décision personnelle. La barrière entre la photographie et l'art paraît donc s'être dissoute de part et d'autre.

Le commissaire de l'exposition n'affirme aucun parti pris, il met en évidence les principales utilisations de la photographie par les artistes et les œuvres photographiques qui sont, à son avis, les plus à même de présenter une valeur artistique. Ce parti pris est alors original et courageux alors que, comme nous l'avons montré, de nombreux photographes ne cherchent plus à s'insérer dans le monde de l'art et que les peintres opèrent un retour à la tradition.

Cet évènement qui ne se veut pas être un bilan, peut donc être compris comme un aperçu des diverses tendances artistiques utilisant la photographie chez des artistes internationaux. Elle met en avant une des tendances dominantes de la décennie écoulée : le photoconceptualisme. Dont de nombreux représentants furent présentés dans des expositions antérieures de l'ARC : Gilbert & George, Victor Burgin, Hamish Fulton, et John Hilliard étaient présentés dans l'exposition collective « Un certain art anglais... »⁷⁸⁴ en 1979, Boltanski, Gette, Le Gac et Messenger participent à l'exposition « Tendances de l'art en France 1968-1978/9. »⁷⁸⁵

Cette tendance du photoconceptualisme, qui regroupe les artistes conceptuels utilisant la photographie, est abordée à travers des figures pionnières comme Les Bêcher⁷⁸⁶, Ed Ruscha ou Hans Peter Feldman, et de jeunes créateurs, dont beaucoup travaillent en France : Christian Boltanski, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac et Annette Messenger. Nous retrouvons aussi des représentants du Narrative Art comme Bill Beckley et James Collins, et des artistes annonciateurs de la tendance simulationniste, Richard Prince et Cindy Sherman, qui deviendra un des courants majeurs des années quatre vingt et sera catalogué comme postmoderne.

⁷⁸⁴ Cf. cat. *Un certain art anglais... Sélection d'artistes britanniques 1970-1979*, 19 janvier - 12 mars 1980, ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1979, 136p.

⁷⁸⁵ Cf. cat. *Tendances de l'art en France 1968-1978 / 3., partis-pris autres*, 14 décembre 1979 - 20 janvier 1980. ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980, 41p.

⁷⁸⁶ Il convient de préciser que cataloguer l'œuvre des Bêcher dans des tendances restrictives prête à discussion.

Les photographes sont eux invoqués, pour illustrer les capacités du médium à sortir d'un dogmatisme sclérosant⁷⁸⁷. Luigi Ghirri, qui trouve chez Michel Nuridsany l'un de ses plus fervents promoteurs, démontre les capacités créatrices de la photographie couleur, Tom Drahos les possibilités de manipulation du matériau photographique. Le caractère hétéroclite de cette programmation se manifeste dans le propos et la forme des œuvres mais aussi dans l'origine de ces artistes : certains sont dans le monde de l'art depuis des années, d'autres sont issus du champ de la photographie. Paradoxalement, cette exposition institutionnelle intègre la photographie dans une exposition artistique sans pour autant appuyer la légitimation artistique du médium telle qu'elle est réclamée par les acteurs du champ photographique. Elle offre une vision des recherches plastiques qui intègrent la photographie dans un but de renouveler la création artistique. La photographie pure n'apparaît pas comme une voie possible la création artistique mais plutôt comme une voie parallèle et distincte. Sa présentation aux côtés d'œuvres de plasticiens ne met pas en avant sa possible légitimation, elle accentue au contraire la distance qui la sépare de la création artistique.

Par-delà ces différences nous pouvons faire apparaître certains points communs. Les plus flagrants sont ceux mis en avant tout au long du texte du catalogue et concernent l'utilisation du grand format, de la couleur et de l'hybridation de la photographie à d'autres médias (texte et peinture principalement).

Une autre similitude se manifeste dans l'appellation qui regroupe l'ensemble de ces artistes : « les peintres photographes ». Bien que vague, elle autorise le rassemblement d'artistes qui abandonnent la peinture dans les années soixante, et poursuivent une réflexion sur le pouvoir iconique de l'image à travers l'utilisation de la photographie. Cette utilisation présente la particularité de sortir des règles véhiculées par le champ de la photographie, pour adapter les normes esthétiques et les méthodes de présentation de la peinture (le grand format, la couleur, l'encadrement...) au médium photographique.

L'exposition est donc une réponse à l'inépuisable question des rapports entre la peinture et la photographie. L'alliance de la technique et de la figuration photographique conjuguée à l'utilisation de l'esthétique picturale servant une création artistique conceptuelle, aboutit à l'apparition d'une forme artistique, la « forme tableau » ou « tableau photographique », qui

⁷⁸⁷ Nous renvoyons à l'article de Michel Nuridsany, « Le temps des changements », in *Le Figaro*, 21 novembre 1980. Il y explique sa vision du champ de la photographie et de la photographie créative qui « s'empêtre dans l'artisanat d'art ». D'après lui, l'invention se situe ailleurs, « ceux qui manifestent cette évolution ce sont les peintres. (...) Eux ils osent, eux ils inventent, remettent en question le médium, l'attaquent, le détruisent ; s'en servent sans prudence et sans respect. »

devient l'un des paradigmes de la création artistique de la décennie quatre-vingt. Alors comme l'affirme Régis Durand : « *L'enjeu*[de cette exposition] *semblait être alors de déterminer si les œuvres sur supports photographiques qui commençaient à apparaître dans les années soixante-dix devaient être lues du point de vue particulier de la photographie (dont elles ne se réclamaient pas) ou du point de vue plus général de l'art contemporain.* »⁷⁸⁸

Ainsi, cette exposition resterait cantonnée à la question du médium et du point de vue à partir de laquelle ces œuvres doivent être analysées. Durant la décennie quatre-vingt, de nombreux artistes s'établirent d'entrée dans un territoire spécifique irréductible à celui d'un simple médium. Michel Nuridsany tente d'ailleurs de défendre et de diffuser ce modèle artistique par le biais d'articles rédigés pour la revue *Art Press* ou par la programmation d'expositions. Il arrivera à une conclusion, qu'il formulera notamment dans le cadre d'une projection⁷⁸⁹ qu'il organise pour les Rencontres d'Arles en 1984 : l'essoufflement d'un mouvement apparenté à l'idée d'un certain classicisme, et qui ne pouvait pas résister à la montée en puissance de tendances picturales comme la Transavantgarde ou la Figuration Libre. Ce recul temporaire n'occulte pourtant pas la portée et l'importance de cette exposition qui servira par la suite de référence et qui marque véritablement l'entrée des œuvres photographiques dans l'institution artistique.

d) De nouvelles formes d'exposition de la photographie.

Dans ce mouvement d'ouverture et d'hybridation des arts, l'exposition traditionnelle qui aligne des photographies sur une cimaise est remise en cause par des expériences et des propositions curatoriales.

L'une des plus intéressantes, ou du moins significative de cette ouverture, est l'exposition « *Trans-positif négatif, d'une exposition à l'autre. Bords. Débords. Rebordements* », qui a lieu à l'Espace photographique de la Ville de Paris en 1986⁷⁹⁰ et qui est réalisée avec la collaboration de Fujifilm France.

⁷⁸⁸ Régis Durand, *Habiter l'image, essais sur la photographie, 1990-1994*, p. 76 ed. Marval, 1994, 189p.

⁷⁸⁹ Nous reviendrons ultérieurement sur cette projection.

⁷⁹⁰ Cf. cat. *Trans-positif négatif, d'une exposition à l'autre. Bords. Débords. Rebordements*, 2 septembre – 28 septembre 1986, Espace photographique de La Ville de Paris, 1986, 47p.

Conçue par l'équipe de recherche de l'université Paris VIII « Place de la photographie dans l'histoire des images » et sous la direction de Jean Luc Monterosso, elle se veut une expérience qui tente de sortir des sentiers battus pour expérimenter de nouvelles formes d'exposition. Elle présente des travaux proches de la performance et s'assimile à une sorte de workshop qui tend à la transgression du dispositif muséal et à devenir une expérience ouverte à toutes les formes.

Les artistes, Hervé Abbadie⁷⁹¹, Bruno Brussa⁷⁹², Jean Claude Moineau⁷⁹³ et Thierry Nivaux⁷⁹⁴, réalisent cette exposition comme une œuvre à part entière, une expérience à vivre dans laquelle le spectateur s'engage corporellement. Ils partent du constat que la photographie court depuis son invention après une légitimité artistique. Après les expériences de nombreux photographes modernes en quête de la spécificité du médium qui empruntent donc les voies de la modernité picturales, les créations postmodernes sont soupçonnées d'être juste en recherche d'originalité. Ils pensent que la photographie malgré ses recherches de transgression a surtout été normative et prescriptive de contraintes « *tout comme continue à l'être la post modernité qui mélange de plus belle (double) contrainte et transgression.* »⁷⁹⁵

Cette expérience révèle une volonté de rompre avec les règles du médium et la détermination du support tout en réactualisant la notion d'indice et d'autonomisation moderniste. Cette remise en question des spécificités photographiques passe par de nouveaux modes d'exposition (Annexe 28). Le plan de l'exposition nous permet de constater que les photographies étaient présentées sous la forme de tirages de projections d'imprimés, au sein d'un dispositif complexe. Les images étaient sans sujet, floues, elles sortaient des cadres et étaient transformées par un jeu de superposition par le biais de projections de photographies couleurs sur des tirages noir et blancs de différents formats. Ce jeu de transformations fut accentué par l'utilisation de miroirs placés à différents niveaux d'observation : le spectateur depuis un point de vue fixe apercevait différentes images et différents lieux. De plus, le lieu et les supports étaient en perpétuelle évolution, en mutation: les cimaises bougeaient, les tirages aussi de 15° par jour, ils étaient collés au moyen d'adhésifs qui eux restaient fixes, des

791 Hervé Abadie est né à Rennes en 1962, enseignant chercheur, il participe aux *Immatériaux*, au Centre George Pompidou en 1985.

792 Bruno Brussa est né à Grenoble en 1962, enseignant chercheur, il participe aux *Immatériaux*.

793 Jean Claude Moineau, est né à Reims en 1942. Responsable de la formations Arts et co-responsable de la filière photographe à Paris VII, il est membre du comité de rédaction de la *Recherche photographique*. Il travaille dans l'art conceptuel, la poésie visuelle la performance.

794 Thierry Nivaux est né à Bayeux en 1958. Enseignant chercheur, il travaille au Centre George Pompidou à la mise en place de dispositif d'exposition

795 Anonyme in cat. *Trans-positif négatif, d'une exposition à l'autre. Bords. Débords. Rebordements*, p. 24

diapositives couleurs étaient projetées sur des tirages noir et blancs, la mise au point des projecteurs étaient modifiée en permanence, les projections s'entremêlaient.

Au sein de cet espace dynamique, le spectateur interagissait avec les projections, par son ombre il faisait disparaître l'image, il faisait écran en coupant le faisceau du projecteur. Il pouvait faire apparaître ou disparaître l'objet de contemplation.

En parallèle à cet espace où se jouait la déconstruction de la perception conventionnelle de l'image photographique, un autre espace représentait un intérieur d'appartement où se trouvaient les registres d'images habituels: photo souvenirs, photo de familles, posters, calendriers, livres.

Ce répertoire des différents usages d'ordre privé était lui aussi soumis à un traitement particulier qui amenait le spectateur à s'interroger sur la valeur de ces images. En effet, des tirages recouvraient entièrement certains meubles, le spectateur pouvait les déplacer et modifier ainsi la scénographie.

Cette exposition interactive, qui peut répondre à l'esthétique relationnelle en ce qu'elle convoque la participation du spectateur, ne cherchait pas à aboutir à une forme définitive: en perpétuelle transformation, sur un temps court et un temps long, elle s'apparente à un atelier, à un laboratoire expérimental et rompt avec toutes les formes habituelles de présentation de l'image photographique.

L'identité des artistes permet de mieux comprendre ce positionnement: à la fois chercheurs et artistes conceptuels, ils saisissent cette opportunité et des capacités techniques de l'image photographique pour expérimenter de nouvelles formes adaptables au médium de l'exposition. La photographie n'apparaît pas sous la forme traditionnelle du tirage encadré, de l'objet photographique sous sa forme artistique, mais sous sa forme dématérialisée de la projection ou sous la forme pauvre du simple tirage collé sur le mur ou sur d'autres surfaces.

Le positionnement⁷⁹⁶ de ces artistes vis à vis de la photographie est symptomatique d'une modification des attitudes artistiques: le travail collectif remplace la création individuelle, le concept et l'idée matérialisés dans une installation à la forme non définie remplace le culte de l'objet unique, réceptacle de la créativité artistique. Cette exposition matérialise une attitude fondamentale dans l'évolution des pratiques artistiques: l'image n'est plus la finalité de

796 Il est évident que cette expérience s'insère de manière particulière dans notre propos, d'autant plus qu'elle n'aura pas, à notre connaissance, de suite. De plus, cette proposition un peu hasardeuse n'affirme pas clairement ses intentions à l'image du texte du catalogue qui manipule allègrement les notions et multiplie les parenthèses sans jamais être très clair.

l'œuvre, elle en devient le moyen. Bien qu'isolée et sans suite directe, cette exposition est le signe d'une transformation progressive mais intense du concept de l'exposition et de l'utilisation de l'image photographique.

En repositionnant notre analyse sur des expositions plus conventionnelles, il apparaît clairement que la photographie est l'objet de tentatives de lecture de son histoire et de ses capacités créatrices. Elle est considérée de moins en moins comme une pratique résultant d'une histoire autonome et enfermée par ses spécificités techniques ou historiques, mais au contraire comme un prisme à l'intérieur duquel se reflète, non seulement l'histoire de l'art, de la culture et de la science, mais aussi les nouvelles pratiques artistiques. Certaines de ces nouvelles pratiques sont alors regroupées sous la bannière d'une appellation : le tableau photographique.

3) Le Tableau photographique

A la fin des années quatre-vingt, la création photographique semble s'établir de part et d'autre d'une frontière symbolique. D'un côté, les photographes pratiquent une photographie pure et s'inscrivent dans le cadre théorique du médium. De l'autre, les artistes utilisent le médium dans une pratique de ré appropriation, citation et détournement, afin de dénoncer les mécanismes d'aliénation à l'œuvre dans l'image. Ces deux aspects de la création se retrouvent dans l'exposition «L'invention d'un art» et sont défendus par Jean-Claude Lemagny pour la première, et Michel Nuridsany pour la seconde.

A la fin de la décennie, cette dichotomie est mise à mal par une production photographique qui utilise le médium photographique dans une attitude redevable aux idées des avant-gardes artistiques, dans une pratique purement photographique. Une telle photographie provoque l'attention de nombreux commissaires, critiques et théoriciens. C'est le cas de Jean François Chevrier dont les choix furent très remarquables. .

Critique d'art et commissaire d'exposition, Jean François Chevrier élabore une appellation et une théorie autour de la pratique de certains artistes qui inscrivent leurs pratiques photographiques dans le champ de l'art. Après une exposition réalisée à partir des œuvres acquises par les FRAC, il matérialise les concepts du « tableau photographique », de la

« forme tableau » ou de « l'image tableau » par des expositions où, en 1989, il réunit, entre autres, Craig Horsfield, Jonh Coplans, Jeff Wall et Suzanne Laffont. Deux expositions peuvent faire office de manifeste : « Photo Kunst »⁷⁹⁷ et « Une autre objectivité »⁷⁹⁸. Dans les textes des catalogues, il propose des analyses historiques et esthétiques permettant de revenir sur l'histoire de l'art moderne en y incluant l'influence de la photographie⁷⁹⁹.

En 1986, Jean François Chevrier est le commissaire de l'exposition « Muséotrain, La photographie dans les FRAC ».⁸⁰⁰ (Annexe 8). Cette exposition se déroula pendant une période charnière pour l'art en France. Elle constitue le premier bilan des FRAC, âgés de cinq ans à peine, et marque le début de la reconnaissance de la photographie puisque les œuvres présentées étaient issues de collections publiques (les FRAC) et pouvaient donc jouir d'un statut privilégié : elles ont été sélectionnées par des commissions d'achats⁸⁰¹ composées d'experts et sont devenues par leurs acquisitions des biens inaliénables.

. Elles ont été prélevées dans les différents fonds d'œuvres contemporains nouvellement créés dans chaque région française. La présence de la photographie dans ces différents fonds, constitués par des commissions d'achats différentes, atteste alors la reconnaissance de la valeur artistique de la photographie. Cette présence de la photographie dans différents fonds est d'autant plus importante que la création artistique de cette période est largement dominée par les Transavant-garde ou le Néo expressionisme.

Le texte « Photo, art contemporain »⁸⁰² rédigé par Jean François Chevrier, justifie la présence de la photographie dans ces fonds. L'auteur, qui sera un des promoteurs des plus actifs de la photographie contemporaine, dresse d'emblée un constat de dichotomie dans les œuvres présentées : une partie de ces œuvres rentrent dans la catégorie des œuvres hybrides, des *mixed média*, en profitant de la disparition de la distinction des médias ; une autre partie

797 Cat. *Photo Kunst*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1989, cite par Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La photographie*, ed. Larousse, Paris, 2008, 237p. p. 208

798 Cat. *Une autre objectivité*, , 14 mars – 30 avril 1989 Centre National des Arts Plastiques, Paris , 24 juin – 31 août 1989 Centro per l'Arte Contemporano Luigi Pecci, Prato, 1989, ed. Milan, Idea Books, 1989, 254p.

799 Thierry Gervais et Gaëlle Morel affirment « *Chevrier entend revenir à une vision moderniste de l'histoire de l'art et y inscrire la photographie* ». Thierry Gervais et Gaëlle Morel, *La photographie*, op. cit. p. 209

800 Cat. *Muséotrain, La photographie dans les FRAC.*, FRAC Limousin, 1 mai – 1 novembre 1986.

801 L'achat d'œuvre par les FRAC n'est pas le fait du seul directeur. Chaque achat doit être validé par une commission d'experts, la commission d'achat, qui apporte une caution intellectuelle ou scientifique aux choix des achats.

⁸⁰²Jean François Chevrier, « Photo, art contemporain », in cat. *Muséotrain, La photographie dans les FRAC.*, FRAC Limousin, 1 mai – 1 novembre 1986.

est issue d'un mouvement de spécialisation des pratiques, ce qu'il nomme une « photo-photo » qui trouve dans l'art moderne le meilleur contexte pour s'affirmer.

Bref, Jean François Chevrier fait apparaître, à travers cette distinction, le positionnement des créateurs, « une photographie purement photographique » désigne une photographie issue du champ photographique, et « les recherches plastiques », une création qui s'inscrit d'emblée dans le monde de l'art. Cette distinction, André Rouillé l'opèrera plus tard entre l'art des photographes et la photographie des artistes⁸⁰³.

La photographie purement photographique propose de sortir de la domination du modèle du reportage et entreprend une relecture de la culture photographique de l'entre deux guerres et une reconsidération des maîtres du XIXe siècle. Néanmoins, Chevrier reconnaît qu'« *un goût finalement très artisanal limitait les rares recherches menées en dehors du reportage* »⁸⁰⁴.

Dans les recherches plastiques, l'auteur reconnaît le mérite de l'initiative de Michel Nuridsany de monter l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes », en 1981. Pour lui, ce rapprochement entre la photographie et la peinture permit la mise au jour de « l'image fabriquée ». Cette appellation qui regroupe diverses tendances, comme les mosaïques d'images, la séquence, la mise en scène ou la transformation d'image, autorise aussi une opposition à la photographie instantanée, esthétique caractéristique du champ de la photographie. Il est intéressant de constater, que quelques années plus tard, Jean François Chevrier utilisera cette vision bicéphale de la photographie pour proposer une autre forme de création qui s'inscrira entre ces deux tendances.

Il convient de remarquer que cette exposition a contribué à lancer de nombreux artistes qui se retrouvent alors largement dans les FRAC. En effet, la création plastique de ces artistes prend appui sur la prise de conscience de la limite d'un artisanat d'art qui n'aboutit qu'à la perfection de la belle épreuve noir et blanc, présentée dans un port folio. Le passage du livre au mur ne peut se concrétiser que par une transformation de l'esthétique de cette image photographique : elle devient couleur, adopte le grand format et vise alors à devenir le tableau photographique.

Dans les années soixante-dix, les créateurs cherchaient ainsi à critiquer les photo-reporters qui se contentent d'aligner au mur des tirages 30 x 40cm. , tirés par des professionnels, afin d'obtenir, avec peu d'efforts, le statut d'auteur. L'alternative au reportage était alors possible dans une pratique visant au raffinement esthétique mais qui confondait art et métier, et ne possédait pas de références historiques. L'utilisation de la couleur, du grand format et de

803 Cf. André Rouillé, *La photographie, op.cit.*

804 Cf. Jean François Chevrier in cat. . *Muséotrain, La photographie dans les FRAC.*

stratégies empruntées aux arts plastiques s'avéraient donc comme novatrices, voire salvatrices.

Néanmoins, Jean François Chevrier remarque que cette position ne suffit plus en 1986, et que le grand format couleur n'est plus à même d'imposer tout seul la valeur artistique d'une image. Il remarque ici l'existence d'une norme esthétique qui dérive en recherche formaliste dénuée d'intérêt artistique. Il appelle donc à une ouverture de la création photographique et indique les dangers d'une recherche purement plastique.

Ainsi, l'exposition « Muséotrain » présentait de nombreuses œuvres qui s'apparentent à la forme tableau (beaucoup d'œuvre sont des tirages cibachrome dont le format dépasse le 70 x 70 cm.), des œuvres redevables à l'art conceptuel comme celle de John Hilliard, des œuvres novatrices comme celle de Patrick Tosani, ou George Rousse. Cependant l'ensemble de l'exposition était dominé par le paradigme de la photographie créative (Annexe 8) où la noirceur et la matière photographique apparaissent comme des éléments nécessaires à toute légitimation artistique.

Les œuvres de Marc Deneyer⁸⁰⁵ sont des paysages réalisés à la tombée du jour. Ce dernier focalise sur cet instant du passage de la lumière à l'obscurité, passage qui détruit le paysage sans le dénaturer. Ces images sont plongées dans une noirceur floconneuse où les formes émergent à peine. Cette création, apparentée ici à une photographie philosophique, interroge les principes inhérents au médium photographique (le temps et la lumière) mais reste cantonnée à une esthétique et une attitude moderniste.

Cette exposition, qui affirme la valeur artistique de la photographie, illustre l'aspect transitoire de cette période : la photographie tente de s'extraire du modèle du photo reportage et de l'artisanat d'art, pour se rapprocher du modèle pictural. Cependant, elle reste encore largement dominée par la photographie créative, une pratique moderniste issue de son processus d'autonomisation commencé dans les années soixante. Jean François Chevrier dévoile dans ses choix et ses écrits, une orientation esthétique qu'il concrétisera quelques années plus tard à travers une autre exposition: «Une autre objectivité» .

805 Marc Deneyer est né à Bruxelles en 1945. Après la musique et le dessin, il s'intéresse à la photographie et plus particulièrement au paysage. Il participe à la DATAR et à la mission photographique Les Quatre saisons du territoire.

a) L'exposition : «Une autre objectivité» .

«Une autre objectivité» (Annexe 8) organisée par Jean François Chevrier au Centre national des arts plastiques en 1989, fut en effet l'une des premières tentatives de légitimation théorique d'une photographie inscrite d'emblée dans le champ de l'art. En cela, elle est l'une des premières à démontrer que l'exposition joue un rôle de dispositif de légitimation, lorsqu'elle est accompagnée d'un discours théorique suffisamment solide pour fédérer un ensemble d'œuvres. L'ensemble devient alors une référence, à laquelle on s'oppose ou que l'on convoque, que l'on soit artiste, commissaire ou critique.

Le point de départ de cette exposition est la découverte, par Jean François Chevrier, des travaux de Jeff Wall, Suzanne Laffont et John Coplans au milieu des années quatre-vingt. Il voit dans l'émergence de ces artistes, ainsi que dans celle de Tomas Struth⁸⁰⁶, la continuité des œuvres de Robert Adams⁸⁰⁷ ce qui justifie une forme de reconnaissance de Walker Evans. Selon lui, l'acceptation de cet héritage conjuguée à de nouvelles formes de présentation des œuvres pourrait débloquent la situation dans laquelle se trouvait la photographie⁸⁰⁸. Il reconnaît dans l'œuvre de ces artistes la confirmation « *que la convention du tableau pouvait être adaptée simultanément, chez un même photographe, aux genres picturaux et à une pratique informelle de l'instantané.* »⁸⁰⁹

L'intention de cette exposition était donc de valoriser une création artistique singulière qui emprunte des éléments aux arts plastiques et à la photographie sans se revendiquer ni de l'un ni de l'autre. La distinction entre la photographie pure et la photographie mixed média ne semblait plus avoir lieu d'être dans cette exposition. En effet, l'appellation « objectivité » renvoie non seulement au mode de prise d'image sur le motif, mais aussi à la singularité de l'image objet érigée au rang de tableau. Comme il l'explique, Jean François Chevrier cherchait alors à mettre l'accent sur le fait constitué par l'image elle – même : « *l'objectivité était une 'objectalité'* »⁸¹⁰.

806 La parution du livre *Unconscious place* de Thomas Struth date de 1987.

807 Robert Adams était déjà associée à Bernd et Hilla Becher, les professeurs de Thomas Struth, dans l'exposition *New Topographics*, présentée à la George Eastman House en 1977. Dans cette exposition, figurent aussi les œuvres de Lewis Baltz et Stephen Shore.

808 Selon lui, la photographie créative ou la photographie des artistes étaient des productions stériles.

809 Jean François Chevrier, « L'image objet et le modèle de la nature », *op.cit.*

810 *Ibid.*

« L'objectalité », signifiant la qualité de ce qui est objectal, c'est-à-dire relatif à l'objet⁸¹¹, cette précision nous permet de mieux appréhender ce processus de transformation de l'image photographique en un objet. Cette transformation est primordiale pour le commissaire qui y voit la marque de la séparation de ces images avec des images utilitaires. Il prend toutefois soin de préciser dans le catalogue, que cette affirmation de la réalité matérielle de l'image, n'est pas pour ces artistes une simple adaptation opportuniste aux hiérarchies du marché et aux espaces des musées contemporains⁸¹².

Il s'agit de remarquer que la convocation de l'objectivité photographique, rappelle inévitablement certaines périodes de l'histoire de la photographie, et autorise aussi une mise en perspective historique. Cette notion d'objectivité, fondamentale dans la photographie du XIXe siècle, constitutive de la modernité photographique des années 20, est ici réévaluée pour correspondre à l'histoire de la photographie dans l'art contemporain. Elle n'est plus envisagée en tant que perception et création d'un document photographique, mais en tant que critère d'expérience permettant la création d'une œuvre photographique. Elle n'est pas non plus érigée comme une bannière, elle est envisagée dans le nouveau sens qu'elle revêt au sein de notre contexte culturel contemporain. Cette notion présente dès l'apparition du médium, souvent jugée comme incompatible avec la création artistique, devient centrale pour certaines pratiques contemporaines⁸¹³ légitimées comme artistiques.

« Une autre objectivité » peut être considérée comme l'introduction d'une nouvelle voie de légitimation⁸¹⁴. Constatant que le champ de la voie artistique ne se situait ni dans les pratiques des photographes ni dans celle des artistes post modernes, Jean François Chevrier propose une création qui se fonde sur la révision du modernisme.

Les artistes réunis par Jean François Chevrier, présentaient suffisamment de similitudes esthétiques pour donner à cette exposition une unité et une cohérence susceptibles de la transformer en un manifeste⁸¹⁵. Il convient de remarquer que ces artistes venaient de pays différents et ne présentaient pas les mêmes parcours.

Aucun d'entre eux n'est issu du champ de la photographie et aucun ne se revendique photographe. Ils ne sont donc pas tenus de briser des règles ou d'en suivre et ils peuvent alors

811 En psychologie, ce terme est aussi relatif à un transfert du désir sur un objet.

812 Cf. Cat, *Une autre objectivité*, p. 34

813 Voir à ce propos l'article de Michel Poivert « Objectivité à Düsseldorf : des vestiges aux prestiges ». <http://www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2008/10/07/268-dusseldorf-des-vestiges-au-prestige>.

814 Michel Poivert considère qu'il s'agit de l'axe explicatif majeur de la légitimation de la photographie.

Cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p. 88, *op.cit.*

815 Il est reproché à Jean François Chevrier d'avoir voulu légitimer une « écurie » d'artistes.

s'interroger sur ce que peut être l'expérience artistique par le biais de la photographie. Nous reviendrons ultérieurement sur l'homogénéité esthétique de ces œuvres qui s'apparentent à ce qui est nommé la forme tableau⁸¹⁶. Cette homogénéité se retrouve aussi dans les sujets des œuvres tirés du monde contemporain: ils donnent tous la même sensation de pesanteur et de gravité, accentuée par un certain silence. Tous en effet, rejettent l'ironie ou l'humour, le culte de la matérialité de l'image, et leur préfèrent une représentation froide et sérieuse proche du naturalisme.

Robert Adams par exemple, propose des paysages urbains nocturnes, en noir et blanc de format carré, où l'accent est mis sur les feuillages, la terre et les pierres. Ces éléments naturels contrastent avec l'environnement urbain et interrogent la fusion entre l'Homme et la nature.

La faible lumière et les multiples variations de gris créent une opacité qui évoque la brume, accentuant ainsi l'impression d'enfermement due à la compression de l'espace. La lumière transforme ici le grotesque, le « sans intérêt », en un objet mystérieux digne d'attention. L'artiste cherche une métaphore visuelle pour illustrer la défiguration de la nature par l'homme et avoue son intérêt pour la photographie qui partage des options avec la peinture du passé⁸¹⁷. Par l'accord entre la forme et le sujet, il exacerbe l'aspect inhumain de l'environnement sans user de procédés stylistiques trop virulents. Il explique : « *La photographie est pour moi de plus en plus comme la poésie : elle ne participe pas du narratif et son souci essentiel est la signification.* »⁸¹⁸

Les œuvres de Robert Adams trouvent un écho dans celles de Craigie Horsfield. Cette confrontation est aussi l'une des composantes des œuvres de Jean Louis Garnell⁸¹⁹. Cet artiste est alors un jeune créateur autodidacte. Après des études d'ingénieur informaticien à Toulouse, il achète une chambre photographique en 1983. Il est lauréat du prix de la critique Kodak en 1984. Il participe à la DATAR en 1985 et commence alors à exposer⁸²⁰. Il ne se

⁸¹⁶ Il convient de remarquer que cette photographie est l'objet d'une autre exposition la même année à Paris. Cette exposition, *Images critiques*, regroupe les œuvres de Denis Adams, Alfredo Jaar, Louis Jammes et Jeff Wall.

Cf. Cat. *Images critiques*, 14 janvier – 12 mars 1989, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

⁸¹⁷ Cf. Robert Adams, *Landscape theory*, ed. Lustrum Press, New York, 1980.

⁸¹⁸ Robert Adams, entretien avec Mickael Köhler, in *Camera Austria*, n°9, 1984, pp. 2-6.

⁸¹⁹ Jean Louis Garnell, né en Bretagne en 1954.

⁸²⁰ Ces premières expositions ont lieu en 1985 : *Paysages, Photographies, La Mission Photographique de la DATAR*, Palais de Tokyo Paris. Il participe aussi à l'exposition *Contemporary French Landscape Photography*, Cleveland Museum of Art en 1987. Ses premières expositions monographiques ont lieu à Toulouse à la Galerie Les Somnambules en 1987 : *Les paysages perdus*.

Source : <http://www.jeanlouisgarnell.net/>.

situe donc ni dans un champ de la photographie, ni dans le monde de l'art contemporain. Ses créations témoignent de ce positionnement.

La série *Désordre* (Planche XVIII, illustration 31) présentée dans l'exposition montre des lieux de vie où s'entassent les objets, vêtements et meubles. Cette série, où chaque image est différenciée par un numéro, représente certes un milieu social particulier mais ne cherche pas à proposer un regard sociologique ou à mettre en place des catégories. Ces photographies couleurs, de moyen format, peuvent être perçues comme objectives en ce qu'elles traitent d'une réalité sans simulacre, ni mise en scène. Elles parviennent à transcender l'impression de profusion et de perte de repère par une schématisation de l'espace : la superposition d'objets et la multiplication des lignes laissent toutefois transparaitre une cohérence dans la composition de l'image. L'ensemble, frappant de banalité, résiste aussi à toute tentative de classement dans un genre artistique ; cependant les images peuvent être comparées aux natures mortes ou aux représentations des ateliers d'artistes qui, bien souvent, donnent aussi l'impression de désordre. Sans être documentaires, elles offrent au spectateur le temps d'explorer chaque espace, détail après détail, et de s'interroger sur la vie des personnes qui occupent de tels lieux, en cherchant dans chaque objet un indice.

Son œuvre est purement photographique, elle reprend des caractéristiques propres aux genres et à la pratique du médium mais n'utilise ni les stratégies créatives des photographes, ni les modes d'interrogations du réel propres à ce champ.

De la même manière, le parcours de Suzanne Laffont est assez singulier. De formation littéraire et philosophique, Suzanne Laffont est inspirée par le cinéma et les théories modernistes. Un travail universitaire sur les conventions chez Flaubert l'amène à une réflexion sur les citations dans le *Pop art* et le caractère de poncifs qu'acquièrent certaines images, fondant une culture populaire. Dans un entretien, elle explique que sa réflexion débute avec l'utilisation de la citation chez Flaubert, dont elle trouve des correspondances chez Duchamp et chez les artistes Pop : « *La rencontre avec la photographie s'est faite pour moi autour de cet écho de la citation dans les préoccupations picturales des années 1960* »⁸²¹

Ces influences expliquent pourquoi l'appareil photographique, chez elle, ne sert pas à enregistrer des faits dans un idéal scientifique d'objectivité, mais révèle les images comme issues d'un processus de fabrication et d'élaboration culturelle⁸²². Son travail procède par

821 Entretien avec Christian Milovanov, in cat. *Une autre objectivité*, p. 169-173

822 Ces images « Irréductibles aux catégories et labels de l'art contemporain, elles échappent également aux généalogies instituées d'une histoire de la photographie ».

Cf. Jean François Chevrier, « Suzanne Laffont, la ruse de l'imaginaire », in *Entre les beaux arts et les médias : Photographie et art moderne, op.cit.* pp. 38-57.

séries pour donner à voir ce processus. Ceci pourrait expliquer qu'elle n'ait aucune méthode particulière, que tous ses travaux soient différents et ne relèvent d'aucune tradition photographique ni recherches contemporaines. La particularité de ses œuvres ne tient pas non plus à la retranscription d'un objet, elles n'ont aucune vocation documentaire et se présentent, seulement, comme des photographies⁸²³. Nous retrouvons ce même souci dans l'œuvre de Patrick Tosani.

En 1979, Patrick Tosani obtient son diplôme d'architecte grâce à un travail photographique. On y retrouve déjà là son intérêt constant pour la question de l'espace, du rapport au réel et pour la notion d'échelle qu'il met à mal par le très grand format : il réalise ici son œuvre la plus grande, 485 x 485 cm⁸²⁴, et comme il l'affirme : « *Cet usage du grand format fait absolument partie intégrante de mon travail dès l'origine* »⁸²⁵

A travers différentes séries, Patrick Tosani confronte ainsi la photographie au problème de la monumentalité, tout en gardant la qualité de la surface photographique comme intérêt premier. Dans les *Glaçons* (photographie couleur, 1982), il enferme des petites figurines de cyclistes ou de sportifs dans des glaçons et il agrandit ce sujet fragile et éphémère jusqu'à atteindre sa plus grande monumentalité, sans pour autant distendre sa qualité tactile. A la transparence des glaçons, il oppose l'opacité et l'absence de profondeur de la feuille de braille sur laquelle il transpose des photographies d'ombres dans la série *Portraits* (photographies noir et blanc, 1985). Ces images floues recouvertes de signes de braille (signes destinés aux non-voyants) opèrent une inversion de la nature photographique⁸²⁶ : il représente ce qui est censé faire appel au sens du toucher. Dans ce qui peut être considéré comme une trilogie, les séries *Talons*⁸²⁷, *Cuillères*⁸²⁸ et *Tambour* (1987 – 1988), il présente des photographies frontales d'objets familiers, isolés de leur contexte et magnifiés par l'agrandissement de l'échelle. Comme il l'explique, Tosani ne cherche pas à exploiter l'insolite de la forme : « *Je veux éviter une qualité esthétique de la forme en elle-même. Je veux éviter un certain*

⁸²³ Cf. **Cat.** *Suzanne Laffont*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 mars - 24 mai 1992, ed. Galerie Nationale du Jeu de Paume.

⁸²⁴ Cf. Interview par Jean-Marc Huitorel, in *Art press*, juin 1998.

⁸²⁵ *Idem*.

⁸²⁶ Dans la série des *Glaçons*, il questionnait déjà la nature fixe de la photographie en représentant de la glace qui se transforme progressivement en eau.

⁸²⁷ Œuvre présente dans la collection du FRAC Provence – Alpes – Côte d'azur

Cf. Catalogue de la collection du FRAC Provence – Alpes – Côte d'azur, ed. Actes Sud, Arles, 2000, 454 p.

⁸²⁸ *Idem*

*répertoire de formes qui dégageraient une qualité trop sculpturale, ou qui serait trop liées à des références de cet ordre là. »*⁸²⁹

L'artiste ne désire pas non plus représenter de nouvelles icônes de la société de consommation, mais plutôt transformer ces objets en surfaces et en matières. Pour cela il utilise l'objectivité du médium photographique à la limite de l'analyse scientifique. Chaque série représente un seul et même objet, sur un fond neutre, pris de front, très net et agrandi démesurément. Toutefois, on ne peut réduire ces œuvres à de simples énumérations objectives d'objets et nier ainsi la recherche plastique.

En effet, la forme de l'objet induit la forme du cadre : dans les *Talons*, le triptyque présente trois talons de dimensions différentes, 133 x 126 cm, 220 x 124 cm, 122 x 146 cm.⁸³⁰, le format de l'image s'adapte au format de l'objet ce qui est opposé à toute analyse scientifique. Ou bien dans la série *Cuillères*, la seule variation entre les différentes photographies réside dans la quantité de lumière que reçoit le dos de la cuillère, comme l'explique l'artiste : « *En fait la photographie redonne visuellement à l'objet sa fonction première de récepteur et de transmetteur. Par le biais de la photographie, la cuillère reçoit et transmet la lumière. »*⁸³¹

Tosani, grâce à sa technique, produit de nouvelles surfaces, de nouveaux « objets photographiques »⁸³², que le spectateur reconnaît mais appréhende différemment. Cet agrandissement n'est pas obligatoire, mais il confère un sens, en ce qu'il sous entend ce choix. Ce choix est la conséquence d'une volonté d'englober le spectateur, de le confronter à un objet qui le surpasse, l'incorpore, entoure son champs de vision, contrairement à un petit format qui demande au regard de plonger dans le cadre de l'image. L'agrandissement d'un objet à taille humaine relève d'une idée de la description comme épreuve physique.⁸³³

Tout devient alors une question d'échelle et de rapport : celle de la taille de l'objet à sa représentation photographique, celle du spectateur à l'objet photographié et celle de l'objet photographique à l'espace d'exposition.

Cette extrapolation du rapport d'échelle fait appel à la simultanéité de lecture : le spectateur doit simultanément retrouver son échelle par rapport à l'objet, à l'œuvre et au lieu d'exposition qui, dans ce contexte, reste pour lui la seule référence physique. L'œuvre photographique

829 Cf. Patrick Tosani in catalogue *Une autre objectivité*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, 14 mars – 30 avril 1989

830 Cf. *Catalogue de la collection du FRAC Provence Alpes- Côte d'azur, op. cit*

831 *Idem*

832 Expression de Patrick Tosani in *Catalogue de la collection du FRAC Provence –Alpes -Côte d'azur, op.cit.* p. 225.

833 Cf. Marc Tamisier, *Sur la photographie contemporaine.* p.54

n'implique plus un rapport visuel, mais aussi un rapport spatial au corps du spectateur. L'image photographique, ou plutôt l'objet photographique, sculpte l'espace d'exposition, par sa taille et par l'ampleur de ses lignes de forces qui se projettent et tissent des liens avec les autres images exposées. Ses œuvres sont produites avec l'exposition comme parachèvement, puisque c'est le regard du spectateur qui donne son efficacité à l'œuvre grand format. L'adoption du grand format par la photographie découle d'un choix des artistes, pour qui la taille importante parachève le sens et la portée de l'œuvre en instaurant un rapport au corps du spectateur sans le lieu d'exposition.

Il s'agit alors de noter que la portée de l'œuvre ne s'accomplit entièrement que par le processus d'exposition : le seul mode de diffusion (à la différence de l'édition ou de la diffusion numérique et même de projection où l'image reste immatérielle et plongée dans le noir) lui permettant de déployer l'intégralité de son sens. Cet achèvement de l'œuvre par le processus d'exposition, par la confrontation physique et spatiale entre l'œuvre et le spectateur, fait partie intégrante de l'élaboration de l'œuvre.

La production de Patrick Tosani témoigne donc d'une prise en compte complète de la matérialité et de l'accrochage de l'œuvre. Comme pour les autres artistes présentés dans «Une autre objectivité», ces œuvres intègrent les concepts qui régissent la création contemporaine depuis les années soixante, concepts où l'œuvre est considérée en terme de processus, dont l'aboutissement est l'exposition, le lieu où elle passe du statut d'illustration à celui d'objet et devient un art physiquement vécu.

Les œuvres de Jonh Coplans⁸³⁴, présentées ici, témoignent aussi de cette prise en compte de la relation au spectateur, de la transformation d'un objet par le biais d'un transfert d'échelle et d'un nouveau rapport à la surface. Il découvre la photographie alors qu'il est rédacteur en chef du magazine *Artforum* et commence sa pratique en 1984. Par le biais de gros plans de son corps qu'il agrandit, fragmente pour faire apparaître les traces du temps et de la vie, son œuvre s'apparente à une œuvre totale (il est à la fois photographe, modèle chorégraphe, matière). Il utilise des méthodes photographiques comme le hors champs ou l'agrandissement. Il détruit deux mythes picturaux : celui de l'autoportrait, il photographie son corps mais jamais son visage, celui du nu dont il prend à revers toutes les attentes d'idéalisation.

834 Jonh Coplans, Londres 1920 – New York 2003.

Nous voyons donc avec ces artistes, une utilisation particulière de l'image photographique, Alors que les photographes les utilisent et les poussent dans un but de création à effet plastique, ces artistes les détournent pour provoquer une réaction immédiate et dérangeante chez le spectateur. Ce qui était jusqu'alors considéré comme l'élément le plus an artistique de la photographie, c'est-à-dire la frontalité, la planéité et l'objectivité apparente de l'enregistrement, bref tout ce qui pouvait assimiler la photographie à un document est, ici, érigé en moyen de création artistique. Ce renversement de la valeur du document photographique peut être perçu comme une volonté de rompre le lien entre l'image photographique et l'objet représenté, mais aussi de s'éloigner de recherches formelles purement esthétiques. Cette logique, appliquée à la représentation, rapproche les recherches de ces artistes contemporains de celles des peintres de la fin du XIXe siècle qui réutilisent les genres académiques pour interroger la valeur de la représentation. Cette recherche est d'ailleurs au centre des préoccupations de Jeff Wall, présenté lui aussi dans cette exposition.

Jeff Wall est un des artistes des plus emblématiques du processus de légitimation de la photographie auquel il a contribué non seulement par ses œuvres mais aussi par un ensemble important de textes et d'entretiens ; il y commente et explique sa production, explications qui autorisent une mise en perspective artistique et historique.

L'utilisation du médium photographique n'est pas une évidence pour Jeff Wall qui fut d'abord lié à l'art conceptuel par sa première œuvre datée de 1971 : *Landscape manual*⁸³⁵. Il mêle dans cette œuvre des éléments sociaux, documentaires et purement fictionnels, cocktail qu'il reprendra et développera dans ses œuvres ultérieures. Ses études doctorales le confrontent à la peinture avant-gardiste de la fin du XIXe siècle et donc aux procédés de construction de l'image. On retrouve d'ailleurs tous les genres picturaux dans ses premières œuvres : l'autoportrait, le paysage, la scène de genre, l'allégorie.... Il utilise, dès 1977, le médium photographique et la technique du cibachrome sur caisson lumineux qu'il va décliner à tous les formats possibles et pour tous les sujets (Planche XVIII, illustration 32). Durant la décennie quatre - vingt, l'artiste utilise exclusivement cette forme du transparent⁸³⁶ pour

835 Présentée sous la forme d'un petit livre de cinquante pages, cette œuvre s'apparente à un petit manuel technique à bon prix où des petites photographies de banlieue sont accompagnées d'un texte expliquant leur processus de fabrication. Il y traque la distance interne entre les distinctions spatiales et des évaluations psychologiques comme l'image du ciel qui défile dans le rétroviseur d'une voiture

Cf. Frédéric Migayrou, *Jeff Wall, simple indication*, ed. La lettre volée, Bruxelles, 1995, 172 p.

836 L'image exposée dans le caisson lumineux laisse passer la lumière, d'où cette expression de transparent

traiter les drames de la vie urbaine réunis autour de l'idée d'interrogation esthétisée de la culture de masse. Cette interrogation se matérialise, comme nous le verrons, dans le propos des œuvres mais aussi dans leur matérialité. En effet, les œuvres de Jeff Wall produisent un effet singulier chez le spectateur de par leur mode d'exposition : l'artiste utilise le cibachrome, ce procédé qui permet d'allonger la longévité des épreuves et d'accentuer l'intensité des couleurs. Jeff Wall accroît la matérialité de l'image en l'exposant dans un caisson lumineux, un médium habituellement utilisé dans le domaine de la publicité. Dans le caisson sont installés des néons⁸³⁷ qui éclairent l'image par derrière, la photographie cibachrome peut alors produire des couleurs saturées et une luminosité qui enveloppe le spectateur. Ainsi, les œuvres acquièrent un statut et une identité d'objet, plutôt que d'être de simples photographies: elles sont perçues comme lumineuse et saillantes du mur. Le regard du spectateur est littéralement médusé par cet excès de présence, d'autant plus que l'artiste utilise un appareil muni d'une chambre grand format⁸³⁸ ce qui lui permet d'obtenir une résolution très fine dans le détail.

Jeff Wall emprunte le mode de création de ses œuvres au cinéma. Chaque image est le résultat d'un long processus qui commence par l'écriture d'un script, le choix des acteurs et du décor, la mise en scène et enfin la prise de vue. L'iconographie des œuvres de Jeff Wall fait des emprunts non seulement au cinéma⁸³⁹, mais aussi à la « street photography »⁸⁴⁰ et à la peinture moderne⁸⁴¹. Et s'il utilise des genres picturaux (le paysage, le portrait ou la nature morte), cinématographique ou photographique, c'est souvent pour les détourner de leurs buts. En effet, Jeff Wall pense ses images à la fois comme un publiciste un peintre et un cinéaste : leur processus de réalisation et d'exposition abolie la distinction entre le réel et factice. Nous reconnaissons le réel, le quotidien, mais la composition minutieuse et la préparation des mises en scène confère à l'image une autre dimension que nous ne comprenons pas forcément consciemment.

837 Jeff Wall utilise uniquement une marque allemande qui possède un haut degré de luminescence blanche. Ce type de néon atteint les 5000 degrés Kelvin contre 2000 pour une ampoule normale. Il multiplie les néons selon le format de l'image, et peut en utiliser quarante huit comme pour *Dead troops talk*.

838 Wall utilise habituellement une chambre 8 x 10 pouces, il obtient ainsi des négatifs de grandes dimensions et donc plus précis, cela lui permet aussi d'avoir une plus grande profondeur de champ : tous les objets, même les plus éloignés ont la même netteté.

839 Nous pensons par exemple à *Vampire's picnic*, 1991, transparents sur caisson lumineux, 229 x 335 cm. National Gallery of Canada Ottawa

840 Par exemple: *A fight on the sidewalk* 1994, cibachrome sur caisson lumineux, 189 x 307 cm. coll. J. Soley, Barcelone

841 *The storyteller* (1986, cibachrome dans caisson lumineux, 229 x 437 cm, Museum for Modern Kunst, Francfort) fait directement référence au Déjeuner sur l'herbe de Manet.

Tous ces éléments concourent à provoquer chez le spectateur un moment d'arrêt et d'interrogation. L'iconographie, la lumière, ou la structuration spatiale d'une photographie de Jeff Wall renvoie à une référence culturelle ou à une perception analogue à celle d'une œuvre de l'histoire de l'art. L'artiste enraye donc le processus de description puisque chaque image ne s'accomplit entièrement que par une extension de son identité, fruit de la dynamique des références ou analogies employées. La lecture et la compréhension se font donc en plusieurs temps, nécessaires pour permettre aux connaissances du spectateur de remonter et de se cristalliser autour de l'image. Le jeu référentiel suggère plusieurs temporalités qui sont unifiées comme événements lors de la réception et l'assimilation de l'image. L'œuvre ne se donne pas à voir en une seule vision, mais par une sédimentation des connaissances culturelles et sociales qui nourrissent l'interprétation du spectateur.

Ce jeu de références et de citations est différent de celui d'artiste tel Richard Prince. La citation n'a pas chez Wall pour but de dédoubler l'image afin d'en montrer la facticité, mais bien de prouver que l'artiste s'inscrit dans une création artistique, qui débute avec la peinture moderne, et qu'il actualise avec des moyens de création contemporains.

De plus, les images de Jeff Wall sont des photographies mais paradoxalement elles ne sont ni une simulation de la durée, ni la saisie d'un instant, elles renferment un temps singulier qui s'actualise à travers l'engagement du spectateur⁸⁴². L'œuvre n'est jamais finie, elle préserve la liberté d'une autonomie qui lui permet de revivre pour chaque nouveau spectateur. Ses œuvres photographiques représentent un moment suspendu qui contient en son sein tous les nœuds de signification de l'histoire supposée : le décor, les personnages, l'action arrêtée, et les référents : chaque œuvre est un drame en puissance.

Enfin, Jeff Wall crée des œuvres qui convoquent de multiples références et font appel à des procédés de réalisation et d'expositions empruntés à d'autres domaines, artistiques ou non. Il apparaît alors impossible de l'inscrire ni dans une création purement photographique, ni dans une création purement artistique. Il représente, par ses œuvres et ses propos, le point de jonction de ces deux univers de création qu'il conjugue dans une des productions les plus riches de l'art contemporain.

A l'opposé des œuvres narratives et colorées de Jeff Wall, l'exposition présente un couple d'artistes tout autant emblématique de la légitimation de la photographie et d'un

⁸⁴² Cf. Jean Francois Chevrier, *Jeff Wall*, ed. Hazan, Paris 2006, 439p. , p.307-309

renouveau de la notion d'objectivité. Bernd⁸⁴³ et Hilla⁸⁴⁴ Bécher commencent leur collaboration en 1959 lorsqu'ils se rencontrent à l'Académie des Beaux arts de Düsseldorf. En 1963, ils exposent dans la galerie Nohl à Siegen⁸⁴⁵, la ville natale de Bernd. Cette galerie particulière (elle était aussi une librairie) proposait ici des photographies des Bécher représentant des murs de maisons ouvrières. Cette première exposition nous montre que les œuvres et leur esthétique froide et impersonnelle allaient à contre-courant de la pratique photographique dominante d'alors, celle de la Subjektive Fotografie et d'Otto Steinert. Celui-ci considérait l'acte créateur comme l'union de la technique photographique et de l'expression psychologique de l'opérateur.

Leur entrée dans l'art ne se produisit donc pas par le biais du circuit habituel des photographes mais par la marge et notamment par la reconnaissance des artistes minimalistes américains séduits par la conception typologique, sérielle, anonyme et modulaire de l'œuvre des Bécher : ils furent ainsi d'abord assimilés à des artistes conceptuels. Ainsi, leur exposition *Sculptures anonymes : une typologie des bâtiments industriels*, est organisée en 1969, en pendant à une rétrospective d'art minimal américain⁸⁴⁶. Les Bécher rejoignent d'ailleurs les artistes minimalistes dans leur rejet de toute recherche esthétique comme ils l'expliquent en 1969 :

« Les objets qui nous intéressent ont en commun d'avoir été conçus sans considération de proportion et de structure ornementales. Leur esthétique se caractérise en ceci qu'ils ont été créés sans intention esthétique. L'intérêt que le sujet a à nos yeux réside dans le fait que des immeubles à fonction généralement identique se présentent avec une grande diversité de formes. Nous essayons de classer et de rendre comparables ces formes au moyen de la photographie... »⁸⁴⁷

La création de leurs œuvres, qui s'approchent d'un témoignage documentaire, s'apparente à un processus dans lequel la photographie ne représente qu'une étape et un support. Néanmoins, leur utilisation précise et rigoureuse du médium photographique les

843 Bernd Becher né en 1931 à Siegen

844 Hilla Wobeser née en 1934 à Potsdam

845 La liste des expositions et des catalogues des Bécher sont répertoriées dans l'ouvrage *Bernhard und Hilla Becher*, ed. Librairie 213, Paris, 2010, 39p., p. 32-33.

846 Cf. www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=VING_086_0129

847 Bern et Hilla Bécher, cité dans le communiqué de presse de l'exposition Bern et Hilla Bécher, Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 20 octobre 2004 – 3 janvier 2005

éloigne des pratiques des artistes minimalistes ou conceptuels. En effet, les images réalisées par les Bécher répondent aux mêmes caractéristiques, aboutissement d'un mode de prise de vue extrêmement rigoureux et témoignant d'un intérêt et d'une parfaite maîtrise de la technique photographique⁸⁴⁸.

Conjointement, ils utilisent des procédés redevables à l'art conceptuel⁸⁴⁹. Ils mettent en place des ensembles typologiques de bâtiments, des groupes d'œuvres. Ce processus se rapproche de la création conceptuelle⁸⁵⁰ où l'acte créateur est toujours précédé d'un processus préalable.

L'évolution du mode de présentation de leur œuvre dénote toutefois la prise en compte de l'esthétique. Au début des années soixante, ils montraient leurs images comme des photographies topologiques : une œuvre était constituée de quatre photographies au format réduit et accompagnée d'un tirage grand format. Progressivement, ce mode d'exposition laisse place à une mise en série de 6, 9 ou 12 images, sélectionnées pour former une typologie et exposé conjointement.

Or, on se rend compte que ce mode d'exposition se différencie des autres œuvres de l'exposition «Une autre objectivité» : l'œuvre est ici composée de multiples tirages qui ne prennent sens qu'à partir du moment où ils rentrent dans une série. Nous pourrions rapprocher un tel mode de création de la définition du tableau telle qu'elle est proposée par Foucault dans *l'Archéologie du savoir*.⁸⁵¹

D'après Foucault, constituer des séries de documents implique de définir ses éléments, en fixer les bornes, et mettre au jour les types de relations qui leur sont spécifiques et d'en formuler la loi. Au-delà de quoi, il s'agit de décrire les rapports entre ces séries et de créer des « tableaux », afin de faire apparaître des relations entre ces séries: jeu de corrélation, de domination, éléments simultanés, rémanences. Les Becher utilisent ce paradigme en créant des séries de documents photographiques (les tirages) et mettent en avant les types de relations qui leur sont spécifiques à l'intérieur de tableaux (l'œuvre). Nous pouvons donc voir,

⁸⁴⁸ Les bâtiments sont placés au centre de l'image, complètement isolés de leur environnement (humain, météo, fumée..) et baignés par une lumière douce et uniforme qui empêche la formation d'ombres susceptibles de gêner la lecture du bâtiment. Ils utilisent une chambre grand format et un téléobjectif afin d'éviter toute distorsion de perspective et de pouvoir garder parallèles les lignes des bâtiments.

⁸⁴⁹ Leurs images sont toutes réalisées selon le même dispositif, classées en séries typologiques et présentées dans le cadre de ces séries établies en fonction des critères géographiques, fonctionnels, historiques et esthétiques.

⁸⁵⁰ Leur maîtrise et leurs choix techniques dénotent tout de même des préoccupations formelles et esthétiques inconnues dans la production conceptuelle des années soixante et soixante dix.

⁸⁵¹ Cf Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 19 ed. Gallimard, Paris, 1969, 288p.

Il explique le tableau « *Aux derniers flâneurs, faut-il signaler qu'un « tableau » (et sans doute dans tous les sens du terme) , c'est formellement une série de série ? En tout cas ce n'est point une petite image fixe qu'on place devant une lanterne pour la plus grande déception des enfants, qui, à leur âge, préfèrent bien sur la vivacité du cinéma »*.

mutatis mutandis, une similitude entre ces deux méthodes de classement : l'une aboutit à un tableau historique, l'autre à un tableau artistique⁸⁵².

L'œuvre des Bécher présente donc une tension entre une démarche documentaire et conceptuelle et une démarche photographique. Cette tension peut expliquer la reconnaissance tardive de leur œuvre⁸⁵³ et les difficultés à les classer. D'ailleurs, alors qu'ils peuvent se positionner dans une tradition photographique en tant que successeurs d'August Sander ou Walker Evans, ils obtiennent le Prix de Sculpture à la Biennale de Venise en 1990.

Tous les artistes de cette exposition dont il a été question jusqu'ici, proposent des œuvres qui se fixent uniquement sur des supports photographiques et qui utilisent des techniques photographiques.

Ce n'est pas le cas de Günther Förg et Hannah Collins qui ont une pratique pluridisciplinaire. Dès le début des années quatre-vingt, en effet, Günther Förg utilise différents médias, photographies, peintures, gravures, sculptures, à travers lesquels il mène une réflexion sur l'art. Ses œuvres font référence à la forme des œuvres emblématiques de l'art moderne et contemporain comme Mondrian ou Newman, qu'il réinterprète librement. Ses photographies sont des portraits ou des photographies d'architecture qu'il présente dans des installations où il mélange les différents médias. Cette pratique lui vaut d'ailleurs le surnom de « flâneur de l'art moderne ».⁸⁵⁴

Hannah Collins⁸⁵⁵ réalise des œuvres monumentales où elle interroge les traces de l'histoire sur les monuments, les lieux et les gens. Déjà, en 1985, lorsqu'elle réalise d'imposants tirages à partir d'images d'archives de la Seconde Guerre mondiale, Hannah Collins, qui amorce ainsi une réflexion sur les vestiges, photographiques et architecturaux, de l'histoire

⁸⁵² Nous pouvons voir dans l'opposition entre les différentes descriptions historiques énoncées par Foucault, la même opposition qu'entre la photographie moderne (construite à partir du point de vue de l'opérateur) et la photographie contemporaine (caractérisée par une esthétique de la dispersion visuelle). Ainsi : « *Une description globale resserre tous les phénomènes autour d'un centre unique –principe, signification, esprit, vision du monde, forme d'ensemble ; une histoire générale déploierait au contraire l'espace d'une dispersion* ». *Idem*, p. 20

⁸⁵³ La première rétrospective de leurs œuvres au Centre George Pompidou date de 2005.

⁸⁵⁴ Cf. *Art at the Turn of the Millenium*, ed. Taschen, 1999, p. 15.

⁸⁵⁵ Née à Londres en 1956, Hannah Collins vit et travaille à Barcelone et à Londres. Elle exposera en 2003 lors du Printemps de Septembre à Toulouse. Hannah Collins réalise un documentaire-fiction sur une communauté gitane de Barcelone. Projetée en simultané sur plusieurs grands écrans mitoyens, son œuvre joue avec le montage et les différentes prises de vues pour plonger le spectateur dans des chroniques quotidiennes de cette communauté.

Elle expose aussi dans des multiples expositions d'art contemporain : à la Leo Castelli Gallery à New York (2003), à la Biennale de Venise (2000), à la John Hansard Gallery à Southampton en Grande-Bretagne (1999), à la Fondació Joan Miró à Barcelone (1998), au Irish Museum of Modern Art à Dublin (1996) et à la 3e Biennale d'Istanbul en Turquie (1993)

contemporaine, explore le potentiel historiographique propre à l'actualisation des documents d'époque. Depuis lors, l'artiste d'origine britannique, dont le travail photographique paraît imperméable aux prescriptions de l'instant décisif, continue de privilégier les représentations de la durée et de sonder la profondeur temporelle des choses, l'épaisseur mémorielle du monde.

Cette analyse montre combien nous retrouvons dans «Une autre objectivité», nombre d'artistes majeurs qui participeront au cours de la décennie suivante à la reconnaissance de la photographie comme médium artistique. Il convient toutefois de remarquer que leur participation se matérialise dans la production d'œuvres novatrices et spécifiques; elles s'inscrivent à la fois dans une continuité de l'histoire de la photographie (maîtrise des techniques, réutilisation de genre photographique), tout en profitant d'éléments empruntés aux avant-gardes artistiques ou à d'autres formes d'art (le grand format, la couleur, la mise en place de procédures d'exposition), et en réactualisant des questions qui traversent l'art depuis la fin du XIXe siècle comme celle de l'autonomie de l'œuvre. Ainsi, que ce soit par une pratique purement photographique ou hybride, l'ensemble des artistes présentés dans cette exposition se retrouve dans l'interrogation de la valeur du document et de la représentation photographique.

Il convient aussi de noter que les artistes français présentés sont en majorité de jeunes artistes peu connus alors que les artistes étrangers jouissent déjà d'une certaine reconnaissance dans le Monde de l'art. Les premiers profitent ainsi de la renommée des seconds. L'hétérogénéité des artistes et de leurs pratiques est au cœur de l'attention de Jean François Chevrier qui s'applique à expliquer et théoriser la pertinence d'un tel regroupement et de ses choix

b) Les théories

«Une autre objectivité» présentait donc un ensemble d'artistes ayant des points communs dans la manipulation et la présentation du médium photographique. L'important catalogue qui accompagnait l'exposition comprend un texte argumenté dans lequel le commissaire s'attache à expliquer l'unité des œuvres exposées. Cette légitimation théorique est précédée par un propos historique servant à fonder les démarches contemporaines. Cette

écriture d'histoire de l'art apparaît comme primordiale pour la validation des œuvres sélectionnées et pour la vision des théories du commissaire.

D'emblée, Jean François Chevrier insère la pratique mise en avant dans l'exposition dans la continuité des avant garde des années soixante. Il pointe l'utilisation de la photographie par les artistes Pop⁸⁵⁶ et trouve l'équivalent européen avec Gerhard Richter et Sigmar Polke qui effacent la distinction entre le tableau pictural et la photographie comme tableau. Pour lui, La *Documenta V* de Cassel en 1972 marque un tournant dans l'utilisation de la photographie. Cette exposition confronte les recherches conceptuelles qui utilisent la photographie comme document et le photo-réalisme qui produit des images autonomes. A la suite, il revient sur l'utilisation de la photographie par les artistes dans les années soixante-dix⁸⁵⁷ et remarque le fait qu'ils n'utilisèrent jamais la photographie en tant que telle mais toujours liée à un texte, agrandie et mise en série. De plus, ces artistes sont présentés, ici, comme des continuateurs de la tradition moderne en ce qu'ils reconstituent la possibilité objective du tableau⁸⁵⁸.

Jean François Chevrier, après ce positionnement vis-à-vis des artistes, prend soin de préciser la place de cette création par rapport au champ photographique. Il énumère la multitude de courants et d'appellations (souvent d'origine institutionnelles) qui jalonnent l'histoire du médium jusque dans les années quatre-vingt en précisant que son but n'est pas d'ajouter une nouvelle notion. Il remarque aussi les oppositions et les luttes qui caractérisent alors le champ de la photographie⁸⁵⁹. Le but de ce rappel était, sans doute, la mise en avant de l'autonomisation progressive de cette création qui, par le culte de la technique et de la subjectivité, est séparée des autres domaines de l'art⁸⁶⁰, dans sa forme et ses circuits de diffusion. Le commissaire rejette donc la photographie subjective comme celle qui emprunte aux autres arts des formes de valorisation.

Dès lors, ce panorama de l'utilisation de la photographie qu'il brosse, permet au commissaire de positionner les artistes présentés dans cette exposition.

⁸⁵⁶ Il revient notamment sur la pratique de Warhol où l'image est à la fois exaltée, exhaussée au tableau et résorbée. Il remarque que l'artiste rompt avec la tradition de la vision photographique comme manipulation subjective du réel.

⁸⁵⁷ Il cite notamment Boltanski, Urs Lüthi ou Lucas Samaras.

⁸⁵⁸ Il explique : « *A travers la crise d'une subjectivité livrée à l'anonymat des représentations médiatiques (stéréotypées, anonymes) Boltanski reconstitue, comme Richter, la possibilité objective du tableau (peint ou photographique), dans la tradition moderne* ». p. 23

⁸⁵⁹ Il revient notamment sur le passage au statut d'auteur, sur la confrontation entre une pratique professionnelle et une pratique à vocation artistique.

⁸⁶⁰ Il explique : « *La photographie créative (opposée à la production fonctionnelle et descriptive), n'a jamais été aussi prospère, aussi largement exposée, publiée, voire collectionnée. Sans qu'il y ait plus d'artistes ni d'œuvres intéressantes, la production d'auteurs s'est considérablement développée et les jugements de qualités émis par des spécialistes reposent plus que jamais sur l'appréciation de la valeur subjective des images.* » p. 27

Il précise :

« La création photographique telle que nous la concevons, se situe dans l'art contemporain où elle exerce une fonction très singulière. (...) Nous connaissons aujourd'hui des artistes qui ont choisi la photographie en toute connaissance de cause, sans (fausse) naïveté, et sans se croire obligés d'en démontrer les vertus (les possibilités) du médium, car ceci a été fait avant eux et ils peuvent hériter de cent cinquante ans d'histoire. »⁸⁶¹

Nous remarquons donc que l'histoire de la photographie n'est donc pas rejetée, elle représente l'ensemble des expériences à partir desquelles peuvent se positionner les artistes contemporains. Si elle n'est pas une référence, elle peut presque s'apparenter à un contre modèle. L'exemple des œuvres des Bécher est donné pour illustrer cette idée selon laquelle une image descriptive peut être considérée comme une œuvre, si elle résulte d'une démarche méthodique et spécifique, autrement dit, si elle incorpore un concept dans son processus de réalisation et dépasse sa fonction de document. Les artistes réunis dans cette exposition bénéficient donc d'un « fond historique positif ». Ce positionnement permet de mieux appréhender cette création.

De plus Jean François Chevrier s'attache à faire apparaître des caractéristiques communes aux artistes afin de légitimer son propos.

Il remarque tout d'abord que ces artistes font un usage strict du médium, du moins dans la réalisation de la prise de vue, puisque la présentation des images emprunte des dispositifs parfois issus de la publicité ou de la peinture : processus d'hybridation de l'image photographique, transformation de sa matérialité, de sa luminosité et de son échelle.

La qualité descriptive des images, le sujet représenté se lit dans son intégralité, il est donné à voir comme une entité et semble même imposer le cadrage : il se produit ici un renversement de la position dominante de l'œil du photographe. La réalité n'est plus perçue à travers sa vision et exprimée par le cadrage ou des mises au point sélectives. L'appareil enregistre intégralement ce qu'il y a devant lui. Nombre de ces artistes utilisent d'ailleurs la chambre photographique. Lourde et encombrant, elle présente l'avantage d'utiliser des négatifs de très grand format et offre alors une meilleure définition au tirage. Posée sur un trépied, la chambre grand format est incompatible avec l'esthétique caractéristique de la photographie moderne,

⁸⁶¹ Jean François Chevrier in cat *Une autre objectivité*, p. 28

pratiquée depuis les années vingt. Elle s'apparente plutôt à la pratique des photographes historiques tels Eugène Atget, dont on retrouve ici la frontalité caractéristique. Cet appareil demande aussi des temps de pose plus longs, ce qui interdit la représentation de l'instantané. De plus, à rebours des attitudes post modernistes, ces artistes rejettent l'utilisation de la citation ou l'hybridation de l'image photographique avec d'autres médias (peinture ou texte). Ils mettent en avant les caractéristiques de la photographie et s'inscrivent dans une certaine tradition documentaire. Néanmoins, le propos de leurs œuvres n'autorise pas une assimilation à une photographie moderniste centrée sur elle-même. Ces artistes ne cherchent pas à démontrer les capacités créatrices propres au médium, mais plutôt, à montrer comment celui-ci, utilisé de la manière la plus objective et neutre, peut être un moyen de création artistique. Jean François Chevrier conclue : « *Ils cherchent le point d'équilibre entre la prise du réel et la distance du tableau.* ».⁸⁶²

En effet, notre analyse nous permet de remarquer que les images sont nettes, simples et les objets sont perçus de manière frontale, ce qui entraîne parfois une confusion avec le support et amène à l'idée d'objet photographique, de tableau photographique. En effet, les images sont insérées dans des séries, qui concourent à l'élaboration d'un sens, elles utilisent le dispositif du cadre et peuvent être prises indépendamment.

De plus, le grand format est pris en compte pour sa valeur d'exposition, les œuvres ne sont plus faites pour des portfolios, mais directement réalisées en prévision d'une présentation sur les murs du musée ou de la galerie, espaces suffisamment importants pour donner toute son efficacité au grand format et à la notion d'échelle. L'œuvre devient autonome, détachée de son contexte, mais présente aussi une forme d'assujettissement à sa présentation dans un lieu d'exposition. Ces caractéristiques, le format, l'échelle, la série, font d'elles des objets artistiques par le biais de l'exposition : ramenées à la simple reproduction sur une page imprimée, elles perdent l'efficacité de leur propos. Cette nécessité rappelle leur volonté de sortir des modes de diffusion habituels de la photographie et de bénéficier de la stabilité de la forme tableau. Comme l'affirme le commissaire : « *Ils ne recherchent pas une durée de l'expérience qui ne soit pas soumise à la fragmentation répétée (répétitive) de la compulsion lyrique et de la consommation médiatique ; une durée de la perception qui ne s'épuise pas*

⁸⁶² Cf. Cat *Une autre objectivité*, op. cit. p. 20 .

dans la surprise ou dans la reconnaissance instantanée, une durée de l'histoire de l'art qui dépasse les perspectives trop courtes de l'art contemporain (institutionnalisé). »⁸⁶³

Cette voie, considérée comme étroite par le commissaire, se recentre donc sur la construction du tableau, sans pour autant tomber dans les recherches esthétiques spéculatives de la photographie créative ou de la photographie post moderne. Nous voyons ainsi apparaître une nouvelle voie de légitimation de la photographie.

En effet, les commissaires proposent ici une légitimation moderniste⁸⁶⁴ qui s'inscrit dans la continuité des peintres de la fin du XIXe siècle, tout en acceptant l'influence de l'objectivité des années 30 et l'héritage conceptuel des années 60. Cette production ne s'inscrit pas alors dans une pratique homogène et continue, mais puise ses sources, références et méthodes dans différents mouvements artistiques⁸⁶⁵.

Nous remarquons donc que cette exposition valide une production artistique qui se différencie clairement, aussi bien dans la forme que dans le propos, des deux courants dominants des années quatre-vingt : celui du champ de la photographie, la photographie créative, et celui du monde de l'art contemporain, la photographie postmoderne, respectivement présentés comme des interprétations réductrices des généalogies historiques et des assimilations dogmatiques. Cette exposition peut donc être considérée comme une prise de risque politique puisqu'elle ne légitime aucune des photographies diffusées par les deux champs : celui de la photographie et celui de l'art contemporain ; champs qui dominaient alors largement les circuits de diffusion de la création photographique. Les commissaires par leurs choix et leurs propos que nous venons d'analyser prennent le risque de créer une nouvelle voie artistique et politique à la légitimation de la photographie.

Les artistes exposés dans «Une autre objectivité», s'inscrivent dans une histoire de l'art aux références élargies comme le montrent les nombreuses références évoquées. Ils participent en même temps à une actualité de la création notamment par les problématiques soulevées dans leurs œuvres, problématiques générales à la création contemporaine. En effet, nous remarquons qu'ils opèrent une relecture des principes d'un art autonome théorisé par Clement

⁸⁶³ Jean François Chevrier, in cat. *Une autre objectivité, op. cit.* p. 36

⁸⁶⁴ Cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine, op.cit.* p. 105

⁸⁶⁵ Michel Poivert voit dans ces références la possibilité pour cette création de s'inscrire dans l'histoire de l'art contemporain tout en réactualisant les théories modernistes.

Idem. p. 106

Greenberg et Michael Fried⁸⁶⁶. La relation au spectateur, par exemple, est présente dans toutes ces œuvres. Elle ne s'effectue pas par le biais de la citation et la convocation d'une culture visuelle, mais plutôt par la confrontation physique et spatiale à l'œuvre.

Comme nous l'avons constaté, la relation au spectateur et à son corps s'effectue par le biais de la frontalité et la délimitation de l'image qui produisent un espace autre que celui occupé par le regardeur. Cette relation se joue aussi à un autre niveau, comme l'explique Jean François Chevrier:

« Le tableau introduit l'espace de la fiction dans l'espace de la communauté anthropologique sur laquelle se greffent les formes culturelles. Le regardeur est ainsi amené à une double expérience de reconnaissance et d'étrangeté : le tableau lui tend une image familière de lui-même, de son appartenance à l'espèce humaine, en lui proposant une autre vue qui le dépayse. »⁸⁶⁷

Ainsi, ce rapport entre le spectateur et l'œuvre rappelle le croisement entre des formes picturales dépendantes d'un modèle théâtral et des formes visuelles adaptées à la consommation quotidienne, qui crée le contexte des manifestations inaugurales de l'art moderne à la fin du XIX siècle. Ici, ce rappel appuie l'idée selon laquelle l'évolution de la photographie comme outil artistique depuis le milieu des années quatre-vingt se situe dans la continuité de cette histoire, et ce malgré le dogme d'une rupture du modernisme à la fin des années soixante⁸⁶⁸.

La validation de ces œuvres contemporaines passe donc par une relecture de l'histoire de l'art depuis la fin du XIXe siècle, en introduisant la photographie comme réceptacle des interrogations soulevées par les initiateurs de la modernité. La création photographique n'est plus seulement une nouvelle voie pour la création artistique, elle devient un instrument d'analyse et de critique de l'art et des théories de la représentation, elle permet de réactualiser l'aspect critique de l'art moderne.

⁸⁶⁶Nous retrouvons ici la question de l'autonomie de l'œuvre d'art, question récurrente dans la création artistique, depuis le théâtre de Diderot, jusqu'à l'art minimal
Cf. Michael Fried. *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, ed. Gallimard, 2007, 280p. p.192

⁸⁶⁷ Jean François Chevrier, « Le tableau et le document d'expérience », in *Entre les beaux arts et les médias : Photographie et art moderne, op.cit.* p144.

⁸⁶⁸ Jean François Chevrier, « L'image objet et le modèle de la nature » in *Entre les beaux arts et les médias : Photographie et art moderne, op.cit.* p193

Ce processus de rapprochement entre des œuvres différentes n'appartenant pas au même mouvement, traduit une volonté d'élargir les mécanismes de l'histoire de l'art à une histoire des idées, plus propice à la transversalité des rapprochements. Il est intéressant de noter que cette exposition est la première à engager un mouvement d'ouvertures à de nouvelles références, et que la voie engagée ici par Jean François Chevrier trouvera un écho dans l'exposition «L'ombre du Temps» en 2005. Ces deux expositions participent donc à la légitimation artistique et politique de la photographie en réactualisant la question du document et donc en la sortant de son milieu habituel pour l'insérer dans une histoire des représentations qu'elle contribue à enrichir. Pour la première fois l'histoire de l'art et celle de la photographie se confondent dans un mouvement de remise en question et d'enrichissement mutuel.

c) L'importance de la fortune critique.

Rétrospectivement, en 2006, Jean François Chevrier revient sur cette période et la nécessité d'élargir les références artistiques des artistes, il affirme :

« Il me paraissait nécessaire d'essayer de penser en dehors de l'alternative modernisme/post modernisme, qui sous tendait les débats sur la légitimité de la référence au médium. J'ai toujours préféré penser usage, convaincu que la photographie vaut comme art sur le fond de ses usages hors du champ de l'art. »⁸⁶⁹

Il explique que son positionnement n'était redevable ni à la pratique des artistes des années soixante-dix, ni aux photographes. Il affirme, de manière catégorique⁸⁷⁰, son rejet de

⁸⁶⁹ Jean François Chevrier, « L'image objet et le modèle de la nature », *op.cit.*

⁸⁷⁰ « Mes réserves à l'égard de la tendance néo conceptuelle et sémiologico-pop de la 'photographie d'artiste new-yorkaise' ne me conduisait pas à rejoindre le camp des partisans de la pureté du médium. La tradition de la photographie créative qui s'était mise en place au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale tournait le dos à l'art moderne en ignorant ce qu'il avait introduit de négativité dans une culture héritée des beaux-arts. Du côté de l'instantané, je ne voyais qu'un ressassement de formules éculées. Je supportais mal le culte de la spontanéité et de la performance visuelle entretenu par les fanatiques de la street photography (...) Je ne voyais pas non plus de raison d'opposer systématiquement une photographie mise en scène (ou 'fabriquée') à la pratique spontanée de l'instantané : il n'y avait rien à gagner à remplacer une recherche compulsive de la spontanéité par une fantasmie néo pictorialiste de la réalisation plastique. La notion de photographie

la photographie créative pratiquée depuis les années cinquante, de reportage, mais aussi de la majorité des œuvres photographiques. En 2006, il reconnaît tout de même que les caractéristiques de la forme tableau participent, aussi, à un processus de légitimation artistique de la photographie initiée par l'institution muséale. Le grand format, associé à la couleur participe « *d'une promotion de la photographie comme outil d'une appropriation esthétique maximisée par l'art* »⁸⁷¹

Nous retrouvons, en germe dans cette exposition, les principaux aspects d'une photographie qui, des années plus tard, prend la forme d'un académisme : les paysages urbains nocturnes ou diurnes par exemple, deviennent un motif privilégié de l'art photographique.

Néanmoins, «Une autre objectivité» et les artistes choisis connaîtront un certain succès comme l'illustre la programmation de l'exposition « *La photographie des années quatre-vingt* », organisée au MAC de Marseille en 2010⁸⁷² où nous retrouvons la majorité des artistes de «Une autre objectivité» : John Coplans, Günther Förg, Craigie Horsfield, Suzanne Laffont, Patrick Tosani. Nous retrouvons aussi, Jean Louis Garnell, Suzanne Laffont, Jeff Wall, Robert Adams, dans l'exposition « *Passages de l'image* »⁸⁷³, en 1990. Cette exposition reprend le même positionnement qu'« Une autre objectivité» mais élargit la sélection à des œuvres sur d'autres supports. C'est ainsi qu'en plus des photographes répondant aux exigences de la forme tableau, nous retrouvons des installations (Geneviève Cadieux) et du cinéma (Jean Luc Goddard).

Dans le texte de présentation⁸⁷⁴, Jean François Chevrier et Catherine David expliquent vouloir faire émerger une histoire de l'image, et plus particulièrement celle de l'image moderne. C'est à dire l'image qui apparaît avec la photographie et qui « *recouvre un réseau d'interférences*

plasticienne qui a fini par s'imposer en France pour désigner l'alternative au reportage et à la tradition de la photographie créative est une monstruosité conceptuelle. » Ibid, p. 182

⁸⁷¹ Jean François Chevrier, *ibid.* p.193.

Il cite l'exemple de l'exposition *The Real Big picture*, organisée par Malvin Heiferman au Queens Museum à New York en 1986.

⁸⁷² Cette exposition cherche à « (...) *Regarder la production photographique contemporaine avec comme repère une période historique précise et un angle d'attaque précis : l'entrée dans le champ de l'art contemporain (et dans les collections publiques, avec à Marseille un effort particulier réalisé sous l'impulsion de Bernard Millet) de l'image photographique, non plus seulement comme support à des recherches plastiques ou documentaires, mais comme médium en tant que tel.*

Ces artistes qui ont émergés dans les années 80 désignent ainsi la photographie comme faisant partie intégrante des champs de recherche de l'art contemporain. Cette volonté de rupture s'accompagne d'une certaine radicalité des démarches et des productions, où l'image exposée fait partie intégrante du processus qui l'avait fait naître. Qu'en est-il aujourd'hui ? C'est une des questions du projet. »

Cf. site internet du Musée d'Art Contemporain de Marseille.

⁸⁷³ *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Galeries Contemporaines, 19 septembre - 18 novembre 1990, Salle Garance, 12 septembre - 15 octobre 1990.

⁸⁷⁴ Jean François Chevrier et Catherine David, « *Actualité de l'image* », in Catalogue *Passages de l'image*, Paris: Musée National d'Art Moderne, 1990, p.17-36.

entre des modes (ou modèles) de représentation, de figuration et des régimes de production imaginaire pré et post-photographique ». ⁸⁷⁵

Cette volonté s'inscrit dans la continuité de la volonté de Jean François Chevrier d'élargir l'histoire de l'art à d'autres registres, de ne plus la fonder seulement sur une évolution propre à chaque médium mais plutôt d'intégrer ceux-ci à des régimes de visibilité ⁸⁷⁶. Les œuvres présentées prennent donc la forme d'images technologiques, c'est-à-dire la photographie, le cinéma, la vidéo et les images de synthèse. Nous constatons qu'apparaissent, ici, deux nouveaux supports qui se développent dans des pratiques artistiques, à savoir la vidéo et les images numériques. Le but de leur présentation est tout d'abord de les sortir de leur contexte habituel utilitaire et d'énoncer de nouveaux critères d'évaluation afin de valider de nouvelles normes. Les commissaires développent leurs propos en 1991 dans l'exposition « Lieux communs, figures singulières » ⁸⁷⁷, (Annexe 8), où nous retrouvons une continuation de cette esthétique dans les œuvres de nouveaux artistes. On y notait encore le rejet de la photographie créative et l'annonce de l'épuisement des pratiques post modernes de la réappropriation ⁸⁷⁸. Les auteurs accusent cette production de se contenter de dédoubler l'image sans passer par une procédure, et une expérience de la dramatisation.

Cette convocation du drame, comme processus inhérent à la création artistique, est directement inspirée de la position de Jeff Wall ⁸⁷⁹, artiste avec qui Jean François Chevrier

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Jacques Rancière définit ainsi le régime de visibilité : « *Un régime de visibilité des arts c'est à la fois ce qui autonomise des arts mais aussi ce qui articule cette autonomie à un ordre général des manières de faire et des occupations.* »

Il oppose le régime représentatif, celui dont les manières de voir, de faire et de juger sont organisées par la mimesis, au régime d'esthétique des arts. Ce régime est caractérisé par une identification des arts particuliers : cette distinction ne s'opère plus par une distinction au sein des manières de faire « *mais par la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art* ».

Ce régime délie l'art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Il détruit la barrière mimétique, affirme la singularité de l'art tout en détruisant en même temps « *tout critère pragmatique de cette singularité.* ».

Cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, pp.31-32, ed. La Fabrique-édition, 2000, 73p. ,

⁸⁷⁷ Cf. Cat. *Lieux communs, figures singulières*, 24 octobre 1991 – 12 janvier 1992, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 136p.

Nous retrouvons les artistes : Marc Blondeau, Stuart Brisley, Jean Marc Bustamante, Craig Horsfield, Mike Kelley, Ken Lum, Jean Luc Moulène, Beat Streuli, Jean Louis Schoellkopf.

⁸⁷⁸ Catherine David maintient cette critique du postmodernisme durant toute la décennie.

Cf. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, p. 81, *op.cit.*

⁸⁷⁹ A propos de la dramatisation, Jeff Wall explique : « *A mon sens, il y eu durant les quinze dernières années un manque de développement de l'idée d'art critique et un échec des artistes à reconnaître qu'une image doit être incomplète, qu'elle est essentiellement dramatique. Dans le domaine de l'art, tout élément conceptuel doit recevoir une médiation dramatique. Sans cette médiation, vous avez des concepts d'un côté et des images de l'autre : les images ne sont plus que l'accomplissement décoratif d'une pensée entièrement élaborée au préalable. Elles sont des illustrations ennuyeuses. Il n'y a pas de drame. Encore faut-il voir ce qui rend possible*

entretient une relation continue et partage de nombreuses idées largement développées dans des essais et entretiens.

Les commissaires cherchent donc à montrer que l'art contemporain semble neutralisé dans une léthargie et reproduit le système économique capitaliste. Leur proposition consiste à s'y opposer et à sortir d'une hiérarchie des objets culturels encore dominée par le modèle de la peinture⁸⁸⁰, qui impose sa méthodologie d'analyse aux autres médias.

Pour ce faire, les commissaires s'attachent à revenir sur toutes les caractéristiques du médium photographique : la reproduction, l'enregistrement, le pathos de l'instantanéité et le document ; convenant ainsi que ces caractéristiques ne sont pas incompatibles avec une création artistique, à condition qu'elles soient maîtrisées et conjuguées. Ils expliquent : « *Il faut donc affirmer que l'œuvre construite selon un projet artistique est irréductible au document esthétique, même si elle en possède toutes les qualités heuristiques.* »⁸⁸¹

Ainsi, ces œuvres d'art intègrent les caractéristiques de la photographie qu'elles neutralisent et transforment par une composition picturale. Enfin, ces deux expositions, « Une autre objectivité » et « Passage de l'image », qui signalent une position particulière et originale dans le champ artistique de cette époque, participent du même mouvement d'ouverture de la création à des pratiques artistiques qui se situent aux croisements de multiples attitudes mais qui ne répondent ni aux dogmes de la photographie créative, ni aux tentations post moderniste. Jean François Chevrier utilise d'ailleurs les modes de légitimations culturelles, esthétiques et institutionnelles pour expliquer l'histoire de l'art contemporain. Elles sont deux événements essentiels non seulement dans le processus de légitimation de la photographie comme expression artistique, mais aussi dans le processus d'ouverture des méthodes d'analyse et d'explicitation des œuvres qui hybrident les caractères de différents médias, pour proposer une histoire de la création fondée sur des régimes de visibilité.

cette dramatisation. Je pense que c'est un programme ou un projet qui a été énoncé un jour comme « la peinture de la vie moderne. »

Jeff Wall cité par Jean François Chevrier et Catherine David, « Actualité de l'image », *op. cit.* p. 18

⁸⁸⁰ « *Tous les autres domaines d'étude, définis par l'identité d'un support technique (photographie, cinéma, vidéo, etc.) qui se sont dégagés et institutionnalisés ces dernières années, sont plus ou moins issus de cette contrainte méthodologique [celle de la comparaison avec la peinture] ».*

Jean François Chevrier et Catherine David, *idem.*

⁸⁸¹ *Ibid.*

C. La programmation du champ de la photographie : un modèle artistique.

Au début des années quatre vingt, les institutions diffusant la photographie développent un modèle artistique au sein duquel le photographe est détaché de sa contingence à l'évènement et à la réalité, au profit de l'expression de sa vision personnelle, de son intériorité.

Ce processus est entamé dès la fin des années soixante-dix et devient rapidement un modèle. Il permet de valider le rattachement de la fonction d'auteur à la pratique de la photographie, situant cette dernière dans une zone entre le photoreportage et la création artistique

Ce photographe auteur doit pouvoir justifier d'un discours sur sa pratique qui ne doit plus seulement faire référence aux conditions de la prise de vue, à son rapport à l'évènement, mais qui doit relever d'un souci d'expression personnelle et d'une subjectivité dominante: la personnalité du photographe devient la marque d'une valeur esthétique.

Cette figure du photographe a bénéficié au cours des années soixante dix de nombreuses opportunités d'expositions. Ces opportunités se retrouvent encore dans la décennie suivante et sont même renforcées par un appareil de légitimation plus efficace, celui des textes critiques et théoriques.

1) Le Mois de la photo.

Jean Luc Monterosso⁸⁸² est l'un des acteurs majeurs de la valorisation de la photographie. Universitaire, diplômé en philosophie, il entre en 1974 dans l'équipe de préfiguration du Centre Pompidou. Il est ensuite en charge de l'Espace photographique de Paris et écrit des chroniques pour le *Quotidien de Paris*. Avec Henri Chapier, il crée, en 1980,

⁸⁸² Jean Luc Monterosso, né en 1947 à Tunis.

le Mois de la photo à Paris, puis prépare la création de la Maison Européenne de la Photographie, dès 1988. En 1996, la MEP⁸⁸³ ouvre ses portes, il prend la direction de cette institution qui allie la conservation d'une collection et la diffusion de la photographie par des expositions. En 2004, il crée le Mois Européen de la Photographie. Personnalité incontournable et reconnue⁸⁸⁴, les nombreuses initiatives engagées par Jean Luc Monterosso ont largement participé à la valorisation de la photographie. Son engagement lui confère aussi une identité de pionnier, il affirme : « *J'ai toujours été lié à des institutions en construction, dans lesquelles tout était à faire* »⁸⁸⁵

En effet, la création et la direction d'un événement et d'une institution, tous d'envergure, ont permis à Jean Luc Monterosso de participer au processus de valorisation artistique de la photographie. Si le nombre important d'expositions qu'il organise n'autorise pas son assimilation à une photographie franchement ciblée, nous pouvons toutefois, à partir de certains aspects de sa programmation, faire émerger l'identité de la photographie qu'il promeut.

Le Mois de la Photo, lancé en 1980 par Jean Luc Monterosso est une manifestation de très grande envergure installée dans toute la capitale, qui favorise la production locale mais aussi tous les types de photographies (Annexe 19).

En effet, la biennale apparaît, dans le contexte du début des années quatre vingt, comme une manifestation emblématique de l'élan en faveur de la photographie: elle est le lieu de l'alliance entre l'institution artistique publique et la galerie privée, elle diffuse un objet culturel accessible au plus grand nombre, et promeut une image dynamique et moderne de la nouvelle municipalité.

Ainsi, en 1982, l'évènement comprend quatre-vingt expositions réunies dans soixante cinq lieux différents et montre tous les aspects de la photographie à travers toutes les époques, répondant par là à une politique généraliste. Cette édition est accompagnée d'une vente aux enchères qui, contrairement à la première vente organisée en France en 1977, se solde par un succès relatif⁸⁸⁶: elle rapporte plus de cinq cent mille francs et quatre pièces dépassent les

⁸⁸³ La Maison Européenne se situe rue Fourcy dans le quatrième arrondissement de Paris.

⁸⁸⁴ Cf. entretien avec Michel Nuridsany.

⁸⁸⁵ Jean Luc Monterosso, cité par Sophie Flouquet, « Tout pour la photographie », in *L'Œil*, n° 606, Octobre 2008.

⁸⁸⁶ Cf. Christian Caujolle, « La photo a la cote », in *Libération*, 29 novembre 1982, p. 8.

vingt mille francs⁸⁸⁷. L'édition de 1984 est, elle aussi, l'occasion d'une vente aux enchères organisée par Drouot. Cette concomitance entre des expositions et la vente prend toute son ampleur à partir de 1996, où Paris Photo, la première foire dédiée à la photographie est organisée en parallèle du Mois de la photo.

Ce rapprochement, entre les expositions et la vente de photographies, ne doit pas s'appréhender uniquement comme un signe de rapprochement entre la culture et le commerce; il signale aussi une appropriation par la photographie des éléments de légitimation utilisés par le monde de l'art: en passant de la bibliothèque à l'espace de vente, la photographie s'introduit dans un processus de spéculation financière qui concourt à sa légitimation artistique.

Cette valorisation passe aussi par le changement de contexte de présentation de l'image photographique. Tout comme les images d'Atget mutent du statut de document à celui d'œuvre par leur transfert de la bibliothèque au musée, les photographies de mode ou de publicité sortent du domaine économique pour s'installer dans le domaine culturel par le biais de leur exposition en galerie.

Ces passages flagrants pour le photo reportage, la mode ou la publicité, soulèvent de nombreuses interrogations quant à la valeur des photographies proposées, et au statut de leurs producteurs. Des réponses sont apportées par le biais des catalogues où se produit l'élaboration de la figure de l'auteur, à travers notamment le texte du photographe qui justifie sa production par un discours ou sa biographie. Cependant, cette personnalisation n'enlève pas toute l'ambiguïté à cette production dont la valeur d'usage paraît contradictoire avec des visées d'expression personnelle.

A observer le développement continu et exponentiel du Mois de la Photo, on ne peut pas éclaircir facilement cette contradiction apparente. En effet, en 1984, le Mois de la photo regroupait quatre vingt dix huit expositions dans des lieux les plus divers. Cette profusion de lieux et d'expositions, si elle autorise une présentation riche et variée, engendre par là même, un manque d'unité et de ligne artistique. Face à cette profusion, à l'hétérogénéité de la programmation, à l'absence de réflexion et de discours théorique sur le médium, le visiteur ne peut qu'éprouver des difficultés à opérer des distinctions entre la photographie artistique et l'illustration, à cerner le statut de la photographie. Des thématiques servaient, bien sûr, à créer une certaine homogénéité, ou du moins une continuité entre les différentes expositions, mais la présence de trois thématiques différentes, chaque année, ne conféraient pas à cette biennale la même unité que d'autres festivals de dimensions plus modestes. Il apparaît alors à

⁸⁸⁷ Soit environ 70 000 euros et 3 000 euros, des sommes qui paraissent aujourd'hui bien dérisoires comparées au prix de ventes actuels.

posteriori extrêmement complexe d'analyser et de juger la programmation d'un tel évènement qui fait intervenir de nombreux acteurs aux visées et préoccupations parfois très éloignées... Il s'agit toutefois pour nous de relever l'importance du Mois de la photo dans le processus de légitimation qui nous importe. En effet, les acteurs de ce processus, quelle que soit leur conception de l'art, affirment⁸⁸⁸ que cet évènement a joué un rôle fondamental dans la reconnaissance de la photographie. En effet, alors que la photographie était encore timidement exposée dans quelques rares lieux au cours des années soixante-dix, Jean Luc Monterosso réussit malgré les difficultés⁸⁸⁹ à organiser la première édition : *"En 1980, nous avons réalisé l'exploit extraordinaire de réunir cinquante expositions. Nous avons tout ratissé, nous n'aurions pas pu trouver une expo de plus !"*⁸⁹⁰

L'analyse de la programmation de Paris Photo (Annexe 19) révèle d'emblée une volonté d'englober l'ensemble de l'histoire et des domaines d'application de la photographie par le biais des nombreuses expositions. Cette dispersion chronologique et géographique confère à Paris Photo une identité particulière qui la rapproche plus de l'animation culturelle que d'une entreprise militante, caractéristique des autres manifestations de province. En effet, *Paris Photo* présente rarement une programmation réunie autour d'un engagement ou d'une prise de position en faveur d'un mouvement, d'une période, ou d'une esthétique photographique. L'hétérogénéité des lieux, des institutions et des personnalités engagées dans l'organisation de l'évènement ne permet pas de concentrer la programmation et confère à l'évènement l'aspect d'un manque d'harmonisation.

Par ailleurs, cette biennale mit la photographie sur le devant de la scène en permettant son exposition dans des lieux à vocations diverses à travers toute la ville : les expositions de photographies devinrent des acteurs majeurs de l'actualité artistique pendant un mois. Cette prolifération présentait encore d'autres avantages. Alors qu'exposer de la photographie était perçu par les institutions comme un acte téméraire, le regroupement d'expositions pouvait créer un mouvement fédérateur et entraîner une perte de complexes à la présentation de photographies pour certaines institutions encore frileuses.

⁸⁸⁸ Cf. Entretien avec Michel Nuridsany, Régis Durand

⁸⁸⁹ Jean Dieuzaide rencontra les mêmes difficultés en 1974 lorsqu'il commença à organiser des expositions.

⁸⁹⁰ Jean Luc Monterosso cité dans « Paris, capitale de la photo d'hier à aujourd'hui » anonyme. http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article_imprim.php3?id_article=19603.

Enfin, le désavantage du nombre d'expositions présenta aussi des aspects positifs: la multiplication de l'offre autorise le choix. Le spectateur ne doit plus se contenter de ce qui lui est donné à voir, mais il peut, dès lors, choisir l'exposition et la photographie de son choix parmi une multitude d'offres. Nous retrouvons, ici, l'une des caractéristiques de la politique culturelle de cette décennie quatre-vingt.

Ainsi, le public put se constituer une culture sans être limité par une offre généreuse qui autorise les découvertes. Le Mois de la photo, en faisant intervenir de multiples acteurs permet les visites concomitantes d'une exposition de photo reportage, puis d'une de photographie de mode et enfin une autre exposition artistique. Si cela put alors entraîner une perte de repère, cela autorisa la rencontre, la comparaison et donc la structuration d'un jugement esthétique.

Le succès de Paris Photo peut s'évaluer à l'aune de la fréquentation annoncée⁸⁹¹, mais aussi au nombre d'émules. En effet, aujourd'hui, cette forme de manifestation se retrouve dans plus de trente villes à travers le monde : Barcelone, Bangkok, Houston, Montréal, Moscou... La *Primavera Fotografica*, crée en 1984 par l'artiste Joan Fontcuberta, s'inspire directement⁸⁹² du modèle de Paris Photo (Annexe 39)⁸⁹³. Le *Fotofest* de Houston est créé en 1986 à l'initiative de Fred Baldwin qui donne à cette biennale un aspect plus commercial et l'utilise comme vitrine pour de nombreux mécènes privés.⁸⁹⁴

Le Mois de la Photo peut donc être considéré comme un élément capital du processus de valorisation de la photographie : par sa large diffusion dans Paris et l'opportunité qu'il créa auprès du public de se créer son opinion, son jugement esthétique et d'élaborer son goût. Nous verrons, ultérieurement, quelle fut la politique menée par Jean Luc Monterosso à la Maison Européenne de la Photographie.

⁸⁹¹ Le festival attire plus de 500 000 visiteurs, *idem*.

⁸⁹² Cf. entretien avec Marta Gilli.

⁸⁹³ La Primavera s'inscrit aussi dans un double mouvement : celui de la reconstruction intellectuelle et culturelle de l'Espagne après des années de franquisme et une valorisation de la culture catalane comme le montre le catalogue de l'édition de 1992 qui fait directement référence aux motifs de Gaudi.

⁸⁹⁴ Dans la brochure de 1992 on peut lire « *Fotofest'92 vous offre l'occasion de participer (...) à des rencontres personnelles avec des spécialistes d'envergure mondiale qui pourront faciliter votre carrière. Peut être même vous changer la vie.* »

Cité par Stuart Alexander, *op. cit.* p. 704

2) Les Rencontres d'Arles

En province, Lucien Clergue et Jean Dieuzaide furent les fondateurs de deux institutions qui incarnent l'identité artistique du champ de la photographie. Ces deux photographes partageaient leur conception de l'art et de la photographie. Nous verrons que d'autres similitudes sont perceptibles dans l'organisation de leur programmation où ressortent quelques axes dominants.

Ces axes, en effet, sont récurrents dans la programmation du Château d'eau et des Rencontres d'Arles. Tout au long des années quatre-vingt, nous retrouvons des constantes comme nous allons le voir dans l'analyse de la programmation exemplaire des 15^e Rencontres Internationales de la Photographie de 1984 (Annexe 8).

a) Arles, 1984.

En 1984, la diversité de la création photographique présentée lors des Rencontres Internationales de la Photographie, transparaît dans la programmation des expositions monographiques et thématiques ainsi que dans les projections qui présentent la photographie sous différents aspects : photo reportage, photographie scientifique, outil sociologique, photographie couleur, photographie historique....

Ainsi, l'exposition *15 ans de passions*, résume bien cette particularité identitaire des Rencontres d'Arles. Sous une forme d'éloge, cette exposition est une rétrospective des quinze premières années du festival, sous la forme d'une série de portraits des principaux participants. Le texte de Lucien Clergue insiste sur la passion et le mérite des organisateurs, mais aussi sur le nombre et la valeur des photographes exposés. Il met ensuite en exergue les caractéristiques du festival (les débats, projections et stages), son intégration dans la ville d'Arles, et la qualité des Rencontres « *souvent copiées, jamais égalées* »⁸⁹⁵.

Le lien entre la photographie et le journalisme fut aussi une constante des expositions arlésiennes. Ce lien se matérialise dans l'exposition *Des photographes à Libération*, exposition qui illustre la place importante qu'occupe la photographie au sein de ce

⁸⁹⁵ Lucien Clergue, cat. 15^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, 1984.

quotidien⁸⁹⁶. Cette exposition collective (plus de cinquante photographes) a pour but de présenter des images qui sont généralement diffusées par la presse et donc mal imprimées. Néanmoins, elle ne cherche pas pour autant à extraire ces images de leur contexte de production, puisque l'accrochage met en avant le caractère « presse » de cette exposition⁸⁹⁷. Cette forme de valorisation, appréciée par les critiques⁸⁹⁸, ne tendait pas à une reconnaissance de la valeur artistique de la photographie : l'accent était mis principalement sur le travail de mise en page et de choix rédactionnels, l'image est ramenée à son statut de matériel. Cette exposition était complétée par un contre point historique où furent présentés des exemplaires des magazines *Vu*, *Berliner Illustrierte Zeitung* et *Vogue*, pionniers de la presse illustrée, dès les années trente, faisant ainsi apparaître une mise en perspective.

Cette juxtaposition⁸⁹⁹ de photographies contemporaines et de photographies historiques est un procédé souvent utilisé pour resituer et légitimer les premières. Ce procédé se retrouve d'ailleurs dans deux autres expositions : *Urbain - Trop urbain ?* et *Les années amères de l'Amérique en crise*. Bien qu'elles traitent de deux sujets et de deux époques différentes, ces deux expositions avaient en commun la volonté de témoigner de la photographie comme outil sociologique.

Ainsi, *Les années amères de l'Amérique en crise* est une production de la Galerie du Château d'Eau avec qui les Rencontres collaborent alors chaque année. Les images de la F.S.A⁹⁰⁰ sont un exemple historique d'une utilisation politique et sociologique de la photographie. Certains « grands » photographes sont apparus lors de cette commande comme Russell Lee, Dorothea Lange ou Walker Evans. Cette production photographique servira par la suite de source d'inspiration, autant pour les photographes que pour les artistes plasticiens.

Urbain - Trop urbain ? pour sa part, est une commande passée en 1982 par les Maison Phénix, pour documenter photographiquement un nouvel espace urbain. Cette commande (Planche XXV, illustration 46) avait pour finalité la production d'un corpus d'images censées prolonger l'étude sociologique, voire la dépasser. Le projet incluait un groupe de réflexion dont faisait partie le sociologue Pierre Bourdieu.

⁸⁹⁶ Christian Caujolle, alors critique pour le quotidien, est le commissaire de cette exposition et l'auteur du texte du catalogue. Il continue encore aujourd'hui à présenter des expositions à Arles, avec la Galerie VU.

⁸⁹⁷ En plus des tirages encadrés, des pages imprimées, des photogravures et des films sont présentés.

⁸⁹⁸ Cf. Hervé Guibert, « Photographie à Arles », *op. cit.*.

Le critique considère que cette exposition et celle de Lartigue sont les deux seules réussites du festival.

⁸⁹⁹ Ces deux expositions sont situées dans un même lieu : l'espace Mérimos.

⁹⁰⁰ La Farm Security Administration gérait, sous la direction de Roy Stryker, une commande passée à des photographes dans le cadre du New Deal entre 1935 et 1941.

Cette enquête photographique fût confiée à un groupe de photo-reporters, Jean Dieuzaide, Guy Le Querrec, Sabine Weiss, Jacques Winderberger, qui passèrent dix jours dans un village du pays niçois, Carros-le-neuf, d'où ils ramenèrent près de 600 photographies.

S'il n'est pas opportun de juger de la qualité et de la pertinence de ce projet, ni de la capacité sociologique du photo reportage, il convient toutefois de s'interroger sur le sens sociologique de cette commande, passée par l'un des plus importants concepteurs de maisons préfabriquées, d'autant plus que la commande photographique fût de plus en plus souvent utilisée par les institutions, ou les entreprises à partir des années quatre vingt⁹⁰¹.

La diversité des utilisations de la photographie se trouve encore illustrée dans d'autres expositions comme *Images invisibles* ou *Cent vues de l'espace* qui présentait des photographies scientifiques.

La première proposait des images numériques obtenues d'après les données du satellite Landsat. Comparées au «*délire coloré d'un artiste en mal d'imagination*», ces images (Planche XXVI, illustration 47) résultent de diverses manipulations numériques et présentent une nouvelle vision du territoire. La seconde était organisée en collaboration avec la N.A.S.A et présentait des photographies réalisées dans l'espace ou depuis la lune.

Enfin, les autres expositions thématiques montraient des regroupements de photographes, établis selon des critères ou des problématiques datées. En effet, les photographes furent réunis en fonction de leur nationalité (*La nouvelle photographie japonaise*), de leur technique (*Trois coloristes italiens*, Planche XXVII, illustration 49) ou encore du sujet de leurs images (*Le territoire*, Planche XXVIII, illustration 50)⁹⁰². Ces regroupements utilisent des normes (nationalité, utilisation de la couleur) considérées, aujourd'hui, comme obsolètes, mais qui peuvent s'expliquer par une conception didactique de la promotion des images photographiques.

Ces normes, qui ont cloisonné, de fait, le champ de la photographie pendant des décennies, sont aussi présentes dans des expositions monographiques couvrant tous les « genres photographiques » : le reportage (Paolo Gasparini), l'abstraction (Maria Martinez Canas) le paysage (Mario Giacomelli), le portrait (Joyce Tenneson), la nature morte (Eliot Porter), l'image manipulée (Pierre Faucheux).

Arman et Raoul Ubac étaient les deux seuls artistes à exposer leurs œuvres photographiques. Ubac était représenté par ses expérimentations réalisées au cours des années trente (Planche

⁹⁰¹ Tout comme à Toulouse où Airbus est associé à de nombreux projets artistiques.

⁹⁰² Exposition montée par Jean Claude Lemagny qui regroupe des artistes comme Nancy Wilson Pajic ou Lewis Baltz.

XXVIII, illustration 50), Arman exposait des collages photographiques (Planche XXIX, illustration 52) réalisés à la manière de ses sculptures. Dans le texte du catalogue, Lucien Clergue raconte avoir poussé Arman à réaliser ces collages et rappelle avoir déjà montré des artistes comme Rauschenberg ou Christo. Même si elle se limite à deux expositions, l'utilisation de la photographie par les artistes est donc bien présente dans cette programmation qui écarte toutefois une large part de la création contemporaine s'inspirant déjà des arts plastiques.

Ces expositions des Rencontres Internationales de la Photographie de 1984, privilégient et diffusent, on s'en rend compte, une photographie ancrée dans une pratique traditionnelle et délimitée par des règles et des conventions modernistes, tout en reconnaissant l'existence et l'intérêt d'une photographie ancrée dans les arts plastiques. Elle résume les caractéristiques de cette institution dédiée à la diffusion et à la valorisation de la photographie.

Les Rencontres constituent alors une vitrine pour la création contemporaine en permettant ainsi la découverte de nouveaux talents. Elles proposent régulièrement de redécouvrir les œuvres d'artistes historiques qui deviennent progressivement des références de l'histoire de la photographie. Elles présentent ainsi un large panel de l'utilisation du médium dans toute sa diversité, ce qui permet d'intéresser un public plus large, et de rassembler les différentes composantes du champ photographique de cette époque.

Par ailleurs, au-delà des expositions temporaires, le catalogue des 15^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, de 1984, (Planche XXIV, illustration 44) est parmi l'un des premiers à avoir été publié⁹⁰³. Il débute par une présentation des différents lieux d'expositions de la ville, en insistant sur la richesse du patrimoine et des bâtiments⁹⁰⁴.

Cette édition est placée sous la direction de Lucien Clergue, qui signe de nombreux textes et expose sa propre collection de photographies (Planche XXVI, illustration 48). Il convient de s'attarder sur cette concomitance entre l'organisation d'un événement et la présentation de la collection de son directeur. Cette collusion entraîne forcément des interrogations sur la pertinence de cette présentation et la suspicion d'auto-valorisation. Hervé Guibert s'interroge :

⁹⁰³ Les catalogues des Rencontres d'Arles ne se présentent pas comme une suite cohérente. Leur forme et leur contenu varient selon le directeur.

⁹⁰⁴ Cette alliance entre les expositions et les lieux patrimoniaux des villes est caractéristique de toutes les expositions événementielles. Elle permet une valorisation mutuelle entre art contemporain et patrimoine, ainsi qu'une inscription symbolique dans la ville d'accueil.

*« Pourquoi le grand photographe arlésien nous fait-il la fleur de nous dévoiler les trésors de sa collection privée ? Pour nous prouver qu'il a du goût ? Pour nous préparer à sa grande rétrospective d'automne au Musée d'Art moderne ? Ou dans l'espoir qu'on va la lui voler ? »*⁹⁰⁵

L'importance du rôle et l'influence des organisateurs et leur incidence sur la valeur de cet événement est d'ailleurs une interrogation récurrente dans les articles de presse⁹⁰⁶.

Les projections de cet événement⁹⁰⁷ font-elles aussi l'objet d'une présentation dans le catalogue. La plus intéressante fût certainement « Attention à la peinture », organisée par Michel Nuridsany. Le commissaire de l'exposition « *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* »⁹⁰⁸, y réaffirme l'attrance des artistes pour la photographie depuis Warhol et Rauschenberg. Il proposait ainsi un bilan et un témoignage sur l'utilisation de la photographie par les artistes dans les années soixante-dix. Il s'inquiétait, cependant, du ralentissement de ce phénomène, causé, entre autres, par le retour et le récent succès de la peinture figurative, et regrettait l'ignorance mutuelle du champ artistique et du champ photographique. Il proposa donc un « montage audio visuel »⁹⁰⁹ à la fois « spectaculaire et didactique »⁹¹⁰, pour dresser un bilan des années soixante-dix et porter un témoignage sur ce phénomène.

Créée avec la collaboration du Centre George Pompidou, cette projection se voulait clairement militante. Elle entendait montrer à Arles une photographie qui n'y avait jamais encore trouvée sa place (et qui ne la trouvera que très rarement) : la photographie des artistes tel Boltanski ou Le Gac. L'intention était des plus louables, mais le ton provocateur (ton assumé)⁹¹¹ et le décalage avec les préférences du public, provoqua une « bronca » au Théâtre antique et de nombreuses critiques⁹¹² (Annexe 36). Christian Caujolle y voit une forme de mépris pour le public et affirme : « *A voir les contradictions entre une volonté pédagogique et la provocation, à constater une approximation technique grave pour ce spectacle, on se demande si certain spectateur qui éclataient à la sortie ne sont pas dans le vrai* ».

⁹⁰⁵ Cf. Hervé Guibert, « Photographie à Arles », in *Le Monde*, 24 juillet 1984.

⁹⁰⁶ Cf. Dossier de presse des RIP 1984.

⁹⁰⁷ Pendant le festival, une projection est organisée chaque soir.

⁹⁰⁸ Cette exposition organisée du 22 novembre 1980 au 4 janvier 1981, à l'ARC (Musée d'art moderne de la Ville de Paris), est l'une des premières à montrer la pratique photographique d'artistes contemporains.

⁹⁰⁹ Michel Nuridsany, cat. *15^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie*, 1984.

⁹¹⁰ *Idem*.

⁹¹¹ Cf. Entretien avec Michel Nuridsany, annexe

⁹¹² Cf. Christian Caujolle, « Photos, peinture et fausses notes », in *Libération*, 10 juillet 1984.

Les autres projections dont témoigne aussi le catalogue correspondent aux axes suivants : la création contemporaine fondée sur le photo reportage (François Le Diascorn, Leonard Freed, *Les trottoirs de Buenos Aires*), les photographes historiques (Lartigue, Kertesz), la photographie scientifique (*Déclics dans l'espace*, Planche XXIV, illustration 45). Cette diversité d'approche et de conception de la photographie traduit bien la politique des Rencontres.

Par ailleurs, les Rencontres d'Arles sont fondées sur un fonctionnement ponctuel et présentent chaque année de nouvelles expositions, en mettant en avant l'aspect évènementiel du festival (projections, conférences, colloques, soirées...). Arles devient pendant une semaine le centre de la photographie où se retrouvent tous les acteurs importants. Ce rendez-vous annuel donne l'occasion de tisser des liens, de découvrir de nouveaux photographes, de mettre en place de futures collaborations, et même d'acheter ou de louer des expositions. Etre exposé aux Rencontres représente donc, pour de jeunes photographes, la possibilité d'être reconnu par le milieu⁹¹³ de la photographie, sur le plan national et international. Ce fonctionnement suppose un renouvellement constant dans les expositions (Annexe 14). Chaque manifestation doit se démarquer de la précédente, tout en restant dans une certaine continuité ; les risques les plus évidents étant, soit de lasser le public par une redondance, soit de le surprendre par un changement trop brutal.

Les nombreuses prises de positions critiques de l'édition de 1984 en sont l'illustration. En effet, ce quinzième anniversaire fût l'occasion pour tous d'opérer un regard rétrospectif et de revendiquer l'adaptation de l'évènement à son évolution exponentielle. En quinze ans, les Rencontres sont passées d'une petite réunion amicale entre passionnés, à un évènement d'ampleur internationale. Pour beaucoup, les moyens et les capacités ne semblaient plus être à la hauteur des dimensions et des prétentions de l'évènement, qui pêchait par son aspect amateur et son manque de cohérence⁹¹⁴. On lui reprocha de préférer une accumulation de petites expositions pour faire nombre, mais ne donnant aucune unité à l'ensemble, accentuant ainsi le défaut de conception générale des organisateurs.⁹¹⁵

Conscients de la nécessité d'adapter la structure à son évolution, les organisateurs s'étaient associés avec un mécène privé, les Maisons Phénix. Principal sponsor, ce rapprochement

⁹¹³ Le réseau mondial de la photographie est l'ensemble des personnes qui collaborent plus ou moins directement à l'intérieur du champ de la photographie : artiste, commissaire, directeur d'institution, collectionneur, critique, fabriquant de matériel, mécène...

⁹¹⁴ Cf. Michel Nuridsany « La fête malgré tout », in *Le Figaro*, 17 juillet 1984.

⁹¹⁵ Cf. Christian Caujolle « Rencontres d'Arles, quinze ans d'âge », in *Libération*, 14 juillet 1984.

entre la structure culturelle et le constructeur était l'œuvre de Marc Netter⁹¹⁶ qui devait apporter de nouvelles méthodes de travail rationnelles. Intervenant en tant que co-directeur artistique, ses méthodes ne semblent pas correspondre à l'esprit de l'association. Les nombreuses dissensions et les critiques d'ingérence le pousseront à s'effacer progressivement et à retirer son nom des documents officiels.

Ce qui pouvait s'apparenter à une crise d'adolescence, un esprit en devenir enfermé dans un corps en mutation, s'avère être une nécessaire adaptation à l'évolution du monde culturel français. Les Rencontres se développent, l'entrée aux expositions est désormais payante et l'intervention des mécènes privés apparaît comme nécessaire, tout comme un renouvellement de la programmation.

b) La transformation des Rencontres.

La nécessaire évolution des Rencontres s'amorce, en effet, dès l'année suivante : la programmation (Annexe 14) s'ouvre à d'autres pratiques photographiques et un sponsor privés, Fuji, parraine le festival.

La programmation des soirées est confiée à l'artiste David Hockney dont l'œuvre fait l'objet d'une rétrospective organisée par le British Council. Connu pour ses peintures redevables à l'esthétique Pop et à l'Hyper réalisme, l'artiste expose ici des assemblages de polaroids (Planche XXIX, illustration 53). Une centaine d'images polaroid, représentant des fragments d'un objet ou d'une personne, sont assemblés à la manière des facettes cubistes. L'ensemble se présente sous une forme irrégulière où se confrontent les différents points de vue, les lumières et les couleurs différentes, la répétition de motifs. Ces accumulations, ces photomontages répondent à son besoin de fixer « sur une surface plane le merveilleux et compliqué travail du regard »⁹¹⁷

Néanmoins, cette présentation de l'utilisation de la photographie par un peintre ne doit pas occulter une programmation qui reste malgré tout axée autour des poncifs de la photographie.

⁹¹⁶ Marc Netter, ancien responsable de la maison de la culture du Havre, collaborateur de Malraux, il est alors animateur d'une société de relation publique culturelle Groupe 7.

⁹¹⁷ David Hockney cité par Alain Sayag in cat. *XVI^{ème} Rencontre Internationales de la Photographie*, 1985, Arles, p. 62.

Les expositions présentent encore une photographie autocentrée: Lucien Hervé, Franco Fontana, Jean Dieuzaide, les assistants d'Ansel Adams....

La véritable mutation des Rencontres se produit en 1986 avec l'arrivée de François Hébel dont la direction, durant deux ans, est unanimement saluée comme un renouveau. Les titres des articles de presse en témoignent : « Le souffle de la jeunesse »⁹¹⁸, « Le second souffle d'Arles »⁹¹⁹, « Arles : le renouveau enfin »⁹²⁰.

François Hébel, jeune directeur de moins de trente ans, modifie considérablement l'identité et le fonctionnement d'une institution dont certains annonçaient la mort. Une ouverture de la programmation, l'utilisation de nouveaux lieux habillés d'une scénographie audacieuse et le partenariat avec Kodak font de sa direction le signe d'une mutation des Rencontres. François Hébel amène un nouveau souffle aux Rencontres, il incarne un changement de génération ouverte à de nouvelles influences et à un pragmatisme qui faisait parfois défaut.

Ses deux programmations successives se caractérisent par l'ouverture à d'autres productions photographiques, la mode et la publicité principalement, une photographie décriée par les tenants de la photographie « créative ». Cette ouverture se manifeste aussi dans les projections, accompagnées de musique rock, où s'annonce une volonté de dynamiser les modes de présentations d'une image souvent cantonnée à de petits tirages noir et blanc.

Ces deux programmations se caractérisent par un éclectisme certain. Les grands noms sont encore présents mais sous une forme souvent inconnue. Robert Doisneau est présenté à travers une série de photographies de mode qu'il réalisa pour le magazine *Vogue* en 1952. Tout comme Dominique Isserman, Françoise Huguier, Max Vadukul qui voient leurs images quitter le papier glacé des magazines pour être accrochées aux cimaises.

De la même manière, le reportage connaît un renouveau avec la présentation de photo-reporters anglais comme Martin Paar, Paul Graham ou Brian Griffin⁹²¹ qui trouvent à Arles, de nouveaux débouchés pour leur travail. Il convient d'attirer l'attention sur le fait que Martin Paar et Nan Goldin, qui connaîtront le succès à la fin des années quatre-vingt-dix, sont rarement cités par les critiques.

⁹¹⁸ Bruno Foucart, « Le souffle de la jeunesse », in *Le Quotidien de Paris*, 21 juillet 1986.

⁹¹⁹ Patrick Roegiers, « Le second souffle d'Arles », in *Le Monde*, 26 juillet 1986,

⁹²⁰ Michel Nuridsany, « Arles : le renouveau enfin », in *Le Figaro*, 14 juillet 1987.

⁹²¹ Il est intéressant de remarquer que la majorité de ses photographes se retrouvent dans les programmations de François Hébel aux Rencontres d'Arles entre 2002 et 2008.

L'histoire de la photographie est aussi envisagée, non pas à travers l'œil d'un spécialiste, mais plutôt par le biais d'un goût personnel, celui du collectionneur privé : en 1986, Graham Nash dévoile sa collection au Musée Réattu.

La photographie artistique est elle aussi présente, mais son exposition est confiée à des galeries privées comme Michelle Chommette ou la Fotogalerie Forum de Barcelone⁹²². Cette ouverture de la programmation se produit donc vers le secteur professionnel de la photographie. François Hébel explique clairement cette orientation :

*« Il y a aussi les professionnels concernés par la photographie qui se fait au quotidien. Les agences publicitaires, les 'pictures éditors', Géo, Stern, US News, Fortune et autres grands magazines américains. C'est aujourd'hui toute la profession de la photographie qui se donne à nouveau rendez vous à Arles. (...) Arles ne doit plus se cantonner comme autrefois à un rôle de militant. L'évolution est indispensable. »*⁹²³

Nous constatons que le désir de changement trouve une explication dans la volonté de mobiliser un nouveau public pour les Rencontres. Les amateurs, qui composaient la majorité du public, sont toujours visés mais les touristes et les curieux sont aussi pris en compte. Aux premiers, sont destinées les expositions spécialisées, au second les expositions présentant une photographie plus commune, ou du moins demandant moins de connaissances dans l'appréciation.

Cette modification de l'identité des Rencontres se matérialise par l'utilisation d'une scénographie audacieuse (Annexe 35) qui annonce les modes d'expositions des années quatre vingt dix. Les Rencontres investissent une friche industrielle : les anciens ateliers SNCF. Profitant d'un volume important, le scénographe Olivier Etchéverry⁹²⁴ crée un parcours varié, usant de passerelles, cachant des photographies derrière des cimaises percées d'œilletons, et utilise des « fonds couleurs de tous les sorbets »⁹²⁵. Cette mise en scène (Annexe 39) rompt avec les accrochages traditionnels, et même si elle peut rappeler la scénographie de «*Family Of Man*» par l'utilisation d'éléments scénographiques, elle pose la question de la valeur d'exposition de la photographie.

⁹²² Il convient toutefois de remarquer l'intervention de George Rouse à l'espace Van Gogh alors en pleine restructuration.

⁹²³ François Hébel, cité par Patrick Roegiers, « Entretien avec François Hébel », in *Le Monde* 30 juillet 1987.

⁹²⁴ Olivier Etchéverry sera aussi le scénographe des Rencontres à partir de 2002, date de la direction de François Hébel. Il utilisera alors encore certains dispositifs, notamment le jeu des codes couleur.

⁹²⁵ Cf. Bruno Foucart, « Le souffle de la jeunesse » *op. cit.*

La direction de François Hébel se caractérise donc par une ouverture et une volonté de rompre l'enfermement du champ de la photographie. Sa direction est aussi symptomatique de la politique culturelle française qui, depuis les années quatre vingt, s'oriente vers un public élargi et favorise l'alliance de la culture et de l'économie.

c) L'économie de la culture.

Si ces deux éditions, de 1986 et 1987, des Rencontres sont considérées comme un succès et incarnent un renouveau, il convient de prendre la mesure du rôle du sponsor Kodak dans ce succès.

En effet, la firme américaine, soucieuse de rattraper son retard sur ses concurrents japonais, décide d'investir massivement dans les Rencontres qui deviennent une sorte de vitrine de la marque. Par l'intermédiaire de son directeur, Ray DeMoulin, Kodak signe un partenariat de financement sur trois ans à hauteur de cinq millions de francs. Ces revenus importants, donnent un nouveau souffle au budget des Rencontres, permettent la transformation des Ateliers SNCF en galerie d'exposition et apportent surtout une stabilité financière qui assure un fonctionnement régulier. Kodak participe aussi au financement de l'achat de la Maison de Rencontres premier lieu fixe de l'association. Kodak devient ainsi le principal mécène du festival loin devant les collectivités publiques⁹²⁶.

Cet engagement rentre dans le cadre d'une politique de communication de Kodak qui, en s'associant aux Rencontres, cherche non seulement à toucher le public amateur mais aussi le grand public. Cet engagement correspond d'ailleurs au lancement du premier appareil photo jetable, commercialisé par la marque pour la somme de 5 dollars. L'entreprise utilise toutes ses succursales européennes pour diffuser des dossiers de presses. François Lebel, responsable de la communication de Kodak affirme : « *Notre objectif a été de faire passer Arles d'un niveau de notoriété nationale à un niveau international, de dépasser son esprit de chapelle pour en faire un évènement de dimension mondiale.* »⁹²⁷

⁹²⁶ En 1987, le ministère de la Culture octroie un financement de 800 000 francs, la Ville d'Arles 700 000 francs auxquels s'ajoute une importante aide logistique, La Région PACA, 150 000 francs, le département des Bouches du Rhône, 180 00 francs. Les autres principaux sponsors privés sont la FNAC (400 000 francs) le Crédit Foncier de France (350 000 francs).

Cf. Patrick Roegiers, « Les sous des RIP » in *Le Monde*, 25 juin 1987.

⁹²⁷ François Lebel, cité par Doudoud Waitrop, « Kodak, un déclic et des claques », in *Libération*, 8 juillet 1987.

Il explique d'ailleurs cette politique hégémonique : « *En crédibilisant la photo comme phénomène culturel, de façon discrète et efficace, nous démontrons que rien de grand dans le domaine de la photo ne peut se faire sans nous.* »⁹²⁸ Ainsi, la communication de l'entreprise utilise un procédé novateur, le publi-reportage (une publicité qui prend la forme d'un article de presse et qui est insérée dans un quotidien) qui occupe une page entière dans *le Monde* du 25 juin 1987⁹²⁹.

Si, le financement des Rencontres est établi dans un respect de l'autonomie du directeur dans les choix artistiques, il convient néanmoins de s'interroger sur la place du mécénat privé pour ces manifestations qui jouent un rôle prépondérant dans la valorisation d'une image de marque.

L'importance des sponsors privés soulève de nombreuses interrogations quant à leur influence⁹³⁰. Ces questions sont d'autant plus opportunes lorsque le sponsor passe commande à des photographes et expose des photographies qui pourraient s'apparenter à de la publicité travestie. Par exemple, la commande passée à des photographes par une marque de bière française (1664), portait sur les bars parisiens et arlésiens et exposée en 1989⁹³¹ dans le cadre des Rencontres. Quelle est alors la place de l'éthique ?

La réponse se lit en filagramme : en 1993 Kodak réduit de moitié sa participation aux Rencontres d'Arles. Les implications internationales des Rencontres, notamment en faveur de la photographie américaine, paraissent insuffisantes pour la marque qui recentre alors son mécénat (de plusieurs millions) sur deux photographes Richard Avedon et Sebastiao Salgado⁹³².

Enfin, la direction de François Hébel marque un véritable tournant dans la politique des Rencontres de la Photographie qui dépassent leur rôle militant et leur aspect amateur pour

⁹²⁸ Ibid.

⁹²⁹ Dans cette publicité, l'entreprise met en avant le rôle de la Fondation Kodak Pathé qui intervient dans tous les domaines de l'image du cinéma jusqu'à la photographie médicale en passant par la remise du prix Kodak de la critique photographique remis à Patric Tosani en 1987.

⁹³⁰ En 1989, Régis Durand s'interroge sur l'influence des sponsors « *dont les désirs supposés sont sans doute intériorisés par les organisateurs sous la forme d'une autocensure* ».

Régis Durand, Arles 1989, in *Art Press*, n°140, octobre 1989, p.72

⁹³¹ Cf. « Les bars vus par 1664 », in cat, Rencontres Internationales de la photographie, 1989, p. 46.

Le texte du catalogue se termine ainsi : « *L'œil 1664 : la plus grande expo qu'une bière puisse vous offrir. Ayez soif de modération.* ». Cette exposition était précédée dans une présentation dans une galerie géante à Paris, à savoir la station de métro Saint Augustin, où les photographies prennent place sur les panneaux d'affichages publicitaires.

⁹³² Cf. Stuart Alexander, in *Nouvelle Histoire de la photographie*, op. cit. p. 705

se professionnaliser et devenir un laboratoire de la création photographique. Ce changement apparaît comme salvateur, Lucien Clergue lui en reconnaît le mérite⁹³³. Par ses choix artistiques et économiques, François Hébel incarne aussi le tournant de la culture française qui n'hésite plus à s'allier à l'économie et à s'adresser à un large public.

Dans les années suivantes, les rencontres, qui peuvent être comparées en notoriété avec la Documenta ou la Foire de Bale⁹³⁴, connaîtront des déboires qui lui vaudront de nombreuses critiques⁹³⁵, notamment pour des programmations jugées trop classiques. Pour résoudre ces problèmes, les Rencontres, à partir de 1990, renouvellent chaque année leur directeur artistique. Celui-ci propose un thème et sélectionne les artistes en fonction de ce thème. Ce mode de fonctionnement assure ainsi une diversité des œuvres et des thématiques : la modernité, l'anonyme, le réel et le virtuel...(Annexe 14, 15, 16). Cependant, ce mode de fonctionnement nuit à une continuité et à un suivi constitutif de l'élaboration d'une image publique et médiatique des Rencontres. Il faudra alors attendre le retour de François Hébel à la direction du festival en 2002, qui, en sortant l'organisation des guerres de chapelles, démontrera, édition après édition, que ce festival est un véritable outil de valorisation de la création photographique.

3) La Bibliothèque Nationale et la photographie créative selon Jean Claude Lemagny.

Un autre acteur important du champ de la photographie dans les années quatre-vingt est Jean Claude Lemagny. Par son action au sein de la Bibliothèque Nationale ou par le biais d'expositions, il contribua à défendre et à promouvoir une création photographique spécifique, la photographie créative.

⁹³³ A propos de la direction de François Hébel, Lucien Clergue affirme : « *C'est surtout avec François Hébel que l'ouverture s'est véritablement opérée. Sans doute l'influence de ce qui se passait à New York et de la 'fine art photography' nous avait rendu un peu sectaire. Et puis nous avons beaucoup privilégié le genre du reportage élevé au rang des beaux-arts avec des photographes comme Cartier-Bresson* ».

Lucien Clergue, propos recueilli par Gabriel Bauret, in *Camera International*, n°20, été 1990, p. 91.

⁹³⁴ Cf. Stuart Alexander *op. cit.*

⁹³⁵ Cf. Régis Durand, « Arles 1989 », *op. cit.*

En vingt ans, il n'organise pas moins de soixante expositions qu'il accompagne d'écrits où il légitime, notamment par la définition d'un vocabulaire commun, une pratique artistique qui, selon lui, émane de créateurs qui interrogent ce qu'est la photographie. Sa première exposition qui s'inscrit explicitement dans une volonté de légitimation d'une photographie spécifique, est « La photographie créative, Les collections de la Bibliothèque Nationale, 15 ans d'enrichissement », organisée dans le cadre du Mois de la photo en novembre 1984 (Annexe 8).

a) « La Photographie Créative », 1984.

Cette exposition est effectivement essentielle pour ce processus. Pour la première fois, une exposition se propose d'englober l'ensemble des pratiques artistiques de la photographie, sans se limiter à des critères esthétiques ou nationaux. En effet, elle propose un éventail de pratiques allant de la photographie classique noir et blanc de Jean Dieuzaide à la photographie conceptuelle de Lewis Baltz en passant par les grands formats de Patric Tosani. Cette légitimation est d'autant plus importante que l'exposition se déroule dans une institution prestigieuse, la BNF, pendant un événement important, le Mois de la Photo à Paris.

Néanmoins, le discours qui accompagne cette présentation ne participe pas à ce processus de valorisation. Au lieu de démontrer la richesse et les différences de ces œuvres, Jean Claude Lemagny se concentre sur une partie des œuvres exposées pour illustrer un discours moderniste, voire passéiste qui ne contribue pas à inscrire la photographie dans le champ de la création contemporaine. Il cherche alors à inscrire la photographie dans une continuité de la politique de la BNF qu'il présente dans le catalogue comme : « (...) *une maison où tout s'enracine dans une longue tradition.* »⁹³⁶

La photographie doit alors trouver sa tradition, une continuité historique encore à découvrir ou du moins à faire émerger. Il convient donc de comprendre quelle photographie diffuse cette exposition. Lemagny la situe entre les Beaux-arts et la consommation, espace assez vaste pour lui éviter d'avoir à catégoriser les images présentées et à induire un axe de lecture de ces mêmes images.

⁹³⁶ Jean Claude Lemagny, « Aux pays des espaces », in cat. La photographie créative, Les collections de la Bibliothèque nationale, 15 ans d'enrichissement, 1984, 94p. p.6

Dans cette tentative de situer une création contemporaine, il révèle tout de même des modèles à suivre. Le premier étant le dessin auquel la photographie est comparée en permanence dans tous ses aspects formels : le trait, le volume, la lumière. Il calque ainsi sur la matière et la pratique de la photographie des débats issus de l'histoire de l'art tel celui qui oppose poussiniste et rubéniste⁹³⁷ Cette transposition d'oppositions caractéristiques d'un médium sur un autre médium révèle la vision moderniste de Jean Claude Lemagny, vision qui présente quelques paradoxes.

Alors qu'il définit la nature de l'image photographique dans son rapport au temps, au volume, à la lumière ou au sujet, qu'il cherche donc à valoriser les spécificités de l'image photographique et ses capacités créatrices, Jean Claude Lemagny s'abstient de toute analyse concrète qui mettrait les œuvres à l'épreuve d'un discours critique. Il persévère et affirme même un certain déni des capacités créatrices de l'image photographique qui comme il l'explique : « (...) est incapable de délivrer un sens par elle-même, elle tout aussi incapable d'arrêter une forme. »⁹³⁸

A lire Lemagny, la photographie apparaît comme handicapée, elle semble avoir besoin de prothèses pour pouvoir être apparentée à une forme d'art. Cette affirmation est d'autant plus déconcertante que la variété des œuvres montrées dans cette exposition permet de comprendre l'étendue, la diversité du médium et ses capacités à explorer de nombreux dispositifs de la création plastique, tous à même de produire du sens et d'arrêter des formes. Cependant, Jean Claude Lemagny semble occulter toute cette partie de la programmation qui ne semble pas correspondre à sa vision de l'art : aucun commentaire ne vient révéler toute la richesse des œuvres de Tosani, des Becher ou de Lewis Baltz, encore peu connus en France mais en passe de devenir des modèles.

Il apparaît que les discours de Lemagny tendent à valoriser une partie des œuvres seulement, celles qui seraient le plus à même de correspondre à ses conceptions de l'art, conceptions proches de celles de Jean Clair, qu'il cite à de nombreuses reprises. En effet cette exposition, qui se défend de toute prétention à une présentation théorique, historique ou didactique de la photographie, apparaît bien comme une tentative de valoriser une frange de la création. Elle voudrait « (...) ne suivre que les remous des formes, dans leur évidence et leur opacité presque biologique. »⁹³⁹

⁹³⁷ Jean Claude Lemagny, « Aux pays des espaces », p. 9

⁹³⁸ *Idem.* p.11

⁹³⁹ Jean Claude Lemagny, « Aux pays des espaces », p. 13

Pour cela, Jean Claude Lemagny utilise la notion d'espace comme fil conducteur. De cette notion émergent diverses formes photographiques qui apparaissent comme les seules capables de produire des images sans « *rien emprunter aux effets des autres arts* ». ⁹⁴⁰

D'après lui, la photographie doit se recentrer, se concentrer sur ses propres effets, revenir à sa matière, sa profondeur argentique, bref opérer un repli semblable à celui défendu par les théories modernistes. Ce repli ne s'affirme pas comme une volonté de se couper des autres arts, mais bien comme une tentative de sauver ces arts qui se perdent dans l'idée et le conceptuel; la photographie survient comme « *une grande chance pour le reste de l'art* ». ⁹⁴¹

Jean Claude Lemagny défend cette conception par le biais des expositions qu'il organise à la Bibliothèque Nationale. Il reconnaît que cette première exposition était une ébauche. Mais en 1994, alors que cette esthétique se matérialise dans des groupes de photographes comme Noir Limite ⁹⁴², et que la collection de la BNF s'est étoffée, il s'engage plus précisément et présente une collection des acquisitions de l'institution dans l'exposition *Photographie contemporaine, la matière, l'ombre, la fiction* ⁹⁴³.

b) La photographie selon Jean Claude Lemagny.

Ce positionnement en faveur d'une photographie ancrée dans une pensée moderniste, c'est-à-dire techniciste et matérialiste, vaudra de nombreuses critiques ⁹⁴⁴ à Jean Claude Lemagny. De nombreux articles ou ouvrages démontrent que la question du statut artistique de la photographie ne dépend pas de sa technique et de ses formes mais de la place qu'elle occupe dans le champ de l'art. Lemagny considère pourtant que sa légitimation passe par une recherche d'autonomie et privilégie la notion d'auteur, la forme et l'esthétique, alors que la fortune critique met en avant l'aspect mécanique, documentaire, objectif et anti esthétique.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² Le groupe Noir Limite est constitué de Jean Claude Bélégo, Florence Chevalier et Yves Trémorin. Dans le catalogue de l'exposition Noir Limite organisée au Havre en 1990, Bernard Lamarche Vadel explique que ce groupe s'est donné pour mission de constituer son œuvre sur la lisère de ce qui est figurable. Usant de la matérialité du tirage et de la noirceur de l'image, la plupart de ses membres changeront de pratique dans la décennie suivante.

Cf. *Cat Noir Limite*, Le Havre, 1990.

⁹⁴³ *Cat. Photographie contemporaine, la matière, l'homme, la fiction*, Bibliothèque Nationale, Paris, 27 octobre 1994 – 14 janvier 1995, , ed. Nathan, 1995.

⁹⁴⁴ Par exemple Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, ed. du Regard, Paris, 1998, 328p., ou André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, ed. Gallimard, Paris, 2005, 704p.

Cet engagement s'explique par son affinité avec la gravure et, plus largement, par sa conception de l'art qui rejette l'art conceptuel. Depuis le début des années quatre vingt, jusqu'à la dernière exposition qu'il organise en 1999 pour les Rencontres d'Arles, Jean Claude Lemagny continue à défendre et expliquer cette photographie, qui selon Michel Guerrin : « (...) *aurait pu être réalisée il y a trente ans ou pourrait se faire dans un siècle tant elle est coupée du monde* »⁹⁴⁵. Loin de revenir sur ses choix, Jean Claude Lemagny assume cette orientation : « *On ne peut pas échapper à ses goûts personnels, même si on essaye de le faire. Ensuite on assume ses choix, c'est humain. La vie de l'art n'est pas faite que d'engagement. Alors là, je me suis plus engagé vers cette photo qu'on appelle 'créative'* »⁹⁴⁶.

Dans un échange épistolaire⁹⁴⁷, Jean Claude Lemagny revient sur sa politique d'acquisitions et précise son point de vue en donnant ses définitions du vocabulaire généralement utilisé pour opposer deux types de créations photographiques. Il explique notamment ce qu'il entend par l'expression 'photographie plasticienne', qui est aussi le titre de l'ouvrage de Dominique Baqué, alors récemment publié, où elle critique la politique de Jean Claude Lemagny.

D'après ce dernier, la photographie plasticienne : « (...) *signifie aujourd'hui 'photo qui essaie de s'adapter aux manières des galeries d'art traditionnelles'. Il s'agit alors de considérations mercantiles et sociales, mais non esthétiques. Tout au plus cela conduirait vers une vague préférence pour le grand format et la couleur.* »

L'utilisation de la photographie par des artistes qui sortent des modes opératoires traditionnels du médium ne lui paraît donc qu'une adaptation sociale et mercantile et non pas une évolution de la pratique artistique. Lorsqu'il précise sa politique d'exposition, cette conception d'un art d'abord défini par la forme, et non par l'idée, le concept, apparaît très clairement comme dominante. Il explique :

⁹⁴⁵ Michel Guerrin « Lee Friedlander, un photographe perdu dans un festival pictural », in *Le Monde*, 8 juillet 1999.

⁹⁴⁶ Jean Claude Lemagny cité par Emmanuelle Michaud, *L'Eloge de l'ombre : étude de la place que Jean Claude Lemagny a accordée à la photographie créative au sein de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, mémoire de DEA d'Histoire de l'art Université Paris I, (dir. Mr Dagen), 1999, 179p, p. 158

Il convient de comparer cette position à celle de Régis Durand qui affirme effacer parfois ses goûts et préférences au profit de sa mission institutionnelle. Cette différence de positionnement semble être une caractéristique du changement générationnel. Les pionniers de l'institutionnalisation de la photographie, comme Dieuzaide, Clergue ou Lemagny, ont favorisé une création qui correspondait à leur goût personnel. Ce qui n'est pas le cas des directeurs ou commissaires exerçant dans les années quatre vingt dix.

⁹⁴⁷ Cf. Lettre de Jean Claude Lemagny, p. 152 ; in Emmanuelle Michaud, *op. cit*

« Pour les expos, il fallait choisir (...) Alors que je suis relativement concentré sur la tendance (dans un sens très vaste) très évidemment dominante chez la majorité des auteurs depuis des années et qui est 'la photographie plasticienne' au sens correct du terme, au sens que je lui donne, et qui est 'photo qui se soucie avant tout de ses qualités plastiques'. Je n'y peux rien si les meilleurs travaillent dans ce sens : c'est le fait dominant de l'histoire de la photo contemporaine.

Et si laissant là les faits je passe à l'abord théorique, je constate :

- *Que tout est incarnation de formes.*
- *Qu'à première vue la photo n'est guère douée pour être un art (manque de matérialité, manque de maîtrise, manque de passé).*
- *Qu'à meilleure vue la photo peut être un art parce qu'elle matérialise la lumière transparente en matière visible, susceptible de qualités tactiles et qu'à cela elle joint une incontestable, quoique ambiguë force de témoignage.*

Or j'ai vu que non pas tous, mais la plupart des meilleurs étaient ceux qui travaillaient sur cette transmutation de l'impalpable au matériel.

C'est ainsi que j'ai centré mes expos sur cet aspect, tout en gardant ainsi la possibilité d'étaler une extrême diversité car plus un courant artistique obéit à une légitimité profonde et plus il se diversifie. »

Sans revenir sur la pertinence ou la justification des choix effectués par Jean Claude Lemagny, il convient de faire apparaître les points constitutifs de sa justification et les problématiques inhérentes à toute étude de programmation d'une institution.

Si d'après lui, les choix qu'il effectuait correspondaient à ses goûts, ses préférences et sa conception de l'art, ils lui paraissaient aussi refléter une réalité artistique qu'il fallait légitimer. Il apparaît clairement, après coup, que cette photographie créative ne fut qu'une parenthèse dans l'histoire de la création artistique, un courant minoritaire principalement français qui ne trouve aucune suite aujourd'hui.

Ce constat démontre que le processus de légitimation artistique passe par la diffusion dans l'institution, mais qu'il doit continuellement être interrogé, afin de voir s'il correspond à une réalité artistique ou à l'influence d'une personnalité. En effet, celle-ci, quels que soient ses connaissances ou ses goûts, considère que ses choix correspondent toujours à une réalité artistique et qu'ils sont donc légitimes. Ainsi, à partir de cet exemple, nous pouvons nous demander si l'appel de l'exposition dans l'institution n'incite pas des créateurs à orienter leur

production, afin qu'elle corresponde à l'identité de cette institution ? Inversement, les choix de l'institution ont-ils une valeur en ce qu'ils reflètent les goûts d'une personnalité ?

Enfin, la décennie quatre-vingt peut être considérée comme celle durant laquelle la photographie accède à l'institution artistique. Soutenue par un champ autonome, une critique spécialisée et des institutions qui lui sont dédiées, elle peut s'affirmer dans toutes ses composantes et revendiquer son statut d'œuvre d'art. L'apparition de nouvelles institutions ainsi que l'engagement de financements privés sont une des caractéristiques de cette décennie durant laquelle l'économie et la culture se rapprochent. Nous voyons ainsi apparaître une nouvelle forme d'organisation, les festivals ou mois de la photo, qui cherchent à se démarquer de l'institution artistique pour affirmer une image moins académique. Cette différenciation est particulièrement flagrante dans la communication de ces organisations (annexes, 15, 19, 20). Alors que des institutions comme la Galerie municipale du Château d'eau ou le CNP utilisent une communication visuelle classique (affiche blanche, liseré noir, police habituelle) et comparable alors à n'importe quelle autre institution artistiques. Le Mois de la photo ou les Rencontres d'Arles privilégient une communication plus originale et novatrice (affiche couleurs, graphisme dynamique), symbole d'une création énergique et proches de la communication des autres événements culturels.

Toutefois, cette quête à la légitimité semble avoir entraîné un repli du champ photographique à l'intérieur de barrières esthétiques et symboliques, et une absence de remise en question. Or comme l'affirme Guy Debord à propos de l'autonomie des disciplines :« *Comme la philosophie à l'instant où elle a gagné sa pleine autonomie, toute discipline devenue autonome doit s'effondrer, d'abord en tant qu'explication cohérente de la totalité sociale, et finalement même en tant qu'instrumentation parcellaire utilisable dans ses propres frontières* »⁹⁴⁸.

La photographie, assurée d'une reconnaissance publique semble alors tomber dans un académisme et montre une certaine frilosité à l'évolution. Une fois définie et institutionnalisée, elle se renferme sur un nombre limité de questions canoniques et classiques. Yves Michaud⁹⁴⁹

⁹⁴⁸ Cf. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, thèse 182, ed. Buchet Chastel, Paris, 1967,

⁹⁴⁹ Cf. Yves Michaud, *l'art à l'état gazeux*, op.cit. p. 108

énumère certaines de ces questions, qui sont applicables à la photographie. Elles concernent la nature de l'œuvre d'art, son fonctionnement, les mécanismes de la création et du système des arts. Un programme théorique intemporel qui correspond à un type d'expérience historique ordonnée autour de l'institution muséale, normée par un canon esthétique et une délimitation des arts les uns par rapport aux autres. Ce repli du champ photographique ne sera toutefois pas tenable dans la décennie suivante où, sous la pression du succès de la photographie, de l'évolution des arts et de la dilution de la frontière entre art, document et communication, le champ de la photographie sera contraint à s'ouvrir à de nombreuses influences et à trouver de nouveaux débouchés.

De plus, l'institutionnalisation et la reconnaissance publique de la photographie n'implique pas une légitimation artistique. De fait, à l'intérieur de ce champ, et ce malgré la présence d'institutions et de critiques, l'accession à la légitimité artistique ne semble toujours pas acquise, et de nombreux courants photographiques y prétendent. Cette course à la légitimité entraîne une profusion de labels, tel photographie plasticienne (ou *photo based-art*⁹⁵⁰), pictorialisme ou *mixed media*, des termes génériques sous lesquels peuvent se retrouver des œuvres diverses, une profusion qui illustre encore une fois la situation d'anomie⁹⁵¹ du champ photographique. En effet, comme nous l'avons vu dans le champ de la photographie aucune instance, institution ou grand événement ne semblent en mesure d'édicter de véritables normes⁹⁵². Cette absence de normes est peut être volontaire : un territoire soumis à une certaine anarchie est plus favorable à l'existence simultanée de formes diverse de créations, la fixation d'une norme ou d'un canon, peut décrédibiliser une partie de la production défendue par des acteurs en place et qui souhaitent conserver leur position.

Régis Durand⁹⁵³ affirme que cette situation est accentuée par l'absence d'un véritable marché auquel il serait possible de s'en remettre en dernière instance pour assumer cette tâche de légitimation. L'explosion du marché de la photo quelques années plus tard confirmera cette

⁹⁵⁰ Cette appellation est donné par Régis Durand.

Cf. Régis Durand, *Le Temps de l'image, essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, p.147, ed. La différence, Paris, 1995, 202 p.

⁹⁵¹ Nous entendons ici le terme anomie tel qu'il est définie par Bourdieu, à savoir : « *L'institutionnalisation de l'anomie qui est résulté de la constitution d'un champ d'institutions placées en situation de concurrence pour la légitimité artistique à fait disparaître la possibilité même d'une jugement en dernière instance et voué les artistes à la lutte sans fin pour un pouvoir de consécration qui ne peut plus être acquis et consacré que dans la lutte même* »

Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, p. 320 ed. Du Seuil, 1992, 480p.

⁹⁵² Dans le monde de l'art, ces institutions existent mais retrouvent face aux même difficulté en ce qui concerne la création contemporaine.

⁹⁵³ Cf. Régis Durand, *Le Temps de l'image, essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, p. 155. *op. cit.*

affirmation : le marché contribue à l'octroi de valeurs marchandes qui s'apparentent de plus en plus à une forme de légitimation artistique.

Cette situation sera aussi résorbée par la production d'outils de légitimation théoriques et esthétiques (des dispositifs de légitimations) qui permettront de définir ce qui constitue une œuvre d'art.

IV. Les années quatre-vingt dix, la reconnaissance.

Depuis juin 2004, le Jeu de Paume regroupe le Centre National de la Photographie et le Patrimoine photographique, créant ainsi une institution hybride qui autorise les approches chronologiquement transversales, mais qui illustre aussi les errances de la politique institutionnelle française en matière de photographie.

Cette nouvelle institution qui dispose d'un lieu d'exposition privilégié autant par sa configuration que par sa situation géographique, peut prétendre à l'accueil d'expositions prestigieuses. Cependant l'assemblage de trois institutions aux missions et champs d'actions aussi différents que la Galerie du Jeu de Paume, le CNP et le Patrimoine photographique entraîne inexorablement la disparition de certaines de ces missions. Cet amalgame entre une photographie patrimoniale et une création photographique contemporaine est symptomatique de l'absence de positionnement des pouvoirs publics français et rappelle la situation des années soixante dix où d'après Gaëlle Morel : « *L'identité floue du médium photographique mène à une institutionnalisation chaotique que reflètent les discours critiques et les débats qui agitent le milieu photographique hésitant entre la valorisation artistique et la reconnaissance culturelle du médium* ».⁹⁵⁴

Ici encore, l'objet photographique oscille entre la création photographique et l'objet patrimonial, entre l'artistique et l'historique, entre les Beaux-arts et la culture. Le rassemblement de trois institutions en une, ne facilite pas le discernement quant à la place du médium. Et ce alors que la multiplication des lieux et des événements dédiés à la photographie favorisent un éparpillement et une diversification de la création photographique, phénomènes qui brouillent la reconnaissance du médium. En effet, entre 1990 et 2005, la photographie est un objet culturel et artistique au centre de nombreuses attentions. Cette période voit apparaître de nombreuses institutions dédiées au médium à travers tout le territoire français.

La photographie se partage alors entre une pratique introduite dans l'art contemporain et un objet culturel diffusé auprès d'un public plus large. Nous constatons alors qu'elle est de plus

⁹⁵⁴ Cf. Gaëlle Morel, « Entre art et culture, politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996 », p.33, in *Etudes photographiques* n°16, Colloques « Photographie, les nouveaux enjeux de l'Histoire »

en plus utilisée dans de nombreuses politiques culturelles qui mettent en place des événements et des expositions. Ce développement entraîne à son tour la multiplication et la professionnalisation des acteurs, et ce à tous les niveaux de fonctionnement du monde de l'art.

A. L'utilisation de la photographie dans les politiques culturelles.

Après une première reconnaissance de l'Etat en 1978, qui prit une série de mesures visant à aider la reconnaissance de la photographie, c'est au début des années 80 que sont lancées une série d'initiatives dans le but de promouvoir la photographie. En moyenne, sur tout le territoire français, 30% des lieux d'expositions existant en 1993 ont été fondés entre 1982 et 1988, et 8% seulement entre 1978 et 1982⁹⁵⁵. Ces chiffres ne prenant en compte que les lieux qui existent encore, mais témoignent d'un début de reconnaissance de cet art. Ce phénomène prend de l'ampleur à partir du début des années quatre-vingt-dix. L'exemple réussi du CNP est reproduit à travers le territoire où d'autres institutions pré existantes sont désormais soutenues par les pouvoirs publics. Cet appui, qui se matérialise le plus souvent par une aide tripartite (Etat- Région –Département), permet l'organisation de nombreuses expositions annuelles qui participent activement à l'animation culturelle et artistique de régions souvent mal équipées en infrastructures d'art contemporain. L'exposition de photographies apparaît alors comme le dispositif le plus à même d'allier la création artistique à la mise en valeur du patrimoine et de remplir la fonction d'animation culturelle.

⁹⁵⁵ Cf. Vinyolas Sonia, *L'implantation pionnière d'une institution photographie de renommée internationale à Toulouse ; Histoire de la Galerie Municipale du Château d'eau- 1974-1997*, mémoire maîtrise, (dir. Sie J.), 1997, p. 192.

1) Paris, une capitale de la photographie.

La ville de Paris est le centre artistique du territoire français et occupe une place encore essentielle sur le plan international. Cette position se trouve quelque peu mise à mal dans le domaine de la photographie où de nombreuses institutions prennent place en province. La création du CNP et du Mois de la Photo contribuèrent à rétablir la place de Paris au début des années quatre-vingt. Ces deux initiatives sont complétées par les actions des institutions muséales qui participent activement à la valorisation de la photographie.

a) Un nouveau CNP : Régis Durand et une programmation innovante.

Comme nous l'avons vu, le Centre National de la Photographie est la plus importante institution créée par l'Etat dans le domaine de la photographie. Le CNP organise environ cinq expositions par an (Annexe 22), des expositions monographiques ou thématiques, souvent accompagnées d'un catalogue, son statut s'apparente ainsi à celui d'un Centre d'art⁹⁵⁶.

Il s'agit toutefois de remarquer que la mission initiale du CNP et la politique conduite par Robert Delpire l'apparente à une institution spécialisée qui s'engage à donner un aperçu assez large de la diversité des pratiques et de l'histoire de la photographie. Les musées ou Centres d'art ont pour mission de présenter la production artistique dans sa globalité et ne peuvent donc pas « s'attarder » sur les particularités de certaines pratiques. Alors qu'une institution spécialisée peut montrer successivement la photographie plasticienne, de mode, de reportage, contemporain ou historique. Ainsi, en 1989, le CNP exposa les acquisitions récentes du FNAC, les photographies du *National Geographic*, Dieter Appelt, Joël Peter Witkin, et le quarantième anniversaire de Magnum. Cette hétérogénéité est due au statut particulier du CNP et à la personnalité de son directeur Robert Delpire, situation qui permet

⁹⁵⁶ Sur ce modèle d'un lieu d'exposition dédié à la photographie d'autres Centres nationaux apparaissent en France en 1990, comme la fondation par Richard Fournet du Centre photographique d'Île-de-France à Pontault-Combault en 1989. Ce centre reprend les mêmes missions que les CNP et complète ainsi son action dans la Région d'Ile de France.

de regrouper toutes les arborescences du champ photographique dans un même lieu, et d'ouvrir le champ de compréhension des visiteurs.

Le CNP jouit, pendant des années, d'un lieu prestigieux et d'un budget conséquent, éléments qui lui permettent de mener à bien une mission de valorisation culturelle et artistique du médium. Néanmoins, le CNP, comme d'autres institutions photographiques à cette même période⁹⁵⁷, traverse une période d'essoufflement. Après des années d'existence et de programmations, les expositions ne semblent pas se renouveler, elles ne correspondent plus à la création contemporaine des années quatre-vingt-dix et ne permettent pas de suivre l'évolution de la photographie ; le changement de lieu, et de direction, apparaît alors comme un possible renouvellement.

Fin 1996, la direction du Centre National de la Photographie est confiée à Régis Durand qui vient de quitter la direction artistique du Printemps de Cahors. Il redéfinit la mission du CNP autour de deux axes : la photographie contemporaine et l'aide aux jeunes artistes. Ce changement de direction s'accompagne d'un déménagement ; le CNP quitte le site du Palais de Tokyo pour s'installer dans l'Hôtel Salomon de Rothschild, rue Berryer.

Ce déplacement du CNP, conséquence d'une décision ministérielle, éloigne cependant l'institution des centres artistiques parisiens et l'isole, dans un arrondissement peu équipé en institutions artistiques et culturelles. Cette dispersion géographique ainsi que l'instabilité dans laquelle se retrouve le CNP (il est locataire des lieux) illustre un manque de cohésion et de volonté dans le politique du ministère de la culture en matière d'art visuel.

Depuis, les actions CNP sont engagées dans la promotion et la définition de la photographie contemporaine par le biais d'expositions, de conférences, d'éditions, de vidéos et d'un service pédagogique. Par ses moyens, sa programmation et sa notoriété, il peut être considéré comme l'exemple à suivre, au même titre que certains centres d'art contemporain qui construisent exposition après exposition, une vision de l'art en perpétuelle évolution. Ainsi, sa programmation reflète l'évolution de la création : d'abord centrée sur la photographie et ses différents genres, elle s'est progressivement ouverte, notamment sous la direction de Régis Durand, à une photographie contemporaine qui s'inscrit d'emblée dans le champ de l'art contemporain.

⁹⁵⁷ Nous renvoyons ici au cas de la Galerie Municipale du Château d'eau de Toulouse.

En effet, la nomination de Régis Durand à la direction du CNP est représentative d'un mouvement général des années quatre-vingt-dix, celui d'un changement générationnel. Comme nous l'avons vu, les principaux fondateurs et directeurs de lieux d'expositions dédiés à la photographie étaient pour la plupart nés avant la Seconde Guerre, et sont tous issus du champ de la photographie. Les années quatre-vingt-dix voient apparaître en revanche une nouvelle génération de responsables et de commissaires plus jeunes qui ne sont pas issus du champ de la photographie, mais qui se sont intéressés à ce médium alors qu'il était exposé dans les années quatre-vingt⁹⁵⁸. Leur positionnement n'est donc pas celui d'un partisan ou d'un militant, mais celui d'un observateur à qui il incombe de présenter des œuvres significatives et intéressantes.

Le point de vue, les jugements et les choix de Régis Durand diffèrent ainsi de ceux de son prédécesseur, Robert Delpire, qui collaborait avec des photographes depuis la fin des années cinquante. Agrégé et Docteur en Littérature, Régis Durand a été enseignant aux États-Unis. Au milieu des années quatre-vingt, on lui propose d'écrire des articles sur la performance américaine pour *Art press*. Peu à peu, il s'intéresse à la photographie, écrit des articles pour *Art press* et se forme au contact des artistes et des expositions. Au début des années quatre-vingt-dix, alors qu'il a déjà publié des ouvrages, il se voit confiée la direction artistique du Printemps de Cahors. Nous reviendrons ultérieurement sur ses actions au sein de cette organisation, mais nous pouvons déjà affirmer que Régis Durand acquiert progressivement une légitimité et une reconnaissance à travers ses différentes actions, qui concernent la photographie mais qui prennent place dans le champ de l'art contemporain. Fort de ces expériences, il engage la programmation du CNP sur une nouvelle voie.

Cette nouvelle orientation apparaît dès les premières années à travers les deux expositions⁹⁵⁹ de Thomas Struth⁹⁶⁰ et Thomas Ruff⁹⁶¹. Ces deux élèves des Bêcher à

⁹⁵⁸ Cf. Entretien avec Régis Durand et entretien avec Marta Gili.

Cet aspect nous permet de mesurer l'effet de la multiplication des expositions dans les années quatre-vingt. Souvent jugées rétrogrades et sans intérêt, ces expositions ont permis à une génération de se confronter à la photographie et donc de se former un jugement et un positionnement esthétique.

⁹⁵⁹ Cf. Cat. *Thomas Ruff*, CNP, Paris, du 10 septembre au 17 novembre 1997, ed. Centre national de la photographie, 95 p

Cf. Cat. *Thomas Struth, Still*, Carré d'art Nîmes, Stedelijk Museum, Amsterdam, CNP, Paris, ed. Schirmer Art Books, 2001, 143p. L'exposition au CNP a lieu en 1999.

⁹⁶⁰ Thomas Struth est né en 1954 à Gelden.

⁹⁶¹ Thomas Ruff est né en 1954 à Zell am Hamersbach en 1954.

l'Académie de Düsseldorf proposent une des créations photographiques des plus reconnues⁹⁶² aussi bien par les institutions, que par le marché de l'art contemporain.

En effet, Thomas Ruff et Thomas Struth sont, avec Andreas Gursky, des élèves des Bécher. Ils ont suivi leur enseignement à l'Académie de Düsseldorf au début des années quatre-vingt. Nous retrouvons dans leurs œuvres la trace de cet enseignement dans l'aspect objectif et l'esthétique documentaire, ces trois artistes sont d'ailleurs souvent regroupés sous l'appellation de « l'école de Düsseldorf ». Il convient de rappeler qu'ils ont aussi suivi l'enseignement de Gerhardt Richter. Les trois artistes connaissent toutefois une évolution spécifique qui les éloigne de l'influence de leurs professeurs : ils pratiquent la photographie couleur, présentent des images en grand format et n'utilisent pas une démarche documentaire aussi méthodique.

Thomas Struth est certainement celui qui suit au plus près le modèle des Bécher. Nous retrouvons chez lui le même goût pour la démarche documentaire qu'il s'approprie afin d'appréhender les rapports entre l'individu et l'histoire collective, soit à travers des portraits de famille, soit à travers une interrogation de notre environnement par le biais de vues urbaines, qu'il réalise dans de nombreuses villes à travers le monde. Ses images confrontent le spectateur à des vues apparemment anodines et objectives, cependant la multitude de détails et de lignes accentuées par le grand format des tirages, concourent à perturber la vision du spectateur et à recréer le sentiment de perte produit par notre environnement urbain.

Les travaux plus récents de Struth autorisent une autre lecture de son travail qui intègre encore la notion d'objectivité et de document, mais qui interroge de manière plus subtile notre rapport à l'image et à la représentation.

La série *Audience* de Thomas Struth représente les visiteurs de musées et d'églises en Europe et au Etats-Unis. Commencée en 1989, elle s'inscrit dans la démarche documentaire de l'école de Düsseldorf, l'artiste y représente des lieux d'exposition d'œuvres d'art célèbres où les visiteurs déambulent sans avoir conscience d'être photographiés. L'artiste traite ici des thèmes de la culture et de sa sacralisation à travers le dispositif de la séparation des mondes: celui des tableaux, celui des visiteurs et celui de son œuvre, tous sont inexorablement séparés. Les tableaux existent sans les visiteurs, ceux-ci sont absorbés par la contemplation de ces œuvres et ne prêtent pas attention au photographe. Cette mise en abîme de la séparation des mondes,

⁹⁶² Il convient de préciser que Régis Durand aurait souhaité exposer Andréas Gurski, mais que les caractéristiques du lieu d'exposition (le volume des pièces) ne permettent pas de donner toute leur efficacité aux œuvres grand format de l'artiste allemand.

du jeu des regards et d'une indifférence à l'environnement appelle une consécration de l'autonomie et de la clôture picturale, bref à l'idéal diderotien de l'anti-théâtralité⁹⁶³.

Cette consécration est d'autant plus aboutie que les images de Struth portent indéniablement la marque de l'esthétique documentaire, celle d'un lien direct avec le réel et d'une retranscription fidèle de celui-ci. L'autonomie de l'œuvre est d'autant plus véridique qu'elle s'exécute automatiquement, c'est à dire sans l'intervention de l'artiste. Struth fait donc partie de ces photographes contemporains qui ré actualisent la question de l'autonomie esthétique à travers des œuvres complexes où se trouvent matérialisée la question du presque documentaire.

Cette question est aussi pertinente dans l'œuvre de Thomas Ruff. Cet artiste marque l'histoire de l'art contemporain par des portraits où il applique l'esthétique documentaire à la figure humaine. Ses œuvres représentent des portraits couleur en buste, à partir d'un point de vue frontal dans une composition symétrique, où l'éclairage diffus enlève toute ombre et l'agrandissement dépasse largement l'échelle 1/1. L'artiste utilise sériellement ce procédé de prise de vue. Mais l'attitude inexpressive des modèles et l'esthétique froide et administrative du portrait confronte le spectateur à un visage ramené à une surface, une image qui ne livre rien, un corps sans expression ni identité. Nous voyons donc déjà dans ces premiers travaux, comment cet artiste ré utilise des procédés de réalisation des Bécher pour aborder la question de la valeur de l'image et de la représentation, question primordiale dans l'œuvre de Gerhardt Richter. Cette pratique l'amène à affirmer que l'image photographique ne peut capturer le réel, qu'elle n'est qu'une surface de captation mais aussi de projection.

Ses travaux ultérieurs empruntent une autre démarche : celle de la réutilisation et de la manipulation d'images pré existantes. Au début des années 90, il obtient des négatifs de l'European Southern Observatory montrant des constellations d'étoiles. Il agrandit ces images au format standard de 101.5 x 73.5 cm et nomme cette série *Sterne*. Il applique à des images scientifiques un procédé de présentation documentaire (la série au format standard) tout en détruisant toute possibilité d'information : les images ne sont que des points brillants sur un fond noir, et aucune information ne permet de savoir ce qui est réellement représenté : elles ne sont que des photographie d'étoiles, elles ne nous apprennent rien de plus que ce qu'elles

⁹⁶³Cf. Michael Fried, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, ed. Gallimard, 2007, 280p. , p. 212.

Dans cet ouvrage, le critique et historien de l'art (Michael Fried exerce cette double fonction, ce qui concourt à rendre sa position parfois peu claire) explique que cette interrogation de l'anti théâtralité et de l'autonomie de l'œuvre peut être mise en relation avec l'utilisation du grand format par les photographes, ce qui rapproche la photographie du modèle pictural. Cette nouvelle vocation est prise en compte par les photographes dès la création de l'œuvre, c'est à dire dans la phase de préparation qui précède la prise de vue. Ils réactivent ainsi la question du rapport entre le tableau et le spectateur, tout comme celle du regard et de l'autonomie esthétique.

représentent. Il applique ce même procédé à des photographies de presse dans la série *Zeitungphoto*.

Enfin, ces deux expositions, organisées dans les premières années de la direction de Régis Durand au CNP, illustrent non seulement la politique d'exposition de l'institution mais aussi l'une des créations les plus prolifiques de l'art contemporain. En effet, cette création, qui se situe entre le document et la fiction, qui pratique le réemploi de codes visuels détournés, qui utilise le grand format, la couleur, se détache du champ de la photographie et autorise l'implantation du médium au cœur même de la création contemporaine.

Ce positionnement, qui consiste à présenter des artistes ayant une pratique de la photographie mais s'inscrivant d'emblée dans le champ de l'art contemporain devient la ligne directrice de la programmation du CNP.

La programmation de Régis Durand (Annexe 22) se concentre donc sur des artistes qui interrogent les possibilités de la création photographique et qui s'inscrivent dans une histoire et des pratiques qui débordent largement de ceux du médium.⁹⁶⁴ Le CNP accueille alors des expositions monographiques d'artistes qui participent activement à la reconnaissance de la valeur artistique de la photographie.

Nombre d'artistes exposés participeront aussi au succès commercial du médium au début des années 2000. La plupart pratiquent une photographie directe mais qui s'éloigne des dogmes et des concepts propres au médium pour se conjuguer à des problématiques plus larges. Ils utilisent et maîtrisent la technique photographique qui devient le support d'œuvres diverses touchant des domaines aussi variés que, le récit photographique entre l'autobiographie et la fiction (Nobuyoshi Araki⁹⁶⁵), les mise en scènes cinématographiques (Sam Taylor Wood)⁹⁶⁶, ou la réappropriation de l'histoire de la photographie (Philip-Lorca diCorcia)⁹⁶⁷.

L'exposition des œuvres de Boris Mikhaïlov⁹⁶⁸ en 1999 est représentative de cette programmation. La multiplicité de genres, techniques et dispositifs est, en effet, une des caractéristiques principales de l'œuvre de Boris Mikhaïlov. Il effectue aussi bien des mises en scène théâtrales, des compositions conceptuelles, des photomontages ou des reportages balnéaires, dans le but d'ouvrir sa pratique photographique et d'en déplacer les frontières.

⁹⁶⁴ Nous verrons ultérieurement que le point d'orgue de cette programmation est l'exposition *l'Ombre du temps*.

⁹⁶⁵ Nobuyoshi Araki, 13 septembre - 27 novembre 2000, CNP, Paris.

⁹⁶⁶ Sam Taylor-Wood, Photographies et films, 30 mai - 27 août 2001, CNP, Paris.

⁹⁶⁷ Philip-Lorca diCorcia, 14 janvier - 15 mars 2004, CNP, Paris.

⁹⁶⁸ Boris Mikhaïlov, 17 mars - 24 mai 1999, CNP, Paris.

Toutefois, cette diversité technique n'enlève rien à l'homogénéité de son œuvre, liée par le souci de dénoncer la violence de l'U.R.S.S autoritaire et de la Russie en chute libre.

Dans la série *Lukiri* (1971 – 1985), l'artiste colorise des photographies noir et blanc, tirées d'albums de famille russes anonymes. Il utilise des couleurs pastel vert, rouge, bleu, qui transforment ces photographies banales en images irréelles, et surtout mettent en avant la stupidité stylistique de l'imagerie officielle qui transparait dans l'imagerie individuelle.

En effet, Mikhaïlov pose la question de la représentation et de la construction de la réalité. Les photographies privées qu'il utilise comme un matériau de base, sont autant façonnées par les idées individuelles que pénétrées de stéréotypes sociaux et idéologiques.

Au cours des années 90, Mikhaïlov assiste à la chute et la ruine de l'U.R.S.S. et va en rendre compte dans ses œuvres par divers moyens esthétiques. Les séries de panoramiques colorés (en bleu ou en sépia) tel *By the ground* (1993) représentent les rues et les bâtiments décrépits, la détérioration du paysage urbain. Dans d'autres séries, comme *Summer* (commencé en 1997), il s'intéresse aux personnes et plus particulièrement aux nécessiteux, aux clochards. Comme il avait montré la puissance de l'idéologie à travers la représentation de personnes, il en montre ici, la ruine, comme l'œuvre *Kids and Pietà*⁹⁶⁹, où il opère un retour aux genres traditionnels, tel le portrait. Néanmoins, cette utilisation ne s'opère pas dans une intention ironique, mais bien en toute conscience de la valeur de ces genres et de leur utilisation. Son portrait des deux vieillards peut s'apparenter aux portraits picturaux classiques par sa composition et son traitement soigné, ainsi que par son titre qui renvoie directement à l'iconographie religieuse. De plus, le grand format contribue à accentuer cette similitude entre la photographie et la peinture, en transformant ces portraits de miséreux en des représentations monumentales.

Le parcours, les propos et le rapport à l'image photographique de Boris Mikhaïlov en font un artiste représentatif de la programmation du CNP sous la direction de Régis Durand. Cette programmation regroupe les artistes qui illustrent la part la plus créative et inventive de la photographie contemporaine, création souvent regroupée sous l'appellation de photographie plasticienne.

Cette programmation propose des artistes qui utilisent la photographie, soit comme moyen de fixer leurs œuvres conceptuelles sur un support physique, comme Erwin Würm⁹⁷⁰ en 2002, soit pour interroger la valeur et le sens de l'image photographique comme Hans

⁹⁶⁹*Kids and Pietà*, diptyque, photographie couleur, 200 x 150 cm chacune, 1997, collection du FRAC Languedoc-Roussillon.

⁹⁷⁰ Erwin Würm, 29 mai - 26 août 2002, CNP, Paris.

Peter Feldmann⁹⁷¹ en 2002 aussi. Ces expositions ne présentent d'ailleurs pas uniquement des œuvres photographiques, mais aussi des vidéos, des installations ou des sculptures.

L'exposition de Sam Samore⁹⁷² en 2003 est emblématique de cette partie de la programmation.

L'œuvre de Sam Samore est essentiellement photographique, mais il réalise aussi de nombreuses installations comme *The magic bed* (1995) ou des contes et des pièces de théâtre. Néanmoins aucune de ses œuvres ne peut être rattachée à un médium précis, tant ses créations sont le résultat d'une démarche qui s'empare de procédés cinématographiques, littéraires, picturaux ou télévisuels. L'ensemble de ses œuvres crée un monde fantastique de narration ambiguë sans attache, où le spectateur perd ses repères et ne sait plus qui regarder, ou qui écouter⁹⁷³. Il montre ainsi des photographies dont personne ne sait ce qu'elles montrent, où et quand elles ont été prises, des images qui n'ont pas la moindre valeur informative, qui ne recèlent aucune histoire. L'artiste abandonne toute narration stable et linéaire pour lui substituer un monde à multiples entrées ouvert à l'inconnu, et dont la lecture flotte entre plusieurs interprétations possibles.

Les premières photographies de Sam Samore étaient réalisées par un photographe professionnel à qui il donnait des instructions. Son intervention se limitait au choix du sujet, au tirage et à la manipulation finale (recadrage, mise en série...).

Dans la série *Fictions* (1997), il mélange les pratiques cinématographiques et les pratiques photographiques. Il écrit sept scénarios qu'il fait jouer à des étudiants, en laissant une grande part à l'interprétation. Il réalise des photographies à partir de situations, les recadre et les agrandit. Cette œuvre est donc le résultat d'un processus complexe qui intègre un scénario, une performance (dans l'importance accordée à l'improvisation des acteurs), une prise de vue et un recadrage. L'image finale obtenue est en relation directe avec le scénario de départ, mais ce dernier s'est dissout progressivement au fur et à mesure des étapes. Comme dans de nombreuses œuvres de Samore⁹⁷⁴, les épreuves photographiques possèdent un gros grain et un flou dû à l'agrandissement et au recadrage. Les personnages sont représentés par de grandes zones d'ombres contrastant avec la blancheur des murs ce qui accentue ainsi le caractère énigmatique de la scène.

⁹⁷¹ Hans Peter Feldmann, *Une exposition d'art*, 20 février - 13 mai 2002. CNP, Paris.

⁹⁷² Sam Samore, 22 octobre - 31 janvier 2003, CNP, Paris.

⁹⁷³ Cf. *L'art au tournant de l'an 2000*, article de Christophe Blase, p.438, ed. Taschen, Köln, 1999.

⁹⁷⁴ Comme dans sa série *Allegories of beauty (incomplète)*, 1995, 106 x 214 cm.

De plus, l'espace flou de la photographie n'est plus le reflet de l'espace réel et devient un territoire à explorer, sans autre rapport avec le monde réel que celui d'une étrange et indéfinissable similitude. D'ailleurs, l'artiste affirme : « *Mes photographies sont un prolongement du portrait de la Renaissance ; conceptuellement, ce sont des peintures* »⁹⁷⁵

L'artiste recadre et agrandit des fragments de scène, il opère une sélection et décrit des scènes qui ne peuvent être considérées ni comme des faits, ni comme des fictions. Ces images sont des extraits de vies, des instants captés et érigés au rang de symbole par l'agrandissement.

Il choisit d'ailleurs des instants où rien ne se passe, où les personnages semblent perdus dans leur pensée ; plusieurs personnes figurent dans ses photographies, mais aucune relation ou échange n'est visible. Samore mène par l'intermédiaire de la mise en scène et de la sélection d'images, l'étude sociologique d'un groupe. Il expose les notions de relations et d'amitiés dans le contexte d'une culture concernant les moins de vingt cinq ans, pour montrer le caractère vain de la communication.

A l'instar de ces expositions monographiques, les rares expositions thématiques organisées au CNP offrent aussi une vision transversale de la création photographique, et illustrent ce désir d'ouverture et de confrontation de la photographie aux autres modes de création⁹⁷⁶. Ainsi, « *Bruits de fonds* »⁹⁷⁷, « *Vidéos d'artiste* »⁹⁷⁸, et « *Sans Commune mesure, Image et texte dans l'art actuel* »⁹⁷⁹, présentent des œuvres ayant toutes un rapport étroit avec l'image, mais qui s'inscrivent sur des supports différents et sont produites par des artistes intervenant habituellement dans le champ des arts plastiques, de la vidéo, du cinéma ou de la littérature.

Ce type d'exposition reste dans la cohérence de la programmation et concourt activement au processus de décloisonnement de la création photographique, en ne l'inscrivant plus dans un champ spécifique et réducteur, mais en montrant comment elle participe, avec les autres médias, à l'actualité de la création artistique.

⁹⁷⁵ Sam Samore in *L'art au tournant de l'an 2000*, article de Christophe Blase, *op. cit.*

⁹⁷⁶ Comme il l'affirme, Régis Durand explique avoir suivi une stratégie dans la programmation du CNP.

Cf. annexe entretien avec Régis Durand.

⁹⁷⁷ *Bruits de fonds*, Christophe Boulanger, Olivier Derousseau et Mohamed El baz, Felix Gonzalez-Torrès. Thomas Hirschhorn, Serge Le Squer, Gianni Motti, Vik Muniz, François Nouguièz, Martha Rosler, Barthélémy Toguo, Wang Du, Jun Yang, 15 décembre 2000 – 19 février 2001, CNP, Paris

⁹⁷⁸ *Vidéos d'artistes*, Natacha Nisic, Cécile Paris, Timothy Mason, Simona Denicolai, Gaël Derrien, Anne de Sterk, Ivo Provoost, 3 juillet - 26 août 2002, CNP Paris.

⁹⁷⁹ *Sans Commune mesure, Image et texte dans l'art actuel*, Jean Luc Godar, Jean Pierre Gorin, Gary Hill, ARCHI MEDIA, Antoinette Ohanessian, Melvin Charney, Robert Frank, Ken Lum. 11 septembre - 18 novembre 2002, CNP, Paris.

Il faut reconnaître le mérite d'une telle programmation, qui présente beaucoup de jeunes photographes encore peu connus, ainsi que des œuvres qui ne correspondent pas aux goûts du public habituel du CNP, mais plutôt au goût du public de l'art contemporain.

Par ailleurs, Régis Durand met en place L'Atelier, un espace accolé aux espaces d'exposition du CNP, qui accueille le travail de jeunes créateurs⁹⁸⁰ utilisant la photographie, la vidéo ou de nouveaux médias. Il s'agit souvent d'artistes peu connus ou dont la notoriété est émergente.

Cette prise de risques s'accompagne d'une volonté pédagogique qui se matérialise par l'édition d'un journal et le développement d'un service culturel et de cycles de conférences conçues autour des principales expositions qui permettent d'approfondir une réflexion sur l'œuvre des artistes.

Notons donc qu'il convient de faire apparaître la particularité de la programmation du CNP, par le biais du positionnement de son directeur Régis Durand. En effet, nous avons déjà noté que la personnalité et les goûts du directeur d'une institution pouvaient avoir une conséquence importante, et parfois préjudiciable, sur la programmation des expositions. Ce phénomène ne semble toutefois pas se produire dans le cas de la direction du CNP. En effet, Régis Durand explique avoir exposé des travaux avec qui il n'avait aucune affinité, mais qu'il lui semblait important de montrer dans le cadre d'une institution telle que le CNP : il s'est alors effacé derrière sa mission professionnelle⁹⁸¹. De la même manière, alors qu'il engage la programmation dans une création contemporaine encore peu reconnue, Régis Durand aurait pu réaliser des expositions à vocation théorique afin de fixer des cadres d'analyse et de référence, susceptibles d'expliquer et de légitimer une partie importante des artistes présentés et d'assurer ainsi une forme de reconnaissance à celui qui les formule. Or, Régis Durand ne s'autorisa pas ce type d'expositions qui visent à fixer un discours théorique.

La programmation et la politique du CNP sous la direction de Régis Durand, en plus d'être homogène, cohérente, en accord avec la création contemporaine, participe à la diffusion et à la légitimation de la photographie s'inscrivant d'emblée dans le champ de l'art.

⁹⁸⁰ *Ateliers du Centre National de la Photographie, 1997-2002*, ed. Centre National de la Photographie, 2002, 141 p.

⁹⁸¹ Comme il l'affirme d'ailleurs, ce positionnement n'est pas sans risque dans un milieu professionnel tel que celui de l'art contemporain, où le fonctionnement en réseau implique souvent de favoriser ses « amis ». Cf. annexe entretien avec Régis Durand.

b) Un nouveau lieu : La Maison Européenne de la Photographie.

La Maison Européenne de la photographie, ouverte en 1996 sur l'initiative de la Mairie de Paris, finit de doter la capitale d'un réseau de diffusion de la photographie. Ce lieu, aujourd'hui incontournable, représente d'une certaine manière la concrétisation de la politique de la Ville de Paris en matière de photographie, politique matérialisée par les multiples actions de Jean Luc Monterosso, son directeur, depuis le début des années quatre vingt.

La Ville de Paris investit près de 90 millions de francs⁹⁸² dans l'aménagement des 3500m2 de l'hôtel Hénault de Cantobre. Cet investissement important permet le doublement du bâtiment par un édifice contemporain, l'installation de 1.200 mètres carrés d'espaces d'exposition, d'une bibliothèque, d'une vidéothèque et d'un auditorium, le tout réparti sur sept niveaux. Alors que Le Mois de la Photo s'est souvent vu reproché sa dispersion, ici, la Maison européenne de la Photographie, qui est l'aboutissement de cette longue et fructueuse politique, réunit de multiples fonctions répondant à ses missions dans un même lieu.

Situé en plein cœur de la capitale, près des centres artistiques, l'hôtel Hénault de Cantobre, construit en 1706, appartient à la ville depuis 1914. Sa réhabilitation et son réaménagement, allient l'architecture classique à des éléments contemporains et permettent de regrouper plusieurs missions au sein d'un même établissement. Néanmoins, tout comme l'hôtel Salomon de Rothschild, les lieux d'expositions offrent des espaces peu propices à la présentation d'œuvres contemporaines grand formats qui nécessitent plus d'ouvertures et d'aérations dans l'accrochage.

Au sein de cet établissement, la MEP gère plusieurs missions. En plus d'une politique de diffusion et d'exposition de la photographie, La Maison Européenne de la Photographie répond à des missions de collection et de restauration de photographies et de livres.

Riche de plus de vingt milles œuvres⁹⁸³, la collection de la MEP est constituée d'œuvres de photographes internationaux et couvre la période commençant à la fin des années cinquante jusqu'à aujourd'hui. Constituée d'acquisitions et de dons d'artistes ou de mécènes, cette collection est l'une des plus importantes en France et jouit de la proximité de l'Atelier de Restauration et de Conservation de Photographie de la Ville de Paris (ARCP), hébergé dans le

⁹⁸² Cf. Michelon Olivie, « La photographie gagne du terrain », in *Le Journal des Arts*, n° 34, mars 1997.

⁹⁸³ Cf. <http://www.MEP-fr.org.htm>

même bâtiment. La bibliothèque Roméo Martinez⁹⁸⁴ est dédiée aux livres de photographie mais conserve aussi des périodiques ainsi que 800 films.

Ainsi, par la diversité de ses missions (diffusion, collection, restauration et documentation) la MEP reste encore aujourd'hui un exemple unique. En effet, seule la Galerie municipale du Château d'eau de Toulouse présente une aussi grande complémentarité dans les missions sans toutefois égaler le rayon d'action de l'institution parisienne. Il est vrai que la MEP bénéficie de l'appui et du financement de la plus grande ville française, dont elle est la vitrine. La richesse de sa collection et la densité de sa programmation font de ce lieu l'un des centres d'art des plus reconnus en France comme en témoigne le succès public affirmé dès son ouverture.⁹⁸⁵ Il convient donc d'analyser la programmation des expositions afin de mieux comprendre la politique de la MEP.

L'exposition inaugurale, « Une aventure contemporaine de la photographie 1955-1995 », fait aussi office de manifeste de l'identité de cette nouvelle institution. L'introduction du catalogue⁹⁸⁶ explique son engagement en tant que manifeste. Elle réunit des artistes différents mais comme l'affirme Henri Chapier : « *Tous sont animés par la même volonté de partir à la conquête d'une vérité et d'un imaginaire que notre époque stimule au cœur d'un espace de liberté sans limite (...)* »⁹⁸⁷.

La réunion d'artistes aux pratiques et visions différentes s'explique ici par un désir identique de création. Cet aspect tautologique, pour une exposition d'œuvres d'arts, ne doit toutefois pas occulter que cette exposition présentait surtout la collection de l'association Paris Audiovisuel, collection constituée au fil des ans par un comité international. Les commissaires Jean Luc Monterosso, Pascal Hoël et Philippe Nolde utilisèrent donc cette collection pour présenter les diverses voies de création qu'emprunte le médium photographique depuis 1955.

⁹⁸⁴ Roméo Martinez (1911 Mexique – 13 novembre 1990 France) fut rédacteur en chef de la célèbre revue d'histoire de la photographie *Camera* de 1953 jusqu'à 1974. Il organise la biennale de photographie de Venise de 1957 à 1975, et participe à la création du département iconographique du Centre Georges Pompidou.

⁹⁸⁵ Les premières expositions *William Klein* ou *Pierre et Gilles* attirent près de 33 000 visiteurs.

Cf. <http://www.MEP-fr.org.htm>

⁹⁸⁶ Cf. *Une aventure contemporaine de la photographie 1955-1995, T1 : Une aventure contemporaine de la photographie à travers les collections de la MEP*, 316p. , ed, MEP, Paris audiovisuel, Paris, 1996.

⁹⁸⁷ Henri Chapier, idem, p.5

Pour Jean Luc Monterosso⁹⁸⁸ le parti pris de l'exposition est de présenter les nouvelles pratiques de la photographie telles qu'elles apparaissent à partir de 1955. L'exposition «Family Of Man» et le travail de Robert Frank sont pour lui les signes d'un changement d'époque et le passage dans le contemporain, caractérisé par la rupture avec les règles traditionnelles de la photographie, l'utilisation du texte et la projection de l'intériorité du photographe dans l'image.

Cette mise en avant de nouvelles pratiques et de nouvelles visions explique l'absence des œuvres d'Henri Cartier-Bresson ou de Robert Doisneau. Néanmoins, la diversité des pratiques représentées dans cette exposition ne permet pas une définition précise de l'identité de la collection. Les œuvres sont autant redevables à la mise en scène (Les Krims), aux interrogations du médium (Denis Roche) qu'à l'interrogation du corps (Pierre Molinier, Dieter Appelt). Les pratiques originales du photojournalisme sont elles aussi montrées.

Dans le catalogue, Jean Luc Monterosso explique : « *La photographie transite ainsi de part en part et dans cet incessant va et vient perd parfois un peu de son identité. Une partie de son histoire tend à se confondre avec l'histoire de l'art, tandis que ses pratiques dites utilitaires se déstructurent et se diversifient.* »⁹⁸⁹

Le catalogue d'exposition parvient à donner une certaine cohérence à l'exposition de la collection de la MEP. Mais l'examen des œuvres dévoile une hétérogénéité trop importante, autant dans les formes que dans les processus créatifs, qui ne permet pas de fonder la cohésion de l'exposition à partir de l'utilisation du médium photographique. Il convient plutôt de voir dans ce regroupement, une volonté de témoigner de toutes les utilisations de la photographie à des fins d'expression artistique, et ce quelle que soit la pratique ou l'origine du photographe. Cette exposition inaugurale matérialise le positionnement de la MEP quant à la création photographique : des œuvres qui s'inscrivent dans une histoire moderne du médium mais aussi à travers des productions de photographes de mode ou de publicité qui détournent leur création commerciale pour l'introduire dans la sphère artistique. La programmation des premières expositions confirment ce positionnement.

⁹⁸⁸ Jean Luc Monterosso, « Aventures et Métamorphose de la photographie contemporaine, des Américains à la correspondance new yorkaise de Raymond Depardon », in *Une aventure contemporaine de la photographie 1955-1995*, T1 : *Une aventure contemporaine de la photographie à travers les collections de la MEP*, op. cit. p.7 - 11

⁹⁸⁹ Ibid.

Les premières expositions de la MEP présentent les figures majeures de la photographie depuis les années cinquante (Annexe 23). Cette succession d'expositions, toutes ont lieu entre 1996 et 1999, retrace l'évolution d'une des pratiques majeures de la photographie depuis les années cinquante à savoir la photographie de rue. Le public peut ainsi retrouver les similitudes, les influences et les innovations de chaque photographe. Ces monographies offrent une vision de l'œuvre des photographes qui ont marqué cette période par une esthétique et une approche singulières de la photographie : tous sont reconnus comme des précurseurs que ce soit dans la photographie de rue avec Henri Cartier-Bresson⁹⁹⁰, Robert Frank⁹⁹¹, William Klein⁹⁹² ou Lee Friedlander⁹⁹³ ou dans une création dérivée de la photographie de mode avec Irving Penn⁹⁹⁴ ou Jean Loup Sieff⁹⁹⁵.

Cette succession de grands noms dès les premières expositions peut se comprendre par la nécessité pour cette nouvelle institution d'attirer d'emblée l'attention du public par une programmation de qualité et un positionnement dans la diffusion d'une photographie qui peut être qualifiée de classique. De la même manière, les photographes historiques présentés lors des premières années, Paul Strand⁹⁹⁶ et Erwin Blumenfeld⁹⁹⁷, s'inscrivent dans cette politique du choix de la valeur sûre, de la valorisation de la photographie de rue et de la photographie de mode. Ainsi, les photographes exposés ont, pour la plupart, déjà acquis en France une certaine notoriété. En effet, Édouard Boubat⁹⁹⁸, Bernard Plossu⁹⁹⁹ ou Ralph Gibson¹⁰⁰⁰ représentent une photographie noir et blanc humaniste ou subjective largement diffusée et valorisée depuis les premières expositions organisées en France dans les années soixante dix.

L'ensemble de ces expositions ne montre donc pas une photographie contemporaine mais une photographie traditionnelle, dont les producteurs ont tous déjà acquis une renommée internationale et jouissent d'une reconnaissance susceptible de se concrétiser par un succès public. Par ces choix, la Maison Européenne de la Photographie ne se positionne pas en découvreur de nouveaux talents mais bien comme un lieu de diffusion et de conservation

⁹⁹⁰ Henri Cartier-Bresson, *Les européens*, 17 mars – 30 août 1997.

⁹⁹¹ Robert Frank, *Les américains*, 19 novembre – 8 février 1998

⁹⁹² William Klein, *New York 1954-1955*, 25 septembre – 10 novembre 1996

⁹⁹³ Lee Friedlander, Jim Dine, 27 novembre 1996 – 27 janvier 1997.

⁹⁹⁴ Irving Penn, *Le bain*, 19 novembre – 8 février 1998 et, *Platinum Test Material*, 18 février – 17 mai 1998.

⁹⁹⁵ Jean-Loup Sieff, *La vallée de la Mort, février-mars 1977*, 19 novembre – 8 février 1998.

⁹⁹⁶ Paul Strand, 5 février – 9 mars 1997.

⁹⁹⁷ Erwin Blumenfeld, *Le culte de la beauté*, 18 février – 17 mai 1998.

⁹⁹⁸ Édouard Boubat, *Lella*, 30 octobre 1998 - 14 février 1999

⁹⁹⁹ Bernard Plossu, *Françoise*, 18 novembre 1998 - 31 janvier 1999

¹⁰⁰⁰ Ralph Gibson, *Courant continu/ Black Trilogy*, 24 février – 30 mai 1999.

d'une photographie déjà reconnue. Il convient toutefois de remarquer une nouveauté dans cette programmation : la présentation de collections.

En effet, la collection de la MEP qui, fait rare, précède l'apparition de l'institution, est l'objet de nombreuses expositions. L'exposition inaugurale annonce la politique de programmation. Sa suivante¹⁰⁰¹ se concentre sur un aspect de cette collection, les portraits d'artistes, un thème convenu qui autorise une double valorisation et qui jouit du prestige de son commissaire Bernard Lamarche Vadel¹⁰⁰². L'exposition suivante, « Points de vue européens », sert de contrepoids à l'exposition d'Henri Cartier-Bresson, « Les européens ». Le photographe français présente sa vision de l'Europe qui peut être comparée avec celle de photographes européens. Cette exposition permet aussi d'affirmer le caractère international de la collection de la MEP.

La présentation de sa collection par une institution est une constante du monde de l'art. Cependant, les autres collections exposées à la MEP, celle de la firme Polaroids¹⁰⁰³ ou de Roger Thérond¹⁰⁰⁴, ainsi que le commissariat de Bernard Lamarche Vadel lui-même collectionneur, met en lumière un aspect du champ de la photographie rarement dévoilé : l'importance du rôle du collectionneur qui est certainement l'acteur le plus influent dans l'acquisition de la valeur artistique.

Comme nous l'avons déjà vu, si l'influence de l'institution est déterminante dans le fonctionnement d'un monde de l'art et dans les processus de valorisation, l'histoire de l'art contemporain nous démontre que la figure du collectionneur est tout aussi importante. Cet acteur, longtemps resté dans l'ombre, apparaît progressivement dans le champ de la photographie et contribue largement au processus de valorisation économique et artistique du médium¹⁰⁰⁵. Les collections privées de photographies, exposées tardivement, sont l'objet de nombreuses demandes de la part des institutions dont elles occupent souvent les cimaises¹⁰⁰⁶ depuis les années quatre-vingt-dix.

Cette nouveauté indique une évolution dans la perception de la photographie : celle-ci devient objet de collection au même titre que les œuvres d'arts et emprunte donc les mêmes voies de

¹⁰⁰¹ *Portraits d'artistes* choisis par Bertrand Lamarche Vadel dans la collection de la MEP, 3 juillet -8 septembre 1996

¹⁰⁰² Bernard Lamarche Vadel (16 juillet 1949- 2 mai 2000 La Croixville) écrivain, critique d'art, photographe et collectionneur, il jouit d'une reconnaissance quasi unanime dans le monde de l'art. Cf. entretien avec Régis Durand.

¹⁰⁰³ William Wegman dans la collection Polaroid, 25 septembre – 10 novembre 1996

¹⁰⁰⁴ « Une passion française, Photographies de la collection Roger Thérond, 257 œuvres de photographes français », (1842-1871;1920-1960), 6 octobre 1999 – 9 janvier 2000

¹⁰⁰⁵ Cf. entretien avec Michel Nuridsany

¹⁰⁰⁶ Les Rencontres d'Arles exposent chaque année une collection privée, Cf. Annexe 40, Entretien avec Sam Stourdzé

valorisation que ces dernières, à savoir le passage par une galerie et l'acquisition en vue de rentrer dans une collection qu'elle soit publique ou privée. Il est aussi intéressant de remarquer que cette entrée dans des collections témoigne de l'existence d'un marché viable et donc de la reconnaissance de la valeur artistique et économique de l'objet photographique.

Nous nous rendons compte à consulter un recellement de la liste des expositions de la Maison Européenne de la Photographie, qu'elles s'attachaient à montrer une photographie traditionnelle (Annexe 23) produite par des photographes habitués à présenter leurs œuvres dans des lieux dédiés au médium. Nous pouvons toutefois nous attarder sur quelques expositions qui, au sein de cette programmation, font office d'ouverture vers une autre utilisation du médium photographique. La première de ces expositions est celle de l'artiste Ben¹⁰⁰⁷ en 1997. Artiste pluri disciplinaire, il utilise ici la photographie comme un matériau pauvre, une image sans qualité, ni hiérarchie. L'artiste applique au médium photographique le même traitement qu'il impose aux objets artistiques ou aux objets du quotidien : tous se valent.

Daniele Buetti, exposé en 1998, utilise aussi la photographie comme support. Il scarifie les photographies de mannequins tirées de magazines de mode. Par ce geste automatique, minimal mais agressif, il défigure des canons de beauté et remet en cause l'artificialité de la beauté telle qu'elle est véhiculée par les médias.

D'autres expositions, comme celle de David Hockney ou d'Orlan en 1999, présentent une photographie utilisée comme matériau ou traces d'actions, photographie qui se différencie clairement de celle habituellement proposée dans ce lieu, aussi bien dans le propos que dans le mode d'accrochage. En effet, ces deux artistes créent des œuvres sous la forme de photographie couleur grand format ou sous la forme de séries d'images qui peuvent entièrement recouvrir un mur.

De telles expositions d'artistes habituellement exposés dans des lieux dédiés à l'art contemporain parsèment la programmation de la MEP. Ainsi, Paul-Armand Gette¹⁰⁰⁸, Nicole Tran Ba Vang¹⁰⁰⁹, Alain Bublex¹⁰¹⁰, Alain Fleischer¹⁰¹¹ et Andy Warhol¹⁰¹² sont exposés

¹⁰⁰⁷ Ben, *Il n'y a pas de photos ratées*, 17 mars – 30 août 1997

¹⁰⁰⁸ Paul-Armand Gette, *Le gâteau de lait / Le buisson ardent*, 28 février - 8 avril 2001.

¹⁰⁰⁹ Nicole Tran Ba Vang, *Collections* 2 septembre - 30 septembre 2001.

¹⁰¹⁰ Alain Bublex, *Glooscap*, 10 octobre 2001 - 13 janvier 2002.

¹⁰¹¹ Alain Fleischer, *La vitesse d'évasion*, 1er octobre 2003 - 4 janvier 2004.

¹⁰¹² Andy Warhol, *Polaroids*, 23 février - 8 mai 2005.

conjointement à des photographes tels Raymond Depardon¹⁰¹³, Keichi Tahara¹⁰¹⁴, Denis Roche¹⁰¹⁵, René Burri¹⁰¹⁶ ou Pierre Gonnord¹⁰¹⁷. Cette proximité entre des artistes et des photographes illustre la politique d'exposition de la MEP qui vise à englober l'ensemble de l'utilisation du médium photographique, quitte à ne privilégier aucune production.

Cette hétérogénéité de la programmation offre au public la possibilité de découvrir des formes d'art qu'il ne pourrait rencontrer ailleurs. L'institution en multipliant et en diversifiant les expositions peut s'adresser à différentes catégories de public et donc élargir son audience potentielle¹⁰¹⁸. Ce qui pourrait s'apparenter à une technique de marketing (la diversification de l'offre permet de toucher plus de catégories de consommateurs) permet à cette institution d'éviter les critiques d'élitismes ou de corporatismes généralement adressées aux lieux dédiés à l'art contemporain ou à la photographie.

La programmation des expositions de la Maison Européenne de la photographie peut être qualifiée de riche et variée en ce qu'elle balaie l'ensemble des utilisations de la photographie dans la création contemporaine. Il apparaît toutefois que certains genres photographiques sont privilégiés, comme la photographie humaniste, la photographie noir et blanc et la photographie de mode. Irving Penn, par exemple, est l'objet de cinq expositions¹⁰¹⁹ entre 1998 et 2005, soit à peu près une fois tous les deux ans. Cette valorisation de la photographie de mode est l'une des spécificités de la MEP qui consacre beaucoup d'expositions à cette pratique. Ainsi des photographes voient leur production basculer dans le domaine de la création artistique. Certains, comme Inez Van Lamsweerde et Vinood Matadin utilisent cette double casquette qui est l'un des ressorts de leur création artistique, à travers laquelle ils interrogent l'industrie de la mode. D'autres, comme Bettina Rheims, transposent l'esthétique de leur production commerciale à leur production artistique.

L'histoire de la photographie, bien que peu présentée, n'est toutefois pas délaissée : elle est souvent déclinée sous des aspects originaux et novateurs. Si certaines expositions se contentent de reproduire des groupements déjà existants comme la mission héliographique¹⁰²⁰

¹⁰¹³ Raymond Depardon, 15 novembre - 4 février 2001.

¹⁰¹⁴ Keiichi Tahara, *Le jardin Niwa*, 20 juin - 2 septembre 2001.

¹⁰¹⁵ Denis Roche, *Les preuves du temps*, 12 septembre - 4 novembre 2001.

¹⁰¹⁶ René Burri, *Photographies*, 14 janvier - 14 mars 2004.

¹⁰¹⁷ Pierre Gonnord, 23 février - mai 2005

¹⁰¹⁸ Aujourd'hui, la MEP dépasse les 1,5 millions de spectateur depuis son ouverture.

Cf. <http://www.MEP-fr.org.htm>

¹⁰¹⁹ Irving Penn, *Le bain*, 19 novembre - 8 février 1998. Irving Penn, *Platinum Test Material*, 18 février - 17 mai 1998. Irving Penn, *Une rétrospective*, jusqu'au 5 novembre 2000. Irving Penn, *Dancer*, 18 septembre - 20 octobre 2002. Irving Penn, *Dahomey, 1967, photographies*, 14 janvier - 14 mars 2004.

¹⁰²⁰ « La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France de 1851, Baldus Bayard, Le Secq, Le Gray, Mistral », 22 janvier - 10 mars 2002.

ou la Société Française de Photographie¹⁰²¹. D'autres abordent l'histoire de la photographie sous de nouveaux angles. Ainsi, l'exposition « Le troisième œil, La photographie et l'occulte »¹⁰²², présente au spectateur une partie de l'histoire de la photographie et de la société occidentale, méconnue mais qui symbolise un des paradigmes du médium¹⁰²³ depuis son invention : sa capacité à représenter l'invisible et à induire une lecture de l'image par le biais de manipulations.

La Maison Européenne de la Photographie apparaît donc aujourd'hui comme un lieu majeur dédié à ce médium. La complémentarité de ses missions et la diversité de ses expositions en faisant même un cas unique en France. Cette institution peut être perçue comme la concrétisation et la matérialisation de la longue action menée par son directeur et fondateur Jean Luc Monterosso qui, depuis le début des années quatre-vingt, s'attache à faire de Paris l'un des centres mondiaux de la photographie. Cette institution qui présente en permanence des expositions de qualité est le résultat de ces actions et la preuve de l'efficacité du Mois de la Photographie.

La complémentarité de ces deux entités, la MEP et le Mois de la Photo, dédiés à la photographie, est enrichie par la création de Paris Photo, le premier salon consacré à la vente de photographies. Cet ensemble confère aujourd'hui à Paris une place centrale et majeure dans le champ de la photographie. Place que la ville occupait jusqu'à la fin des années cinquante, mais qui lui avait été dérobée par les initiatives provinciales.

Enfin, nous pouvons constater, à travers l'exemple de ces deux institutions, le CNP et la MEP, que se poursuit la ligne de partage qui sépare les utilisations de la photographie et les discours qui y sont rattachés. En effet, Le CNP, sous l'impulsion de son nouveau directeur, Régis Durand, se tourne vers la création contemporaine qui sort des dogmes et des pratiques pures de la photographie pour profiter des hybridations avec les autres médias artistiques. Cette orientation autorise l'institution à présenter les œuvres d'artistes plasticiens

¹⁰²¹ « L'Utopie photographique, Regard sur la Société française de photographie », 3 novembre 2004 - 6 février 2005.

¹⁰²² « Le troisième œil, La photographie et l'occulte », 3 novembre 2004 - 6 février 2005.

¹⁰²³ Cette pratique sera d'ailleurs ultérieurement donnée comme source d'inspiration aux expérimentations des avant-gardes des années vingt.

Cf. Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », pp. 15-39, in *Cat L'ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie du XX^e siècle*, Jeu de Paume, Paris, 28 septembre-28 novembre 2004.

conjointement aux œuvres des photographes ce qui favorise le rapprochement de l'art et de la photographie qui participe ainsi à la création artistique contemporaine.

La MEP, pour sa part, est une institution au fonctionnement et aux missions plus complexes. Elle ne se contente pas d'exposer le médium, elle assume d'autres rôles, tout aussi importants dans le processus de légitimation du médium. Néanmoins, la programmation des expositions s'ouvre parfois à des pratiques contemporaines innovantes, elle reste cependant centrée sur une conception classique de la photographie.

A partir de 1995, ces deux institutions nous montrent alors deux aspects du processus de valorisation artistique de la photographie. Alors que le CNP se concentre sur les pratiques les plus à même d'être reconnues comme artistique par le monde de l'art, la MEP tente de donner un statut artistique à des pratiques photographique qui ne s'engagent pas, à priori, dans cette voie. La première sélectionne les pratiques artistiques et les diffuse sous le terme générique de photographie, la seconde diffuse diverses pratiques photographiques afin de leur donner un statut artistique. La première concourt à la légitimation de pratiques contemporaines, alors que la seconde participe au processus d'artification de la photographie. Cette différence dans le positionnement des institutions se retrouve dans bien d'autres cas à travers le territoire français comme nous allons le voir dans le cas des festivals.

2) Une orientation culturelle à succès : la professionnalisation des festivals et des événements.

Jusque dans les années 80, la photographie n'étant pas encore reconnue, la majeure partie de ses acteurs agissaient en amateurs et œuvraient à faire reconnaître leur passion. Beaucoup d'événements ou de structures ont vu le jour grâce à l'implication de quelques amateurs et se sont rapidement arrêtés faute de soutien financier.

A partir de 1990, la photographie est intégrée aux institutions artistiques et ses multiples usages bénéficient d'une reconnaissance culturelle. Elle ne présente plus les dangers d'une discipline novatrice et encore incertaine, mais peut, au contraire, être assurée de son succès. Ainsi, les municipalités ou collectivités locales n'hésitent plus à s'engager et à soutenir

fortement un événement ou une institution photographique, dont le succès n'est plus incertain et qui est susceptible de devenir la vitrine culturelle de la ville.

Ainsi, les festivals sont des formes de diffusion culturelle qui ont connu une véritable explosion au cours des trente dernières années. Par leur courte durée et leur renouvellement annuel, ils sont plus « maniables » qu'une institution par l'absence de grosse structure à gérer tout au long de l'année, de plus cette annualité donne la possibilité de se renouveler et de changer d'image à chaque édition ce qui permet au public de ne pas se lasser d'une certaine programmation. Néanmoins, ces festivals, et même les plus importants et les plus enracinés, ne possèdent pas le poids et la reconnaissance d'une institution. Ils se retrouvent donc plus facilement soumis aux aléas des subventions et des changements politiques.

L'assimilation totale de l'événement avec la ville d'accueil est l'un des éléments principaux du succès de l'événement : lorsque le nom de la ville suffit à évoquer le festival, comme pour Arles, Avignon ou Marciac, c'est que la symbiose avec la ville s'est réalisée. Cette assimilation n'est possible que si les lieux symboliques de la ville sont investis et utilisés sans être dénaturés mais en prenant en compte leurs spécificités matérielles, historiques et symboliques.

Après les Rencontres d'Arles, il faudra attendre 1979 et la création par Jean-Luc Monterosso de l'association Paris Audiovisuel pour voir apparaître un événement photographique durable. La même année Roland Laboye instaure des Journées internationales de la photographie et de l'audiovisuel de Montpellier¹⁰²⁴. En 1986 a lieu la première présentation du Mai de la Photographie à Reims organisée par Gérard Talva et Jean-Marie Lecomte. Bernard Millet organise la première biennale « D'un art à l'autre » à Marseille en 1990.

D'autres festivals apparaissent et concentrent leur programmation sur un aspect de la photographie : en 1989, Jean François Leroy crée Visa pour l'image à Perpignan, où s'expose le photo journalisme mondial, Le Printemps de Cahors est dédié à l'évolution de la photographie vers les arts plastiques. Le pari des festivals comme Arles, Perpignan ou Cahors s'appuie sur une concentration géographique et temporaire des expositions qui permet de garder une unité même sans utiliser de thèmes.

Ces événements présentent de nombreux points communs : ils montrent un certain type de photographies, ils se situent dans de petites villes de provinces, sont soutenus par les municipalités, ils durent une quinzaine de jours pendant lesquels, en plus des expositions, sont organisées des conférences, des projections, des rencontres entre professionnels.

¹⁰²⁴ Cette expérience n'existe plus, mais Roland Laboye a dirigé la Galerie Photo de Montpellier, direction aujourd'hui confié à Gilles Mora.

Ainsi, durant les années quatre-vingt-dix, la photographie est mise à l'honneur dans de nombreuses villes de France : professionnels, amateurs, critiques, galeristes et commissaires se retrouvent autour d'expositions, de Salons, de conférences, de projections ...

En Mai, la Biennale de l'image de Nancy offre des expositions d'artistes internationaux, de jeunes artistes, des ateliers, des conférences, pour une approche pédagogique de la photographie. Terre d'image, qui a lieu à Biarritz à la même période, propose aussi de nombreuses actions pédagogiques, et des expositions axées sur la thématique du voyage. A Quimper, la manifestation Mai Photographies présente de jeunes artistes qui sont regroupés autour de thèmes comme la narration par l'image.

Les Transphotographiques de Lille, nées en 2001 à l'occasion de Lille, Capitale européenne de la culture, s'étend à toute la région lilloise mais aussi en Belgique. L'événement et les quarante expositions prennent place dans plusieurs villes, dans lesquelles on trouve aussi des débats, des conférences, un salon du livre de la photographie et une bourse au matériel d'occasion. Excepté en 2004, où Lille est nommée capitale culturelle européenne, cet événement semble encore rencontrer des difficultés à s'implanter dans des lieux muséaux et à trouver un appui institutionnel¹⁰²⁵. L'ampleur de cet événement est comparable à celle d'Image au Centre, un événement similaire dans la région du Centre.

La photographie est donc exposée sous des formes variées et selon des critères qui peuvent diverger, mais nous la retrouvons, par le biais de ces événements, sur l'ensemble du territoire français.

a) Politique culturelle et enjeux : l'exemple d'Image au Centre.

Ces festivals représentent un élément important de la politique culturelle d'une municipalité : ils la complètent par un phénomène culturel encore peu utilisé qui constitue un attrait touristique non négligeable (beaucoup ont lieu au printemps ou au début de l'autonome et prolongent ou préparent ainsi l'activité touristique estivale). De plus, ils contribuent à construire l'image d'une ville dynamique, devenant ainsi une sorte de publicité détournée pour la ville.

¹⁰²⁵ Cf. interview d'Olivier Spillebout par Jérôme Legendre, <http://www.transphoto.com>

Ces enjeux financiers ne doivent pas occulter l'intérêt culturel qu'ils représentent. Ils permettent la découverte et le renouvellement annuel de la production photographique artistique ou commerciale et constituent un tremplin pour beaucoup de jeunes artistes à qui ils peuvent donner leur chance.

Images au Centre est un excellent exemple du développement de cette politique. Depuis 2001 *Images au Centre*¹⁰²⁶ réussit le pari d'animer une région entière¹⁰²⁷ à travers ses principaux monuments historiques en lien avec la photographie contemporaine. Ici, les commandes passées aux artistes les confrontent au patrimoine, aux châteaux du Val de France. Les paysages, portraits ou œuvres multimédia réalisées dressent le panorama géographique, culturel et historique d'une région entière et participent à la constitution d'un patrimoine pour le futur.

Ainsi, ce festival offre un soutien à la création, par une politique de commande à des photographes contemporains qui posent un regard original sur le patrimoine construit et le paysage, revisitant ainsi le patrimoine architectural, naturel et environnemental de la région Centre. Les monuments de la région Centre associés à l'opération comme sites d'accueil encouragent une rencontre entre la création actuelle et le public, en dehors des circuits classiques et institutionnels d'exposition de l'art moderne et contemporain.

b) Professionalisations des acteurs

Le cas d'Image au Centre nous montre un exemple d'événements qui a d'entrée obtenu un soutien important ce qui a permis de donner une ampleur conséquente à l'événement dès sa création.

En effet, lors de la première édition d'Images au Centre, en 2001, parmi les onze expositions, six ont été le fruit d'une commande originale passée aux artistes, dont trois soutenues par le Ministère de la Culture et de la Communication. Deux grandes expositions collectives des collections de l'État ont été présentées, ainsi qu'une exposition sur les jardins. En 2002, 7 expositions monographiques répondaient à la commande d'une œuvre originale passée à un artiste, dont trois ont été commanditées par le Ministère de la Culture et de la Communication. Deux grandes expositions collectives composées de collections

¹⁰²⁶CF. Cat, *Images au Centre_01, photographie contemporaine, architecture et paysages*, 25 septembre – 15 novembre 2001, Région Centre, ed. du Patrimoine, 2001, 174p.

¹⁰²⁷ Le seul précédent français fut à l'instigation de l'association Photographie Contemporaine en Bretagne qui mit en synergie entre 1989 et 1996 les villes de Rennes, Lannion, Lorient, Quimper et Saint Malo.

photographiques de l'État ont été présentées, et une grande rétrospective d'Henri Cartier-Bresson a été organisée et a donné l'occasion de rencontres (l'éditeur et écrivain Pierre Assouline) et de projections de films (Sarah Moon).

L'importance accordée à cet événement est flagrante dans les moyens mis en place dès la première édition, dans le soutien renouvelé des pouvoirs publics et dans le nombre de personnalités présentes dans le Comité d'Orientation Artistique : Marie-Ange Brayer, directrice du FRAC Centre ; Agnès de Gouvion Saint-Cyr, inspecteur général chargée de la photographie à la Délégation aux Arts Plastiques, du Ministère de la Culture et de la Communication ; Marc Riboud, photographe ; Régis Durand, directeur du Centre National de la Photographie, Pierre Sanner, délégué général Images au Centre ; Alain Sayag, conservateur chargé de la photographie au MNAM - Centre Pompidou.

L'engagement des pouvoirs publics et des personnalités du Comité d'Orientation Artistique confère à cet événement une crédibilité importante dès sa création. Cette crédibilité ne peut être détruite que par une mauvaise gestion matérielle de l'événement, ce qui implique la présence de professionnels pour la concrétisation des projets.

Nous voyons ici un élément important dans la constitution d'un monde de l'art. Pendant des années l'exposition de photographie était l'affaire de photographes amateurs ou professionnels passionnés et militants. Ces derniers parvenaient avec de faibles moyens à organiser des expositions.

Avec le succès public des expositions de photographies, l'engagement des institutions muséales et des pouvoirs publics, la participation de galeries privées, le réseau de collaboration a incorporé de nouveaux acteurs, il s'est considérablement développé et ne peut plus fonctionner sur le même mode. Apparaissent alors des normes et des modes de fonctionnement empruntés au monde de l'art.

Cette évolution est inhérente au développement des expositions de photographies et à la reconnaissance de la valeur artistique et économique de ce médium. Elle demande certes des investissements plus importants mais reste, indubitablement, nécessaire à la valorisation de la photographie.

Cette évolution fait apparaître de nouveaux acteurs : les professionnels de l'art qui interviennent à tous les niveaux. Alors que les pionniers de la photographie créaient, tiraient et accrochaient même leurs propres œuvres, d'autres acteurs, spécialisés, s'occupent dorénavant de ces actions, le photographe se « contentant » de créer.

Ainsi, le champ de la photographie a progressivement intégré de nouveaux acteurs et de nouveaux modes de fonctionnement et ce dans les fonctions de décision (commissaires, galeristes, directeurs d'institution, représentants des pouvoirs publics) comme dans la réalisation.

La présence de personnels formés et compétents est nécessaire à tous les niveaux de l'organisation interne de tels événements qui engagent dorénavant d'importantes responsabilités financières et morales. Les équipes sont ainsi composées de professionnels dans le domaine de la régie des bâtiments, du transport et de la protection des œuvres, de l'accrochage, de l'entretien et des visites des expositions. La professionnalisation des acteurs est la conséquence du succès des expositions de photographies. Les visiteurs ne peuvent plus se contenter d'œuvres présentées dans des conditions d'amateurs. Ils exigent aujourd'hui des expositions de qualité présentées dans des conditions adéquates et ce sont là des revendications légitimes et nécessaires à la reconnaissance de la qualité de la photographie par le grand public, situation qui induit qu'elle soit l'objet des mêmes soins que les autres présentations d'arts plastiques.

La photographie étant maintenant reconnue, les œuvres acquièrent une valeur financière importante ce qui entraîne des conditions de transport, d'assurance et d'exposition drastiques, nécessaires à la conservation préventive, ce qui suppose des investissements financiers que peu d'organisations peuvent supporter. Beaucoup de collectionneurs ou d'institutions connaissent les conditions de vie des œuvres pendant les expositions temporaires et refusent de prêter les œuvres en leur possession ; ainsi en acquérant de la valeur, les œuvres ne sont plus aussi accessibles et risquent de se couper du grand public, alors qu'elles le sollicitent depuis de nombreuses années.

3) Le Centre photographique et l'Été photographique de Lectoure.

Les initiatives politiques des années quatre-vingts, comme la création des FRAC et des CRAC, visaient à diffuser et démocratiser l'art contemporain sur l'ensemble du territoire. Les divers centres photographiques fondés lors des vingt années précédentes, ainsi que de multiples événements, participent aussi à cette démocratisation de l'art contemporain, en proposant des expositions de photographies dans la majorité des régions françaises : Metz pour la photographie, Vienne, la photographie, Centre de photographie de Lectoure, l'association Photographie contemporaine en Bretagne, regroupant les villes de Saint-Malo, Rennes, Lannion, Lorient et Quimper.

Si cette politique d'encouragement aux initiatives locales favorise la création d'événements et de galeries en province, elle ne parvient pas à concurrencer la suprématie parisienne. Cette décentralisation a toutefois le mérite d'offrir des événements culturels de qualité (qualité assurée par le label « Centre de photographie ») à une partie de la population souvent délaissée par les institutions artistiques.

Les expositions présentées dans les Centres de photographie proposent une création contemporaine internationale souvent méconnue dans des régions, où les expositions des photo clubs sont les seules à présenter des images photographiques. Les centres donnent ainsi la possibilité aux amateurs d'art de découvrir une partie de la création photographique et à la majorité du public de se créer les fondements d'une culture de l'image fixe. A cette fin leur programmation ne peut se concentrer exclusivement sur une partie de la création délimitée dans la pratique et dans le temps, mais se doit d'offrir un large panel d'expositions afin de donner à chacun la possibilité de se forger son propre goût.

La création de Centres photographiques dote le territoire d'un ensemble de lieux dédiés à l'exposition de photographies. Le Centre photographique de Lectoure est un exemple réussi de l'implantation d'une institution dédiée à l'art contemporain dans un contexte particulier : une petite ville en milieu rural. Ce centre présente aussi la singularité de compléter son action par l'organisation d'un événement, l'Été photographique de Lectoure.

Le Centre de photographie de Lectoure est le second centre de photographie de la région Midi Pyrénées, le premier étant le Château d'eau¹⁰²⁸.

¹⁰²⁸ Ses actions complètent et poursuivent celle du Château d'eau, notamment en participant à la diffusion artistique en milieu rural et en mettant en avant une politique pédagogique.

L'histoire du Centre photographique de Lectoure est liée à celle de son créateur François Saint Pierre. Enseignant l'économie à la Faculté Dauphine à Paris et pigiste quotidien pour le *Paris-Normandie*, il quitte ces deux professions, mais reste à l'agence Rapho dont il est membre depuis 1971¹⁰²⁹. En juillet 1974, il arrive dans le Gers, dans un village près de Lectoure, s'y installe et arrête son travail de reporter pour Rapho. Il continue son travail personnel sur les paysages et ouvre une boutique de photographie à Lectoure où il va photographier la vie du village¹⁰³⁰.

En 1986, avec ses amis, il crée l'association Arrêt sur images, dans le but de faire découvrir aux Lectourois l'art de la photographie. Cette situation où une association est à la base d'un Centre d'art est caractéristique de beaucoup de centres d'art ou de centres photographiques qui doivent leur naissance à des groupes d'amateurs passionnés. Les premières expositions témoignent d'un réel souci de qualité et ne tardent pas à provoquer des débats au sein de l'association. Ces débats entre les membres fondateurs de l'association et les membres du photo club entraînent le départ de ces derniers¹⁰³¹. L'association Arrêt sur image commence, entre 1986 et 1989, à produire une exposition, en juillet et août. Dès 1988, Le Maire, Robert Castaing s'enthousiasme et apporte son soutien à l'association à condition que les expositions soient de haut niveau, comme la rétrospective de Willy Ronis présentée au Musée Lapidaire de la ville en 1987¹⁰³².

L'année 1988 est consacrée à deux expositions originales qui présentent des techniques photographiques particulières : l'une réalisée au *fish eyes* par Ernestine Ruben, l'autre au sténopé par Ilan Wolf. De plus, les séjours des artistes et l'organisation de stages pour se familiariser avec ces deux techniques préfigurent la diversité des actions du futur Centre¹⁰³³.

En 1990, se tient la première édition de l'Été Photographique qui compte quatre expositions. La même année l'association s'installe dans une maison du XVI^e siècle restaurée. Le Centre de photographie, qui naît officiellement l'année suivante est reconnu par le Ministère de la Culture.

En effet, le Centre photographique de Lectoure est réellement créé en 1991 en recevant le label de Centre de photographie accompagné d'une aide régulière et devient une

¹⁰²⁹ Cf. Frédéric Chapuis, « Nom d'un petit bonhomme », in *Télérama*, n°2639, 9 août 2000, p.40

¹⁰³⁰ Cf. Frédéric Chapuis, « Le bonheur est dans le déclic », in *Télérama*, n°2682, 6 juin 2001, p.64

¹⁰³¹ Cette situation où s'affrontent deux visions de la photographie se retrouve dans de nombreux organismes dans les années quatre vingt.

¹⁰³² Cf. Frédéric Chapuis, « Nom d'un petit bonhomme », in *Télérama*, n° 2639, 9 août 2000, p.40

¹⁰³³ Les informations concernant la programmation du Centre proviennent du dossier sur le Centre de photographie de Lectoure, fourni par le Centre.

mission de l'Etat. Il est l'un des cinq centres de photographie agréés par le Ministère de la Culture, le seul à être installé en milieu rural.

Depuis 1998, le centre fonctionne sur la base d'une convention quadripartie¹⁰³⁴ qui implique l'Etat par l'intermédiaire de la Drac, la Région, le département et la mairie. Cependant, le Centre fonctionne sous statut d'association et ne connaît une réelle sécurité que depuis la mise en place de cette convention qui permet de bénéficier de multiples sources de financement et d'un engagement sur trois ans. Avant ce conventionnement, l'existence du Centre était remise en cause chaque année, sa politique dépendant de financements aléatoires et François Saint Pierre ne travaillait qu'à mi-temps et gardait parallèlement son travail de photographe. Depuis leur création, le Centre et l'Eté photographique prennent de plus en plus d'ampleur et multiplient les collaborations, notamment au sein du réseau Midi Pyrénées.

Le Centre photographique de Lecture a reçu son label institutionnel de l'Etat (ce qui lui assure une certaine stabilité et crédibilité) et doit, en contrepartie, stimuler et soutenir la création photographique, la promouvoir en la diffusant et sensibiliser la population locale et régionale.

Les commandes aux artistes invités en résidence, l'aide à la production ou à l'édition ainsi que l'exposition, dans des conditions professionnelles, d'artistes peu connus sont les moyens de stimuler et soutenir la création¹⁰³⁵. La diffusion des œuvres se fait par le biais d'expositions (monographiques pour la plupart) présentées dans les locaux du Centre¹⁰³⁶ ou dans d'autres lieux de Lecture pendant le Festival. L'édition de catalogues demande un investissement financier trop important et ne se concrétise que dans les cas de coproduction d'exposition. Le Festival propose depuis 1999 un petit livret couleur qui joue plus un rôle de guide que de catalogue artistique.

La mission de « sensibilisation et de formation de la population locale et régionale à la photographie envisagée comme discipline artistique » est certainement la plus importante du Centre.

¹⁰³⁴ Tous s'engagent sur trois ans à soutenir financièrement le Centre de Photographie, la mairie par la mise à disposition des lieux, les financements principaux provenant de l'Etat et de la Région.

¹⁰³⁵ Notamment la jeune création qui dans ses expérimentations plastiques demande de plus en plus de moyens financiers pour la production d'œuvres et trouve dans les Centres d'art régionaux des structures suffisamment stables et dynamiques à la fois.

¹⁰³⁶ La présence d'un lieu professionnel et adapté à l'exposition de l'image photographique est nécessaire à la survie et à la reconnaissance d'une institution située dans un milieu rural et donc plus exposée aux critiques d'amateurisme.

a) Les lieux.

Les activités et la programmation du Centre de Lecture et de l'Été photographique sont en partie liées à sa situation géographique. Cette implantation de l'institution en milieu rural présente de nombreux inconvénients : le public potentiel, de par la faible densité de population, est plus rare et la participation au fonctionnement d'un réseau de collaborations n'est pas facilité par l'éloignement géographique. Néanmoins, l'importance du rôle du Centre et de l'Été pour la ville de Lecture comme pour la Région, compense cette situation.

Comme tous festivals ou événements culturels, l'Été photographique occupe physiquement la ville de Lecture et s'y intègre par son installation dans divers lieux. Les expositions se visitent à travers un parcours dont le centre est la maison de la photographie et qui passe par les lieux historiques et patrimoniaux de la ville : l'ancien hôpital, la Ceriseraie, l'école Bladé....Ce principe autorise à apposer une thématique pour l'événement tout en laissant une autonomie aux œuvres qui sont seules dans chaque lieu, évitant ainsi l'interaction entre plusieurs travaux. Le fil directeur des expositions constitue juste un lien entre les différentes expositions et non pas un prisme à travers lequel les œuvres se regardent. La faible superficie de la ville facilite ce principe : elle devient l'écrin, le lieu d'exposition. Cette interaction est accentuée par le soin que prennent artistes et commissaires à faire dialoguer, ou du moins accepter, les œuvres et les lieux de la ville.

Le Centre de Photographie est installé dans un hôtel particulier mis à disposition par la mairie de Lecture. Cette aide matérielle est vitale pour la survie d'une jeune institution qui doit absolument posséder un lieu d'implantation stable pour acquérir une certaine visibilité.

Après sa restauration et son aménagement, ce bâtiment convient à la présentation de photographies grâce à une surface d'exposition importante répartie en cinq salles. L'atmosphère accueillante et intime d'une maison d'habitation existe toujours et confère à ce lieu un charme particulier.

L'Été photographique ne peut se limiter au Centre et s'installe alors dans des lieux temporaires. Les expositions forment un parcours à travers la ville dont le point de départ est le Centre de photographie. La diversité de ces lieux (écoles, Ceriseraie, Caves de l'Hôtel de ville, Halle aux grains...) permet d'offrir à chaque exposition le cadre le plus adéquat et de

faire découvrir le patrimoine architectural de la ville. De plus, en sortant les œuvres de l'institution pour les amener au plus près de la population, l'Été brise l'une des barrières qui sépare l'art contemporain du public. La personne qui n'a pas d'habitudes culturelles aura plus de facilités à rentrer dans une école pour visiter une exposition que dans un lieu institutionnel, quelle que soit son apparence extérieure¹⁰³⁷.

Lectoure est un village de 4000 habitants qui dispose d'une infrastructure touristique assez importante. L'animation touristique est assurée par l'organisation des fêtes (Fête du melon, repas de village), d'évènements (le Théâtre de verdure, fin juillet) et le patrimoine : la cathédrale Saint Gervais, la Fontaine Diane, la porte gothique de l'ancienne Sénéchaussée, celle du Couvent des Cordeliers, la Tour du Bourreau, édifice du XIVe siècle l'Hôpital Local, construit au XVIIIe siècle sur les ruines du Château des Comtes d'Armagnac, l'ancienne Tannerie Royale (XVIIIe siècle). Lectoure compte aussi un musée archéologique et un musée d'art sacré.

Le Centre photographique se trouve dans une position ambiguë : la ville de Lectoure s'appuie sur une activité touristique qui se développe sous l'action de l'Été photographique et attire un nouveau tourisme culturel qui n'avait aucune autre raison de se rendre à Lectoure. Alors qu'elle offre une découverte de l'art contemporain qui n'existait pas jusqu'alors, elle doit prendre en compte la difficulté de trouver un public local régulier tout au long de l'année.

Pour surmonter cette difficulté, le Centre insiste sur son rôle pédagogique et amène l'art à la population par des œuvres *in situ* qui habitent ostensiblement l'espace public et sortent l'art de l'institution.

De plus, le Centre assure une mission primordiale et pionnière : la constitution d'un patrimoine artistique et culturel régional, par le biais des commandes aux artistes en résidence. Ainsi le fonds photographique du Musée de Lectoure se développe régulièrement autour de la représentation photographique de la région¹⁰³⁸.

Ici la relation, souvent difficile, qu'entretient la photographie avec la réalité est utilisée à bon escient. Les œuvres commandées entretiennent un rapport étroit avec la population, la culture

¹⁰³⁷ Reste encore à savoir si la réception de l'œuvre possède la même crédibilité dans un lieu spécialisé que dans un lieu alternatif. De plus, il ne faut toutefois pas occulter les mauvaises conditions de conservations préventives qu'offrent ces lieux (luminosité, fuites, vols...) et dont pâtissent parfois les œuvres.

¹⁰³⁸ Tono Stano réalise des portraits à Lectoure en 1989 ; Giordano Borona mêle des représentations de figures gallo-romaines des Musées de Lectoure et d'Agen, et des portraits des habitants actuels de Lectoure ; Jacques Damez montre les transformations successives du paysage rural au cours d'une année en prenant 13 points géodésiques des environs de Lectoure comme point de vue ; Alain Turpault tire le portrait des enfants d'agriculteurs de Lectoure ; Jean François Joly présente les portraits des habitants d'un petit village du Gers et renouvelle la vision des acteurs du monde rural .

et la région, elles les impliquent et les représentent¹⁰³⁹. Le public local se reconnaît et adhère ainsi plus facilement à la photographie sous ses diverses formes¹⁰⁴⁰. De plus, l'accrochage dans des lieux alternatifs, non institutionnels et proches de lui, facilite pour un public peu averti l'acceptation de cette forme d'art contemporain.

Le rôle du Centre et de l'Été dans un département rural comme le Gers est vital et bénéfique. Vital, car il assure une mission de découverte artistique et amène une activité culturelle de qualité à une population qui dispose de peu d'infrastructures. La multiplication des lieux d'exposition est réelle dans les agglomérations urbaines ou dans quelques lieux qui disposent d'une importante histoire artistique. Cependant de nombreux espaces ruraux restent délaissés par ces institutions. Le Centre de Lecture est l'une des rares institutions à tenter de combler cette lacune.

Le développement du tourisme pousse les régions à devenir de plus en plus attractives et à mettre en valeur leurs atouts comme le patrimoine historique, les sites naturels, ou un événement culturel.

Le Centre et l'Été sont aussi bénéfiques car ils complètent la palette d'événements culturels que le département du Gers offre aux touristes. Le département du Gers possédait déjà un atout majeur qui contribua grandement à sa promotion : le festival Jazz in Marciac¹⁰⁴¹.

Les régions cherchent ainsi à diversifier leur « offre culturelle » en soutenant des festivals complémentaires dans le propos et dans la chronologie de l'été. Le festival de Lecture peut ainsi être considéré comme le représentant de la photographie dans la palette d'événements proposé par le département du Gers durant l'été. Il contribue ainsi à la construction d'une image de la région du Gers, où le cadre naturel encore préservé s'allie à un riche patrimoine historique, et où l'offre culturelle est variée et toujours à la pointe de l'actualité.

¹⁰³⁹ La programmation de l'Été 2000 reprend le thème des communautés à travers deux commandes (passées à des artistes invités en résidence) sur la permanence du Gers à travers l'Histoire. Isabelle Waternaux présente treize portraits qu'elle a réalisés sur le département ; des enfants aux vieillards, elle tente de figurer une population avec le plus large éventail de diversités sociales. Catherine Poncin propose une installation photographique sur les fontaines miraculeuses des environs de Lecture.

¹⁰⁴⁰ Cf. René Rizzardo, « Identités et politiques culturelles », pp. 119-130, in *Identités, cultures et territoires*, Jean-Pierre Saez (sld), ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1995, 267p.

¹⁰⁴¹ Festival pionnier né d'un groupe de passionnés, il peut être considéré comme l'équivalent musical des Rencontres de la photographie d'Arles. Tous deux sont les emblèmes de leur art dont ils ont permis la reconnaissance, le développement et l'enseignement.

b) La programmation et la politique du Centre.

La programmation du Centre repose sur une exposition par trimestre, qui présente la création photographique contemporaine resituée dans le champ de l'art contemporain par de nombreuses expositions multidisciplinaires, et la mise en perspective par des expositions à caractère historique. Le Centre participe à une mission pédagogique : il présente la création vivante dans ces aspects les plus novateurs tout en rappelant régulièrement la dette de ces pratiques à l'histoire du médium.

La programmation annuelle diffère de celle de l'Été : elle s'adresse exclusivement à un milieu rural, peu habitué à l'art contemporain, d'où ces expositions thématiques. La programmation du Festival L'Été photographique de Lectoure est centrée sur la création contemporaine. Lectoure présente ainsi deux programmations complémentaires qui permettent de dresser un état des lieux de la diversité de la création photographique contemporaine ou non.

Les publics touchés par le festival et le centre constituent deux catégories différentes : la première est composée en majorité d'amateurs d'art ou de touristes intéressés par cet événement culturel qui font la démarche de se rendre à Lectoure pour visiter des expositions, la seconde comporte aussi des amateurs d'art mais surtout des personnes peu sensibilisées à l'art contemporain. Il s'agit donc de les attirer et de les intéresser ; la fonction pédagogique du centre est donc intégrée à la programmation.

De plus, l'organisation d'un événement important comme le festival requiert un soutien financier conséquent¹⁰⁴² et une équipe nombreuse alors qu'il ne dure que trois mois. Une institution travaille, elle, tout au long de l'année et ne peut réunir les œuvres, les financements et les énergies comparables à celles convoquées pour un événement. Cette différence de moyens s'explique aussi par la différence de public potentiel¹⁰⁴³. La programmation du Centre de photographie, qui dispose de peu de moyens et ne vise pas le même public que l'Été photographique, propose des expositions et des actions différentes.

¹⁰⁴² Le budget de l'Été reste néanmoins très modeste puisqu'il était de 250 000 francs en 2001, Cf. Frédéric Chapuis op.cit.

¹⁰⁴³ Les entrées de l'Été photographique (7645 en 2000 et 8100 en 2001) sont dix fois supérieures au nombre total de visiteurs du Centre (800 en 2000 et 952 en 2001).

La programmation du Centre (Annexe 24) propose des repères pédagogiques à travers des expositions thématiques et des monographies de photographes historiques. La recherche de qualité est nécessaire et doit être continue pour attirer et fidéliser le public. Dès les premières expositions la qualité est au rendez-vous avec la rétrospective de Willy Ronis. Cependant, ces expositions nécessitent une infrastructure et des moyens dont le jeune Centre ne dispose pas au début des années quatre-vingt-dix¹⁰⁴⁴. Le Centre se positionne donc sur le credo de la découverte de photographes dont la pratique reste classique. C'est ainsi qu'il propose des photographes venus de l'ancien bloc de l'est ou d'Afrique.

Entre 1990 et 1995, le Centre fait découvrir des œuvres de l'Agence Radost (ancienne Tchécoslovaquie), de Léonid Andrejev (URSS), de Tono Stano (Slovaquie) de Juozas Kazlauskas (Lituanie), de John Kiayaya (Tanzanie), de Vladimir Markovic et de Jitka Benesova, de Jitka Hanzlova (Tchéquie). Artistes peu connus, ils bénéficient grâce au Centre d'une première exposition en France, parfois d'une résidence, et voient leur exposition diffusée dans d'autres institutions régionales ou nationales.

Au cours de cette décennie, la programmation laisse une place importante à la présentation d'artistes français: Thierry Urbain, Françoise Huguier, Marc Allégret, Dominique Delpoux, Catherine Noury. Ces expositions sont des monographies¹⁰⁴⁵, parfois regroupées sous un thème commun (« Afrique » au printemps 1992). La majorité des œuvres présentées s'inscrivent dans une pratique classique de la photographie et se présentent sous la forme de reportages ou de portraits sociaux.

A partir de 1996, on constate une augmentation des activités du Centre et une orientation vers les expositions thématiques et historiques. En mai 1996, suite à la rétrospective Bristol qui était montrée lors de l'Été 1995, le Centre organise¹⁰⁴⁶ *Aspects de la photo américaine : 1930-1960. Quelques contemporains D'Horace Bristol*¹⁰⁴⁷. Les travaux d'Abbot, Davidson, Evans, Frank, Friedlander, Larsen et Stock créent le contexte historique et artistique dans lequel évoluait Horace Bristol. Ce rassemblement d'œuvres de qualité n'est pas une innovation mais intègre des travaux d'artistes fondamentaux dans l'Histoire de la photographie, dont l'influence se fait encore sentir dans les pratiques contemporaines.

¹⁰⁴⁴ Le directeur, François Saint Pierre a gardé son métier de photographe et n'est embauché à plein temps que depuis 1999

¹⁰⁴⁵ Cf. Dossier de présentation du Centre de Photographie de Lectoure

¹⁰⁴⁶ En empruntant des œuvres au Fnac, au FRAC Aquitaine, à la galerie Jean Luc Pons à Paris et à la Galerie du Château d'eau.

¹⁰⁴⁷ Cf. Sources carton d'invitation

Les œuvres du FRAC Aquitaine sont l'objet d'une autre présentation en janvier 1997, dans « Parole de photographies » qui regroupe 58 œuvres de 28 auteurs¹⁰⁴⁸. Les œuvres de William Klein, Raymond Depardon, Larry Clark, Alvarez Bravo, Robert Franck, Diane Arbus et Walker Evans constituent la partie historique et prolongent le panorama dressé dans « Aspects de la photo américaine : 1930-1960, quelques contemporains D'Horace Bristol ». Duane Michals, Boyd Webb, Robert Mapplethorpe, Ralph Gibson et Arnaud Class suffisent à montrer l'étendue des pratiques contemporaines. L'exposition s'achève dans les caves du Musée Lapidaire, où sont présentées les influences entre les arts plastiques et la photographie à travers les travaux d'Annette Messenger, Patrick Tosani ou Joachim Mogara.

L'exposition présente donc tous les discours de la photographie qu'ils soient historiques ou contemporains, puristes ou hybridés, et les met en parallèle, en opposition, montre les prolongements, les influences, laisse présager d'autres paroles.

Le Centre poursuit cette politique d'exposition pédagogique¹⁰⁴⁹ en proposant des expositions qui présentent l'évolution chronologique de la photographie. En mars 1998, « De l'usage contemporain de la photographie » présente une sélection de 14 photographies plasticiennes tirées du fond de l'Espace Art Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées. On y retrouve les débuts de la photographie plasticienne des années 80 dans les *Tableau* de Jean-Marc Bustamante, les monuments de Joachim Mogara, les *Mares* d'Eric Poitevin et les pratiques de Sophie Calle et George Rousse. Le petit nombre d'œuvres sélectionnées n'est pas un obstacle à la présentation des différentes tendances de la photographie artistique.

Dans la même logique, « Les ciné photographes » présentée en mars 2000¹⁰⁵⁰ repère les artistes réunissant les pratiques photographiques et cinématographiques comme Raymond Depardon, Robert Frank, William Klein, Hellen Lewitt, Chris Marker, Johan Van Der Kreuten et Agnès Varda. Elle montre une autre attitude possible face au médium, et donne une assise historique à « l'Effet Film », présentée lors de l'Été 1999, et réalisée par Philippe Dubois. Ces deux expositions facilitent le rapprochement entre la photographie et l'image animée, et préparent l'arrivée de la vidéo au sein de l'institution photographique.

En mars 2002, « Chut, chutes » réalisée avec les œuvres du FRAC Provence Alpes Cote d'Azur, montre, pour la première fois, uniquement des artistes plasticiens dont la

¹⁰⁴⁸ Cf. Bernadette Fager-Rozes, « Lecture : les photographies ont la parole », in *La Dépêche du Midi*, dimanche 9 février 1997, p. 6

¹⁰⁴⁹ Les intentions de l'exposition apparaissent clairement à travers son découpage didactique et son utilisation lors du premier stage de formation pour les enseignants

¹⁰⁵⁰ Cette exposition est réalisée à partir des œuvres prêtées par le FNAC, la MEP, la Galerie Anne de Villepoix, et Ciné Tamaris.

photographie n'est pas la pratique dominante : Claude Closky, Robert Hirschhorn, Craigie Horsfield, Louis Jammes, Suzanne Laffont, Olivier Rebuffa, Roman Signer. Cette exposition peut être considérée comme l'aboutissement d'une série d'expositions montrant l'évolution et les usages de la photographie depuis les années trente. Ici, François Saint Pierre ne présente pas obligatoirement des photographes, mais plutôt des artistes qui « *témoignent du monde actuel avec des moyens actuels, comme l'appareil photographique ou la caméra numérique* »¹⁰⁵¹.

Non seulement, les expositions du Centre témoignent de l'évolution de la photographie contemporaine mais elles accordent aussi une place à la photographie historique dans ses formes les plus diverses.

En 1999, deux expositions monographiques présentent le travail de deux photographes français à travers leurs œuvres antérieures à 1954 : Maurice Tabard et Marcel Bovis.

La même année, *Elevage de poussière*, photographie du Grand Verre de Marcel Duchamp réalisée par Man Ray, donne le prétexte à la réunion et à l'exposition de soixante-treize photographies produites entre 1920 et 1999 par vingt cinq auteurs. Ce rassemblement confirme le rôle important que joue l'œuvre de Marcel Duchamp dans la photographie contemporaine et pose d'une certaine manière, la collaboration entre Duchamp et Man Ray comme prémices à la fusion de la photographie avec d'autres pratiques artistiques.

Le Centre par ce type de programmation fait découvrir une partie de la production française encore peu connue parce que chronologiquement comprise entre deux piliers de l'histoire de la photographie : l'expérimentation des années vingt et le reportage humaniste des années cinquante.

Le panorama de la création photographique, proposé par le Centre, est complété par deux expositions de photo reportage contemporain. La première en mai 2000, « Avoir vingt ans à ... » est coproduite avec le service photographique de *Télérama* et publiée dans ce même magazine au cours de l'été 1999. Sept reporters présentent des clichés sur la jeunesse de sept villes du monde. La seconde, « Du document à l'œuvre/à propos de la guerre », en mai 2001 réunit des clichés de reporters pour poser la question du témoignage de la réalité de la guerre. La diversité chronologique et stylistique des photographes (les images

¹⁰⁵¹ François Saint Pierre cité par B. F-R, « Lecture secoue l'air du temps », in *La Dépêche du Midi, Supplément week end* 15 février 2002, n°160

commencent avec la guerre de Crimée et finissent avec la guerre du Golfe)¹⁰⁵² n'effacent pas la question du statut du document photographique. Les photographes présentés sont représentatifs des photo-reporter travaillant habituellement pour la presse et présentant parallèlement leurs travaux dans des expositions artistiques : Antoine d'Agata, Sophie Ristelhueber, Luc Delahaye. Cette catégorie de photographes est représentative d'une partie de la programmation du Centre qui, en s'intéressant à une production située entre art et document, donne une portée artistique à des travaux de photographes professionnels et révèle une évolution des pratiques contemporaines.

Les expositions du Centre permettent de découvrir des artistes peu connus, mais aussi d'interroger l'histoire de la photographie en la projetant dans ses diverses pratiques contemporaines. La programmation ne se limite pas à une seule politique mais mélange les thèmes et les monographies, artistes reconnus ou pas, pratique classique ou expérimentation, photographes professionnels et artistes utilisant la photographie.

Ces événements ne sont que la vitrine des multiples actions menées par le Centre en faveur de la découverte du médium.

Il est vrai que la fonction pédagogique du Centre est primordiale et ressort de l'analyse de la programmation. La plupart des expositions ont un but didactique : expliquer l'histoire de la photographie, révéler des artistes inconnus, soulever des questionnements sur le médium... Certaines sont mêmes conçues spécifiquement dans cette optique ou sont le fruit d'actions pédagogiques¹⁰⁵³.

Un autre choix pédagogique consiste à intéresser et attirer le public local par le biais d'expositions de commandes patrimoniales ou régionales : des œuvres commandées par le Centre à des artistes autour de thèmes locaux : géographie, population, culture...¹⁰⁵⁴ Ces commandes sont ensuite intégrées à la collection du Musée de Lecture qui fait l'objet de deux présentations en 1993 et 1997. La première propose le fond d'acquisitions photographiques et la seconde les fruits des commandes passées à des artistes en résidence à Lecture. Elles sont présentées à chaque édition de l'Été, donnant ainsi une visibilité à l'institution organisatrice et à la région.

¹⁰⁵² Cf. Chapuis Frédéric, « Plans de batailles » in *Télérama*, n°2678, 9 mai 2001, pp 96-96.

¹⁰⁵³ Les travaux des élèves de l'Atelier de Pratique Artistique du collège Salinis à Auch, ceux des étudiants de l'ETPA de Toulouse et le travail de l'atelier sténopé de Ilan Wolf dans une classe de CMI de Lecture sont ainsi accrochés au Centre.

¹⁰⁵⁴ Nous traiterons de l'intérêt de ces commandes ultérieurement.

Depuis 2001, le Centre collabore étroitement avec Le Printemps de Septembre de Toulouse. La première année, cette collaboration se manifeste par l'installation d'œuvres d'Anna Fox au Centre et dans la chapelle capitulaire des Jacobins à Toulouse pendant le Printemps de Septembre. L'exposition s'installait simultanément dans deux lieux séparés de plus de cent kilomètres et incorporés à la même manifestation : le vernissage de l'exposition de Lectoure est intégré au programme d'inauguration du Printemps de Septembre.

En 2002, le Centre reçoit « Soyez les bienvenus », un ensemble d'œuvres de trois artistes, parallèlement exposés à Toulouse. Les jeunes artistes Todd Hido, Tomoko Yoneda et Laurent Grasso, proposent des travaux photographiques ou vidéos représentatifs de la création contemporaine actuelle, création peu montrée au Centre, ou du moins partiellement. Le Printemps de Septembre est le prétexte qui autorise le Centre à présenter des œuvres qui par leur « novation » sortent d'une programmation habituelle.

Par cette collaboration, le Centre prolonge l'Été photographique : les expositions intégrées au programme du Printemps de Septembre, suscitent une importante retombée médiatique qui touche inévitablement le Centre. Alors que le Printemps bénéficie de l'expérience de François Saint Pierre en confiant au Centre la création du programme d'actions pédagogiques envers les publics¹⁰⁵⁵.

Enfin, le Centre de photographie de Lectoure tend à coproduire des expositions inédites d'artistes renommés, tout en révélant des inconnus et en montrant des œuvres inédites en France, notamment par le biais de la commande et de la résidence.

L'Été et le Centre se complètent : l'Été permet d'élargir le champ d'action de l'institution, et le Centre assure une pérennité et des projets sur le long terme que ne peut mener un événement comme l'Été. Leurs programmations, qui semblent s'adresser à deux publics différents, répondent à la majorité des attentes d'un public d'expositions de photographies. Elles présentent la photographie sous ses approches et ses formes les plus variées en les positionnant historiquement et esthétiquement.

La récente multiplication des lieux d'expositions d'art contemporain devait réconcilier le public avec un art taxé d'élitisme et souvent incompris. La mise à disposition de l'outil n'ayant pas réellement entraîné une demande, l'action pédagogique est apparue comme

¹⁰⁵⁵ Le Printemps de Septembre reçoit un financement spécifique de la Région pour le programme pédagogique, et le « sous-traite » au Centre. Cf. entretien avec Monsieur Dominique Blanc.

nécessaire et vitale pour ramener le public dans les lieux d'art. Cette situation prend d'autant plus d'importance lorsqu'on parle d'un lieu d'exposition de photographie situé en milieu rural où il n'existe que peu de structure de diffusion artistique. Les actions menées par le Centre s'adressent d'une part à l'ensemble de la population locale, d'autre part au milieu scolaire.

L'éducation des élèves et des enseignants se justifie par la nécessité de former un public demandeur et de travailler pour les générations futures. Le programme d'actions en milieu scolaire se développe chaque année et touche de plus en plus d'élèves des écoles, des collèges, des lycées et des enseignants.

Ce programme familiarise les élèves et les enseignants par la pratique et la connaissance de la photographie. Ces actions ont débuté par un stage de pratique du sténopé¹⁰⁵⁶ pour une classe de CM1 de Lectoure, et elles se sont rapidement développées pour toucher tous les scolaires dans d'autres villes du Gers : Condom, Auch, Riscle (où fut ouverte la première galerie scolaire de l'Académie).

La formation des élèves ne pourrait se faire sans celle des enseignants qui suivent des stages de formations au Centre depuis 1997. En avril 2001, le Centre est désigné par la Mission de l'action artistique et de l'action culturelle comme centre de ressources national pour la photographie et doit assurer la formation des enseignants de l'éducation nationale¹⁰⁵⁷.

Ces stages visent à leur permettre d'intégrer la photographie à leur programme¹⁰⁵⁸.

Les actions du Centre dépassent largement le cadre local pour toucher le département et la région. François Saint Pierre était chargé du programme pédagogique du Printemps de Cahors, et le Centre de Lectoure continue à concevoir et mettre en œuvre le programme d'actions pédagogiques du Printemps de Septembre.

¹⁰⁵⁶ Le sténopé est le principe de base de la photographie : une boîte noire où est percé un petit trou qui permet à la lumière de toucher une surface sensible

¹⁰⁵⁷ Le Centre de Lectoure est d'ailleurs un PNR : créés sous la double tutelle du ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, les Pôles Nationaux de Ressources doivent faciliter la rencontre de deux mondes, éducatif et culturel, et réaliser la liaison entre les arts et la pédagogie, leur implantation est nationale. En ce qui concerne la photographie, ils sont au nombre de quatre. Le CRDP de Créteil avec le CPIF de Pontault-Combault, le CRDP de Toulouse avec le centre photographique de Lectoure, le CRDP de Dijon avec le musée Niepce de Chalon-sur-Saône, le CRDP d'Ajaccio avec le CMP de Bastia. Les structures culturelles ont été choisies pour leur dynamisme en matière de pédagogie et, bien entendu, pour la rigueur et la qualité de leur programmation artistique. Les missions de ces PNR sont nombreuses : incitation à la réflexion et la recherche dans le domaine de la photographie, formation des enseignants et des acteurs culturels, mise en place de documentation et de ressources pédagogiques spécifiques, animation d'un réseau national de ressources pour la photographie.

¹⁰⁵⁸ Ainsi, à partir de l'exposition de Debbie Fleming Caffery, les stagiaires sont conduits à élaborer un projet pédagogique et artistique en s'interrogeant sur les possibilités éducatives qui se dégagent d'une démarche artistique contemporaine, du rapport avec des œuvres contemporaines et comment optimiser la rencontre avec l'œuvre. L'enseignant doit extraire des pistes pédagogiques suivant sa propre discipline, les mettre en relation avec d'autres disciplines pour établir un projet complet et cohérent, en exploitant et synthétisant les diverses sources documentaires mises à sa disposition (Catalogues d'expositions, monographies, textes littéraires, références musicales et cinématographiques...), le tout en collaboration avec l'artiste.

Enfin, toutes les actions du Centre sont réalisées en milieu rural, milieu où les structures de diffusion et donc les amateurs d'art contemporain sont rares. D'où l'importance de l'accompagnement pédagogique des expositions et de l'implication de la population par des expositions prenant pour thèmes la région et ses habitants.

c) L'Été photographique de Lectoure.

Il paraît évident que la survie d'un Centre photographique dépend de sa visibilité, de sa notoriété et des retombées (publicitaires ou économiques) sur la ville. Le Centre de Lectoure ne peut assumer ces trois conditions qui se retrouvent par contre dans le festival L'été photographique de Lectoure.

L'Été photographique est la prolongation des expositions organisées par l'association Arrêt sur image de 1986 à 1989. En 1990 a lieu la première édition du festival qui propose quatre expositions dont une commande passée à Gérard Minkoff, Muriel Olesen et Michel Butor sur des portraits de russes et de Lectourois.

Jusqu'en 1995, l'Été présente de quatre à six expositions monographiques d'artistes photographes vivants français et étrangers, mais sans thématique commune (Annexe 24). La plupart des artistes sont peu connus. Il faut aussi remarquer que la majorité des expositions sont coproduites ou réalisées en collaboration avec divers partenaires privés et institutionnels¹⁰⁵⁹.

L'exposition d'Horace Bristol, en 1995, est la première en Europe pour ce photo-reporter américain¹⁰⁶⁰. « Poussin de Steichen »¹⁰⁶¹, Bristol commença sa carrière en tant que photographe de guerre, puis continua, après-guerre, à travailler (notamment au Japon) pour la presse illustrée américaine¹⁰⁶². Cette exposition marque un passage pour l'Été photographique

¹⁰⁵⁹ Notamment les galeries de la Fnac, Galerie Agathe Gaillard, le Musée de l'Élysée à Lausanne ou le Musée des Beaux Arts d'Agen.

¹⁰⁶⁰ Cf. Cat. Exp. *Horace Bristol, Arrêt sur images*, Centre de la photographie de Lectoure, Musée des Beaux-arts d'Agen, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1995

¹⁰⁶¹ Les « Poussins de Steichen » étaient les cinq photographes choisis par Steichen pour former le groupe de photographes de la Marine

¹⁰⁶² Sa production photographique était destinée à illustrer l'actualité mais aussi à témoigner de la misère humaine. Il s'était déjà engagé à photographier les conséquences désastreuses de la crise économique américaine des années trente, en collaboration avec John Steinbeck. Ses images, apparemment semblables à celles de Dorothea Lange, n'amplifient pas la détresse et le désespoir, mais présentent une élégance et une économie de composition, marques des images de la presse illustrée. Après guerre, il crée l'East West Photo Agency, première agence photo d'Asie, et couvrit la quasi-totalité du continent avec ses reportages.

et le Centre, qui présentent un photographe historique jamais montré en Europe, et éditent un catalogue¹⁰⁶³.

L'année suivante, l'exposition « les Aspects de la photographie américaine : 1930-1960, quelques contemporains d'Horace Bristol », vient parachever celle de Bristol en replaçant sa production dans son contexte et en donnant des éléments de comparaison.

Cet exemple est l'une des plus belles réussites du Centre de Lecture qui parvient à présenter un artiste peu exposé, tout en contribuant à l'écriture de l'histoire de la photographie par l'édition d'un catalogue et la contextualisation de son œuvre, en assurant sa mission pédagogique par la présentation et le décodage de cette production.

En 1996, l'Été photographique s'articule sur une thématique : les liens entre la mémoire individuelle, familiale et collective. L'œuvre d'Arièle Bonzon (Planche XXXVII Illustration 65) constitue la clef de voûte de cette thématique.

Cette thématique permet d'ouvrir un champ d'action allant de la mythologie personnelle à l'identité culturelle et autorise donc une diversité de pratiques. Alors qu'Anne Delassus, qui travaille habituellement pour l'Agence Vu et le magazine Marie Claire, propose un reportage sur les femmes kurdes, l'œuvre d'Arielle Bonzon (illustration planche), présente sur le marché de l'art contemporain par le biais de la galerie Le Réverbère à Lyon et exposée lors des Rencontres d'Arles en 1995, se fonde sur les problèmes posés par la sculpture et la représentation du corps¹⁰⁶⁴.

La programmation thématique ne se restreint donc pas à un genre ou à une pratique photographique, mais prouve que diverses pratiques photographiques peuvent être réunies sans discrimination artistiques.

L'édition de 1997 s'articule aussi autour d'un thème souvent abordé par les expositions d'art contemporain : la nouvelle représentation de l'environnement quotidien. Les cinq artistes témoignent de démarches différentes mais toutes guidées par une recherche plastique et esthétique. Pierre Savatier¹⁰⁶⁵ reprend le système du photogramme créé dans les années vingt, et l'applique avec une chimie couleur pour aborder la question du volume et de la

¹⁰⁶³ Il faut noter que la collaboration de trois institutions régionales, le Centre de photographie de Lecture, le Musée des Beaux arts d'Agen et l'Espace d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, a été nécessaire à cette réalisation. Cette collaboration illustre la complémentarité de ces institutions : Lecture utilise cette exposition pour analyser la production contemporaine, alors que le Musée d'Agen s'intéresse à l'aspect patrimonial des images ; une complémentarité qui est nécessaire pour supporter les coûts d'organisation et d'édition d'une telle exposition.

¹⁰⁶⁴ Dans *Equinoxe d'automne*, elle propose 20 portraits d'une même jeune femme intégrés à des éléments de bois, d'ardoise, marqués de signes et de traces de temps : l'interaction entre les matériaux et les images crée des icônes du travail du temps.

¹⁰⁶⁵ Cf. Cat. Pierre Savatier, *Paysages Tissus Figures*, 19 juillet au 23 août 1997, Halle aux Grains, Lecture, 18 octobre au 31 décembre 1997, CRAC Vassières

représentation d'objets quotidiens. Daniel Locus, Jan Groovern Clarisse Doussot et Alain Alquier pratiquent aussi une photographie plasticienne, où la neutralité et le constat de la banalité interrogent l'illusion de la représentation. Tous ont été réunis par le duo des commissaires Frédéric Delpech et François Saint Pierre, première initiative de ce genre pour l'Été.

En 1999, la dixième édition de l'Été entend montrer les différentes tendances d'une photographie inscrite dans une démarche artistique. Sans thématique, elle reste ainsi dans la politique du Centre qui s'affirme comme un point de rencontre des différentes tendances. La variété des thèmes abordés (l'écoulement du temps, la vision et sa matérialité) par les artistes¹⁰⁶⁶ ouvre la création photographique aux croisements, oppositions, reprises, avec d'autres disciplines. La photographie étant l'un des moteurs de l'évolution de l'art vers une hybridation des pratiques, une structure d'exposition ne peut la cantonner à une pratique mais doit la présenter dans toutes ses ouvertures et confrontations avec les autres médias

L'alliance de la photographie avec le cinéma est d'ailleurs la thématique d'une exposition réalisée par Philippe Dubois : « L'effet film » Cette exposition se présente comme un agencement de formes et de matières¹⁰⁶⁷, et ne se réclame pas d'une école ou d'un genre. Elle est conçue comme une boîte écran à l'intérieur de laquelle les diverses salles et œuvres sont articulées entre elles et instaurent un dialogue visuel. Le commissaire reprend la technique du montage cinématographique et l'applique à l'ensemble de l'exposition pour interroger les relations cinéma-art contemporain autour de cinq thèmes¹⁰⁶⁸.

L'exposition L'effet film ne peut donc pas apparemment être considérée comme une exposition de photographies, étant donné son sujet, ses œuvres et son organisation, mais plutôt comme un élargissement et un nouvel horizon pour les pratiques artistiques et photographiques contemporaines.

Cette recherche de qualité se poursuit pour l'Été 2001 où Bernard Decamps, Florence Chevalier, Luc Delahaye et Laurent Millet côtoient de jeunes artistes résidant en Midi Pyrénées comme Myriam Richard, Nathalie Thurpeau et le collectif Alaplage.

¹⁰⁶⁶ Bohdan Holomiczek, Virginie Restain, Florence Carbonne, Anthony Busi, Xavier Lucchesi, Camille Vivier

¹⁰⁶⁷ Cf. Philippe Dubois, « L'effet film, figures matières et formes du cinéma en photographie. », plaquette de présentation de l'Été photographique de Lectoure 1999.

¹⁰⁶⁸ Ces thèmes sont : arrêt sur image, tremblement du temps, étalement dans l'espace, écrans et projection, chambres et boîtes.

Notamment grâce au système de coproduction et de collaboration¹⁰⁶⁹, le festival réunit des photographes français reconnus, et représentatifs de la diversité de la création photographique. Luc Delahaye¹⁰⁷⁰ présente une commande passée par le CIAM de l'Université Toulouse le Mirail. Derrière une apparente simplicité, il découpe et retravaille la réalité par des cadrages humains et un chromatisme dense, pour accéder à une expression puissante et juste¹⁰⁷¹. Il constitue d'ailleurs le lien idéal entre le journalisme de Bernard Descamps et l'œuvre plastique de Florence Chevalier¹⁰⁷² qui, la même année, expose à Reims, Paris et Pontault-Combault¹⁰⁷³.

La programmation de cet Eté couvre une bonne partie de la production photographique de ces dernières années à travers des exemples de qualité : le photo reportage empreint d'humanisme de Bernard Descamps, le photo reportage contemporain de Luc Delahaye, la photographie plasticienne de Florence Chevalier, l'installation de Nathalie Turpault et du collectif Alaplage dont les membres présentent les extensions et fusions de la pratique photographique, de la vidéo, et de la performance.

L'éclectisme se cache aussi derrière la thématique de l'Eté 2002 : « Le rapport du corps à l'espace », où les petits formats noir et blanc de Lucien Hervé, né en 1910 en Hongrie, côtoient les grands tirages couleurs de Léa Crespi, née en 1978, dans lequel la confirmation côtoie la découverte. La différence ne résulte pas seulement de l'âge des artistes mais surtout de leurs pratiques. Photographies d'architecture, de sculpture, plasticienne, installations et œuvres in-situ se trouvent confrontés à cette problématique à travers les œuvres de Lucien Hervé, Jean Pierre Goux, Thierry Boyer, Anne Sophie Maignant, Véronique Decruck, Léa Crespi, Cécile Hesse et Gaël Romier.

Cette édition pourrait donc être un résumé de la politique poursuivie depuis dix ans par l'Eté photographique : des artistes confirmés ou nouveaux sont rassemblés par une thématique commune mais présentés séparément dans divers lieux de la ville, ils proposent une rétrospective ou une partie de leur travail qui s'inscrit dans une pratique transdisciplinaire qui

¹⁰⁶⁹ En coproduction avec la Filature de Mulhouse et le Centre André Malraux de Vandoeuvre-lès-Nancy, l' Eté présente une rétrospective de trente ans d'itinéraires africains de Bernard Descamps, révélant ainsi, la force et la cohérence de l'œuvre de ce photo journaliste

¹⁰⁷⁰ Membre de Magnum, Luc Delahaye est aussi présent sur le marché de la photographie artistique : ses images parviennent à concilier la narration du journalisme à l'intensité artistique.

¹⁰⁷¹ Cf. Dagen Philippe, « Regards sur la misère du Monde à travers un objectif », in *Le Monde*, 13 août 2001.

¹⁰⁷² Lors de sa résidence à Marseille et Casablanca, elle réalise *Mes ports d'attache* où elle épure ses images et s'éloigne de la mise en scène codifiée présente dans ses œuvres antérieures. Ses paysages semblent s'être libérés des artifices de compositions au profit d'une narration simplifiée.

¹⁰⁷³ Cf. Magalie Jauffret, « Les théâtres de verdure intimes de Florence Chevalier », in *L'Humanité*, 17 avril 2001

rencontre la photographie. Le festival n'hésite plus à s'affirmer et à investir la ville par une commande passée à Véronique Decruck. *Relations passagères* est une œuvre *in-situ* multiforme qui tente de faire jouer un rôle actif à la population par la création de l'œuvre et sa réappropriation par chacun. La ville est envahie de fils rouges qui relient entre eux divers objets urbains, jusque dans les quartiers périphériques comme l'ancien cimetière ou l'hôtel des impôts et même chez les commerçants. Des bâches, des fils, des gaines rouges vif établissent des liens, des frontières, des perspectives, interpellent le passant, l'interrogent et créent ainsi un nouveau lien social : le débat sur le sens des liens, la valeur des objets. Cette œuvre interroge la ville et ses habitants, permet au festival d'investir la ville et de se fondre en elle : elle permet de redécouvrir la cité, en matérialisant une des préoccupations de l'événement, à savoir son inscription dans le patrimoine architectural de la ville.

En 2003, François Saint Pierre confie le commissariat à un critique d'art contemporain : Marie de Brugerolle. Critique et commissaire, elle amène une autre dimension aux expositions et à l'événement en y apportant des éléments d'exposition d'arts plastiques : performance pendant le vernissage, participation directe du public, présence d'installations, artistes regroupés autour d'un univers onirique et créant des nouveaux espaces de perception¹⁰⁷⁴.

L'Été photographique s'ouvre aux méthodes des arts plastiques tout en gardant une programmation hétérogène qui fait sa particularité.

Enfin, ce festival d'été dans une zone touristique propose une programmation innovante et historique, classique et avant-gardiste. Le public intéressé par la qualité et la convivialité de l'événement, répond présent à chaque nouvelle édition. Etant un festival d'envergure moyenne (300 personnes au vernissage, et 9000 visiteurs en moyenne les dernières années) sa convivialité, notamment lors du vernissage qui s'étale sur deux jours et comprend visite, rencontre avec les artistes et repas, est à la base du succès comme lors des débuts des Rencontres d'Arles. De plus, cet événement contribue à construire l'image du

¹⁰⁷⁴ Cette exposition est accompagnée d'une rétrospective de Kenneth Johnson, d'une monographie de Béatrice Von Conta, de la commande de Jürgen Neizer sur le Gers, des installations de Carmela Uranga et des travaux de Maria Barthélémy et René Sultra.

Centre photographique, une image de convivialité, de professionnalisme, d'institution culturelle novatrice, intégrée à la vie de la région.

Le festival constitue la vitrine du Centre, mais au jour le jour, le Centre de photographie doit assurer sa mission de diffusion dans une région rurale où l'art contemporain (et donc la photographie contemporaine) reste mal connu et par là même peu accepté.

Le Centre photographique de Lectoure est une institution de diffusion de la photographie qui tente de donner une représentation du médium dans toute son étendue. Elle maintient un lien entre la photographie qui se destine à l'œuvre et celle qui répond à des usages. Caractérisée par sa position géographique excentrée, l'institution est un exemple de petites structures de diffusion qui a su transformer cette situation défavorable en avantage : elle a intégré l'art contemporain à ce contexte particulier par le biais de commandes, elle s'est faite force de proposition dans l'évolution des pratiques photographiques contemporaines en présentant des œuvres novatrices et originales.

B. « Des » photographies.

Nous venons de voir, à travers l'exemple de Lecture, que les années quatre vingt dix se caractérisent par une profusion d'expositions de photographies. Cette opportunité autorise alors la multiplication des propositions et des affirmations à propos de la valeur artistique de la photographie.

Il apparaît que de telles propositions ne s'inscrivent pas dans une optique et une conception identiques de l'art, c'est ainsi que le public peut accéder à des photographies différentes, voire des concepts photographiques opposés produits par des acteurs aux origines et propos différents et parfois divergents. Cette diversité s'explique, bien évidemment, par l'origine et la production des artistes, mais aussi par les choix des décideurs et des médiateurs. Ces variations dans l'approche et le discours des expositions de photographies sont particulièrement visibles au cours des années quatre vingt dix, comme nous le montreront les analyses de quelques expositions retenues : Mai de la Photo, *Photographie sculpture*, Visa pour l'image et le Printemps de Cahors.

En effet, l'évènement Mai de la Photo propose des expositions variées. Ce type de manifestation participe à la vie culturelle et artistique d'une ville de province, sans prétendre proposer un discours artistique. Au contraire l'exposition « Photographie-sculpture », organisée par une institution majeure, le CNP, présente une photographie inscrite dans l'histoire de l'art, en rapport avec les autres médias. Ce type d'exposition institutionnelle est justifié par un discours scientifique qui valide le propos de l'exposition et concourt à asseoir la légitimité de l'institution. Visa pour l'image, pour sa part, se situe entre l'animation culturelle et touristique et la recherche de légitimité pour une pratique photographique, le photojournalisme alors en recherche de nouveaux débouchés. Enfin, le Printemps de Cahors expose une photographie en rapport avec l'art contemporain, photographie légitimée par la production de discours annexes. Cette manifestation tend à assumer aussi la formation d'un public par une programmation continue et cohérente.

1) Choix d'expositions représentatives des différents discours.

Dans les années quatre-vingt-dix, la création photographique peut désormais s'appuyer sur un corpus d'expositions et une histoire de la photographie de plus en plus élaborée. Les commissaires s'autorisent alors à présenter la photographie dans toute sa diversité tout en répondant aux volontés des décideurs mais aussi aux attentes d'un public, attentes qui peuvent varier selon l'*habitus* artistique ou le contexte de la visite.

a) Mai de la photographie.

Dirigé par Gérard Talva, le *Mai de la photographie* existe depuis 1986 à Reims. En 1991 (Annexe 8), lors de la sixième édition, l'évènement cherche à s'inscrire dans la ville, à se rapprocher de la population, d'où l'importance des commandes (cinq au total) passées à des photographes afin de poser un regard sur la ville, de « *révéler certains quartiers, que nous pensions pourtant si familiers, sous l'angle inattendu de leur propre sensibilité* »¹⁰⁷⁵ (celle des photographes).

Aucune thématique n'est définie mais l'évènement est centré autour d'un thème, celui de la découverte de la photographie des pays de l'Est, l'Allemagne et l'Autriche, et de l'ancien bloc soviétique la Tchécoslovaquie et la Pologne, récemment dissout. Cette orientation est une constante de nombreux évènements et institutions photographiques à une période où apparaissent de multiples photographes inconnus jusqu'alors. Le culte de la nouveauté, la nécessité de présenter d'autres visions, d'enrichir les possibilités de création et l'esprit d'ouverture à ces pays jusqu'alors peu accessibles peuvent expliquer cet engouement.¹⁰⁷⁶

Dans le texte de présentation (« Orion¹⁰⁷⁷ Photographe ») Jean Anouye explique l'orientation artistique des expositions. D'après lui, cette programmation se concentre sur une pratique de la photographie qui se dégage de l'inventaire du réel, de son lien au référent, pour se tourner vers la profondeur de sa matière. La photographie se doit ici d'être inventive formellement.

¹⁰⁷⁵ Cf. Christian Bouqueret in cat, *Mai de la Photo*, Reims 1991, p. 22

¹⁰⁷⁶ Il convient de remarquer que ce phénomène se répètera dans le Monde de l'art contemporain au début des années deux mille avec la Chine. Nous ne nous attarderons pas sur cette problématique de la présentation d'artistes étrangers, de l'ouverture à de nouvelles cultures et donc sur le phénomène d'acculturation qui peut en découler. Les expositions organisées dans les pays de culture occidentale (Europe et Etats Unis) tendent à favoriser la présentation d'artistes étrangers qui reprennent les mêmes formes d'art que dans les pays occidentaux tout en les teintant d'un exotisme culturel ou esthétique. Les créations particulières et « indigènes » ne sont que rarement représentées.

¹⁰⁷⁷ Dans la mythologie grecque, Orion est aveugle et retrouve la vue en marchant face au soleil.

Ces expositions du Mai de la photographie présentent donc une photographie qui se rapproche de la photographie créative, défendue alors par Jean Claude Lemagny. Elle est caractérisée par une esthétique dense et chargée, où l'ombre et le flou provoquent la dissolution de la représentation dans la matière photographique.

Nous retrouvons tout de même dans cette programmation quelques tendances de la photographie au début des années quatre vingt dix : l'exposition de la création d'Europe de l'est, la continuité d'une photographie hybride et expressionniste, la commande sur un sujet local...

Ainsi, la photographie humaniste est présentée par l'intermédiaire de sa version tchécoslovaque : l'œuvre de Jindrich Streit¹⁰⁷⁸ présente tous les attributs de ce mouvement comme l'importance du cadrage, le noir et blanc, l'instantanéité, l'intérêt pour le quotidien, les « petites gens »... Ses images amènent le spectateur au cœur des relations humaines et représentent une préservation de cette photographie humaniste dans les pays de l'Est, alors qu'elle est caractéristique des années cinquante chez les photographes français.

Il est intéressant de remarquer que les photographes polonais ou tchèques sont aussi, dans cette manifestation, les seuls représentants du photo reportage. Comme si ces deux types de photographies trouvaient dans ces régions un terreau culturel encore propice à leur développement.

La photo documentaire intervient elle aussi par le biais de la commande passée à Gérard Rondeau, *100 portraits de Champagne Ardennes*. Il est vrai que cette esthétique est le plus à même de répondre aux attentes d'une commande publique : mettre en avant la diversité de la population locale de manière objective et directe et permettre un processus de reconnaissance et d'indentification par le public. Les images de Rondeau utilisent tous les éléments de l'esthétique documentaire (frontalité, raideur de la pose, lumière homogène) sans pour autant en revendiquer la portée théorique : aucun classement ou mise en série n'interviennent dans la présentation des photographies.

A l'opposé de cette démarche, la photographie hybride est représentée par l'œuvre de Quentin Bartaux¹⁰⁷⁹. Cet artiste interroge le rapport entre la photographie et l'architecture, entre l'image en deux dimensions et le volume. Ses images sont comme incrustées dans des morceaux de matériaux de construction (bloc de béton, lame d'acier, bloc de plâtre ou poutre en bois) eux même disposés de manière plus ou moins hasardeuse afin de former une structure telle celle des bâtiments dans lesquels les matériaux sont utilisés.

¹⁰⁷⁸ Jindrich Streit, né en 1946 à Ustiné, Tchécoslovaquie).

¹⁰⁷⁹ Quentin Bartaux, né en 1957, il expose aussi en 1988 à aux Rencontres d'Arles.

Il se crée ainsi un lien évident entre la représentation et la constitution de l'objet par un dispositif hybride, que nous retrouvons dans de nombreuses œuvres contemporaines. En effet, l'image photographique est fixée sur un matériel pauvre issu du quotidien, matériel avec lequel le sujet entretient un rapport direct : le support dédouble la portée de l'image. Ce transfert du support papier, à un support en volume marque une volonté de s'éloigner du modèle pictural au profit d'un éclatement des frontières entre les médias et la création d'œuvres hybrides et inclassables. L'exposition de Quentin Bartaux est certainement celle qui, dans cet événement, illustre le mieux cet éclatement des frontières et les possibilités offertes par la fusion de techniques et de médias différents. Elle témoigne aussi d'une liberté de manipulation de l'image photographique, de son accès au rang de médium, au même titre que la peinture ou des matériaux issus de l'industrie.

L'exposition « Propositions pour une construction de l'image photographique » témoigne de la même liberté. Wolfram Janzer y présente quatre artistes (Dorte Eissfeldt, Lami Liebermann, Annegret Soltan et Inge Osswald) qui remettent en question la photographie conventionnelle. Leurs pratiques et leurs œuvres utilisent les techniques photographiques mais s'apparentent à la forme picturale ou sculpturale. Elles sont le résultat de manipulation de la matière et de l'image photographique. Elles brisent tout lien avec la représentation et montrent des univers sombres et profonds à la matérialité exacerbée.

L'ensemble des expositions est d'ailleurs dominé par des pratiques qui s'éloignent le plus possible de l'image photographique conventionnelle. En effet, elles empruntent les possibilités offertes par l'éclatement des disciplines, tout en gardant une esthétique redevable à une tradition formaliste picturale. Elles sont les résultats de manipulations, découpages, surimpressions, mises en scène qui éloignent l'œuvre du référent photographique tout en préservant la technique et les matériaux. Bien que leurs propos et leurs esthétiques soient contemporaines, nous retrouvons ici dans l'attitude de ces artistes un positionnement comparable à celui adopté par les pictorialistes cent ans plus tôt : un transfert des caractères identitaires ici de la sculpture à la photographie.

Cette orientation de la programmation est flagrante dans la présentation de la seule exposition collective, « Surgence , la création contemporaine en Allemagne », organisée par Christian Bouqueret, elle est aussi présentée à Poitiers, Rennes et Evreux.

Si la référence à un cadre national peut soulever de nombreuses interrogations au début des années quatre vingt dix¹⁰⁸⁰, ici toutefois, le commissaire prend soin d'éviter la schématisation

¹⁰⁸⁰ Cf. Régis Durand, *Habiter l'image, essais sur la photographie, 1990-1994*, ed. Marval, 1994, 189p. , p. 93 .

quant à l'idée d'une esthétique nationale en présentant toutes les lignes créatrices présentes en Allemagne.

L'exposition cherche à faire voir tous les aspects de la photographie contemporaine allemande selon cinq catégories : la représentation théâtrale, scénique et la création de réalité fictive ; le détournement de l'objet par des effets de lumière et la prise de vue ; le montage et l'altération de la réalité ; la dramaturgie de l'image et du texte ; les projets thématiques définis comme les aspects épiques, la banalité et l'absurde du quotidien¹⁰⁸¹. L'auteur classe dans cette dernière catégorie les « paysages urbains »¹⁰⁸² de Struth et la « typologie du portrait »¹⁰⁸³ de Ruff. L'évocation de ces deux représentants de l'école de Düsseldorf n'inclut pas toutefois l'aspect documentaire de leurs œuvres, mais se concentre sur la banalité de leurs images.

Le constat des nombreuses différences avec la création française s'impose donc: le reportage ne paraît pas y jouer la même influence et la photographie néo pictorialiste semble aussi absente.

D'après Bouqueret, le véritable intérêt de ces choix réside dans les œuvres hybrides, les mises en scène et la création qui se détournent du réel pour le transfigurer et le rendre méconnaissable. L'auteur présente ainsi des artistes qui ont une « force créatrice personnelle »¹⁰⁸⁴, une production originale qui opère un retour à la manipulation de la matière photographique.

Si ce parti pris reste en cohérence avec l'ensemble de la programmation, on peut remarquer que le commissaire insiste sur des artistes dont la carrière fut brève et délaisse les œuvres de Struth : alors que celui-ci, déjà connu internationalement, était présent dans treize expositions la même année¹⁰⁸⁵ et deviendra un des artistes majeur de la décennie à venir.

Cette orientation et ce choix assumé illustrent la personnalité et les goûts du commissaire de l'exposition Christian Bouqueret. Historien de la photographie et lui-même collectionneur, Bouqueret est un germanophile et s'intéresse particulièrement à la période moderne. Il organise les expositions « Bauhaus et Photographie » (en 1983), « La nouvelle Photographie en France 1919-1939 » (en 1986) et sa collection, présentée en 2009 à l'Hôtel de Sully¹⁰⁸⁶, contient des œuvres d'artistes majeurs de la modernité européenne¹⁰⁸⁷. Ces choix, tout comme son amitié avec Willy Zieke, nous permettent de comprendre pourquoi Bouqueret valorise une

¹⁰⁸¹ Cf. Cat, *Mai de la Photo*, Reims 1991, Christian Bouqueret, p. 22

¹⁰⁸² *Idem.*

¹⁰⁸³ *Ibid*

¹⁰⁸⁴ *Ibid*

¹⁰⁸⁵ Cf. Hans Belting, *Thomas Struth, Museum photographs*, ed. Schirmer, Mosel, 1993.

¹⁰⁸⁶ Cf. *Paris, capitale photographique, 1920-1940*. à l'Hôtel de Sully, du 10 février au 24 mai 2009.

¹⁰⁸⁷ Erwin Blumfeld, Brassai, Gisèle Freund, Eli Lotar, Man Ray ; Wols, Tabard, Ubac...

photographie contemporaine qui s'inscrit dans la continuité de la modernité photographique des années vingt.

Alors que l'exposition dont il est le commissaire, présente une partie importante de la création photographique allemande, le propos de Bouqueret met en valeur une pratique et une attitude artistique singulières : les œuvres utilisent des matériaux et des techniques photographiques mais ne questionnent pas le sens de l'image photographique, elles refusent de garder un lien avec l'objet de la représentation au profit de l'expression d'une intériorité par la transfiguration du réel. Cette valorisation ne s'effectue pas dans une négation et une critique de la valeur des œuvres de Struth ou Ruff, qui trouvent elles aussi leurs origines dans une autre production des années vingt. Le texte se contente juste de les citer et de cataloguer leur travail, sans en affirmer, ou en ignorant, leur importance et leur richesse.

Une autre œuvre illustre l'ouverture des expositions de photographies à des pratiques hybrides. Il s'agit de la commande passée à Tom Drahos par le Musée des beaux arts de Reims et la TUR (la compagnie des transports urbains de Reims).

Artiste à la pratique complexe et diversifiée, Tom Drahos a tout d'abord été photo-reporter dans les années soixante. Sa pratique de la photographie le pousse à diversifier son approche de l'image et son utilisation des matériaux : il met en scène des sculptures, pratique le cinéma et travaillera notamment à la réalisation de CD-Rom où des images mettent en scène des ouvrages célèbres comme *Les fleurs du mal*.

Il produit ici *Hommage à Peano*, une installation à travers laquelle il interroge la fusion de l'espace urbain et de l'espace muséal. En reprenant la courbe découverte par le mathématicien italien¹⁰⁸⁸, il crée une œuvre plasticienne qui illustre les possibles liens entre ces deux espaces d'échanges, de rencontres, si souvent opposés.

Ainsi, on s'en rend compte, ce Mai de la photo illustre bien la période de transition dans laquelle se trouve alors la photographie. En effet, nous retrouvons la plupart des ingrédients qui composent les expositions de ce genre : les commandes centrées sur des sujets locaux, la présentation de nouveautés étrangères, et une création contemporaine hétérogène dont les commissaires donnent une vision subjective. Cette diversité peut donc répondre aux attentes d'un public lui aussi hétérogène.

La photographie est alors encore marquée par les pratiques artistiques des années quatre vingt et n'a pas totalement amorcé son virage vers ce qu'il est convenu d'appeler la photographie

¹⁰⁸⁸Giuseppe Peano(Coni27 aout 1858 – Turin 20 avril 1932).

plasticienne. C'est durant cette période que se côtoient une pratique hybride qui ré utilise la matérialité photographique à la manière d'un peintre ou un sculpteur, et une pratique qui utilise la photographie pour interroger la portée de l'image avec des outils spécifiquement photographiques. Entre ces deux attitudes, les organisateurs ont choisi de favoriser la première. Comme nous l'avons vu, les choix de Christian Bouqueret peuvent s'expliquer par sa carrière d'historien, sa collection et sa personnalité. Quant aux autres expositions, il convient de s'interroger sur leurs causes et leurs buts : manifestation provinciale, rapport avec certaines galeries... ?

Il convient de remarquer que de nombreux points communs peuvent être opérés entre cet évènement et celui dirigé par David Balsells, la Primavera Fotográfica de Barcelone en 1990. Le catalogue de ce groupe d'expositions est divisé en trois catégories que nous retrouvons dans l'ensemble des expositions du Mai de la photo de 1991. A Barcelone, une majeure partie des expositions est consacrée à « l'interaction entre la photographie et les restes des arts plastiques »¹⁰⁸⁹. Nous retrouvons dans cette section toutes les opportunités offertes par l'hybridation de la photographie et des arts plastiques, dont l'exemple historique ici donné est Man Ray. Alain Fleischer et William Wegman sont certainement les deux artistes présentés dans cette section qui seront le plus reconnus. Les deux autres sections comprennent la photographie document et la photographie et les musées.

A ce type d'exposition, organisée par une municipalité et offrant une vision variée de la création contemporaine, répond un autre type d'exposition. Produites par des institutions, elles s'attachent à présenter l'histoire de la photographie et de ses rapports avec les autres arts plastiques. Cette visée historiographique est accompagnée par un appareil scientifique qui valide et entérine les propositions, comme pour l'exposition « Photographie/Sculpture » organisée au CNP en 1992.

¹⁰⁸⁹ Trad : « Interraccio entre la fotografia i la resta de les arts plastiques », Cf. Cat. *Primavera Fotografica*, 23 avril 31 mai 1990, Barcelone, p. 5

b) L'exposition « Photographie / Sculpture ».

Comme nous l'avons vu, le CNP est une institution majeure dans la diffusion et la valorisation de la photographie en France durant les années 80. Ouverte à toutes les pratiques, la programmation présente aussi quelques expositions exemplaires par leur ampleur et leurs visées scientifiques. « Photographie / Sculpture »¹⁰⁹⁰ (annexe 8) est certainement un bon exemple de ce type d'exposition.

Dans le texte de présentation¹⁰⁹¹ du catalogue (Planche XXX, illustration 54), l'accent est mis sur le récent intérêt mutuel entre la photographie et la sculpture et sur leur relation depuis l'apparition de la photographie. Si les deux médias trouvent de nombreux rapprochements tout au long de leur histoire : la photographie conserve l'image des monuments archéologiques, les deux médias utilisent le « moule »... A partir des années soixante et des pratiques artistiques des avant-gardes qui utilisent la photographie et la sculpture, les deux médias se rapprochent jusqu'à la quasi fusion des concepts qui les caractérisent, jusqu'à ce que se produise un transfert de paradigme.

Néanmoins, comme ils le précisaient dès les premières lignes du catalogue, les commissaires cherchaient à se débarrasser des recherches des spécificités du structuralisme ou de la sémiologie, qui pouvaient amener une vision post-romantique de la fusion de ces deux mondes. L'exposition se proposait donc de détruire les attendus : la photographie n'est pas qu'un support ou une empreinte, elle est aussi opération, acte, geste, dispositif ; la sculpture n'est pas que matière, elle est aussi geste, assemblage, appropriation...

L'exposition utilisait les proximités dans l'intention d'éclairer la diversité des comportements contemporains, de montrer les points de convergences entre deux pratiques que tout semble éloigner. Ce point de rencontre se matérialise symptomatiquement dans le vocabulaire¹⁰⁹² partagé par ces deux médias, par la production d'une image toujours plus proche du réel, par

¹⁰⁹⁰ Cf. cat *Photographie / Sculpture*, du 21 novembre 1991 au 4 avril 1992, CNP, Paris, ed. CNP, Paris, 157 p.

L'exposition est complétée par un colloque qui fait suite à l'exposition du CNP, et à celle qui se tenait simultanément chez Michèle Chomette.

Actes du colloque : *Sculpteur-photographe, Photographie-sculpture*, 22 et 23 novembre 1991, ss. Dir. Dominique Païni, Michel Frizot, ed. Marval/Musée du Louvre, Paris, 1993.

¹⁰⁹¹ Dominique Païni, Michel Frizot « Photographie et sculpture, un bilan de proximité » in *Photographie / Sculpture* pp. 7- 10, du 21 novembre 1991 au 4 avril 1992, CNP, Paris, ed. CNP, Paris, 157 p.

¹⁰⁹² Michel Frizot propose d'ailleurs « un lexique commun et quelques remarques à l'usage commun du photographe et du sculpteur » où il démontre que ces deux pratiques partagent un vocabulaire. Nous retrouvons ainsi les notions de tirage et multiple, socle/cadrage, prise de vue/ mise en lumière, mise au point, assemblage... Cf. Michel Frizot « un lexique commun et quelques remarques à l'usage commun du photographe et du sculpteur », in *Photographie / Sculpture*, p. 11-15, *op. cit.*

les rapprochements opérés dans l'histoire de l'art comme celui de Rodin et Steichen. L'exposition cherchait donc à désenclaver la sculpture et la photographie de catégories de perceptions qui les enfermaient, comme l'affirmait Michel Frizot : « (...) nous avons souhaité montrer les symptômes d'une disparition, de la dilution des vérités référentielles de la sculpture et de la photographie. »¹⁰⁹³

L'exposition s'attacha donc à suivre les phénomènes principaux de l'art du XXe siècle, celui de la disparition des frontières entre les médias et les pratiques, celui de la rencontre d'artistes divers autour des mêmes interrogations qui traversent l'ensemble de la création.

Cet angle d'analyse présente le double avantage d'écrire l'histoire de la photographie mais surtout de l'inclure dans l'histoire des arts du XXe siècle et donc de la poser sur un pied d'égalité avec la sculpture et les autres médias. Les commissaires donnent ainsi une double orientation à l'exposition : montrer les nombreux points de convergences entre la sculpture et la photographie depuis l'invention de cette dernière, et déterminer les points d'ancrage entre ces deux médias depuis les années soixante dix.

Effectivement ces deux points concourent à intégrer la photographie à l'histoire de l'art et à reconnaître sa valeur contemporaine de moyen de création artistique. Les convergences du passé doivent servir ici à la validation de la création contemporaine. Pour valider son propos, l'exposition utilise le dispositif de division des œuvres en catégories. Ce dispositif est fréquent dans les expositions de photographies de cette période. Il soutient le propos général de l'exposition en l'illustrant point par point.

La section initiale de l'exposition montre que la photographie et la sculpture sont toutes deux des arts de la lumière comme le montrent les œuvres couvrant une période de Bayard à Brancusi.

Nous retrouvons ici les inventeurs de la photographie, qui dans un souci de démonstration de l'efficacité de leur invention, multiplièrent les prises de vue de sculptures¹⁰⁹⁴ : tels les daguerréotypes d'Hubert, les talbotypes de Talbot ou les calotypes de Bayard, tous datés entre 1839 et 1842. Tous représentent des sculptures dans le but soit de montrer la diversité des

¹⁰⁹³ Cf. Dominique Païni, Michel Frizot, *op. cit.*

¹⁰⁹⁴ L'utilisation de sculpture par les premiers photographes tient aussi au fait que la production d'images demandait un temps de pose très long et interdisait donc toute représentation de sujet vivant. Ceux-ci seraient apparus flous sur l'épreuve et auraient desservi la valorisation de l'invention.

points de vue que permet la photographie¹⁰⁹⁵, soit ses capacités à retranscrire la matérialité des sculptures, comme dans une Nature morte de Hubert (Planche XXXI, illustration 56) soit enfin, dans des mises en scène importantes, comme les épreuves de Baldus (Planche XXXI, illustration 55). Tous ces exemples illustrent surtout le désir de documenter qui anime les premiers photographes.

Il faut en effet attendre la fin du siècle et les Pictorialistes pour que des photographes jouent avec la lumière pour animer des sculptures. Le duo le plus célèbre est certainement celui de Rodin et Steichen. Ce dernier, encore jeune photographe pictorialiste, réalise de nombreuses images des œuvres du maître en leur donnant une nouvelle existence. Les photographies de Steichen, réalisées selon les vœux de Rodin, jouent sur la pénombre, estompent les détails et dédoublent la portée du célèbre Balzac. Cette alliance entre sculpture et photographie s'établit donc en accord avec les idées artistiques des protagonistes. Alors que Rodin et Steichen cherchent l'impression de masse, les photographies que Brancusi propose de ses sculptures mettent en avant leur pureté formelle et les jeux de lumières qu'elles produisent. Ainsi les photographies de sculptures, en jouant sur les variations de lumières et d'éclairage, prolongent la portée de leurs modèles.

Cette collaboration peut aussi s'inverser comme le montrent les deux exemples contemporains de cette section. Les œuvres de Frank Horvat et de Marc Le Mené, réalisées au début des années quatre-vingt-dix, mettent en avant l'importance de l'éclairage (muséal pour l'un, urbain pour l'autre) dans la perception et la compréhension d'une œuvre sculpturale.

Tous les choix de cette section nous font parcourir l'ensemble de l'histoire de la photographie, tout en respectant l'intégrité des deux médias. Photographes et sculpteurs s'inscrivent dans des mouvements différents et ont des visées parfois opposées, mais se retrouvent dans l'importance donnée à la lumière dans la réalisation d'une photographie et la perception d'une sculpture.

La seconde partie de l'exposition, plus prosaïque, insiste sur le rôle de la photographie à documenter des sculptures, à diffuser leur connaissance et à les sauver de l'oubli. Cette section correspond à deux priorités confiées à la photographie dès son invention.

La première est de conserver l'image des vestiges archéologiques qui commencent à être mis au jour durant le XIXe. La deuxième est de diffuser et faire connaître non seulement les objets archéologiques mais aussi les œuvres d'art en général, de créer un musée en images. Ces entreprises étaient en général relayées par des maisons d'éditions qui produisaient des

¹⁰⁹⁵ Talbot crée trois vues différentes d'un Buste de Patrocle, offrant à la vue trois vision simultanée, trois éclairages différents

catalogues d'images d'œuvres d'art. Ainsi, cette production devint rapidement l'un des commerces les plus fructueux pour les photographes. De tels documents ont donc non seulement une utilité directe dont la diffusion des œuvres, mais aussi indirecte puisqu'ils sont devenus au fil du temps, d'excellents matériaux pour l'histoire de l'art.

Bien sûr, ces images présentent en général un faible intérêt artistique. Néanmoins, elles témoignent d'une époque et d'un esprit. En effet, face au choix et à la multiplicité des œuvres d'art, les photographes sélectionnent, structurent leurs images et les classifient : la photographie reprend ici les principes du positivisme¹⁰⁹⁶.

Notons que cette section et les textes qui l'accompagnent dans le catalogue s'apparentent plus à un travail d'historien (de l'art et des idées) qu'à une exposition artistique. En effet, les auteurs¹⁰⁹⁷ proposent des études extrêmement documentées sur les différentes entreprises photographiques en relation avec la sculpture, engagées dans la seconde moitié du XIXe siècle. En analysant les fonds photographiques traitant de sculpture, les deux auteurs mettent en avant le rôle de documentation et d'enrichissement non seulement des artistes mais aussi des historiens de l'art. Ainsi, la photothèque des œuvres de Rodin¹⁰⁹⁸, le fonds d'Eugène Druet ou celui des frères Alinari (Planche XXXII, illustration 57), tous constitués de photographies représentant des sculptures s'avèrent être, aujourd'hui encore, d'excellents outils pour la connaissance de ces sculptures mais aussi pour la compréhension du monde de l'art à la fin du XIXe siècle.

La troisième partie de l'exposition est consacrée à la sculpture vue par les photographes et la manière dont ceux-ci utilisent des sculptures pour créer une œuvre autonome. La photographie est ici présentée comme un élément majeur dans le mouvement de destruction du système de classification des arts.

L'intérêt des photographes pour la sculpture peut être, comme cela est démontré dans les sections précédentes, un intérêt scientifique ou économique. Cette relation évolua au cours de la période moderne et l'exemple donné est celui de De Chirico : ses représentations de la statuaire antique ont eu une influence importante sur les photographes de l'entre-deux-guerres, notamment Uzac, List ou Brassai. Le lien de l'irréel au réel ouvre un nouveau champ poétique où la figure de l'humain est unie aux objets qui l'entourent. La sculpture,

¹⁰⁹⁶ Cf. Hélène Pinet, « Le musée idéal », in *Photographie / Sculpture*, p. 49-55, *op. cit.*

¹⁰⁹⁷ Idem et Jean René Gaborit « La sculpture dans l'objectif », p. 57-60

¹⁰⁹⁸ Un fonds de 7000 photographies entièrement légué à l'Etat.

représentation d'un corps absent agit alors par métaphore et produit une création mélancolique de l'inconscient¹⁰⁹⁹.

Les photographies exposées dans cette section représentent des figures humaines accompagnées de sculptures ou bien de sculptures qui s'apparentent à des humains. Les thèmes du modèle, de la reproduction et du double sont ici présents et deviendront les thèmes de prédilection des photographes surréalistes. La présentation d'œuvres surréalistes introduit pour la première fois dans l'exposition l'idée d'un mouvement artistique. Des œuvres de Steichen ou Coburn (Planche XXXII, illustration 58) étaient présentées mais leurs esthétiques les situaient alors dans leur période pictorialiste.

Les liens entre cette section et les précédentes se matérialisent dans la figure de Rodin et de son œuvre, ainsi que dans celle d'Atget qui a participé à la constitution de fonds photographique de sculptures et qui fût aussi une source d'inspiration pour les surréalistes.

Ceux-ci utilisent la photographie pour détourner les objets et leur sens par les jeux sémiotiques de l'image photographique. C'est le cas de *La Statue du Maréchal Ney dans le brouillard* (Planche XXXIV, illustration 61) une œuvre de Brassai. Dans la nuit, la silhouette de la sculpture, juchée sur son socle, sabre au clair, s'élanche dans un univers informe : le brouillard qui rend diffuse la lumière artificielle de la ville. A sa droite, dans le fond uniformément gris, se détache une enseigne lumineuse : HOTEL. Cette statue, érigée à l'endroit où le Maréchal Ney a été fusillé, porte une éloquence et un dynamisme rares pour ce type de monument. Brassai utilise à bon escient l'opposition entre la grande figure héroïque des campagnes napoléoniennes qui semble revivre et l'inscription lumineuse et réconfortante d'un hôtel dans une nuit lugubre ; il crée ici un contraste saisissant, la rencontre de deux univers que tout sépare et qui fusionnent dans, et par, l'image pour laisser apparaître une autre réalité.

L'utilisation du monument est une constante dans cette section : symbole si courant qu'il devient invisible au quotidien, les photographes ont su jouer d'associations symboliques et de rapprochements visuels. Nous retrouvons ce sujet aussi bien dans les images de gargouilles gothiques que Coburn anime par un traitement plastique dense, dans les cartes postales représentant des inaugurations de statues, dans le détournement surréaliste de Brassai ou dans le relevé photographique par Lee Friedlander, des monuments américains dans leur environnement inadapté.

¹⁰⁹⁹ Cf. Françoise Ducros, « Métaphore et mélancolie », in *Photographie / Sculpture* ; p. 89-92.

Les surréalistes utilisent aussi des sculptures dans des mises en scènes où elles deviennent l'équivalent de la figure humaine, son double ou son opposé, comme dans *Noire et blanche* (Planche XXXIII, illustration 59) de Man Ray. Ainsi, progressivement l'exposition est passée d'un rapport de valorisation de la sculpture par la photographie à un rapport d'utilisation de la sculpture par la photographie. Elle représente des sculptures non pas pour leur valeur ou leur symbole mais pour leur image : objet coloré, forme anthropomorphique, monument urbain... Cette progression dans les rapports entre les deux médias aboutit à la quatrième section où les liens sont moins formels que conceptuels.

La dernière partie de cette exposition annexe toutes les autres en inversant la relation : la photographie se fait sculpture, elle en reprend le processus et le transpose dans sa matérialité.

Cette relation connaît lors de l'exposition un contexte favorable. En effet, l'année précédente, en 1990, les Bécher avaient obtenu le prix de sculpture à la Biennale de Venise¹¹⁰⁰. Signe de la fin des catégories traditionnelles¹¹⁰¹, cette distinction est aussi la reconnaissance des artistes qui depuis les années soixante-dix ont utilisé la photographie comme support à leurs œuvres sans pour autant se réclamer photographes¹¹⁰².

Cette assimilation du support photographique à la sculpture vient, d'après Régis Durand, de la méfiance vis-à-vis d'une assimilation à la peinture, rejetée par les artistes contemporains qui préfèrent se référer à la sculpture. Elle survient avec l'ouverture d'un nouvel espace théorique dans lequel les médias cessent d'être déterminants dans la catégorisation de l'œuvre.

Régis Durand prend d'ailleurs le soin de problématiser l'apport de cette exposition pour la création contemporaine et de noter la place qu'y occupe la photographie :

« Comment la force corrosive du simulacre photographique, sa mise en question de l'unicité de l'œuvre d'art, mais aussi en même temps la 'volonté d'art' de la photographie, son désir de faire œuvre, rencontrent

¹¹⁰⁰ Cf. Régis Durand, « La photographie un territoire de sculpteur », in *Photographie / Sculpture*, p. 119-122

¹¹⁰¹ La même année Giovanni Anselmo obtient le prix de peinture alors qu'il réalise des installations.

¹¹⁰² Régis Durand explique la pratique de ces artistes :

« (...) il s'agit d'une photographie utilisée par des artistes comme support, au service d'un concept ou d'une opération signifiante, et non d'une photographie en tant que telle qui continue à être généralement rejetée par le milieu et le marché de l'art. Une photographie admise comme document ou comme médium mais rejetée quand elle affirme des prétentions à l'autonomie artistique ». Régis Durand, « La photographie un territoire de sculpteur », *op. cit.*

Il convient de remarquer que Régis Durand pose ici les bases théoriques à partir desquelles va s'élaborer tout le discours légitimant de ce qui est appelée la photographie plasticienne et qui va connaître quelques années plus tard un véritable succès.

*ils l'espace de la sculpture ? Tel est assurément un des enjeux d'une exposition comme celle-ci. »*¹¹⁰³

L'exemple Bern et Hilla Bécher¹¹⁰⁴ permettait de répondre à cette question. Les Bécher en effet, utilisent la photographie pour mouler des bâtiments industriels qu'ils présentent (Planche XXXV, illustration 63) comme des assemblages. Leurs œuvres s'installent donc dans cet espace logique et rassemblent la fonction indicielle de l'image et celle iconique de la sculpture.

Pour l'exposition, l'itinéraire des Bécher était riche d'enseignement. En effet, leur entrée dans l'art se produisit par la marge et notamment par la reconnaissance d'artistes minimalistes américains séduits par la conception typologique, sérielle, anonyme et modulaire de leur œuvre: ils furent ainsi d'abord assimilés à des artistes conceptuels. Leur exposition *Sculptures anonymes : une typologie des bâtiments industriels*, est organisée en 1969, en pendant à une rétrospective d'art minimal américain¹¹⁰⁵. Les Bécher rejoignent d'ailleurs les artistes minimalistes dans leur rejet de toute recherche esthétique comme ils l'expliquent en 1969 :

*« Les objets qui nous intéressent ont en commun d'avoir été conçus sans considération de proportion et de structure ornementales. Leur esthétique se caractérise en ceci qu'ils ont été créés sans intention esthétique. L'intérêt que le sujet a, à nos yeux, réside dans le fait que des immeubles à fonction généralement identique se présentent avec une grande diversité de formes. Nous essayons de classer et de rendre comparables ces formes au moyen de la photographie... »*¹¹⁰⁶

Il convient aussi de remarquer que le titre de leur premier ouvrage intitulé *Sculpture anonyme*, a été choisi par analogie mais aussi par jeu et volonté de provoquer comme l'affirme Hilla Becher : *« La référence à la sculpture dans notre premier livre ne doit pas être*

¹¹⁰³ Régis Durand *op. cit.*

¹¹⁰⁴ Bernd Becher né en 1931 à Siegen

Hilla Wobeser née en 1934 à Potsdam

¹¹⁰⁵ Cf. www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=VING_086_0129

¹¹⁰⁶ Bern et Hilla Bécher, cité dans le communiqué de presse de l'exposition *Bern et Hilla Bécher*, Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 20 octobre 2004 – 3 janvier 2005

*pris trop au sérieux. C'était une provocation pour provoquer les gens à y penser. L'éditeur a proposé ce titre et nous avons pensé que ce serait une jolie provocation. »*¹¹⁰⁷

La photographie utilise encore son caractère illusionniste non plus dans un rapport d'analogie à l'objet, mais dans un rapport de changement d'échelle et de distanciation comme dans les œuvres de Christian Boltanski.

L'exemple de Boltanski, convoqué ici, est assez particulier. *Composition Théâtrale* (Planche XXXV, illustration 62), est formée de trois photographies. Sur chacune, le même personnage en carton est présenté selon deux profils et de face, éclairé par une lumière crue qui le découpe sur un fond noir.

L'artiste n'utilise donc pas la photographie comme support d'une imagerie stéréotypée, mais comme outil de distanciation. Cet objet pauvre, réalisé en carton et fil de fer, est photographié et agrandi par le biais de tirages couleur de grands formats ; il est transfiguré par le traitement photographique et prend alors l'apparence d'une sculpture primitive. L'œuvre ne se situe plus dans la réalisation de l'objet ou dans sa représentation photographique mais dans l'espace de rencontre de ces deux matériaux, espace où s'élaborent le sens et la pertinence de l'œuvre.

A la suite de cette utilisation de la photographie, sont présentées aussi des œuvres qui n'existent que pour et par l'image photographique. Les interventions de Georges Rousse produisent une architecture imaginaire qui ne peut être visible et exister, que par le biais de la photographie. Les œuvres de Boyb Webb ou Skoglund sont des photographies d'installations de très grand format ; ils recréent des scènes qui n'acquièrent un intérêt que par le biais de leur transposition en photographie.

Pour Régis Durand, toutefois, ces œuvres contemporaines, ces photographies de mises en scène d'objets ou d'êtres vivants peut tomber dans un académisme formaliste en oubliant leur originalité et leur concept. Il est vrai que de nombreux artistes du début des années quatre vingt dix utilisèrent ce procédé de la mise en scène sans toutefois en révéler le véritable intérêt. Ils tombent alors dans un imaginaire surréaliste sans pertinence pour la période contemporaine. Cet imaginaire surréaliste est d'ailleurs donné en référence à travers les œuvres exposées de Hans Bellmer (Planche XXXIII, illustration 60) un des premiers à photographier des poupées mises en scène.

Jean François Chevrier déplore lui aussi dans ce catalogue cet académisme contemporain¹¹⁰⁸, ce néo pictorialisme. Il est, selon lui, le fruit d'un phantasme entretenu par des photographes

¹¹⁰⁷ Hilla Béchér, Entretien avec Jean François Chevrier , James Lingwood et Thomas Struth, in cat. *Une autre objectivité*, p. 62. Op.cit

soucieux d'être reconnus comme artistes et qui convoquent dans leurs œuvres des éléments formels empruntés à des formes d'art reconnues, à une autorité plastique exogène à la photographie.

Une autre pratique contemporaine vise à explorer les tensions entre la forme photographique et le volume de la sculpture. Cette voie est le terrain d'expérimentation de nombreux photographes qui tentent, souvent par le biais de l'installation, de transposer l'effet sculptural à la minceur photographique et ainsi lui donner corps, matérialité¹¹⁰⁹ en assimilant leurs œuvres à une photographie objet.

Un des exemples réussis d'une telle pratique est celui de l'œuvre de Pascal Kern qui analyse les paradigmes de la sculpture (masse, profondeur, intemporalité) à travers l'image photographique. Cet exemple, qui ne se satisfait pas d'une simple transgression ou assemblage, représente dans les années quatre-vingt une des plus belles réussites du transfert de la photographie vers la sculpture.

Dans «Photographie/Sculpture», la présentation d'artistes contemporains était assez exhaustive pour que nous puissions nous interroger sur certains manques, notamment celui d'artistes qui utilisent la photographie pour isoler le fragment d'un objet et l'agrandir par le biais du tirage. Régis Durand prend soin de préciser que de telles œuvres, comme celles de Patrick Tosani¹¹¹⁰ ou Jonh Coplans, n'interrogent pas le rapport de l'image au volume, mais plutôt celui de la photographie et du temps.

L'exposition proposait aussi d'arriver aux limites de son propos en s'intéressant aux œuvres d'art conceptuel. Nous ne reviendrons pas sur les diverses utilisations de la photographie par les artistes des années soixante et soixante-dix : empreinte, document d'une action, enregistrement froid... Cependant il apparaît comme nécessaire de ne plus s'interroger sur la place de la photographie dans ces œuvres d'art conceptuel, mais sur celle du photographique¹¹¹¹, c'est-à-dire d'éléments caractéristiques du concept de photographie. L'analyse de ces œuvres d'art contemporaines démontre que la part du photographique dans

¹¹⁰⁸ Jean François Chevrier, « L'image, l'objet », actes du colloque : *Sculpteur-photographe, Photographie-sculpture*, 22 et 23 novembre 1991, ss. Dir. Dominique Païni, Michel Frizot, ed. Marval/Musée du Louvre, Paris, 1993

¹¹⁰⁹ Ces recherches artistiques appliquent à l'objet photographique des procédés empruntés à des formes d'art reconnues. Nous pouvons aussi positionner ces recherches en parallèle à la photographie créative du début des années quatre-vingt, et à son désir de donner de la matière à l'image photographique.

¹¹¹⁰ Les œuvres de Tosani, malgré leur aspect monumental et les questions du rapport au corps à son environnement qu'elles soulèvent ne peuvent être rapprochées des paradigmes de la sculpture.

¹¹¹¹ Cette notion de *photographique* est tirée des travaux de Rosalind Krauss (*Le photographique, pour une théorie des écarts*, ed. Macula, 1990). Elle sera utilisée à de nombreuses reprises par les théoriciens de la photographie « plasticienne » pour légitimer l'utilisation de la photographie par les artistes sans avoir à utiliser des notions ou des références trop usitées et donc marquées par les tenants de la photographie pure.

ces œuvres provient de la logique d'indicialité¹¹¹², ce qui maintient une forme de lien physique au référent ; logique qui peut aussi être reconnue dans des œuvres qui utilisent la sculpture, sous la forme du moulage, de l'empreinte, de l'objet lui-même ou de son simulacre. Cette forme d'indicialité se retrouve dans beaucoup d'œuvres conceptuelles exposées ici.

Cependant, les autoportraits de Bruce Nauman, les sculptures du hasard de Jonh Baldessari ou le *Domaine du rouge-gorge* de Jan Dibbets (Planche XXXVI, illustration 64), représentent les diverses emplois de la photographie par des artistes conceptuels, et matérialisent les multiples utilisations de l'image photographique. Jan Dibbets par exemple, propose une œuvre hétérogène alliant plan, texte et photographie. Il y retranscrit les allers retours d'un oiseau sur différents poteaux installés dans un parc. La photographie fixe certains états de ce processus qui aboutit à la constitution d'une sculpture mentale. Le constat de cette hétérogénéité nous place face à l'impossibilité de formuler l'idée d'une relation unique entre la sculpture et la photographie, mais nous autorise à constater la permanence de cette notion d'indicialité.

Comme le fait remarquer Régis Durand¹¹¹³ dans le catalogue, l'utilisation de la photographie par les artistes conceptuels a souvent été cantonnée à son rôle de témoin, d'indice. Il remarque toutefois, que cette utilisation découle aussi d'une certaine fascination pour la présence de l'image qui peut ici se passer de la peinture. Et il affirme, que face à la chute du modernisme, la présence de la photographie peut aussi s'expliquer par sa capacité à appartenir à l'imaginaire tout en gardant un lien avec le monde des choses.

Par ailleurs, un des mérites de cette exposition était de formuler une interrogation sur les relations entre la sculpture et la photographie. Ce rapprochement peut s'expliquer par la nécessité d'intégrer la photographie à l'histoire de l'art à une époque où la photographie était de plus en plus utilisée par les artistes contemporains et cherchait des bases historiques et théoriques à son intégration dans le Monde de l'art.

En effet, dans les premières sections de l'exposition qui retracent l'histoire des relations entre la photographie et la sculpture, la photographie est abordée comme la reproduction de sculptures. La sculpture est présentée comme le sujet de photographie. La transition entre la première et la seconde section se réalise par un glissement progressif de la reproduction vers l'interprétation. Ces deux sections permettaient de couvrir la majorité de l'histoire de la photographie et trouvaient des exemples dans la création contemporaine.

¹¹¹² *Idem.*

¹¹¹³ Cf. Régis Durand *op. cit.*

Dans la continuité de ce glissement, la dernière section abordait l'utilisation des paradigmes de la sculpture par la photographie. Consacrée à la période contemporaine, période caractérisée par un éclatement des pratiques et des frontières, cette section ne se proposait pas de théoriser la création contemporaine, mais juste de poser les jalons pour une création pensée comme authentique.

De plus, cette exposition institutionnelle est enrichie d'un discours scientifique : son catalogue lui apporte une caution théorique et intellectuelle renforcée par l'organisation d'un colloque. La finalité est de proposer une histoire de la photographie et une légitimation de pratiques contemporaines. En effet, la présentation et légitimation d'une création contemporaine passe par le biais de son insertion dans une histoire de l'art et la mise en place de filiations artistiques acceptables dans le monde de l'art. Cette légitimation nécessite aussi la création de concepts qui permettent d'unifier une partie de la création sous une forme de théorie.

En effet, Jean François Chevrier s'applique à définir la photographie comme un objet en utilisant sa relation avec la sculpture¹¹¹⁴. D'après lui, l'image objet trouve ses sources dans les assemblages comme ceux de Rauschenberg, où elle est l'égale des autres objets constitutifs de l'œuvre. Elle peut donc conserver ce statut, si présentée seule, si elle parvient à se détacher d'une histoire de la photographie centrée sur la vision et la trouvaille visuelle, si elle parvient à avoir une actualité¹¹¹⁵, si elle s'oppose aux pouvoirs de fétichisation et de consommation visuelle de nos sociétés contemporaines. Alors, elle se doit d'exister comme objet et non pas seulement comme une image soumise à des effets plastiques. Elle doit se matérialiser sous la forme tableau, comme un plan frontal délimité et un objet autonome, indépendant du lieu de présentation. La photographie peut être à la fois image et objet, et peut ainsi endosser le statut d'œuvre d'art.

Cette exposition, riche et élaborée, présentait donc le double intérêt de participer à l'écriture de l'histoire de la photographie, à un rapprochement historique avec les autres formes d'art et enfin à la théorisation et la légitimation d'une création contemporaine en pleine ébullition. Cette volonté didactique et scientifique du CNP, qui n'animait pas toutes les

¹¹¹⁴ C. Jean François Chevrier, « L'image, l'objet », *op. cit.*

¹¹¹⁵ *Idem.*

Jean François Chevrier explique d'ailleurs que cette actualité de l'image photographique est un enjeu culturel et social majeur.

expositions, se transformera avec l'arrivée de Régis Durand qui centrera sa programmation sur la création contemporaine uniquement et confèrera une nouvelle identité au CNP.

2) La valorisation du photojournalisme .

En Janvier 2005, Luc Delahaye expose à la Maison Rouge¹¹¹⁶ des photographies réalisées sur ce qui peut être appelé, le « théâtre des opérations », à savoir des lieux où se déroulent des évènements cruciaux, comme l'Afghanistan. Ses images représentent donc des évènements mais utilisent une esthétique inhabituelle pour le photo reportage : en format panoramique, elles se présentent frontalement, sont redevables à une esthétique documentaire, et s'éloignent de la *doxa* esthétique du photo reportage en rejoignant la forme du tableau d'histoire.

Cette introduction d'une photographie de reportage dans un lieu d'art contemporain ne manque pas de soulever des interrogations : comment une pratique photographique considérée encore dans les années quatre-vingt comme une des plus utilitariste, arrive-t-elle aux cimaises des galeries d'art ?

Avant de revenir sur le contexte de présentation de ces images, il convient de différencier la production de Luc Delahaye de l'image traditionnelle du photo reportage telle qu'elle existe depuis Henri Cartier-Bresson.

Dans *L'œil naïf*, Régis Debray¹¹¹⁷ confronte la figure de « l'homme debout » de la photographie humaniste à la figure de « l'homme couché » et anonyme du photo reportage contemporain, de la photographie humanitaire¹¹¹⁸. Il explique cette différence par le contexte de production de ces images : « l'homme debout » est contemporain de la culture du texte qui condense le discours et les valeurs en contextualisant le point de vue de l'opérateur et en maintenant une distance par apport au sujet. La photo humanitaire apparaît dans le contexte de la vidéo sphère moderne qui abolit toutes les distances au profit d'une immédiateté principale et d'une proximité matérialisée dans le gros plan. Le témoin s'est substitué à l'auteur.

¹¹¹⁶ Créée en 2004, la Maison Rouge est une fondation qui organise 6 expositions d'art contemporain par an. En 2005, elle présente aussi les œuvres de Dieter Appelt et Arnulf Rainer

¹¹¹⁷ Cf. Régis Debray, *L'œil naïf*, p.158., ed. du Seuil, Paris, 1994, 184p,

¹¹¹⁸ *Idem*

Luc Delahaye, quant à lui assume simultanément ces deux fonctions. Dans une interview¹¹¹⁹, il revendique en effet le statut d'auteur et de témoin. Son ambition est d' « énoncer le réel » et en même temps de « créer une image qui soit un monde en elle même avec sa propre cohérence, son autonomie, sa souveraineté, une image qui pense ».

Nous constatons qu'il évite les points de vue explicites et met en avant les capacités de la machine photographique à enregistrer le réel, elle a la responsabilité de la prise de vue. La photographie intègre les propriétés de la vidéo sphère qui lui assure un rapport renouvelé au réel, et fonde une nouvelle façon de penser les images notamment en faisant référence à la peinture¹¹²⁰. La concurrence de la télévision et la dévaluation de la valeur de l'image fixe prise dans le flux des médias, pousse le photographe à monumentaliser ses images. Ce procédé lui permet de réduire le flux d'information et de se soustraire au divertissement, de passer du spectacle à la valeur d'exposition.

En fait l'artiste articule ses partis pris esthétiques aux thèmes issus de la vidéo sphère, il utilise un modèle de technologie dominante et l'intègre à sa pratique pour rivaliser avec elle sur son propre terrain. De la télévision émerge un télévisuel capable de migrer dans la photo non comme une forme aliénante d'esthétique du spectacle mais comme un outil intellectuel et artistique¹¹²¹. Par cette mutation, le document et l'autonomie esthétiques se juxtaposent sans se neutraliser, au contraire ils se complètent.

Ainsi, Luc Delahaye revendique le statut d'artiste puisqu'il présente ses œuvres dans un musée ; il se forge aussi une nouvelle identité, trouve de nouveaux débouchés et un nouveau public. Cette revendication et cette présentation suscitent de nombreuses protestations notamment en ce qui concerne la légitimité de présenter un photo-reporter dans un lieu dédié à l'art contemporain et réaniment les confrontations entre le champ de la photographie et le monde de l'art. Michel Guerrin explique cette confrontation¹¹²² :

« Des photojournalistes l'accusent de faire de l'art avec la souffrance de l'autre et trouvent contestable d'accrocher dans un salon ou sur les cimaises d'un musée le portrait d'un taliban mort (...) Du côté du monde de l'art, la représentation de l'évènement pourrait rapprocher les

¹¹¹⁹ Cf. Philippe Dagen, « Interview de Luc Delahaye », in *Art Press* n°306, novembre 2004, pp.27-33.

¹¹²⁰ Cf. Philippe Ortel, « Photographie humanitaire ou nouvel humanisme? Autour de *Wintereise* de Luc Delahaye ». p189-203 in *Les traverses de l'histoire, documents médias et pratiques artistiques, Figures de l'Art* n°15, ed PUP, Pau, octobre 2008.

¹¹²¹ *Idem*.

¹¹²² Michel Guerrin, « Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste » in *Le Monde*, 24 novembre 2005.

grandes images de Delahaye de l'académisme dans lequel a sombré la peinture d'Histoire du XIXe siècle ».

Cet évènement illustre la persistance des clivages entre les différents contextes de réception de l'image photographique¹¹²³. Sa fonction documentaire est pour certains incompatible avec une autonomie esthétique nécessaire à sa reconnaissance comme œuvre d'art. Cette confrontation esthétique et théorique se retrouve aussi dans des divergences politiques. Alors que les photo reporters, et certains acteurs du monde de l'art, agissent, depuis des années, dans le sens d'une réconciliation entre l'art et la représentation de l'actualité ; un évènement, Visa pour l'image, qui s'attache à valoriser la production des photo reporters ne cherche pas à assurer à cette production une quelconque valeur artistique. Il apparaît alors intéressant, afin de comprendre cette situation contemporaine de revenir sur les premières tentatives de valorisation de la création des photo reporters et les fluctuations de sa valeur selon les contextes d'exposition.

a) L'exposition du photojournalisme.

Dés 1982, l'agence Magnum¹¹²⁴ ouvre une galerie à Paris¹¹²⁵ pour montrer les travaux qui n'étaient pas diffusés par la presse¹¹²⁶. Soutenu et porté par René Burri, ce lieu ne rentrait pas dans une logique commerciale, mais se voulait être une vitrine des productions des membres de l'agence qui ne trouvaient alors aucun lieu pour présenter leur travail. Cette expérience, qui conservait un esprit d'amateurisme, ne déboucha sur aucune vente et ferma en 1986, avec l'arrivée de François Hébel qui ne la trouvait pas assez professionnelle. Cette première expérience donne toutefois naissance à un service qui est en charge de la diffusion des œuvres des photographes et de la réalisation d'exposition. Ces dernières demandent un investissement important mais s'avèrent aussi être rentables comme l'attestent

¹¹²³ Cf. Valérie Picaude, « Classer la photographie », avec Pérec, Aristote, Searle et quelques autres... », in *La confusion des genres en photographie*, pp.20-32, colloque du 23 et 24 mars 1994 à la Bibliothèque nationale de France, ed. Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001, 191p.

¹¹²⁴ Fondée en 1947 par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger et David Seymour, l'agence Magnum est sans conteste la plus prestigieuse du monde. Elle compte aujourd'hui cinquante cinq membres.

¹¹²⁵ Située rue des Grands Augustins, cette galerie ne dépassait pas les 20 m².

¹¹²⁶ Cf. Hélène Causse, *La photo de presse exposée en France (1977-1997) ; le document choc : la reconnaissance comme objet culturel et la légitimation artistique du reportage d'auteur*, mémoire de Master 1 d'Histoire de l'Art, Université Paris I Panthéon Sorbonne (dir Mr Poivert) 2006, 77p.

les succès¹¹²⁷ de « Magnum Paysages »¹¹²⁸ ou « Magnum Cinéma »¹¹²⁹. L'agence développe par la suite un service expositions et fournit des images à la presse mais aussi aux galeries et musées. Ces nouveaux débouchés sont pris en compte par les photographes dès l'élaboration des projets¹¹³⁰ et conditionnent la réalisation des photographies.

La volonté des photo-reporters d'introduire leur production dans le monde de l'art répond non seulement à une évolution de la création et notamment la reconsidération de la valeur du document, mais aussi à une politique institutionnelle visant à valoriser ce type de photographie.

Ainsi, en 1984, Roger Théron¹¹³¹ organise dans le cadre du Mois de la Photo l'exposition « Paris Match, 60 photos qui racontent notre histoire », au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. L'institution muséale participe à la valorisation du photojournalisme mais aussi à l'écriture de son histoire, élément primordial dans le processus de légitimation.

L'exemple le plus significatif de ce processus et des fluctuations de la valeur de l'image photographique est certainement l'exposition « Face à l'Histoire » qui se déroule en 1996 au Centre George Pompidou.

L'image reportage rentre dans le musée mais sous une forme particulière. Cette exposition de grande ampleur utilise une scénographie variée et qui fait sens. Le photoreportage est présenté dans ce qui est appelé « le couloir de l'histoire »¹¹³², un lieu de passage de l'exposition où le spectateur suit, dans un déroulement prescrit, l'évolution historique de la diffusion de la photographie par la presse depuis les années vingt jusqu'aux années soixante dix. Par cette

¹¹²⁷ *Ibid.*

¹¹²⁸ Réalisée par Agnès Sire, l'exposition itinérante *Magnum Paysage* fait l'objet d'un catalogue édité en 1996 Ed. Plume . Paris

¹¹²⁹ L'exposition « Magnum Cinéma » est organisée pour le cent cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma. Elle se déroule dans le cadre de Paris Photo au Couvent des Cordeliers du 16 novembre au 24 décembre 1994.

Cf. Cat. *Magnum Cinéma, des histoires de cinéma par les photographes de Magnum*, texte d'Alain Bergala, ed. Cahiers du Cinéma / Paris Audiovisuel, Paris, 1994.

¹¹³⁰ Diane Dufour, responsable de l'agence Magnum pour l'Europe occidentale affirme : « *Nous ne travaillons plus uniquement à partir du concept de reportage mais aussi avec l'idée de 'projet', qui peut prendre la forme d'une sujet magazine, d'une livre, d'une exposition ou d'une combinaison de ces éléments.* »

Diane Dufour cité par Anne-Céline Jaeger, in *La photographie contemporaine par ceux qui la font*, p. 240ed. Thames Hudson, Paris, 2007, 272p.

¹¹³¹ Roger Théron (Sète 24 octobre 1924- Paris 23 juin 2001) fut rédacteur en chef de Paris Match, il crée à l'occasion de la première édition de Paris Photo , le Grand prix Paris Match du photojournalisme, décerné tous les deux ans. Il est aussi collectionneur de photographie, collection qu'il expose en 2000 à la Maison européenne de la photographie.

¹¹³² Cf. Hélène Causse, *La photo de presse exposée en France (1977-1997) ; le document choc : la reconnaissance comme objet culturel et la légitimation artistique du reportage d'auteur*, op. cit.

scénographie, réalisée par Olivier Legrand, ainsi que par la séparation de ce corridor du reste des salles d'exposition, le commissaire Michel Frizot se différencie de l'esthétisation du photojournalisme pratiquée par la plupart des expositions de photo reportage, cette section n'étale pas de belles photographies au mur mais présente des magazines dans des vitrines¹¹³³. Les photographies sont exposées dans leur contexte de production et de diffusion ce qui occulte les signatures des photographes au profit d'une histoire du graphisme et de la mise en page. Les images sont ramenées à leur statut de document et ne prétendent pas à une transformation en œuvre d'art par le biais d'une présentation qui évacue le statut d'icône souvent conféré ultérieurement aux photographies de reportage. L'ensemble présente ce que Michel Frizot appelle « *l'imaginaire commun d'une population* »¹¹³⁴.

Cette monstration est reconnue comme la vraie réussite de l'exposition¹¹³⁵, mais la séparation de ces documents du reste de l'exposition, composée uniquement d'œuvres d'art, la confrontation entre l'image de l'histoire donnée par les artistes et les images de la presse, valent à cette présentation des critiques quant à une volonté d'écrire une histoire de l'art autonome¹¹³⁶. Ces confrontations illustrent la difficulté de légitimer la photographie de presse. Qu'elle s'apparente à des œuvres accrochées à des cimaises et elle se voit critiquée pour sa transformation iconique, qu'elle reste dans son contexte d'apparition et elle se voit refuser sa valeur artistique. Cette question du contexte de production et de diffusion de l'image de reportage est aussi pertinente dans le cas du festival de photojournalisme, Visa pour l'image, à Perpignan.

¹¹³³ Les couvertures et les pages intérieures des périodiques sont présentés de chaque côté du couloir derrière une grande vitrine sur trois rangées de présentoirs métalliques superposés.

¹¹³⁴ Michel Frizot cité par Elizabet Lebovici, « Un point de vue photo magazine », in *Le Monde* 19 décembre 1996.

¹¹³⁵ Cf. Michel Nuridsany, « L'art en tranches », in *Le Figaro*, 24 décembre 1996

¹¹³⁶ Cf. Catherine Millet « Face à l'histoire », par ici la sortie », in *Art Press*, février 1997.

b) Visa pour l'image.

A la fin des années quatre-vingt, les Rencontres d'Arles apparaissent comme la seule manifestation consacrée à la photographie sous ses différents aspects alliant exposition et événements.

En 1989, la Marie de Perpignan, désirant prolonger la saison touristique durant le mois de septembre passe un appel d'offre. Jean François Leroy et Michel Decron proposent un festival du photojournalisme, projet soutenu par Roger Thérond, alors directeur de Paris Match. Ce projet est accepté et la première édition de Visa pour l'image se déroule en septembre 1989.

Ce festival, qui s'ajoute à la longue liste des événements consacrés à la photographie, présente des particularités : il est le résultat d'un appel d'offres passé par une municipalité, il ne présente qu'un genre particulier de photographie, le photojournalisme, qu'il expose d'une manière simple, il se veut à la fois rendez-vous populaire et professionnel. Nous pouvons alors nous interroger sur les intentions de cet événement et questionner son rôle dans la valorisation de la photographie.

Ce festival entend découvrir, diffuser et valoriser les travaux des reporters. Il allie des expositions dans les lieux patrimoniaux de la ville, des soirées de projections et des rencontres entre les professionnels : photographes, agences de presse, médias. Les expositions et les projections sont directement reliées à l'actualité et sont consacrées aussi bien à de jeunes reporters qu'à des « vétérans » de la profession. Le festival se clôture d'ailleurs par une remise de prix sanctionnant les meilleurs travaux.

Nous ne reviendrons pas sur certains aspects¹¹³⁷ de cet événement en tant que soutien à une profession en crise, l'aspect redondant d'une programmation centrée autour de la violence et des horreurs de l'actualité, une violence qui images après images, années après années provoque une panesthésie de la sensibilité... Nous nous intéresserons donc au rôle que joue ce festival dans le processus de valorisation du photo reportage.

En effet, ce festival, entièrement gratuit, attire un public nombreux et varié¹¹³⁸, des professionnels mais aussi le grand public qui n'hésite pas à se déplacer depuis Barcelone ou Toulouse. Son impact sur la vision et la perception de la photographie et sa possible

1137 Nous renvoyons pour cela à l'article de Garence Chabert.

Garance Chabert, « Une identité culturelle ambiguë ; le festival Visa pour l'image », in Etudes photographiques, n° 15, novembre 2004, p. 104-123.

1138 Cf. Éric Maurence, Les Retombées économiques du 13e festival Visa pour l'image, Perpignan, EMC, 2001

assimilation à une forme d'art n'est donc pas négligeable. Néanmoins, une visite des expositions suffit à comprendre que l'intention des organisateurs n'est pas de conférer une aura artistique aux images exposées.

Au fur et à mesure des éditions, il apparaît clairement que Visa pour l'image cherche plus à maintenir intact le mythe du photo-reporter baroudeur, courageux, un mythe élaboré à partir de la figure tutélaire de Capa et conjugué tout au long des conflits des cinquante dernières années, qu'à rapprocher la figure du reporter de celle de l'auteur. Les expositions sont présentées comme étant au cœur même de l'actualité et donnent la part belle aux reportages couvrant des conflits armés ou des situations extrêmes. Le mérite du reporter semble plus provenir de sa capacité à approcher l'évènement ou la situation et à y survivre, qu'à sa capacité à donner une vision subjective et particulière des faits. Ainsi les photographies et les légendes (souvent longues et récurrentes) s'attachent à leur fonction informative.

Ce souci de ne pas faire disparaître l'objet des images derrière leur valeur artistique est aussi flagrant dans les modes d'expositions.

Alors qu'il fut reproché à Steichen, lors de l'exposition «Family Of Man», de manipuler les images dans une scénographie qui empruntait sa forme aux mises en pages des magazines. La scénographie de Visa pour l'image approche le degré zéro. Les lieux d'expositions, pourtant somptueux et offrant de nombreuses possibilités ne sont pas pris en compte. Toutes les expositions obéissent à la même mise en forme. Toutes les photographies sont au même format, encadrées de manières identiques (marie-louise et cadre noir). Les accrochages sont linéaires, l'axe à la même hauteur, le visiteur se retrouve face à des lignes interminables de photographies, une linéarité qui finit par fatiguer l'œil.

Les seuls tirages grands formats sont ceux des *World Press* qui sont en général des images chocs. Cependant, cette section est généralement contrainte dans un petit espace du Couvent des Minimes qui ne permet pas au spectateur un recul physique suffisant et où les images saturent littéralement le champ visuel et se contaminent entre elles. Ainsi, le processus d'exposition n'est pas pris en compte, il paraît même dénié. Cette standardisation des formats et du mode d'exposition empêche toute subjectivisation des travaux présentés. Il convient de remarquer que ceux-ci sont rarement marqués par le sceau de la subjectivité de leur auteur.

Il est vrai que le Festival, par le biais de son charismatique directeur Jean François Leroy, cherche à lutter contre le phénomène de lissage de l'information actuellement en cours dans les médias. Mais à Visa, même si l'évènement, l'instant décisif et l'information priment sur l'expression, le propos des photographes disparaît derrière la recherche du choc visuel et de

l'émotion qui semblent être les moteurs de l'information et les seuls propos de ces expositions.

Ainsi, Visa pour l'image s'impose auprès de la presse et du public, depuis plus de vingt ans, comme la référence culturelle en matière de photojournalisme. Mais cette dimension culturelle n'est pas envisagée comme l'introduction du photo reportage dans la culture, mais plutôt comme le développement d'une culture du photojournalisme dans ses aspects les plus professionnels et aussi parfois mythiques.

Profitant de l'ouverture du domaine culturel à de nouveaux moyens d'expression, le festival s'inscrit sur différents tableaux sans vraiment s'engager dans la valorisation d'un photo reportage contemporain qui, aujourd'hui, parvient à sortir des dogmes du reportage et inscrit cette pratique dans un territoire plus prolifique et ouvert. Ce même photo reportage qui attire l'attention des champs culturel et artistique, au sein desquels il connaît une forme de reconnaissance et de valorisation.

En effet, si les expositions institutionnelles ne cherchent pas légitimer la valeur artistique¹¹³⁹ de la photographie de presse, mais à la replacer dans son contexte historique et artistique afin d'en analyser les interactions, un festival comme Visa, s'apparente plus à une animation culturelle ou à un salon professionnel qu'à une entreprise de valorisation artistique.

Dès lors, la seule forme de valorisation possible se situe au niveau des agences et des galeries comme Magnum ou Vu, qui adaptent leurs productions aux exigences d'une diffusion artistique.

En effet, les agences de photographes furent initialement créées afin de défendre les travaux des photographes souvent malmenés par les médias. Celles-ci gèrent donc les commandes et les archives des photographes. Or, la presse, qui constituait la principale source de revenus des photographes traverse depuis des années une crise économique. Cette crise est accentuée par la concurrence des banques d'images telle Corbis. C'est ainsi que certaines de ces agences, Magnum et Vu pour ne citer que les plus importantes, ont engagé depuis les années quatre-vingt un processus de valorisation du travail des photographes en assimilant ce dernier à la figure de l'auteur.

¹¹³⁹ Il s'agit en effet de relever l'exposition « Agence France Presse, 1994-2004 », 26 octobre 2004 – 12 février 2005, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Dans cette exposition, la scénographie, l'organisation chronologique et thématique ainsi que l'accent mis sur les images devenues des icônes laïques, ne concourent pas à une véritable assimilation de la photographie de presse à des œuvres d'art.

La création de l'agence Vu ,en 1986, par Christian Caujolle, correspond à cette volonté de défendre et de valoriser le statut d'auteur des photographes. Pour ce faire, l'esthétique et le discours du photographe priment sur les sujets représentés. Les images ne doivent plus révéler un fait mais rendre compte des particularités artistiques de chaque photographe ; le fait disparaît derrière l'expression, et la valeur d'usage d'une photographie passe ainsi au second plan.

C'est d'ailleurs dans cette optique, que de nombreux photographes, tel Gilles Peres ou Sophie Ristelhueber, délaissent l'actualité pour concentrer leurs productions sur des travaux documentaires ou d'investigations. Leurs images ne représentent plus l'évènement mais ses traces, sa mémoire inscrite dans le corps des protagonistes ou dans le paysage. Ce changement de positionnement implique bien sûr de trouver de nouveaux débouchés économiques pour cette production.

Par exemple, dès 1988, l'Agence Magnum ouvre un département culturel chargé de valoriser le travail des photographes par le biais de l'édition et de l'exposition. En 1998, l'agence Vu ouvre une importante galerie à Paris afin de vendre les tirages de ses photographes. La location d'exposition devient aussi une source de revenu importants pour ces structures. Ce changement de circuit est rendu possible par la modification du travail des photographes, mais aussi par une adaptation matérielle et théorique de leur production.

Ainsi, le format des épreuves s'agrandit, on préfère généralement le cadre américain à la traditionnelle marie-louise sous verre, et les œuvres ne sont plus présentées comme des retranscriptions d'évènements, mais comme un regard particulier sur le monde. Cette adaptation des photographes venus du milieu du reportage aux normes du secteur artistique est pour certains une véritable réussite : Alfredo Jaar ou Gilles Saussier, sont fréquemment exposés dans des lieux dédiés à l'art contemporain. Il ne faut toutefois pas étendre ce succès à l'ensemble des protagonistes. Cette diversification des débouchés pour une partie des photographes n'est pas synonyme de leur intégration dans les circuits de l'art contemporain. Elle représente plutôt un enrichissement des offres artistiques pour le public et une diversification des circuits de valorisation et de légitimation ouverts aux photographes.

Cette adaptation du photo reportage aux exigences de nouveaux circuits de diffusion illustre aussi l'impossibilité pour cette pratique majeure de la photographie d'accéder à une forme de reconnaissance artistique. Une relecture de l'exposition «Family Of Man» dans les années 90 semble confirmer cette affirmation.

c) **Remake de l'exposition «Family Of Man» , l'art et le monde contemporain.**

Le succès de l'exposition «Family Of Man» fut tel, que l'on peut dire aujourd'hui qu'aucun autre projet de photographie n'a provoqué autant de commentaires et de réactions. Des textes innombrables, de l'article de presse à l'étude approfondie en provenance de toutes les tendances politiques ont accompagné la tournée mondiale de l'exposition à partir de 1955. Ces analyses ont permis de nombreuses relectures pertinentes.

En effet, cette exposition a connu de nombreux « remake », hommages ou critiques, qui montrent les changements sociologiques de la société et l'évolution de la pratique photographique¹¹⁴⁰. Certaines s'en inspirèrent fortement sans toutefois s'inscrire dans l'histoire, comme le projet « Weltaustellung der Fotografie »¹¹⁴¹ qui d'après une idée de Karl Pawek, fit une tournée mondiale grâce au magazine allemand, *Der Stern*. Ou « The family of children »¹¹⁴² qui, en 1977, reprit le principe, le catalogue et le style photographique, tout en s'adaptant au changement des mœurs (la nudité y apparaît). D'autres, partant du même principe s'y opposent, comme, en 1990 où la deuxième Biennale de Rotterdam présentait comme exposition principale : « Opposition. We are the world, you are the third world, Commitment and cultural identity in the contemporary photography from Japan, Brazil, The Soviet Union and the Netherland »¹¹⁴³. En plus de refléter l'immense distance franchie par l'art photographique, elle proclame la perte de l'utopie en montrant un monde éclaté, une écologie bafouée et la perte de l'identité culturelle dans la mondialisation.

Aujourd'hui, l'exposition de Steichen est conservée dans son pays natal, le Luxembourg, dans le Château de Clairvaux, où elle a subi une restauration et reste exposée en permanence.

¹¹⁴⁰ Cf. Jean Back « Quatre expressions historiques et contemporaines autour de The Family of Man », in *The 90's : a family of man? Images de l'Homme dans l'art contemporain*, Casino Luxembourg forum d'art contemporain, galerie Nei Liicht, galerie Café crème, Luxembourg, 2 octobre – 30 novembre 1997.

¹¹⁴¹ Exposition mondiale de photographies , *Weltaustellung der Fotografie*, ed Gruner+Jarh, Ghmb, Hambourg, Cf. Jean Black,, op. Cit.

¹¹⁴² *The family of children*, Jerry Mason, ed. Ridges Press Inc and Grosset Duplan, 1977. Cf. Jean Black op cit.

¹¹⁴³ *Opposition. We are the world, you are the third world, Commitment and cultural identity in the contemporary photography from Japan, Brazil, The Soviet union and the Netherlands* , ed. Bas Vroege, Hripsimé visser, Rotterdam 1990.

Son dernier remake, « The 90's : a «Family Of Man» ? Images de l'Homme dans l'art contemporain »¹¹⁴⁴, a lieu en 1997, au Casino Luxembourg forum d'art contemporain en 1997. Cette exposition reprend les grands thèmes de l'exposition originelle, mais présente une plus grande variété de photographies (reportage, documentaire ou artistique) et de réponses, parce qu'aujourd'hui « *l'humanité ne peut pas, et ne doit pas se réduire à une idée, un mode de vie, une économie, une culture* »¹¹⁴⁵.

Sous le commissariat de Paul di Felice et Pierre Stiwer, cette exposition ne prétend pas répondre à «Family Of Man» ou lui substituer une anti thèse. Elle utilise l'exposition de référence pour interroger l'enjeu politique et moral des œuvres. Ainsi à la standardisation des photographies narratives et fonctionnelles, ce remake va répondre par l'utilisation d'un large panel de genres photographiques ainsi que deux installations vidéo.

L'exposition s'articule aussi autour de thèmes repris pour la plupart de «Family Of Man», d'autres ont été rajoutés. L'exposition aborde aussi des thèmes de la vie sociale occultés dans la version de Steichen : la politique de répression, l'injustice, l'exploitation et le racisme. Chaque thème est illustré par deux ou trois séries d'œuvres d'artistes différents, les œuvres sont toutes titrées et attribuées.

L'exposition reprend aussi l'organisation cyclique et débute donc par le thème de la naissance avec une image forte et choc, une publicité du photographe Oliviero Toscani pour la marque Benetton. Alors que chez Steichen le bébé est accueilli, il flotte ici sur un fond blanc, encore relié à sa mère par le cordon ombilical, dans les mains d'un médecin. A une maternité douce et chaleureuse, s'oppose ici une maternité clinique. De plus, La présence du rectangle vert vient recontextualiser cette image et nous rappelle son origine publicitaire. Toscani nous interroge sur nos réflexes éthiques, sur l'impact des images, la définition du rôle de la photographie entre document et œuvre.

Si la représentation de la ville est absente de l'exposition de Steichen, juste évoquée à travers des photographies de foules. Cette exposition en donne une vision froide à travers l'œuvre de Lewis Baltz. Cet artiste s'inscrit dans une démarche conceptuelle et ses photographies représentent essentiellement l'environnement urbain. Il présente des diptyques, des photographies de paysage urbain nocturne. Il représente des non lieux froids, éclairés

¹¹⁴⁴«The 90's : a family of man? Images de l'Homme dans l'art contemporain », Casino Luxembourg forum d'art contemporain, galerie Nei Liicht, galerie Café crème, Luxembourg, 2 octobre – 30 novembre 1997

¹¹⁴⁵Enrico Lunghi, cat exp. The 90's : a family of man? Images de l'Homme dans l'art contemporain, p.7, op. cit.

artificiellement par une lumière rougeâtre, un environnement géré par l'argent où l'Homme disparaît.

La quotidien et ses objets tel la nourriture sont abordés à travers les œuvres de Jean Louis Garnell (la série *Désordre*, que nous avons déjà abordé) et les nature mortes d'Yves Trémorin. Ce dernier, qui pratiquait une photographie noir et blanc dans les années 80, s'inscrit alors dans un courant d'esthétisation du banal et présente ici des photographies couleurs d'aliments en gros plan, sans aucune volonté de sublimation.

Le thème de la culture est abordé, entre autres, à travers l'œuvre, *Fenêtre sur cour*, d'Alain Fleischer, artiste multidisciplinaire qui manipule aussi bien la photographie que le cinéma ou la littérature. Dans cette photographie mise en scène, il utilise une image d'histoire de l'art (une odalisque) qu'il projette sur un mur à l'extérieur d'un appartement décoré par des reproductions de tableaux. Il perturbe la relation entre l'intérieur et l'extérieur mais aussi entre la réalité quotidienne et la diffusion d'images. De plus, la citation, par le titre, d'un film majeur du cinéma et la reproduction de tableaux, ainsi que la représentation d'un téléfilm, illustre la collusion des cultures et questionne le statut de l'image et de la représentation dans notre société. Nous retrouvons aussi des artistes tels Nan Goldin, Nobuyoshi Araki ou Jonh Coplans que nous avons déjà analysés.

Cette exposition, on s'en rend compte avec cette brève évocation, a donc un aspect hétéroclite par le biais du choix des œuvres qui couvrent la totalité des pratiques photographiques contemporaines (reportage, photographie plasticienne, conceptuelle, installation...) . Leurs messages et leur efficacité semblent d'ailleurs ne pas pâtir de cette hétérogénéité et de l'organisation thématique. Il faut aussi remarquer l'absence du genre photographique emblématique de la version de 1955 : le photo reportage, excepté le cas de Nick Waplington, qui présente la particularité de photographe des gens proches de lui.

Ce dernier remake est caractéristique d'une nécessité de rendre évident le croisement entre art, document et communication. En plein succès des thèses postmodernes qui portent au plus haut degré la confusion des genres d'image, et où la photo est au centre de la critique de l'autorité des médias, il paraît nécessaire dans cette exposition de reconstituer une éthique de l'art. Ici, il s'agit de présenter des œuvres critiques et parfois violentes qui interrogent non seulement la société mais aussi son propre statut. Ainsi, loin de proposer l'idée d'un homme universel et un message englobant, le propos de « The 90's : a «Family Of Man»? » est de présenter différentes communautés et individus historiquement et socialement situés.

3) Le Printemps de Cahors et de la photographie plasticienne.

Au début des années quatre vingt dix, la photographie est l'objet d'un regain d'intérêt qui se manifeste par la multiplication et le succès des expositions. Ce succès est accompagné du développement de la photographie plasticienne. Ni mouvement, ni groupe défini, cette photographie plasticienne englobe l'ensemble de la production photographique qui s'inscrit dans le champ de l'art contemporain.

Il semble donc intéressant de s'interroger sur le rôle des expositions dans la valorisation de cette nouvelle création, d'autant plus que nous remarquons une concomitance entre le développement de cette photographie et l'apparition du Printemps de Cahors. Ce festival qui propose chaque année, dès 1991, de nombreuses expositions, est créé par Marie Thérèse Perrin et participe largement à la diffusion et à la valorisation de ce type de photographie. Cette nouvelle forme qui puise ses sources dans les pratiques artistiques des années soixante dix et quatre vingt, propose une nouvelle esthétique, la forme tableau, et une pratique qui ne tourne pas le dos à l'histoire du médium, mais s'ouvre aux pratiques artistiques dans toutes leurs diversités. Cette photographie plasticienne, encore peu diffusée au début des années quatre-vingt-dix, connaît un succès fulgurant et une entrée fracassante dans le marché de l'art. Ce succès est « validé » par le public qui fait du Printemps de Cahors une véritable réussite. Le fonctionnement de ce festival entraîne le déplacement d'un réseau pré- existant sur Paris (commissaires, critiques, artistes...) vers une ville de province (Cahors). Centré sur la production artistique plasticienne, ce réseau participe à sa diffusion et à sa théorisation, à la différence du réseau des Rencontres d'Arles qui reste ancré dans le champ photographique. L'étude de cet exemple va nous permettre de mieux comprendre comment le processus d'exposition (appréhendé ici comme une interface entre différents acteurs : artistes, commissaires, critiques, hommes politiques et publics) permet de légitimer et de valoriser non seulement des artistes, mais aussi un ensemble de pratiques...

a) Du Printemps de Cahors au Printemps de Septembre : un évènement en phase avec l'évolution de la création.

Revenons sur l'histoire du Printemps de Cahors. Sa première édition a lieu en 1983, époque où la ville comptait près de dix photo-clubs qui, tous les ans, exposaient leurs travaux au théâtre municipal¹¹⁴⁶. L'association « Donner à voir » regroupait tous les acteurs du milieu photographique cadurcien (dirigeants de clubs, amateurs isolés, commerçants) et organisa du 16 au 31 mai 1983, l'exposition de 90 photographes dans trente lieux (commerces, banques, Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports, M.J.C., bibliothèque municipale, cinémas...). Chaque photographe ou photo club exposait le sujet de son choix, et toutes les expositions étaient répertoriées sur un plan de la ville édité à trois mille exemplaires. En 1983, l'évènement était complété par deux soirées de projections consacrées au Népal et au désert. Cet évènement, renouvelé tous les ans, s'accroît au fur et à mesure des éditions. A part quelques rares exceptions (celle d'Edouard Boubat en 1984, ou celle de Raymond Depardon en 1985), les expositions sont consacrées à des photographes amateurs et à une photographie puriste et formaliste, fortement marquée par une vision, qui pourrait être qualifiée de « dogme de photo club ».

En 1991, Marie Thérèse Perrin, alors conseillère municipale dans les rangs de l'opposition, décide de s'investir dans la vie culturelle locale et rejoint l'association « Printemps de la Photo ». L'épouse d'Alain-Dominique Perrin¹¹⁴⁷, qui avait acquis en 1980 le Château Lagrèzette près de Cahors, est une amatrice d'art contemporain et une collectionneuse de photographies.

Le dynamisme de Marie Thérèse Perrin, ainsi que la puissance financière de son entourage, donnent une nouvelle dimension à ce festival. Dès l'année de son arrivée, 1991, le Printemps de la Photo prend de l'ampleur en termes de qualité, d'investissements et de retombées médiatiques. Il dure quatre jours et trois nuits et entend s'inscrire comme un rendez vous

¹¹⁴⁶ Cf. *La Dépêche du Midi*, 12 mai 1983.

¹¹⁴⁷ Alain-Dominique Perrin est le fondateur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, première institution d'art contemporain développée par une entreprise. Il fut l'un des premiers en France à comprendre l'importance du mécénat dans l'art contemporain : en 1986, il est nommé Chargé de Mission pour le Mécénat d'Entreprise par François Léotard, Ministre de la Culture et de la Communication et devient l'auteur du Rapport « Mécénat français » qui donnera naissance à la Loi Léotard en juillet 1987.

En 2004, il est nommé Président de l'Etablissement Public du Jeu de Paume, il est aussi membre du Conseil International de la Tate Gallery à Londres.

Cf. <http://www.alain-dominique-perrin.com>

important en se fondant sur un concept : marier la photographie avec le patrimoine architectural d'une ville, allier culture et tourisme, rapprocher les mondanités et l'élitisme de l'art contemporain avec des rendez-vous populaires. Aux expositions installées dans les six lieux historiques de la ville, succède une métamorphose nocturne de la ville qui, à travers un parcours nocturne, se change en écran et se prête aux projections et installations. La ville devient un support d'œuvres, un cadre d'expositions et de fêtes.

La programmation, elle aussi connaît un développement important, non pas en termes de nombre de photographes exposés mais en termes de qualité : elle présente entre autres Cindy Sherman, Herb Ritts, Jean Lou Sieff et Yan Arthus Bertrand. Pour la première fois un journal catalogue est édité : il présente le festival, la programmation, les lieux historiques de la ville qui accueillent les expositions. Il tient à la fois du catalogue, du programme, du plan touristique et du prospectus publicitaire. En effet, en plus des quelques publicités, une page entière est consacrée aux dédicaces des mécènes¹¹⁴⁸ publics ou privés qui font aussi l'objet de deux articles.

L'événement renouvelé l'année suivante, connaît un succès certain qui pousse les organisateurs à renforcer le programme de 1993 : 14 expositions prolongées, de nouveaux lieux, des rencontres avec le public (Annexe 25).

En 1993, la direction du Printemps est confiée à Régis Durand, alors critique d'art à *Art Press*. Il met alors en avant le rôle de pionnier dans la création contemporaine endossé par le festival, et son rôle pédagogique pour la population locale mais aussi pour la photographie en général. En effet, il désire lutter contre l'apparent élitisme de la création contemporaine du à sa mauvaise présentation, en offrant un « *art élitaire pour tous* »¹¹⁴⁹. « Elitaire » désigne ici une recherche de qualité et de rigueur et non le privilège de quelques-uns.

Sa programmation annonce le positionnement du festival quant à la création photographique contemporaine tout en assurant une transition avec l'ancienne programmation. En effet, comme nous l'avons vu, l'ancien festival diffusait une photographie classique, puriste et enfermée dans les règles du médium. Désormais, le Printemps de Cahors entend suivre l'évolution de la photographie contemporaine qui ouvre ses influences et ses champs d'actions aux arts plastiques.

¹¹⁴⁸ Le Printemps de Cahors présente la particularité de partager ses sources de financement entre public et privés (en moyenne les financements privés représentent 70% du budget de Printemps de Cahors, et 50% du budget du Printemps de Septembre) et leur diversité, assurent au festival une certaine autonomie quant aux pouvoirs politiques. Cette particularité est mise en avant dans chaque préface de catalogue par Marie Thérèse Perrin, et fréquemment relevée par la presse.

¹¹⁴⁹ Cf. Régis Durand, p. 4, *Cat. Printemps de la photo*, Cahors, 1993, ed Fragment, Paris.

Pour ne pas heurter un public¹¹⁵⁰ en partie peu connaisseur de l'art contemporain, les programmations des premières éditions(Annexe 25) sont conçues comme un mélange entre des grands noms de la photographie traditionnellement diffusée dans les expositions (Herb Ritts, Jean Lou Sieff, Yan Arthus Bertrand en 1991, William Klein, Gabriel Basilico, Alain Turpault, Joël Peter Witkin en 1993, Joan Foncuberta, Dieter Appelt, Helmut Newton en 1994) et d'une nouvelle forme de photographie encore peu montrée ou rarement associée à des photographes (Cindy Sherman en 1991, Eric Poitevin, Roland Fischer, Pascal Kern, John Baldessari, Lewis Baltz, Bertrand Gadenne, en 1993, Andres Serrano, Patrick Tosani, Tom Drahos, Walter Nedermayr, Hanna Collins, Christian Boltanski, en 1994)¹¹⁵¹.

Ainsi, la photographie contemporaine proposée par le Printemps de Cahors, ne refuse pas l'héritage photographique mais l'hybride avec l'héritage artistique et plus particulièrement avec celui des avant-gardes des années vingt et soixante-dix, et celui de l'art conceptuel. Les pratiques ne sont plus délimitées par les spécificités du médium, mais profitent au contraire d'une liberté formelle et conceptuelle caractéristique de l'art contemporain depuis les années soixante dix. Cette photographie prend alors la forme de grands tirages couleurs et reprend des schémas artistiques : la série, la mise en scène...

De fait, les références historiques invoquées pour légitimer ou expliquer cette création contemporaine, ne sont pas les photographes humanistes ou les photos reporters des années soixante dix mais des artistes tels Bertrand Lavier, Richard Long, Robert Rauschenberg ou Paul Graham, autant d'artistes plasticiens qui ont trouvé dans la photographie un moyen de création. Ce choix de références historiques marque la volonté de montrer une photographie en perpétuelle évolution et en fusion avec les arts plastiques, et non pas une photographie qui se maintient dans des pratiques propres à ce médium. Les artistes qui se fixent dans ces pratiques sont présents sous le commissariat de Régis Durand (1993-1996), mais disparaissent progressivement de la programmation pour laisser progressivement leur place à des vidéastes et des artistes plasticiens.

¹¹⁵⁰ Le public, peu habitué à cette création encore mal diffusée, risquerait de ne pas la comprendre ou d'être trop surpris par le décalage entre cette nouvelle photographie et la photographie traditionnellement montrée. Or l'incompréhension et l'impression d'éloignement ne favorisent pas l'adhésion du public, nécessaire à tout bon fonctionnement d'un festival.

¹¹⁵¹ Il convient de remarquer que ce festival maintient une qualité dans le choix des artistes, et que de nombreux artistes majeurs des années quatre vingt dix ont exposé dans le cadre de ce festival.

En 1994, la forme du festival évolue puisqu'aux traditionnelles monographies, qui structuraient jusqu'à présent la programmation et permettaient ainsi d'avoir un large panorama de la création contemporaine, succèdent des thématiques¹¹⁵².

Régis Durand partage la direction artistique avec Chantal Grande, directrice d'un centre d'art à Tarragone (Espagne). Les artistes sont regroupés en fonction de leur positionnement quant à la représentation du corps : le corps (Andres Serrano, Patrick Tosani, Walter Nedermayr, Helmut Newton), l'autoportrait (Dieter Appelt, Joan Fontcuberta), la mémoire et la conscience du Monde (Tom Drahos, Jochen Gerz, Miro Svolik).

Chantal Grande accentuera ce système en 1995 où un thème fédère une partie des expositions et des projections nocturnes. Le thème, « Un cinéma imaginaire... », est un hommage au centenaire du cinéma et sert à évoquer les liens et affinités entre l'imaginaire artistique et les techniques cinématographiques, le commissaire affirme d'ailleurs qu'il s'agit d'un prétexte¹¹⁵³. Ce thème inscrit le festival dans l'actualité et lui permet d'introduire une programmation vidéo (mise en place par Stéphanie Moidson) dans le sillage du cinéma et d'établir des liens entre images fixes et images animées.

Cette dernière programmation de Régis Durand en tant que directeur artistique de l'événement, est proposée sous forme d'un parcours didactique¹¹⁵⁴ qui, à travers vingt monographies d'artistes contemporains, vise à mener le public d'une conception de la photographie qui lui est familière jusqu'aux créations les plus contemporaines. Elle part d'images qui entretiennent un rapport direct au réel par une photographie directe, pour arriver à des œuvres qui se substituent au réel comme l'installation d'Alfredo Jaar¹¹⁵⁵.

¹¹⁵² La première formule adoptée par le Printemps de Cahors ressemble à celle des Rencontres internationales de la photographie d'Arles où les expositions ne sont pas regroupées sous une thématique mais présentées individuellement sans autre lien apparents que la volonté de présenter un panel de la création photographique. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces deux festivals ont introduit l'utilisation de thématiques regroupant l'ensemble des expositions à la même période, en 1996.

Ainsi, cette absence de thème n'empêche pas de donner des orientations qui regroupent quelques expositions et qui préparent l'utilisation future de thématiques. Dès 1993, les expositions sont regroupées selon leur positionnement dans les pratiques artistiques : les œuvres purement photographiques qui interrogent les possibilités et les limites de la représentation photographique du monde, les œuvres qui dialoguent avec la peinture, la sculpture, le cinéma, et l'art de l'installation. Ces regroupements ne s'intéressent donc pas au propos des artistes mais plutôt à leur pratiques dont l'absence de liens flagrants avec la photographie pure pourrait troubler un public non initié. Ces regroupements ont donc surtout un rôle pédagogique.

¹¹⁵³ Cf. Cat, *Printemps de Cahors*, 1995, Cahors, ed Fragment, Paris

¹¹⁵⁴ cf. Fleury Jean Christian « Le Printemps de Cahors, une imagerie plastiquement correcte » in *Photographie Magazine*, juillet 1996

¹¹⁵⁵ L'installation *Real Pictures* se compose de boîtes noires qui contiennent plus de trois mille clichés réalisés par l'artiste et témoignant du génocide Rwandais, aucune image n'est donc visible.

Cette édition de 1996 représente, d'une certaine manière, la conclusion des six éditions passées et la consécration de la photographie plasticienne que le Printemps promeut depuis sa création¹¹⁵⁶.

En 1997, Jérôme Sans devient directeur artistique et regroupe l'ensemble des expositions sous deux thématiques : « One minute scenarios » (1997) et « La sphère de l'intime » (1998). Cet usage d'expressions générales comme thématique d'exposition est largement utilisé dans le champ des arts plastiques et notamment dans l'art contemporain pour des expositions collectives. Ce type de titre sert à personnaliser chaque événement et à créer une lecture en filigrane des différentes expositions.

Cette utilisation de thématique se généralise donc à partir de 1997, tout comme l'exposition d'œuvres vidéo et d'installations qui prennent progressivement la place des photographies. Cette substitution s'accroît en 1998 lorsque la directrice artistique, Christine Macel, divise la programmation en œuvre *inside* (présenté dans des lieux d'expositions) et *outside* (des œuvres in situ qui prennent place dans la ville de Cahors sous diverses formes). Les thématiques choisies abordent toujours des questions d'actualités dans l'art contemporain : l'extraordinaire¹¹⁵⁷ en 1999 et le sensible¹¹⁵⁸ en 2000; elles autorisent ainsi la présentation simultanée de photographies sous toutes leurs formes, de vidéos, d'installations, de performances et de spectacles vivants comme la musique.

C'est dans une Toulouse meurtrie et dévastée par le drame d'AZF que prend place la première édition du Printemps de Septembre du 28 septembre au 14 octobre 2001. Le Printemps de Septembre fait suite au Printemps de Cahors. Le festival garde son concept d'exposition excepté l'aspect festif (concerts et pyrotechnies) inappropriés à une ville endeuillée. Néanmoins l'intégralité du parcours nocturne et de sa mise en lumière est maintenue, permettant d'affirmer la présence des expositions centrées autour de la Garonne pour éviter l'éparpillement dans la ville.

La commissaire anglaise, Val Williams, choisit alors de questionner le rapport des arts visuels avec la réalité à travers la thématique « Théâtres du Fantastique, nouvelles formes de narrations en photographie ». La programmation se recentre donc sur des problématiques

¹¹⁵⁶ La photographie plasticienne est d'ailleurs longuement expliquée dans *Pour une introduction à la photographie contemporaine*, un texte de Thomas Bart édité sous la forme d'un journal et offert lors des expositions. Dans ce texte didactique et pédagogique, l'auteur donne des définitions, montre les rapports entre art et photographie. Il refuse de dégager des courants, un terme jugé trop restrictif au vu des travaux contemporains, et préfère présenter une grille de lecture fondée sur trois axes : la photo comme objet plastique, comme trace de ce qui a été, le travail sur les codes photographiques.

¹¹⁵⁷ cf. Cat. *Extraordinaires*, Printemps de Cahors, 1999 Cahors, ed. Actes sud, Arles.

¹¹⁵⁸ cf. Cat. *Sensitive*, Printemps de Cahors, 6 au 22 juin 2000, Cahors, ed. Acte sud, Arles.

propres à l'image et la commissaire tente de briser les barrières entre l'image fixe et la vidéo ou le cinéma en offrant une place signifiante à ces derniers. Le déménagement du festival à Toulouse n'a pas modifié l'orientation artistique qui s'affirme d'année en année. Val Williams, codirectrice de la Shoreditch Biennial à Londres et conservateur au musée Hasselblade de Göteborg en Suède¹¹⁵⁹, présente en effet une programmation internationale et notamment de nombreux artistes originaires de l'Europe du nord et encore peu connus en France. Le thème « Théâtres du fantastique » qui explore les blessures de l'âme, les délires intérieurs ou les anxiétés collectives, reste aussi assez large pour regrouper de nombreux médias dans une programmation qui accorde de plus en plus de place à la vidéo et où les œuvres photographiques deviennent minoritaires.

Enfin, Marta Gilli, directrice de la Fondation la Caixa à Barcelone, devient commissaire du Printemps pour les éditions 2002 et 2003. Elle choisit d'inscrire la programmation dans le contexte dramatique d'une ville de Toulouse meurtrie, et prend « Fragilités » comme thématiques. Ici encore la thématique n'induit aucune notion liée à l'image photographique et la programmation est partagée entre les photographies les vidéos, les installations et les œuvres graphiques.

Le Printemps de Septembre s'est donc, on s'en rend compte, peu à peu intégré au réseau artistique toulousain et de la Région. Néanmoins, la photographie continue de disparaître inexorablement de sa programmation et le festival s'apparente plus aujourd'hui à une exposition d'art contemporain.

b) Une programmation en phase avec la création.

L'évolution de la programmation et de la forme du Printemps de Cahors est donc révélatrice de l'évolution de la photographie, ou plutôt de l'apparition d'une nouvelle forme de photographie jusqu'alors peu diffusée.

Le renouvellement des commissaires (Annexe 25) permet de suivre au plus près l'actualité, de changer les approches de l'art et les manières de les présenter : Régis Durand et Chantal Grande ont contribué à créer une assise historique à la photographie contemporaine ; Gérôme Sans présente de jeunes artistes français qui travaillent dans le sens d'une photographie

¹¹⁵⁹Cf. Blain Françoise-Aline, « Toulouse, chambre noire du fantastique », in *Beaux arts*, octobre 2001.

plasticienne et d'un art relationnel ; Christine Macel insiste sur les œuvres d'art public et la vidéo ; Val Williams fait découvrir la scène artistique nordique; Marta Gili offre une programmation hétérogène à l'instar de son travail à la Fondation la Caixa à Barcelone.

Ainsi, année après année le festival rend compte des recherches plastiques les plus contemporaines dans le domaine de l'image et contribue à créer l'actualité artistique en se renouvelant constamment.

Si le festival suit une évolution dans sa programmation et amène progressivement le public d'une photographie traditionnelle à l'art contemporain, la forme même du festival évolue aussi : il devient un événement d'art contemporain.

Dès la première année à Cahors, les projections nocturnes sont accompagnées de concerts et de bodegas qui amènent un esprit de fêtes populaires. La gratuité totale des expositions et des animations est elle aussi à la base du succès du Printemps. Dans tous les catalogues le projet de réunir un public et des professionnels de l'art autour de l'idée de « créer une fête de l'art contemporain » est clairement exprimé. A partir de 1997, les Soirées Nomades assurent l'animation nocturne du festival en mixant projections, spectacles vivants et musique. Cette complémentarité des activités proposées est une des caractéristiques de ce type d'événement : elle permet de « garder » les visiteurs toute la journée et de créer une véritable ambiance de fêtes qui concourt largement au succès des festivals. Ce principe sera maintenu lors du déménagement à Toulouse où l'environnement urbain est l'objet d'une mise en lumière qui matérialise la présence de l'évènement¹¹⁶⁰. Nous ne reviendrons pas sur d'autres caractéristiques du festival comme la production d'œuvres, l'adéquation entre les œuvres contemporaines et les lieux patrimoniaux, l'invitation d'une personnalité, tête d'affiche caution d'une bonne couverture médiatique¹¹⁶¹.

Il paraît toutefois nécessaire de s'attarder sur le déménagement du festival de Cahors vers Toulouse, déménagement qui révèle le caractère « emprunté » du festival. En effet, la majorité des festivals apparaissent grâce à l'implication de personnalités locales, dans des villes de moyenne importance qui deviennent progressivement l'éponyme de l'évènement.

¹¹⁶⁰ La réalisation du parcours nocturne des Nuits Blanches est confiée à Jean Lelièvre qui travaillait depuis dix ans à Cahors. Ce parcours est censé guider les spectateurs lors des visites nocturnes, mais comme le remarque l'artiste : « *Ce qui change seulement c'est l'échelle. A Cahors, quand vous allumiez une bougie dans une ruelle c'était un événement. A Toulouse, vous branchez quinze projecteurs sur les quais et ça ne se voit pas.* » Jean Lelièvre, cité par Jean-Marc Le Scouarnec, « Nuits magiques au fil de la Garonne », in La Dépêche week-end, septembre 2001

¹¹⁶¹ Tina Turner ou Richard Gere pour ne citer que les plus célèbres.

Les cas du festival d'Arles ou celui d'Avignon sont des exemples suffisamment célèbres pour servir de modèles.

Le Printemps de Cahors, pour sa part, s'est développé à partir d'un festival local préexistant, et a su mobiliser la population locale¹¹⁶². De plus, Le Printemps de Cahors fut un des rares événements culturels français à être financé à plus de soixante pour cent par le mécénat privé¹¹⁶³ ce qui lui assurait une certaine indépendance quant aux changements politiques.

En 2000, alors que Marie-Thérèse Perrin souhaite se retirer du poste de présidente et cherche des financements publics pour financer son remplaçant, commence, par communiqué de presse interposé, une série d'escarmouches¹¹⁶⁴ entre le Printemps et la municipalité de Cahors¹¹⁶⁵. Ces différents aboutirent au déménagement du festival à Toulouse, déménagement qui causera de nombreux remous entre la municipalité, la Région et les nombreuses institutions culturelles de la ville. Néanmoins, année après année, le festival a su s'insérer dans le réseau artistique local dont il est aujourd'hui un des plus célèbres représentants. Il convient toutefois de relever le caractère exogène de ce festival qui, telle une structure transportable, s'est déplacé dans une ville différente avec un court temps d'adaptation.

Après avoir donné un aperçu de l'histoire de ce festival, nous allons nous interroger sur son rôle et son influence dans le succès qu'a connu la photographie à partir des années quatre-vingt-dix et plus particulièrement la photographie plasticienne.

Alors que depuis son invention, la photographie n'a eu de cesse de tenter d'être reconnue comme un art, elle semble être, à partir du début des années quatre vingt, l'objet d'une reconnaissance institutionnelle. Néanmoins, la production photographique contemporaine légitimée par l'institution offre une diversité de pratiques et de positionnements¹¹⁶⁶ qui empêche encore de discerner quelle photographie s'apparente à l'art : la photographie qui se positionne dans la suite du photo reportage, la photographe créative ou la photographie telle qu'elle est utilisée par les artistes depuis la fin des années soixante dix ?

¹¹⁶² Le festival à Cahors fonctionnait aussi grâce au soutien et à l'implication de plus de 300 bénévoles.

¹¹⁶³ Cette situation particulière est certainement due à la personnalité de Marie Thérèse Perrin et à ses relations : le plus important mécène est la Fondation Cartier pour l'art contemporain, dont le propriétaire est le groupe Richemont dirigé par Alain-Dominique Perrin, époux de Marie-Thérèse Perrin.

¹¹⁶⁴ Un communiqué municipal du 19 octobre, cité par Michel Guérin (« Le Printemps de Cahors pourrait déménager à Toulouse », in *Le Monde*, 24 octobre 2000) , juge cette manifestation « culturelle, médiatique et mondaine », et suscitant des « inconvénients de circulation et de stationnements » ainsi que de « nombreuses pétitions ». D'après le maire, la ville n'en peut plus « d'être méprisée de la sorte au grès de caprices à l'occasion d'épisodique passage [de Marie Thérèse Perrin] dans notre cité ».

¹¹⁶⁵ Cf. Bousteau Fabrice et Olivier Reneau, « Printemps de Cahors, privé-public , un PACS impossible » in *Beaux arts magazine*, février 2000

Cf. Brigitte Ollier, « Le Printemps de Cahors déjà en 2001 », in *Libération*, 27 juin 2000

¹¹⁶⁶ L'hétérogénéité des œuvres présentées lors de l'exposition *L'invention d'un art* , (Centre George Pompidou, Paris, du 12 octobre 1989 au 1 janvier 1990) illustre cette difficulté.

Les premières éditions du Printemps de Cahors assure une transition entre la photographie habituellement présenté dans les festivals dans les années soixante dix et quatre vingt, et une nouvelle forme de photographie contemporaine, en rupture avec la photographie traditionnelle. Bref, il apparaît clairement une volonté de montrer une photographie en perpétuelle évolution et fusion avec les arts plastiques et non pas une photographie qui se maintient dans le champ d'action propre à ce médium.

Cette volonté se manifeste par exemple dans le choix des artistes historiques exposés (tous sont des artistes plasticiens qui ont travaillé avec la photographie dans les années soixante dix) mais aussi dans le choix des artistes contemporains dont la majorité ne provient pas du champ photographique mais du champ de l'art contemporain.

Dès le début des années quatre vingt dix, la photographie semble entièrement intégrée à l'art contemporain comme tend à l'accréditer l'article de Régis Durand, « L'art après la photographie », dans le numéro spécial d'*Art press* en 1992 pour fêter les vingt ans de la revue. De même, en 1995, Régis Durand organise une exposition intitulé « Le monde après la photographie »¹¹⁶⁷ au Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, où la photographie semble avoir passé un cap symbolique et culturel et s'intègre désormais à l'art contemporain comme une de ses nombreuses composantes.

Cette photographie intégrée à l'art contemporain, met en relation des pratiques et des concepts jusque là opérationnels dans des champs séparés : celui de la photographie, dont les propos et l'esthétique renvoyait au champ de la peinture moderne, et celui des arts plastiques et plus particulièrement celui de l'art contemporain. Les artistes récusent l'autonomie du médium et instaurent une photographie de nature mixte. Ainsi, elle assimile des éléments propres à l'art contemporain qui vont paradoxalement faire apparaître un style : l'absence délibérée d'habileté technique, l'accent mis sur le banal et le quotidien, la sérialité des images, la détermination de l'accrochage¹¹⁶⁸. Sa forme est donc multiple et elle apparaît comme fiction, simulation, appropriation, objectivité, « photo-sculpture » ou « photo-installation »¹¹⁶⁹.

Le Printemps de Cahors a endossé la responsabilité de faire découvrir et comprendre cette nouvelle forme d'art à un public habitué à une photographie plus traditionnelle. La pédagogie des expositions s'avéra donc être un élément indispensable au bon fonctionnement

¹¹⁶⁷ « Le monde après la photographie », 10 juin – 1 octobre 1995, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq.

¹¹⁶⁸ Cf. Sylvie Couderc, « Sur le rôle de la photographie dans l'art contemporain », in *La recherche photographique*, n°13, 1992, p. 12-23.

¹¹⁶⁹ Ces deux termes sont surtout utilisés à la fin des années quatre vingt et durant les années quatre vingt dix. Ils dénotent une difficulté dans l'établissement d'une classification de ces œuvres hétérogènes. Cf. Sylvie Couderc, op. cit.

du festival : il devait maintenir, année après année, un lien avec un public nombreux et devait donc faire évoluer les dispositions de ce public à regarder une nouvelle forme d'art.

c) Un dispositif de légitimation.

En effet, la légitimation de la valeur de cette nouvelle forme d'art demanda aussi une justification théorique, un discours, qui s'adapta à diverses formes discursives : l'exposition et le texte. Régis Durand proposa alors des outils de compréhension dans son ouvrage *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*¹¹⁷⁰. Il y explique comment le champ photographique s'est fragmenté depuis les années cinquante et éclaircit les rapports entre l'art contemporain et la photographie lors des vingt dernières années.

En 1996, pour le festival, est publié un texte écrit par Thomas Bart, sous forme d'un journal de quatre pages, qui se proposait d'expliquer cette photographie plasticienne. D'emblée, le texte opère une séparation entre « la photo d'art », qui est l'œuvre d'un photographe « *qui maîtrise toujours mieux sa technique et son savoir faire* »¹¹⁷¹, et la « photo d'artiste » également appelée « photo plasticienne », qui est « *le fait d'artistes contemporains, le fait de créateurs qui accompagnent leur travail d'une réflexion au moins aussi importante que l'œuvre elle-même* »¹¹⁷². La photographie se séparerait donc entre des photographes qui accordent une place primordiale à l'esthétique et des artistes pour lesquels le fond et la forme se valent. Afin de décomplexer le public quant à la pauvreté esthétique des œuvres présentées, l'auteur met à mal la notion de belle image en affirmant qu'une photographie est réussie « *quand elle remplit le rôle que lui a assigné son auteur.* »¹¹⁷³. Les rapports entre la peinture et la photographie sont aussi expliqués dans le but de rapprocher historiquement ces deux médias, et de montrer qu'artistes et photographes ont collaboré à de nombreuses reprises depuis l'apparition de la photographie. Ce texte ne propose pas pour autant de dresser une liste des courants photographiques contemporains ; il procure des notions et une grille

¹¹⁷⁰ Durand Régis, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, ed. La Différence, Paris, 1995, 202 p.

¹¹⁷¹ Source : Journal du Printemps de Cahors, 1996, 4 pages.

Texte de Thomas Bart

¹¹⁷² *Idem.*

¹¹⁷³ *Idem.*

d'analyse qui doivent permettre au spectateur de mieux appréhender cette création. Dans ce texte, l'œuvre est analysée selon trois critères : l'objet, l'acte et le langage.

Selon Thomas Bart, l'objet photographique est la matière même de l'image, sa plasticité. Il est considéré en terme de couleur, matière, texture, surfaces, rythmes... Le photographe est alors rapproché de la figure du peintre, d'autant plus que l'image photographique peut être abstraite et de grand format. L'acte photographique est la prise d'une empreinte du réel. Les exemples cités sont ceux des artistes conceptuels ou des performeurs qui utilisent la photographie pour garder une trace de leur création. Le langage représente le travail sur les codes photographiques qui apparaissent au grand jour grâce au travail de l'artiste qui n'hésite pas à les manipuler, voire à les retourner comme le faisaient les artistes Pop.

Ce texte donne aussi une bibliographie sommaire et propose de se reporter aux travaux des Becher, de Boltanski, Foncuberta, Dijkstra, Le Gac, Duane Michals ou Boyd Webb. Il constitue ainsi un support pédagogique à destination du public des expositions. Il ne donne pas d'explication des œuvres mais propose une grille d'analyse qui ne se réfère pas à la forme des œuvres mais plutôt aux procédés de création utilisés par les artistes¹¹⁷⁴. L'approche formaliste laisse place à une approche conceptuelle, ce qui a pour effet de sortir cette photographie des cadres d'évaluation caractéristiques du champ de la photographie pour la confronter à ceux de l'art contemporain. Les nombreux liens entre la photographie et les arts plastiques sont d'ailleurs constamment évoqués pour illustrer ces procédés et attitudes.

Ce texte signale une volonté de ne pas s'inscrire les artistes et la photographie plasticienne dans le champ de production de la photographie, mais bien dans celui des arts plastiques. La différenciation avec la photographie traditionnelle s'opère non seulement sur un plan esthétique et conceptuel, mais aussi politique et économique.

Un autre ouvrage, beaucoup plus conséquent, participe aussi au dispositif légitimant. En 1998, paraît *La photographie plasticienne, un art paradoxal*¹¹⁷⁵, de la critique d'art, Dominique Baqué. Elle y propose une explication et une légitimation de cette nouvelle forme photographique.

Subjective et sans prétention à l'exhaustivité, Dominique Baqué prend le risque de diagnostiquer la création photographique contemporaine en analysant sa « pauvreté délibérée » et son rôle dans la déstabilisation de l'art. Elle décrit l'« entrée en art » de la photographie (comprendons son entrée dans le marché de l'art) comme paradoxale : forme

¹¹⁷⁴ L'intérêt de l'œuvre est déplacé de la forme vers le procédé. Ce transfert est caractéristique d'un changement de normes et de l'assimilation de la photographie à une forme d'art.

¹¹⁷⁵ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, ed. du Regard, Paris, 1998, 328p.

délibérément pauvre du témoignage et du document ou relique des actions artistiques au cours des années soixante-dix.

L'auteure met aussi en avant un autre paradoxe : celui de la reconnaissance de la photographie par l'institution artistique. Elle cite deux exemples, celui des Bécher qui obtiennent le Prix de sculpture à la Biennale de Venise en 1990, et l'exposition de Suzanne Laffont à la Galerie du Jeu de Paume en 1991. Ces deux exemples illustrent le rôle dominant de l'institution dans le processus de légitimation et de reconnaissance d'une photographie comme œuvre d'art. Ils démontrent aussi l'avènement théorique et critique de ce que Jean François Chevrier¹¹⁷⁶ a nommé la « forme tableau » qui répond à certains critères : délimitation claire du plan, frontalité et constitution sur le mode d'un objet autonome, utilisation de la couleur et du grand format¹¹⁷⁷.

Dominique Baqué oppose cette photographie à ce qui est appelé la photographie pure. Cette opposition rejoint les prédicats du post-modernisme qui s'oppose à la pureté du médium et au modernisme de Clement Greenberg. Elle autorise aussi la déconstruction du mythe de l'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson et s'oppose encore à toute forme traditionnelle de photo reportage.

Le post modernisme¹¹⁷⁸ devient ainsi l'un des vecteurs de la multiplication des œuvres photographiques dans les années quatre vingt. En effet, ce médium s'est avéré être le plus utile à la pratique du pastiche, de la citation et de l'hybridation qui caractérise cette période de l'art contemporain. Ici encore, l'opposition au modernisme est flagrante et s'appuie sur les pratiques des avant-gardes des années vingt. Néanmoins, aucune analyse ne permet de recouper les différents discours critiques de la photographie et les productions avant-gardistes : la photographie plasticienne semble se fonder sur un substrat théorique inconscient.

L'ouvrage de Dominique Baqué fait donc office d'élément légitimant : nous y retrouvons en grande partie les artistes qui ont exposé au Printemps de Cahors. Ce type d'ouvrage qui allie analyse d'œuvres, théories et repositionnement historique, reste rare dans la production contemporaine. Contrairement au catalogue d'exposition, il n'est pas soumis aux soupçons de partialité, et se positionne entre la critique et l'ouvrage historique.

¹¹⁷⁶ La référence à Jean François Chevrier est constante tout au long de l'ouvrage. Elle est d'ailleurs la théorie légitimatrice la plus présente, théorie expliquée par Jean François Chevrier dans le catalogue de l'exposition, *Une autre objectivité* (Centre National des Arts Plastiques, Paris, 14 mars – 30 avril 1989).

Dominique Baqué s'appuie aussi sur les travaux de Walter Benjamin et de Philippe Dubois, mais critique certains aspects de la sémiologie barthésienne, rompant ainsi avec le principal courant théorique qui a expliqué la photographie dans les années quatre-vingt en s'appuyant sur la sémiologie.

¹¹⁷⁷ L'utilisation du grand format ne doit pas être perçue comme une tentative d'intégrer encore l'institution en se substituant à la toile, mais comme un devenir de la forme photographique.

¹¹⁷⁸ Nous ne revenons pas sur la notion de post modernisme ; utilisée ici dans son acception normative.

En 2004, Dominique Baqué publie une suite¹¹⁷⁹ : *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*¹¹⁸⁰. Elle y propose de revenir sur cette production photographique et de clarifier quelques points. Elle reconnaît l'éclatement de la production dans différents pôles, dont certains s'opposent au positionnement post moderniste et au simulacre. Elle fait ainsi émerger le *Trope du banal* et *Paradoxes et apories de l'intime*, deux positions qui regroupent une partie importante de la production contemporaine diffusée et validée dans des expositions¹¹⁸¹ au cours des années quatre vingt dix.

Il devient dès lors révélateur d'opérer une comparaison entre la programmation de « La sphère de l'intime » (Annexe 26) et le premier ouvrage de Dominique Baqué, édité la même année, en 1998. Cette édition du Printemps de Cahors est alors dirigée par Jérôme Sans qui, pour la première fois, regroupe toutes les composantes du festival (expositions et projections) sous une même thématique, dans le but de rendre compte de la diversité des démarches de l'ensemble des arts pastiques. Selon lui, après l'interrogation des images de marques et de la publicité dans les années quatre-vingt, les artistes se replongent dans l'intimité, la vie de tous les jours à travers un regard introspectif, qui n'est ni voyeuriste, ni obscène. A son avis, ce retour à l'individualité s'explique par le désenchantement du monde et l'effondrement des idéologies, mais aussi par l'évolution technique des modes de productions d'images. Jérôme Sans précise que cette tendance n'est pas le signe d'un repli sur soi ou le nouveau stade de l'individualisme mais au contraire une manière d'impliquer l'autre : « *Loin d'une approche journalistique documentaire, voire sociologique (...) ces œuvres sont autant d'histoires personnelles, de biographies au départ spécifiques qui prennent une identité générique et qui flottent souvent dans une zone entre réel et fiction* ». ¹¹⁸²

Le commissaire explique donc, dans le catalogue, la raison de son choix thématique sans toutefois tenter de positionner les artistes présentés dans une histoire de l'art ou de la photographie. Il préfère plutôt les considérer comme affirmant une position, un engagement personnel, un « art d'attitude »¹¹⁸³. Afin d'appuyer et de valider son propos, il fait appel à un psychanalyste et à un enseignant, avec lesquels il s'entretient dans le catalogue. Le premier, Daniel Sinoby, confirme que l'intime se perd dans notre société et l'explique en référence à la

¹¹⁷⁹ Les deux ouvrages sont édités avec le concours du Ministère de la culture et de la communication, Centre national des arts plastiques.

¹¹⁸⁰ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, ed. du Regard, Paris, 2004, 287p

¹¹⁸¹ Esthétique de l'ordinaire, Mai de la photographie, Reims, 1995, direction d'André Rouillé et Emmanuel Hermange

La sphère de l'intime, Printemps de Cahors, 1998

¹¹⁸² Jérôme Sans, Cat. *La sphère de l'intime*, Printemps de Cahors, 1998, Cahors, ed. Actes sud, Arles, p. 9

¹¹⁸³ Cette référence implicite à l'exposition phare de Harald Szeemann à Berne en 1969, « When attitudes becomes form : live in your head », exposition qui marque le processus de création comme partie intégrante de l'œuvre et inaugure de nouvelles postures artistiques.

psychanalyse. Le second, Philippe Lejeune, spécialiste de la biographie, évoque les différentes formes du récit biographique en littérature. Ces deux spécialistes corroborent et valident le propos du commissaire en lui donnant l'une, une portée psychologique, l'autre, artistique. Ainsi, même si la majorité des œuvres se matérialisent sur un support photographique, les références au médium sont inexistantes dans le catalogue.

Néanmoins, sept artistes¹¹⁸⁴ présentés dans cette exposition de 1998 sont aussi l'objet d'une étude dans la *Photographie plasticienne* parue la même année, et treize¹¹⁸⁵ dans le second ouvrage de 2004. Avec ces deux éditions, l'auteur consacre et valide la majorité des œuvres présentées, non seulement dans cette édition du Printemps de Cahors, mais aussi dans l'ensemble de la programmation de ce festival. Cette légitimation s'applique notamment aux artistes présent sur la scène artistique depuis les années quatre-vingt, devenus des artistes majeurs dans les années quatre-vingt-dix, nous pensons à Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Wolfgan Tillsman ou Sophie Calle.

Il convient de remarquer que ces mêmes artistes sont cités par Paul Ardenne pour justifier un mouvement artistique de retour au réel qui passerait donc par un repli sur l'intime. Pour illustrer ses propos, l'auteur, dans l'article «Images actives et stratégies du spectre: les avatars de l'image d'art à l'extrême fin du XX e siècle»¹¹⁸⁶ cite de nombreux artistes. Il dresse par exemple la liste des artistes (Nobuyoshi Araki, Nan Goldin, Wolfgan Tillsman, Joël Bartoloméo, Jack Pierson, Richard Billingham et George Tony Stoll) qui ré investissent leur intimité où ce qui est nommé la sphère de l'intime. Ces artistes, cités *in extenso*, constituent la majeure partie de la programmation du Printemps de Septembre 1998, événement avec lequel l'auteur ne tisse aucun lien. La convocation d'artistes pour illustrer et valider une idée se fait donc ici en reprenant une thématique d'une exposition et les artistes de cette exposition. Le procédé se légitime par lui-même: la question du retour à l'intime est concrète, elle se manifeste dans des œuvres rassemblées pour une exposition. Cette question est légitime puisqu'elle est théorisée et validée dans des articles de presse qui réutilisent l'exposition sans la citer. L'exposition et son discours théorique ou critique légitimant sont concomitants, mais apparaissent séparément sans pour autant se nommer.

¹¹⁸⁴ Nobuyoshi Araki, Richard Billingham, Rebecca Bourguinault, Sophie Calle, Jochen Gerz, Nan Goldin, , Wolfgan Tillsman.

¹¹⁸⁵ Nous retrouvons les mêmes artistes, plus Sophie Ristelhueber, Annelis Strba, Marie Legros, Peter Land, Joël Bartoloméo, et Gitte Villesen.

¹¹⁸⁶ Paul Ardenne « images actives et stratégies du spectre: les avatars de l'image d'art à l'extrême fin du XX e siècle », *In Visuel(s)*, n°5, automne 1998.

Cependant, Dominique Baqué dont les propos sont en majorité analytiques et laudatifs s'autorise, dans le second ouvrage¹¹⁸⁷, des critiques quant à la jeune création qui, selon elle, ne fait que répéter, et souvent de manière moins opérante, les formules mises en place par leurs prédécesseurs. La publication des deux ouvrages sur la photographie plasticienne explique et replace dans un contexte artistique et une histoire de l'art, un ensemble de productions artistiques contemporaines. Ce processus de validation et de légitimation sera complété par une large diffusion dans des institutions artistiques importantes dont la valeur symbolique dépasse celle du Printemps de Cahors.

En effet, lorsque Régis Durand quitte la direction du Printemps, il prend la succession de Robert Delpire à la direction du Centre National de la Photographie, à Paris. Alors que la programmation de Robert Delpire couvrait l'ensemble des domaines de la photographie, Régis Durand privilégie une photographie en accord avec l'art contemporain. Ainsi, de nombreux artistes exposés lors du Printemps seront aussi exposés au CNP qui a, lui aussi, joué un rôle important dans la légitimation de la photographie plasticienne

Enfin, il convient aussi de remarquer que la plupart des commissaires d'exposition du Printemps de Cahors, ont ensuite joué un rôle important dans le monde de l'art contemporain en prenant la direction d'importantes institutions de diffusion : Jérôme Sans devient co-directeur du Palais de Tokyo en 2002, et Marta Gili directrice du Jeu de Paume après Régis Durand.

La photographie plasticienne qui, rappelons le, n'est pas un mouvement ou un courant artistique mais englobe l'ensemble de la production photographique qui s'intègre dans le monde de l'art contemporain, a donc été largement diffusée et expliquée par le Printemps de Cahors. Il s'agit maintenant d'analyser comment cette innovation artistique, ou ce renouvellement de la scène artistique a été valorisé et légitimé. Si nous considérons l'exposition comme une interface entre quatre acteurs : l'artiste, l'institution, les professionnels (critiques, galeristes..) et le public, la consommation et la compréhension des œuvres par ce dernier reste l'aboutissement de la création artistique.

L'assimilation d'une innovation commence bien sûr avec la création artistique. L'univers que crée l'ensemble des œuvres d'un artiste est en partie défini par des éléments innovants et donc inconnus. Les publics découvrent ce travail novateur, d'abord hermétique, puis apprennent à

¹¹⁸⁷Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, op .cit.

le comprendre. L'apprentissage et la maîtrise d'un langage adapté à l'expression d'un jugement esthétique sont en effet fondamentaux dans l'élaboration d'un goût¹¹⁸⁸.

Ainsi les données innovantes deviennent progressivement de nouvelles conventions auxquelles le public se familiarise par l'expérience directe, la rencontre avec l'œuvre et les échanges avec autrui à son propos. Le langage et la formulation d'un jugement esthétique prennent alors une importance considérable non seulement dans l'élaboration d'un goût personnel¹¹⁸⁹, mais aussi dans l'assimilation d'innovations artistiques, et donc l'évolution d'un monde de l'art¹¹⁹⁰.

Les différents groupes qui constituent un monde de l'art et qui se rencontrent dans le processus d'exposition, n'ont pas la même réaction face à ces innovations. Ils y adhèrent plus ou moins rapidement ou pas du tout. Mais face à un changement de conventions, ces groupes agissent de concert selon des modalités inhérentes au réseau de coopération qui est la caractéristique d'un monde de l'art.

La photographie, ses caractéristiques ainsi qu'une partie de son histoire sont intégrées dans une instance artistique et intellectuelle extérieure au champ de la photographie, et elles en renouvellent les problématiques, les approches et la production. Cette innovation se démarque bien sûr par l'instauration d'un nouveau vocabulaire que nous retrouvons tout au long des textes qui emprunte des éléments autant au champ de la photographie qu'au champ des arts plastiques : photographie plasticienne, forme tableau, attitudes...

La légitimation de la photographie plasticienne semble aussi devoir incorporer des éléments d'oppositions, d'autres normes qui représentent le contre-exemple. La plus directe et consensuelle est l'opposition au modernisme de Clement Greenberg : elle permet de se différencier de la peinture mais aussi de la photographie traditionnelle, et donc d'intégrer des influences des arts plastiques et de l'art conceptuel.

L'opposition au champ de la photographie fut plus insidieuse et se matérialisa dans une critique des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, festival alors emblématique (et constitutif de ce champ). L'exemple nous est donné dans un article de

¹¹⁸⁸ Cf. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, p. 77, ed. Jacqueline Chambon, 1999, 113p.

Au départ, lorsqu'un individu découvre un objet (dans de multiples circonstances), il se forme un jugement d'appréciation (plaisir, déplaisir, intérêt ou rejet) formulé sous une forme rudimentaire. Ce jugement se développe ensuite dans un jeu de langage appris en fonction des ressources dont dispose celui qui s'exprime. Le jugement se construit et se norme donc au sein de jeux de langages particuliers qui caractérisent le monde de cet objet.

¹¹⁸⁹ Cf. Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, p. 88, ed. Flammarion, Paris, 1988, 379p.

¹¹⁹⁰ Becker cite l'exemple du renouvellement de l'iconographie photographique par Robert Frank.

Celui-ci a conféré un nouveau sens à de nombreux symboles de la société américaine comme le drapeau, les automobiles, ou l'environnement urbain. Ce changement dans le langage photographique a surpris le public en 1958, mais a permis le renouvellement de l'esthétique photographique et est aujourd'hui parfaitement intégré et accepté.

Sylvain Maresca¹¹⁹¹ qui analyse le traitement de la photographie par la revue Art press, revue où ont écrit Régis Durand et Dominique Baqué.

Ainsi, Les Rencontres sont présentées, par Dominique Baqué, comme la manifestation d'une « vieille annonce »¹¹⁹² ou « un festival en perdition »¹¹⁹³. Alors que le Printemps de Cahors apparaît comme « un véritable observatoire, de la photographie contemporaine, notamment dans sa dimension 'plasticienne' et conceptuelle »¹¹⁹⁴. De même elle peut affirmer: « *En quelques années, Cahors s'est affirmé – à distance notamment du souvent médiocre et archaïsant Festival d'Arles – comme un des lieux où se pensaient véritablement les enjeux de la photographie contemporaine, ses croisements avec les arts plastiques, sa confrontation avec les nouvelles images.* »¹¹⁹⁵

Elle poursuit cette opposition:

*« A l'inverse des Rencontres d'Arles qui, malgré quelques soubresauts salutaires, s'engluent chaque année dans la perpétuation d'un milieu photographique clos, coupé des indispensables échanges avec l'art contemporain, et dans la célébration dévote d'une photographie obsolète, dont on s'obstine à préserver l'illusoire pureté, le Printemps de Cahors (...) a eu l'incontestable mérite de désenclaver le médium photographique, de promouvoir jeux de circulations et d'échanges avec d'autres médias, comme la vidéo. »*¹¹⁹⁶

Cette comparaison avec les Rencontres d'Arles mérite un approfondissement. On peut dire que Le Printemps de Cahors, qui s'affirme à ses débuts comme un événement consacré à la photographie, a su, durant les dix premières années de son existence, suivre au plus près l'évolution de la création photographique. La succession de directeurs artistiques n'a en rien perturbé la continuité d'une politique cohérente en faveur de la légitimation de la photographie artistique. Au contraire, il apparaît même que la succession des directeurs artistiques a permis aux différentes programmations de se compléter et donc d'offrir au public un panorama riche et quasi exhaustif de la création contemporaine.

¹¹⁹¹ Sylvain Maresca, La photographe sous la férule de la critique, complément de l'article 1973- 1993 :Consécration d'un art ou simple fortune critique ?Chronique de la photographie dans la revue Art Press (article initialement paru dans La Recherche photographique, n° 19, automne 1995, p. 76-84), <http://www.lhivic.org/info/recherches/la-photographie-sous-la-ferule-de-la-critique>.

¹¹⁹² Dominique Baqué, Art press, n°196, novembre 1994.

¹¹⁹³ Dominique Baqué, Art press, n°205, septembre 1995

¹¹⁹⁴ Idem

¹¹⁹⁵ Dominique Baqué, Art Press, n°227, septembre 1997

¹¹⁹⁶ Dominique Baqué, Art Press, n°238, septembre 1998

A contrario, à la même période, les Rencontres d'Arles optent aussi pour une alternance des directeurs artistiques, sans pour autant fixer un politique générale. Se succèdent alors différentes personnalités (Annexe 14) importantes du monde de l'art et du champ de la photographie, dont les programmations, reflètent goûts, idées, positions sociales et parcours professionnels, qui loin de se compléter, s'opposent sur bien des points. Les Rencontres deviennent alors une sorte de laboratoire où chaque commissaire caractérise la programmation en fonction de ses goûts et de son réseau professionnel. Cette succession et opposition de différentes facettes de la création photographique ne peut que perturber le public et nuire à l'élaboration d'une image des Rencontres d'Arles. Il faudra attendre l'arrivée de François Hébel à la direction pour que l'évènement retrouve une certaine cohérence et stabilité.

Cet exemple de légitimation de la photo plasticienne par le biais de différents outils, nous permet d'approfondir notre approche du processus de valorisation.

L'expérience esthétique existe sous deux formes : dans les choses et dans les cerveaux. Dans les choses, elle prend la forme d'un champ artistique, « *univers social relativement autonome qui est le produit d'un lent processus de constitution* »¹¹⁹⁷. Dans les cerveaux, sous la forme de dispositions qui se sont inventées dans le même mouvement que la constitution du champ auquel elles s'ajustent. Ainsi, lorsque l'œil est le produit du champ auquel il se rapporte, celui-ci et tous ses produits, se retrouvent immédiatement dotés de sens et de valeur.

La question du fondement de la valeur de l'œuvre d'art peut aussi revêtir le caractère arbitraire de l'imposition de valeur, effectuée par le champ au travers de l'exposition dans un lieu consacré et consacrant. L'exposition, considérée comme une institution, permet l'accord entre deux de ses polarités¹¹⁹⁸ : l'*habitus* cultivé et le champ artistique. L'œuvre d'art ne peut donc exister que si elle est consacrée par l'institution et par l'œil.

L'attribution d'une valeur artistique dépend donc de ce double mouvement, et passe bien sûr par le champ artistique. Celui-ci ne peut exister que s'il s'autonomise, c'est-à-dire si il possède l'ensemble des institutions spécifiques qui sont la condition du fonctionnement de l'économie des biens culturels : lieux d'expositions, instance de consécration, instances de reproduction

¹¹⁹⁷ Cf. Pierre Bourdieu, « Genèse historique d'une esthétique pure », in *Les cahiers du MNAM*, n°27, 1989, p. 95-106

¹¹⁹⁸ Bourdieu rappelle que ce caractère double de la reconnaissance est le propre de toute institution qui ne peut exister que si elle est instituée à la fois dans l'objectivité d'un jeu social et dans des dispositions à entrer dans ce jeu. Ce jeu est d'autant plus dynamique dans le champ de l'art, que les agents investis sont en concurrence pour obtenir la délégation du pouvoir symbolique de reconnaissance. Les relations des différents critiques d'avant-garde, qui se consacrent comme tel en consacrant des œuvres dont les amateurs cultivés, ou même leurs concurrents, ont peine à apercevoir la valeur, illustrent parfaitement ce jeu d'acquisition de crédits symboliques.
Idem.

des producteurs et des consommateurs (écoles des Beaux-arts), agents spécialisés (marchands, critiques, historiens, collectionneurs...) dotés de « *dispositions objectivement exigées par le champ et de catégories de perception et d'appréciation spécifiques, irréductibles à celles qui ont cours dans l'existence ordinaire et capables d'imposer une mesure spécifique de la valeur de l'artiste et de ses produits.* »¹¹⁹⁹, comme l'indique Pierre Bourdieu.

Ainsi, les photographes qui tentent de faire reconnaître leur création comme œuvre d'art, en restant à l'intérieur du champ de la photographie, voient leurs tentatives vouées à l'échec. En effet, le champ artistique est le seul où se produit la croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir de création de valeur qui appartient à l'artiste, figure dont l'apparition dépend d'un ensemble de conditions sociales constituantes du champ artistique.

Comme nous l'avons noté, l'élément primordial qui accompagne l'émergence d'une valorisation artistique est l'élaboration d'un langage artistique. Un élément fédérateur et identitaire, qui consacre autant le discours de l'artiste sur son œuvre, que sa biographie, élément transformant l'artiste en un personnage reconnu, digne du récit historique. Dans ce mouvement, la valeur et le sens de l'œuvre d'art ne sont plus produits par l'artiste mais par l'ensemble des agents : les producteurs d'œuvres classées comme artistiques, les critiques (eux-mêmes constitués en champs), les collectionneurs, les marchands, les conservateurs.... Tous agissent pour et par l'art, et s'affrontent dans des luttes de positionnement où l'enjeu est l'imposition d'une vision du monde, et concourent ainsi à la production de la valeur de l'art et de l'artiste. De fait, le but de ces luttes est d'arriver à la position de juge pour énoncer des verdicts et inclure tel ou tel artiste dans le champ artistique, lui conférant ainsi une légitimité. Ces luttes se déroulent donc par l'opposition de jugements et de classements, eux même déterminés ou orientés par les dispositions et les intérêts spécifiques associés à la position des agents dans le champ.

De plus, afin de pouvoir appréhender l'objet culturel qui est l'objet de cette lutte pour la légitimité, il convient de l'historiciser, c'est-à-dire de le rapporter à la condition sociale de sa genèse et relativiser le discours légitimant en rappelant qu'il n'a de sens que par référence à un état déterminé du champ. Ce retour réflexif implique que les conditions d'accès dans le champ de production demandent la maîtrise des acquis spécifiques inscrits dans les œuvres historiques canonisées par un corps de professionnels et que tous les acteurs du champ ont intégré. Cette condition s'applique même aux avant-gardes qui doivent se situer par rapport à toutes les tentatives de dépassement qui se sont succédées à l'intérieur du champ.

¹¹⁹⁹ Cf. Pierre Bourdieu, *op. cit.*

Ainsi, la photographie plasticienne puiserait ses origines dans l'art conceptuel des années soixante-dix, où elle aurait contribué, en tant qu'outil théorique et plastique, à déconstruire les hiérarchies héritées des Beaux arts. Cette référence à l'art conceptuel possède une double utilité : elle permet à la photographie d'être introduite dans le champ de l'art, mais aussi de garder un lien avec l'histoire de la photographie, puisque de nombreux artistes conceptuels avouent leur dette à Walker Evans et Eugène Atget.

Les avant-gardes doivent donc assimiler les éléments historiques du champ au sein duquel elles souhaitent être intégrées. Cette intégration passe bien sûr par une reconnaissance de la valeur qui elle-même peut être le résultat de trois procédés : soit une appréciation objective (mais l'objectivité est soumise à caution dans le domaine de l'appréciation esthétique), soit par persuasion culturelle sur la base de critères esthétiques, soit par une influence sociale au sein de laquelle le succès est mis en place grâce à une influence personnelle. Ces trois procédés requièrent tous un contrôle total des acteurs légitimant : contrôle de la définition des normes cognitives et techniques de l'innovation, contrôle de l'allocation de récompenses symboliques et matérielles.

Ces avant-gardes obtiennent une légitimation dans un système de récompenses semi-indépendant¹²⁰⁰. Dans ce système, les novateurs fixent les normes de travaux d'innovations dans l'objet culturel et allouent des récompenses symboliques. Les récompenses matérielles sont attribuées par les autres acteurs du champ : les consommateurs, les institutions et les critiques. Ainsi, la photographie plasticienne, après avoir été diffusée et expliquée par le Printemps de Cahors dans les années quatre-vingt dix, est diffusée dans les plus grandes institutions à la fin décennie, période où elle atteint les sommets du marché de l'art.

On peut constater que le Printemps de Cahors a joué un rôle important dans l'établissement de la valorisation de la photographie plasticienne. Cependant un évènement ne suffit pas à légitimer une nouvelle création. Comme nous l'avons vu, cette légitimation demande aussi un positionnement historique et théorique, un élargissement du circuit de diffusion et un discours critique. Un ensemble d'éléments qui peut être considéré comme un dispositif, au sens où le définit Michel Foucault :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, (...) un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures

¹²⁰⁰ Cf. Diane Crane, « Outils , théoriques pour relier l'art et la science : exemples issus de la sociologie de l'art et de la science » p. 138, in Sociologie des Arts, sociologies des sciences, actes du colloques international de Toulouse, 2004, ss. dir. Florent Gaudez, ed. l'Harmattan, Paris ,2007, tome 2, pp. 135-148.

*administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non dit, voilà les éléments du dispositif. (...) Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais tout autant le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir et supportés par eux ».*¹²⁰¹

Le Printemps de Cahors peut donc être pensé comme un élément d'un dispositif visant à légitimer une forme de création, la photographie plasticienne, et à occuper ainsi le champ de l'art contemporain. L'évènement, et plus particulièrement les expositions permettent à l'œil de consommer et donc de valider une création artistique défendue par un groupe d'acteurs. Ces acteurs possèdent des fonctions diverses : commissaires, critiques, collectionneurs... Ils se fédèrent autour d'une création particulière, expliquée par un langage singulier et historicisée par un discours scientifique.

Il faut toutefois remarquer un autre aspect du Printemps. Alors que l'art contemporain, au début des années quatre-vingt dix, semblait s'enfermer dans une impasse élitiste, la photographie, qui se situait à la frontière entre l'art et la culture, a été utilisée comme un art accessible à tous et qui a été présentée sous la forme festive et populaire d'un évènement. La photographie plasticienne peut donc être perçue comme un appel d'air pour un art contemporain souvent jugé élitiste et peu abordable. Profitant du succès populaire de la forme photographique et de son accessibilité au grand public, elle joue un rôle de formation et d'initiation des goûts (ou du jugement esthétique) permettant d'aborder l'art contemporain.

¹²⁰¹ Michel Foucault, Dits et écrits , vol. 2 : 1976-1988, p. 299., ed. Gallimard, Paris, 2001, 1736 p.

C. La Photographie en 2000, l'exposition « L'ombre du temps », l'exposition inaugurale du Jeu de Paume, une nouvelle institution en quête d'identité.

La photographie connaît à la fin du XX siècle ses heures de gloire, elle n'a jamais été aussi exposée, diffusée, commentée, collectionnée et vendue. Sa légitimité en tant qu'expression artistique paraît désormais acquise et irrévocable, elle occupe les cimaises des musées et des galeries, elle est aussi présente dans la majorité des foires artistiques.... Cette légitimation est pourtant le résultat d'un long processus dont certains acteurs ne profitent pas. En effet, parmi la multitude de prétentions à occuper la place de la photographie artistique, seules quelques unes sont arrivées à leur but. Les oppositions qui animaient le champ de la photographie au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ont entraîné l'abandon, voire le rejet de certaines formes.

Néanmoins, la création photographique ne put se contenter de ce *statu quo* et se figer dans une position récemment acquise. Comme toute création elle se devait d'évoluer, de chercher de nouvelles formes, sous peine de tomber dans des formes d'académisme qui apparaissaient d'ailleurs. Cette quête permanente d'évolution, qui semble gouverner l'ensemble de la production humaine, peut alors utiliser la richesse de son passé découvert et institutionnalisé dans les décennies précédentes. Alors que la reconnaissance d'autres formes de créations photographiques apparaissait comme impossible dans le contexte conflictuel du champ de la photographie. Ces formes peuvent désormais connaître une certaine consécration. En effet, la légitimité des œuvres photographiques dépend de leur concordance avec la création artistique mais aussi de leur capacité à s'inscrire non plus dans l'histoire de l'art, ni dans une histoire de la photographie trop restrictive, mais dans une histoire élargie, une histoire des formes et de la création humaine.

1) L'institution.

Le Jeu De Paume, nouvelle institution créée en 2004, est née de la fusion de trois autres institutions artistiques : le Centre National de la Photographie, Le Patrimoine Photographique, et la Galerie Nationale du Jeu de Paume dont il reprend les locaux. Cette fusion avait pour but de doter la France d'une institution consacrée à la photographie et à l'image, capable d'être présente au niveau international. A sa naissance, le Jeu de Paume est une association présidée par Alain Dominique Perrin, fondateur de la Fondation Cartier et dirigée par Régis Durand, ancien directeur du Centre National de la Photographie. L'exposition inaugurale de l'institution, «L'ombre du Temps, documents et expérimentations dans la photographie du XXe siècle»¹²⁰² (Annexe 8), célèbre sa réouverture en envisageant une « *approche résolument ouverte et transversale, sur le plan chronologique (du XIXe au XXe siècle), sur celui des pratiques photographiques et des disciplines (photographie, vidéo, cinéma, installations...)*»¹²⁰³.

La création de cette nouvelle institution, est une initiative du Ministère de la Culture . Elle se situe dans la continuité d'une action engagée depuis 1976, où l'État cherche à se doter d'une institution symboliquement et économiquement efficace, et capable de répondre au désir de légitimation de la photographie.

Cette prise en considération du médium photographique par l'État est un long processus commencé au milieu des années soixante-dix, qui a entraîné la création de nombreuses institutions comme le CNP ou les Centres Photographiques. Confronté au dynamisme de la Mairie de Paris qui ouvre la MEP en 1995, et à la nécessité de trouver un équilibre entre l'action culturelle destinée au grand public et la légitimation artistique de la création contemporaine, l'État trouve dans la création du Jeu de Paume un excellent outil. Théoriquement consensuel, le Jeu de Paume a désormais la lourde tâche d'exposer, auprès du grand public, la politique de l'État en faveur de la photographie¹²⁰⁴.

¹²⁰² Cf. cat. *L'ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie du XX^e siècle*, Jeu de Paume, Paris, 28 septembre-28 novembre 2004.

¹²⁰³ Dossier de presse, *Jeu de Paume, inauguration*, 26 mai 2004, p. 2.

¹²⁰⁴ Il faut toutefois remarquer que, comme dans tous les processus de fusions, et notamment au niveau institutionnel, le rassemblement entraîne inévitablement la mutilation. Trois autres institutions aux buts distincts : la diffusion de la création photographique dans l'ensemble des domaines, la conservation du patrimoine photographique et l'exposition de l'art moderne et contemporain, ont disparu et ne peuvent plus de fait, donner toute l'ampleur nécessaire à la bonne réalisation de leur mission initiale.

L'impression de perte est d'autant plus importante que cette nouvelle institution ne prend pas place dans un nouveau lieu et ne s'attache pas à une nouvelle mission. Voir en cette fusion, une conséquence d'une politique de restriction budgétaire ne peut donc pas être complètement inopportun.

Il s'agit alors de prendre en compte le contexte artistique et esthétique dans lequel se retrouve la production photographique au début des années 2000.

Encensée par le marché et les institutions, elle semble alors totalement intégrée au Monde de l'art. Néanmoins, sa nature et son histoire troublent encore la perception de ce médium particulier qui oscille entre expression artistique et valeur d'usage. Cette période correspond donc à un moment de redéfinition et de repositionnement de la photographie, afin de sortir d'un académisme dans lequel l'avait plongé le succès¹²⁰⁵ des années quatre-vingt-dix¹²⁰⁶.

La photographie plasticienne s'est tout d'abord, appuyé sur le vide théorique de l'histoire et l'esthétique photographique, vide qui s'est progressivement comblé et qui a été détourné, comme nous l'avons vu, en prenant l'art des avant-gardes comme référence.

Ainsi, cette nouvelle institution se doit de montrer une nouvelle approche de la photographie. Une approche qui ne se baserait plus sur sa forme, mais sur son régime esthétique et son mode d'inscription, une photographie qui sort de ses spécificités et s'intègre au Monde de l'art en tant qu'image. Il ne s'agit pas non plus de proposer à nouveau une histoire du médium qui inscrirait la création contemporaine dans la continuité des avant-gardes des années soixante, mais de replacer cette production dans une histoire culturelle et artistique beaucoup plus large.

L'exposition inaugurale du Jeu de Paume propose cette nouvelle approche. En effet, elle regroupe des artistes représentatifs des diverses pratiques artistiques. Nous retrouvons donc Eugène Atget, Bern and Hilla Becher, Guillaume Bjil, Claude Cahun, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Michel François, Robert Frank, Jean Luc Godard, Nan Goldin, Dan Graham, Raoul Hausmann, Roni Horn, Isidore Isau, Valérie Jouve, Chris Marker, Anne Marie Miéville, László Moholy-Nagy, Bruce Nauman, Alexander Rodchenko, Thomas Ruff, Allan Sekula, Cindy Sherman, Dziga Vertov, Bill Viola, Jeff Wall, Wols.

Elle propose une nouvelle lecture de l'histoire de la photographie et de l'art. Cette nouvelle lecture est largement explicitée dans le catalogue par Régis Durand et Michel Poivert¹²⁰⁷ afin de sortir de la traditionnelle réciprocité entre peinture et photographie, de se positionner

¹²⁰⁵ En effet, l'accèsion à la légitimité passe parfois par l'emprunt et l'adoption de paradigmes artistiques, l'artiste soucieux d'accéder à une reconnaissance, adopte les conventions en vigueur dans le monde de l'art, conventions qui peuvent par la suite s'apparenter à des normes établies.

¹²⁰⁶ Il s'agit aussi de remarquer, que le succès de la photographie, et plus particulièrement de la photographie plasticienne dans les années quatre-vingt dix, a été soutenu en grande partie par un réseau de l'art contemporain, des revues et des événements. Et il n'est pas surprenant de retrouver ce réseau dans cette nouvelle institution dirigée par Alain Dominique Perrin, de la Fondation Cartier, époux de Marie Thérèse Perrin, fondatrice du Printemps de Cahors lui-même dirigé par Régis Durand, mais aussi Jérôme Sans (Palais de Tokyo), ou Marta Gili (actuelle directrice du Jeu de Paume).

¹²⁰⁷Cf. Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle ». pp. 15-39, in cat. *L'ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie du XX^e siècle*, op.cit.

après la définition et la reconnaissance de la forme tableau, et d'ouvrir à de nouvelles influences notamment celle du théâtre et de la littérature.

Les influences de la photographie ne se pensent plus uniquement sur l'axe horizontal de la production artistique, mais aussi sur un axe vertical où la production populaire peut être reconnue comme une source pour la création artistique parce qu'elle apporte un renouveau stylistique, mais aussi parce qu'elle est révélatrice de pratiques culturelles. Ainsi, cette exposition peut être considérée comme un palier dans l'histoire de la photographie, la conclusion d'une période et l'ouverture vers de nouvelles formes d'interprétation des créations photographiques.

2) L'exposition.

Cette exposition est présentée par Régis Durand comme une réaction, une réponse à une exposition présentée en juin 2003 à la Tate Modern de Londres, « Cruel and Tender – The Real in the Twentieth-Century Photography ». Exposition très riche, mais réductrice dans son approche de la notion de "réel" et dans le choix des artistes retenus. Ce jeu de positionnement entre des institutions artistiques essentielles d'un point de vue international, rythme, on le sait, les avancées de l'historiographie de la photographie.

«L'ombre du Temps» (Planche XXXVIII, illustration 66) n'a aucune prétention à l'exhaustivité, puisque les commissaires partent du principe qu'il n'existe pas d'histoire unique de la photographie et que toute approche ne peut qu'être partielle. L'exposition a donc pour objectif de mettre en avant les deux aspects dominants de la photographie du XXe siècle: l'aspect documentaire et l'aspect expérimental. Ces deux grandes catégories ne représentent pas des territoires délimités et fermés, mais plutôt les deux bornes entre lesquelles oscille constamment la création photographique : *« C'est la tension entre eux, la façon dont ils s'opposent parfois, se mêlent et se complètent le plus souvent, qui caractérise la modernité photographique. »*¹²⁰⁸

L'exposition montre donc des œuvres photographiques depuis le début du XXe jusqu'à la période contemporaine, mais aussi des installations, des vidéos et des œuvres cinématographiques, l'ensemble est divisé en trois parties, *« (...) sans pour autant que les frontières soient étanches entre elles, certaines œuvres pouvant glisser de l'une à l'autre,*

¹²⁰⁸ Régis Durand in Cat. *L'ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie du XXe siècle*, op. cit.

*voire même (c'est au cœur de notre propos) subvertir toute idée de catégorisation. »*¹²⁰⁹. Ainsi les œuvres sont présentées dans trois grandes catégories : séparées physiquement dans le lieu d'exposition.

"Documents/Monuments" concentre les questions liées aux divers aspects de l'esthétique documentaire, du plus (apparemment) factuel jusqu'à une véritable poétique du document. Il s'agit d'une catégorie traditionnelle dans les expositions de photographies puisqu'elle permet de couvrir l'ensemble du XX siècle, de mettre en avant les spécificités du médium et de légitimer une part importante de la création contemporaine. On dénote toutefois une volonté d'ouverture par l'utilisation de la notion de « poétique du document » .

"Expérimentation sur le médium" suggère quelques-unes des voies par lesquelles les artistes dépassent les limites du médium et ouvrent de nouvelles possibilités. Il s'agit encore d'une catégorie traditionnelle qui regroupe l'ensemble des expériences photographiques des artistes du XX siècle et autorise un rapprochement avec l'art.

"Splendeur et misère du sujet" pointe l'incertitude et la crise qui affectent la représentation du sujet humain. Les œuvres de cette section démontrent que les principes de l'identité se dissolvent, pour se réinventer dans les travestissements et la mise en scène. Cette catégorie est certainement la plus intéressante puisqu'elle ne se limite pas à la photographie mais concerne l'ensemble des arts de la représentation, de la peinture au théâtre.

a) Documents Monuments.

L'exposition commence avec le fondateur de la photographie documentaire, Eugène Atget (Planche XXXVIII, illustration 67). Photographe professionnel du début du siècle il produisait alors des documents pour artistes et n'a jamais connu de reconnaissance de son vivant.. L'exposition présente ici une série particulière sur les zoniers, ces lieux et ces populations en marge de la ville et de la société.

Cette présentation sélective autorise un lien esthétique et théorique avec les images de Walker Evans, un des fondateurs du style documentaire dont l'œuvre (Planche XXXIX, illustration 68) ne cesse d'être réinterprétée depuis plus de vingt ans. Vu comme un des pères de l'art

¹²⁰⁹ Idem

conceptuel, de la photographie documentaire, d'autres photographies de rue font de lui une influence majeure du documentaire social américain des années soixante. Walker Evans exposa en 1933 à la Galerie Julien Levy de New York, en compagnie de Manuel Alvarez Bravo, et Henri Cartier-Bresson (annexe 8). Ce dernier, artiste inclassable, est présenté ici par des images tirées de son *Scrap Album* de 1946-1947 (Planche XXXIX illustration 69). Réalisée dans les années trente, elle montre l'influence surréaliste chez le jeune photographe.

Les œuvres de Bernd et Hilla Becher rejoignent celles d' Atget et Evans, par leur capacité d'inventaire et de répertoire des formes. Mais ici, il s'agit de les rapprocher de l'art minimal, de l'installation et de la subversion des catégories traditionnelles des Beaux arts.

La production de leur élève Thomas Ruff, se présente aussi dans une continuité apparente avec les œuvres Evans et des Becher. Mais sa démarche est totalement différente, puisqu'il numérise des plaques photographiques destinées à des catalogues de ventes, images qu'il retouche et tire en grand format (Planche XL, illustration 70). Il questionne ainsi la valeur d'usage du document, son unicité, mais aussi l'importance de la technologie dans les transformations du statut de l'image et de la perception que nous en avons.

Valérie Jouve produit, elle aussi, des images proches du document, mais substitue à la vision frontale une approche plus dynamique et personnelle (Planche XL, illustration 71). L'approche documentaire apparaît ici comme multiple et peut parfois se rapprocher de l'art conceptuel comme dans l'œuvre d'Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas (White Globe to Black)* (Planche XLI, illustration 72). Ce travail ,en apparence proche du photojournalisme, est précédé par la mise en place d'un protocole qui prend à rebours toutes les méthodes de travail des photo-reporter et autorise son rapprochement avec l'art conceptuel.

Enfin, le film de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929) met en évidence le caractère essentiellement photographique du cinéma, cette machine à produire des photogrammes où se retrouvent les mêmes questions que pose la photographie dans son rapport au réel.

Cette première partie est donc une introduction classique pour une exposition de photographie : elle aborde l'un des thèmes principaux à travers la production des plus importants photographes. Néanmoins, trois des œuvres présentées dans cette section dénotent une volonté d'ouverture de la part des commissaires : l'œuvre de Thomas Ruff, celle d'Allan Sekula et le film de Dziga Vertov. En effet Thomas Ruff, élève des Becher, délaisse la position du preneur d'image pour réutiliser des images déjà existantes et les sortir de leur contexte habituel par une série de traitements. La deuxième démarche, nous montre la mise en place d'un protocole de prise de vues (stratégie proche de l'art conceptuel) qui s'oppose au contexte de cette prise de vue : l'œuvre d' Allan Sekula s'apparente visuellement à une production de

photo reportage, alors qu'elle est le résultat d'une attitude opposée à l'attitude conventionnelle du photo-reporter. Ces deux œuvres, les plus contemporaines de la série, s'inscrivent donc dans la continuité des œuvres documentaires de la série, mais proposent une ouverture dans les protocoles de réalisation et surtout questionnent l'identité même de l'appellation sous laquelle elles ont été placées.

Enfin, l'œuvre de Dziga Vertov établit un lien entre cette section de l'exposition et la section Expérimentation du médium. En effet, nous y retrouvons à la fois des éléments de la recherche documentaire (une représentation de la réalité sociale), mais traités à travers une esthétique caractéristique des recherches des photographes des années vingt.

b) Expérimentation sur le médium

L'introduction de cette seconde section s'effectue par le biais de deux installations vidéos qui rendent compte de la complexité du statut de l'image dans notre société en élargissant la problématique de cette exposition à l'image vidéo.

L'œuvre de Dan Graham, *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (1974) est une installation utilisant deux caméras, deux moniteurs et deux glaces. L'effet retard de six secondes entre la prise d'image et la diffusion sur les écrans, associé au jeu de miroirs entre les glaces face à face, crée un nouvel espace de vision, où le spectateur ne contemple plus une œuvre que l'artiste a disposée mais dont il fait partie intégrante en rentrant dans un nouvel espace-temps. Cette œuvre, déroutante à expérimenter, qui date pourtant des années soixante-dix interroge ici notre expérience quotidienne de l'image événement et de la survie des images.

L'installation de Bill Viola, *Surrender*, appartient à la série des Passions. Dans un diptyque vertical où il joue aussi sur l'effet miroir, l'artiste utilise le ralentissement extrême du mouvement filmé ; il entretient un lien étroit avec la peinture classique tout en proposant un nouvel état de l'image filmique.

Ces deux œuvres correspondent à la volonté du commissaire de questionner l'image photographique à travers des œuvres qui n'entretiennent pas au premier abord un lien direct avec le médium. Ces deux installations n'utilisent que le médium vidéo et des miroirs, et introduisent la temporalité de la perception de l'image. Que celle-ci soit décalée, chez Graham, ou ralentie, chez Viola, cette utilisation du temps contient en elle des interrogations

qui touchent directement le statut et la nature de l'image photographique. Elles entre aussi en résonance avec l'œuvre de Dziga Vertov.

Les œuvres suivantes s'inscrivent dans une histoire traditionnelle de la photographie où le médium est l'objet d'expérimentations notamment par les avant-gardes des années vingt et trente. Ainsi, les œuvres de Rodtchenko, Hausmann et Moholy-Nagy, sont représentatives de cette période expérimentale de la photographie, si riche en production de nouvelles images.

Nous retrouvons bien sur les plongées et contre plongées, des cadrages basculés appliqués aux sujets « classiques » de ces avant-gardes (foule, homme au travail, machine industrielle...).

Moholy-Nagy est présenté par un film, des photographies noir et blanc, des photogrammes mais aussi des diapositives couleurs (Planche XLI, illustration 73). La richesse et la diversité de cette production prouve bien l'importance de cet artiste, autant sur le plan théorique qu'esthétique.

Les surréalistes sont eux-aussi représentés par l'œuvre du peintre Wols. Sa production photographique ne commence qu'en 1931 pour s'arrêter en 1940, mais contient les spécificités de l'utilisation de la photographie pratiquée par les surréalistes. Tout comme Isidore Isou, fondateur du lettrisme, qui aborde ici une autre partie de l'expérimentation photographique : son lien avec le texte, mais aussi sa nature chimique. Associant l'écriture et l'image, il représente une branche de la recherche artistique encore méconnue et peu diffusée.

La richesse du langage photographique est encore démontrée grâce à l'œuvre de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville qui oscille entre fiction et documentaire, monologue intérieur et correspondance amoureuse.

Enfin, les deux œuvres de Jeff Wall exposées dans cette section sur l'expérimentation sont certainement la prise de position la plus franche de l'exposition. En effet, les œuvres de Jeff Wall ne se rapprochent en rien des œuvres expérimentales proposées par ailleurs. La modernité et l'intérêt de ces deux œuvres sont attestées par l'approche et la représentation de l'homme dans notre société contemporaine. En effet, les personnages présents sur les images de Wall représentent cet anonyme absorbé dans une tâche sans importance et pourtant sujet d'une œuvre monumentale. Cette contradiction apparente entre la banalité de l'action représentée et la monumentalisation de l'image nous ramène à l'instabilité de l'identité et permet de faire le lien avec la dernière partie de l'exposition.

c) Splendeur et misère du sujet.

La dernière section de l'exposition traite d'une production photographique récurrente dans toute l'histoire de ce médium, mais aussi dans l'histoire de l'art en général : la représentation de l'artiste, ou la représentation du sujet. Cette section autorise donc à tisser des liens entre la production photographique et l'ensemble de la production artistique (plastique, littéraire ou théâtrale) où nous retrouvons aussi cette problématique.

Ici encore, les premières œuvres donnent une assise historique à la production contemporaine. En effet, les images de Claude Cahun (Planche XLII, illustration 74) résultent à la fois d'une mise en scène de l'artiste, de son travestissement, et d'une expérimentation du médium. Tout comme l'œuvre de Wols, elle contient de nombreuses caractéristiques des œuvres surréalistes, références inépuisables pour l'histoire de la photographie.

Les œuvres contemporaines illustrent toute la richesse de cette référence puisque les trois artistes présentés s'inscrivent dans trois attitudes artistiques très différentes. L'œuvre de Bruce Nauman (Planche XLIII, illustration 76) est redevable à l'art conceptuel et au décalage entre la figure de l'artiste et sa représentation. Il se réapproprie l'art d'avant-garde en le parodiant et en mettant à mal la figure de l'artiste. Celle de Cindy Sherman (Planche XLII, illustration 75) se rapproche de la simulation et de la citation : elle se représente dans tous les stéréotypes visuels du cinéma et de la publicité, elle dissout progressivement son identité pour adopter la figure ambiguë du clown. Le travail de Nan Goldin s'apparente à une autobiographie photographique reprenant la forme du reportage urbain présenté par une projection de diapositives couleurs.

L'œuvre de Chris Marker, pour sa part, utilise aussi le montage mais ici au service de la narration. Le matériau utilisé est la photographie, ce monde double à partir duquel le film joue sur plusieurs temporalités et nous fait accomplir un voyage dans le temps.

Cette dernière section reste la plus riche mais aussi la plus énigmatique dans les regroupements opérés : chaque œuvre aurait en effet trouvé sa place dans la première ou deuxième section. Cette dernière section peut donc être comprise comme la synthèse de cette exposition qui cherche à étendre la portée de la création photographique mais aussi à décroquer son histoire au profit d'une histoire culturelle plus étendue. C'est d'ailleurs l'objet du texte publié dans le catalogue¹²¹⁰, où Michel Poivert s'attache à démontrer la valeur moderne de la photographie et propose une nouvelle lecture de l'histoire du médium.

¹²¹⁰ Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle ». pp. 15-39, in *Cat L'ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie du XX^e siècle*,

3) L'analyse.

Dans ce texte essentiel, Michel Poivert part du constat de l'éclatement de l'histoire contemporaine de la photographie, entre la culture, la technique et l'art. Il constate que chacun de ces domaines impose un angle d'approche qui permet certes de faire apparaître les spécificités et la richesse du médium, mais laisse une part considérable de ses caractéristiques dans l'ombre. Cette méthode fait donc perdurer des incertitudes de jugements. Il propose donc une analyse des œuvres exposées sous un nouvel angle où les valeurs utilitaires, culturelles et artistiques ne seraient plus antithétiques.

L'historien de l'art délaisse ici l'écriture traditionnelle qui se contentait de recenser les styles et les chefs d'œuvres, pour s'intéresser à la question de la valeur de l'art, question réactualisée par la création photographique. La photographie ne cesse d'interroger son statut et sa valeur qui oscille en permanence entre document et œuvre d'art, création subjective et autonomie de l'image. Il apparaît alors impossible et inutile de trancher entre les deux, puisque cette fluctuation est bien l'identité historique de la photographie, « *ce que l'on nommera la condition moderne de la photographie : une définition à jamais remise de sa valeur* ». ¹²¹¹

En effet, l'auteur souligne le paradoxe de la photographie qui abandonne progressivement sa valeur d'usage qui la caractérisait au XIXe siècle. Les diverses avant-garde profitèrent et s'inspirèrent de l'immense réservoir de procédures visuelles élaborées par les scientifiques, géographes ou médecins du XIXe, procédures qui restaient indifférentes aux valeurs artistiques. Michel Poivert voit ici la seconde modernité ¹²¹² de la photographie, ce moment où, simultanément, est abandonnée sa valeur d'usage et neutralisées ses errances esthétiques. Il explique : « *L'histoire de la photographie au XXe siècle quitte ainsi le schéma d'une recherche de légitimation scientifique ou artistique pour se nourrir d'une contradiction fertile entre l'art et la culture.* » ¹²¹³

¹²¹¹ Michel Poivert, cat. « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle ». idem, p. 15

¹²¹² Dans cette perspective, la seconde modernité apparaît avec la Photo Sécession, et plus particulièrement l'œuvre de Strand. Elève de Lewis Hine à l'Ethical Culture School de New York, il allie la tradition iconographique du documentaire social à l'épure géométrique du cubisme qu'il découvre à la Galerie 291. Il jette ainsi les bases de la photographie moderniste, une photographie nette et structurée, ancrée dans les spécificités du médium qui conserve une valeur d'usage. De plus, l'esthétique documentaire affirme les valeurs d'autonomie de l'image photographique et rejoint l'affirmation d'une indépendance des formes et des spécificités de chaque médium, caractéristiques du modernisme de l'art américain.

¹²¹³ *Idem*

L'auteur entreprend donc de donner une vision de l'histoire de la photographie où la photographie contemporaine hérite à la fois de l'expérimentation conceptuelle et des ressorts poétiques du prosaïsme. Nous trouvons ici une lecture originale de l'histoire de la création photographique, histoire habituellement partagée entre les différentes utilisations du médium : technicienne, commerciale, artistique et populaire. Ces différents faisceaux historiques sont ici mis en relation pour former un socle commun sur lequel la création contemporaine pourra puiser sources et influences. Dès lors, cette exposition nous démontre que la photographie peut aussi bien s'inspirer des formes visuelles et des procédures utilitaires, des images d'amateurs ou des représentations picturales, mais que ces inspirations ne l'empêchent pas pour autant d'accéder à une identité artistique.

Les trois sections de l'exposition: le documentaire, la photographie expérimentale et l'image performée, reprennent les trois tendances dominantes dans la pratique de la photographie au XXe siècle, identifiée par Michel Poivert qui indique que toutes trouvent leurs sources dans les pratiques du XIXe siècle.

L'auteur souligne combien l'œuvre d'Eugène Atget, qui ouvre d'ailleurs l'exposition, est un excellent exemple de cette multiplication des jeux d'influence. . Considéré d'une part comme le père de l'esthétique documentaire de par son américanisation, Atget est aussi l'objet d'une relecture des surréalistes, chez qui « *le prosaïsme de l'œuvre d'art semble rejoindre la magie de l'usage primitif des œuvres d'art* »¹²¹⁴.

Ainsi, le document photographique trouve une suite avec le document poétique des surréalistes qui allie le trivial et le magique. Par le réemploi d'image, la modification des légendes ou les prises de vues, les surréalistes utilisent la métaphore et l'usage libre des images. Cette utilisation du document se poursuit par le détournement situationniste : les documents de presses deviennent des matériaux critiques. Selon Michel Poivert, l'œuvre contemporaine d'Allan Sekula, en se positionnant entre art et information, donne au documentaire un renouveau, loin de l'esthétique froide et mécanique de l'Ecole de Düsseldorf qui fait du documentaire un haut lieu du conceptualisme¹²¹⁵. La filiation documentaire, habituellement rectiligne et entièrement contenue dans une pratique utilitaire ou scientifique, est présentée ici non seulement comme une influence de la photographie mais aussi comme une source d'inspiration pour des pratiques artistiques. Cette approche des influences démontre une fois de plus la volonté des commissaires de rompre avec une historiographie trop restrictive.

¹²¹⁴ Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle », p. 19 *op. cit*

¹²¹⁵ Leurs élèves adoptent une attitude documentaire mais restaurent un imaginaire au sein de la question sociale.

De même, cette richesse du document photographique est aussi invoquée comme source des expérimentations photographiques des années vingt. Cette référence, formelle avant tout, dénote aussi une ouverture à des modèles non artistiques. En effet, l'auteur, dans ce chapitre consacré à l'expérimentation photographique, invoque des sources d'inspirations diverses et vernaculaires. Ainsi, les productions des avant-gardes des années vingt (Dada, Bauhaus, Man Ray...) et notamment les photomontages et rayogrammes sont inspirés des photographies occultistes représentant des apparitions ectoplasmiques, et des manipulations des premiers amateurs. Ici, Michel Poivert attribue à l'une des productions majeures de l'histoire de l'art du XXe siècle une source populaire et mineure. Tout comme le document, ce type de production photographique, habituellement perçue comme limitée, est ici réévalué à la lumière de son influence sur les avant-gardes artistiques.

Enfin, cette recherche d'influence dans des domaines particuliers se retrouve dans l'explication de l'image performée qui matérialise la relation entre la photographie et la théâtralité. Cette image performée trouve aussi ses sources dans la photographie du XIXe et, certainement dans la production qui apparaît pourtant comme la plus anti photographique, puisqu'elle s'inscrit dans la tradition du divertissement des tableaux vivants, de la farce. Cette origine populaire est convoquée en ce qu'elle offre un espace de représentation tourné vers le spectateur et permet de ce fait la révision de l'autonomie de l'œuvre. En effet, elle contredit la spontanéité et le naturalisme qui caractérisent la photographie moderne. Elle s'y oppose d'autant plus qu'elle autorise la confusion avec le modèle pictural où les personnages sont organisés sur une scène. C'est cet amalgame réducteur, entre la photographie mise en scène et le modèle pictural, qui a été détourné par les artistes et les critiques des années soixante-dix et quatre-vingt, qui caractérisaient une pratique photographique en employant la notion de « tableau ». Cette notion permet de dissocier la photographie du modèle pictural en l'indexant clairement sur le théâtre¹²¹⁶ et les théories de Diderot qui ont influencé le théâtre moderne.

De plus, dans l'image performée, l'artiste ne découpe pas un morceau de réel¹²¹⁷, il le déplace et le produit devant le spectateur : « *le photographe en tant qu'auteur de l'opération regard disparaît dans l'image performée.* »¹²¹⁸.

La représentation conserve une relation privilégiée avec le spectateur puisque tout est calculé en fonction de la place de ce dernier. Cette relation au spectateur est accentuée, selon Michel Poivert, par une donnée structurante de l'image performée : le rire et le burlesque. Or cette

1216 Michel Poivert, p. 31, *op. cit.*

1217 A l'« instant décisif » de Cartier-Bresson, Michel Poivert oppose l'instant « parfait » de Diderot, celui de l'image mise en scène, posée, préparée

1218 *Idem*

caractéristique se retrouve dans les nombreuses photographies d'amateurs du début du siècle, la photographie populaire, mais aussi chez les artistes Dada et surréalistes¹²¹⁹. Ici, encore, une utilisation populaire et triviale de l'image photographique sert de référence à une pratique artistique.

Dans l'exposition, cette histoire de la photographie performée trouve sa pièce maîtresse dans l'exposition à travers l'œuvre de Claude Cahun. Écrivain¹²²⁰ et photographe, elle utilise la scène photographique avec ironie. Elle se grime et se masque non dans un but humoristique mais pour parodier les attributs de la féminité. Son œuvre permet ainsi de rapprocher l'image performée de la représentation du sujet.

Dans la période contemporaine, Michel Poivert différencie l'image performée et le happening, qui se différencient par la présence du public et l'unicité de l'action. L'image performée peut, par contre, être comparée à la performance où, comme chez Bruce Nauman, le sens apparaît souvent dans l'interstice entre le titre et la représentation. L'œuvre de Cindy Sherman se situe dans la descendance de l'œuvre de Cahun. L'artiste apparaît déguisée dans des scènes typiques du cinéma ou de la publicité, afin de dénoncer les stéréotypes féminins. Chez ces deux artistes, nous retrouvons aussi posée la question de la place de l'artiste, dont le corps ne fait qu'un avec l'œuvre, en devient le matériau.

Cette question de la mise en scène de l'artiste a entraîné de nombreuses interrogations sur la notion de scène et de public. Dan Graham est certainement l'artiste qui répond le mieux à cette problématique à travers ses installations où il affirme la nécessité d'abandonner le modèle théâtral et d'interroger les processus de perception. Ainsi, l'œuvre *Opposing mirrors and video monitors on time delay* donne conscience au spectateur de sa perception et en produit la critique dans le même espace. L'œuvre ne fonctionne que grâce à la présence et au déplacement du spectateur ; sans cette présence, elle reste inactive et se contente de filmer un espace vide. Nous pouvons donc dire qu'elle convoque le spectateur non seulement par sa présence mais surtout par son déplacement qui est indispensable à la lecture de l'œuvre puisqu'il lui permet de prendre en considération le décalage temporel entre ce qui est filmé et ce qui est diffusé. Cette mise en abîme de la présence et de la vision du spectateur ne peut donc s'accomplir sans sa participation.

Mais, selon l'auteur, ce dispositif affirme les valeurs de l'art moderniste : ce n'est qu'en renvoyant à elle-même que l'œuvre d'art constitue son autonomie. La réhabilitation du

¹²¹⁹ Ces artistes ont ainsi constitué la scène photographique en un espace critique où l'ironie, la parodie de soi et le burlesque détruisent le caractère présomptueux de la mise en scène.

¹²²⁰ Elle fût proche des principes d'Antonin Artaud dans le renouvellement d'une dynamique de la représentation où le spectateur est sommé de voir et ressentir.

modernisme après les critiques Pop et Minimalistes, passe, alors, par une nouvelle pensée de l'image performée qui, énonce la figure de l'artiste et instaure une relation au public en assignant une place au spectateur.¹²²¹

L'auteur reprend cette position pour analyser et donner une nouvelle lecture de l'œuvre de Nan Goldin. Dépassant les critères habituels de l'iconographie transgressive et du dispositif de la projection de diapositives, il propose d'analyser l'œuvre comme un dispositif instaurant la figure de l'artiste par l'autoportrait et le dévoilement d'une intimité relationnelle. Il reconnaît les lectures post moderne (où le diaporama est une citation des pratiques populaires) et naturalistes (qui s'arrêtent à l'aspect voyeuriste), mais rapproche le succès de Nan Goldin du phénomène d'institutionnalisation de l'art conceptuel.

De même, l'auteur continue de réinterpréter la création photographique contemporaine en réactivant le principe de l'œuvre autonome et en réinterrogeant la relation entre l'image et la théâtralité, notamment à partir des théories de Michael Fried et de l'œuvre de Jeff Wall.

Il apparaît ainsi un nouveau type d'image performée qui affiche tous les critères de l'autonomie moderne. Les œuvres de Jeff Wall utilisent le dispositif du caisson lumineux, les références au cinéma et à l'histoire de l'art et conservent ainsi une théâtralité photographique. Néanmoins, les personnages figurant dans ses œuvres assistent à un événement ou sont absorbés par un objet, et instaurent ainsi une relation d'indifférence vis à vis du spectateur, relation qui permet à l'œuvre d'affirmer son autonomie.

Nous voyons donc ici apparaître une nouvelle lecture de l'histoire de la photographie. Celle-ci n'est plus seulement analysée à l'aune des principes picturaux ou des attitudes des avant-gardes conceptuelles. Les photographes ou les artistes qui utilisent la photographie ne sont donc plus perçus comme des spécialistes reclus sur leur médium ou des originaux touchent à tout. Leur production est mise en perspective et en relation avec l'ensemble des créations culturelles, que celles-ci apparaissent avec l'image photographique ou avec ce que nous pouvons appeler notre société moderne.

Enfin, l'auteur conclut en remarquant que les artistes et les théoriciens de la fin du XXe siècle ont opéré une révision du modernisme et ont désormais pris la modernité elle-même comme sujet. Les spéculations sur le statut de l'œuvre d'art qui parcourent tout le XXe siècle et qui se retrouvent dans les trois sections de l'exposition, montrent à quel point la photographie est au centre des questions fondamentales de l'art. Il n'y donc aucun intérêt à s'interroger sur la légitimation artistique de la photographie, mais il convient plutôt d'étudier comment sa valeur fluctue entre ces trois régimes de la condition moderne : le régime documentaire et sa valeur

1221 *Idem.* p. 36

éthique, le régime expérimental et sa valeur esthétique, le régime performé et sa valeur artistique. Michel Poivert explique : « *La valeur des images est à la fois un fait de réception où les contextes déterminent les critères de jugements, mais les photographies sont également le fruit d'intentions où le photographe projette dans l'image une ambition que portent les choix formels.* »¹²²²

Cette exposition propose donc, on s'en rend compte, d'établir un bilan de la création photographique du XXe siècle en renouvelant l'angle d'analyse des œuvres et en réactivant l'attitude moderne tant critiquée par le post modernisme. Elle permet ainsi de mieux saisir la place de la création photographique contemporaine, qui après le succès des années 80 et 90, se voit concurrencé par le retour du photo journalisme¹²²³.

Alors que l'image d'information fournissait à la photographie d'art une référence qu'il fallait dépasser, et que la valeur d'usage s'opposait à la valeur artistique, il semble qu'aujourd'hui, et là réside la force de démonstration de cette exposition, cette valeur « *recouvre en bonne part, et en toute conscience, les enjeux esthétiques dont elle n'avait jusqu'alors pas pressenti la valeur.* »¹²²⁴

En effet, nous retrouvons dans «*L'ombre du Temps*» une relecture de la valeur d'usage de la photographie. Ses différents aspects utilitaires et populaires ne sont pas déniés, ils sont mêmes présentés comme une influence importante sans être un obstacle à sa légitimité artistique. Ainsi, cette exposition est exceptionnellement riche par la qualité et la diversité des œuvres : elle propose un panorama non seulement de l'utilisation de la photographie dans toute sa différence mais aussi des installations ou des films de Jean Luc Godar. Cette diversité permet aux commissaires d'englober toutes les utilisations de la photographie. Ces artistes ne sont pas rassemblés en fonction d'un élément particulier de leurs œuvres, mais en fonction de leur capacité à interroger la valeur de l'image photographique. Cette innovation curatoriale s'accompagne d'un souci de clarté.

En effet, la démonstration des commissaires qui débute par la mise à distance de la valeur documentaire de l'image qui, passe ensuite par les expérimentations visuelles, l'interrogation de l'autonomie de l'œuvre et de la représentation, est didactique. Dans le lieu d'exposition, le spectateur suit physiquement le propos des commissaires. La première salle consacrée au

¹²²² *Idem.*

¹²²³ D'après Michel Poivert, ce retour marque une fluctuation majeure de la valeur de la photographie, qui fut durant plus d'un siècle gouvernée par les élites et qui semble, aujourd'hui, revenir au public par l'effet d'un retour de l'autorité du référent. De plus, bien qu'elle soit enfin soutenue par un marché, la photographie d'art ne peut rivaliser ni avec l'industrie des médias, ni avec son utilisation comme objet de consommation culturelle.

Idem

¹²²⁴ *Idem* p. 38

document, débute par une série particulière d'Atget et se termine par l'interrogation de la valeur de l'image photographique en tant que document. Cette interrogation est accentuée par un changement de niveau physique dans l'exposition qui se poursuit alors au premier étage. Le visiteur découvre sur le palier deux œuvres, celle de Graham et de Viola, qui lui permettent de pousser sa réflexion sur la perception de l'image. Le seuil physique correspond à une rupture conceptuelle matérialisée par ces deux œuvres. Celle-ci ouvre alors la salle consacrée à l'expérimentation visuelle et amène le spectateur à la dernière section où il pourra questionner la véracité de la représentation. Le cheminement physique du spectateur correspond alors à son cheminement mental qui l'amène à s'interroger non seulement sur la valeur de l'image photographique mais aussi sur le sens des représentations et sur sa propre perception de l'image

Dans le texte du catalogue, tout comme dans la visite de l'exposition, le déroulement du propos des commissaires amène le visiteur, ou le lecteur, à revoir des œuvres habituellement classées dans des catégories artistiques et historiques bien définies. Elles sont ici remises en questions. Cette remise en question ne se veut pas polémique, elle vise plutôt un élargissement des modes d'analyses des œuvres photographiques sans que cette analyse ne soit conditionnée par un classement de l'œuvre dans une catégorie définie.

L'exemple de Nan Goldin (Planche XLII, illustration 77) illustre cette démarche. La réception de l'œuvre de Nan Goldin¹²²⁵, une des artistes majeurs de la décennie 90, a connu de nombreuses interprétations. Perçue comme un journal photographique, comme la continuité de l'artiste maudit du XIXe siècle ou comme l'expression esthétique d'une génération¹²²⁶ « trash », elle est ici abordée à partir du dispositif qu'elle utilise, à savoir la mise en scène de sa vie. Elle participe donc de l'image performée, de la mise en scène d'une vie, plus que du documentaire.

Cet élargissement de l'analyse des œuvres au dispositif est emblématique du propos de cette exposition. Les œuvres ne sont plus cataloguées en fonction de leur esthétique, de l'école ou du mouvement dans lequel elles s'insèrent, mais à partir du dispositif¹²²⁷ qu'elles utilisent.

Ce changement d'attitude dans l'analyse des œuvres se retrouve aussi dans la mise en perspective qu'offre cette exposition. Pour la première fois, la photographie apparaît sur un pied d'égalité avec tous les autres médias et n'est plus conditionnée par sa valeur d'usage.

1225 Nous renvoyons à l'article de Marie Bottin « La critique en dépendance, la réception de l'œuvre de Nan Goldin en France (1987-2003) » in *Études photographiques*, n° 17 novembre 2005.

¹²²⁶ Cf. cat. *Emotions and Relations, Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrison, Jack Pierson, Philip-Lorca Di Corcia*, Hamburg Kunsthalle 27 mars-1 juin 1998, ed. Taschen, 200p.

¹²²⁷ A propos de l'analyse des œuvres à partir du dispositif, nous renvoyons aux articles de Stéphane Lojkin, disponibles sur le site internet Ut pictura18.

Cf. <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtPicturaServeur/Presentation.php>

Nous assistons donc à un élargissement du champ des références ainsi qu'au passage d'un temps court à un temps long dans la recherche des influences. Les œuvres contemporaines ne sont plus seulement perçues comme une continuation ou une opposition au post modernisme. Elles sont vues comme le réceptacle et l'expression d'idées qui traversent la création artistique depuis le XVIIe siècle. L'élargissement des références accompagne ainsi un élargissement de l'analyse du champ d'action de la photographie : elle ne subit plus l'influence des arts plastiques, elle participe directement à leur évolution. Souvent vue comme participant à la mort des attitudes modernistes, la photographie est comprise ici comme une création capable de réactiver la modernité.

Cette notion de modernité, souvent malmenée, entre la critique greenbergienne et la post modernité, était déjà l'objet d'une analyse en 2000. Jacques Rancière en donne une longue définition¹²²⁸ qui trouve dans cette exposition une de ses meilleures réalisations.

En effet, nous retrouvons dans cette exposition la remise en cause de la post modernité qui exaltant les simulacres, les métissages et hybridations, s'est transformée en une remise en cause de l'autonomie artistique qu'autorisait la modernité. Ce qui, comme le démontre cette exposition, entraîne un retour à la scène primitive par une interrogation de la modernité. Cette situation est d'ailleurs signalé par Jacques Rancière : « *Le régime esthétique des arts n'oppose pas l'ancien et le moderne. Il oppose plus profondément deux régimes d'historicité. C'est au sein du régime mimétique que l'ancien s'oppose au moderne. Dans le régime esthétique des arts, le futur de l'art, son écart avec le présent du non art, ne cesse de remettre en scène le passé.* »¹²²⁹

De la même manière, le système artistique où le sujet commandait les genres de la représentation, est remis en cause dans la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle, au

¹²²⁸ Jacques Rancière affirme. : « *La modernité sous ses différentes versions est le concept qui s'applique à occulter la spécificité de ce régime des arts et le sens même de la spécificité des régimes de l'art. Il trace pour exalter ou la déplorer une ligne simple de passage ou de rupture entre l'ancien et le moderne, le représentatif ou le non représentatif ou l'anti-représentatif. Le point d'appui à cette historisation simpliste a été le passage à la non figuration en peinture. Ce passage a été théorisé dans une assimilation sommaire avec un destin global anti mimétique de la modernité artistique. Lorsque les chantres de cette modernité là ont vu les lieux ou ce sage destin de la modernité s'exhibait envahit part toute sorte d'objets, machines et dispositifs non identifiés, ils ont commencé à dénoncer la « tradition du nouveau », une volonté d'innovation qui réduirait la modernité artistique au vide de son auto-proclamation. Mais c'est le point de départ qui est mauvais. Le saut hors de la mimesis n'est en rien le refus de la figuration. Et son moment inaugural s'est souvent appelé réalisme, lequel ne signifie aucunement la valorisation de la ressemblance mais la destruction des cadres dans lesquels elle fonctionnait. (...) Le régime esthétique des arts n'oppose pas l'ancien et le moderne. Il oppose plus profondément deux régimes d'historicité. C'est au sein du régime mimétique que l'ancien s'oppose au moderne. Dans le régime esthétique des arts, le futur de l'art, son écart avec le présent du non art, ne cesse de remettre en scène le passé.* »

Cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, p. 35, ed. La Fabrique-édition, 2000, 73 p.

¹²²⁹ Jacques Rancière, idem.

moment même où commence à être renversée la hiérarchie des sujets en peinture. Ce renversement est concomitant au développement de la photographie et entraîne une ouverture de la représentation. Ainsi, c'est parce que l'anonyme est devenu le sujet d'art que son enregistrement peut être art ; sa beauté spécifique caractérise même le régime esthétique des arts qui a commencé avant les arts de la reproduction mécanique et a permis aux arts de la reproduction d'être considérés comme art par la nouvelle manière de penser l'art et ses sujets. La photographie n'est pas devenue art par sa capacité à imiter les manières de l'art. Elle s'inscrit dans la même logique de révolution esthétique que l'histoire : intérêt pour la vie des anonymes, mise en avant des symptômes d'un temps ou d'une société dans des détails infimes.

Ces idées expliquent pourquoi «*L'ombre du Temps*» englobe des éléments extérieurs non seulement à la photographie mais aussi aux arts plastiques. Depuis les théories de Diderot sur le théâtre jusqu'au détournement situationniste, les œuvres sont insérées dans une histoire de la création humaine qui dépasse largement les cadres disciplinaires. L'image photographique sort de l'histoire unique de la photographie pour s'intégrer dans une histoire multiple faite de faisceaux différents mais participant tous du même mouvement culturel, des mêmes régimes de visibilité, voire des mêmes épistémès.

On s'en rend donc compte, cette exposition semble marquer la fin d'une époque, celle de la course à la reconnaissance à la légitimation du médium photographique comme expression artistique. La valeur de la création photographique n'est plus perçue en fonction de sa capacité à s'ériger comme création autonome ou comme une création participant au renouvellement des pratiques artistiques, mais en fonction de sa capacité à participer au développement et à l'enrichissement de la création artistique et culturelle.

Enfin, le cadre parisien nous permet de saisir la dichotomie de la valeur de la photographie au tournant du XXI^e siècle, dichotomie incarnée dans la programmation de deux institutions majeures : le Centre National de la Photographie et la Maison Européenne de la Photographie. A Paris, en 1996, Régis Durand prend la direction du CNP, où il souhaite privilégier la création photographique contemporaine et accorder une place privilégiée aux jeunes artistes. Le CNP devient ainsi un Centre d'art contemporain consacré aux « œuvres de nature photographique ». Mais la programmation et l'emplacement du CNP (à l'Hôtel Salomon de Rothschild) réduisent les capacités d'accueil et visent un public averti.

Par ailleurs, la Mairie de Paris ouvre la Maison Européenne de la Photographie dans le quartier du Marais en 1996. Ce nouveau lieu entend devenir un lieu culturel dédié à la photographie et à son histoire. Ce parti pris est expliqué ainsi par Sylvain Maresca:

*« Seules les institutions spécialisées sont susceptibles de donner un aperçu assez large de [la] diversité et de l'histoire de la photographie [...] Ces structures maintiennent [...] un lien entre la photographie qui se destine à l'œuvre et celle(s) qui répondrai(en)t à de simples usages. »*¹²³⁰

A l'instar du CNP et de la MEP, ces événements consacrés à la photographie ne s'insèrent pas tous dans la même optique et ne visent pas obligatoirement les mêmes buts.

La création des Centres photographiques favorise la diffusion de l'art dans des territoires souvent excentrés, peu dotés en offres artistiques, comme le Centre Photographique de Lectoure dans le Gers, La photographie apparaît alors comme un médium privilégié pour favoriser la rencontre entre l'art contemporain et le grand public. L'exposition de photographie est aussi utilisée pour enrichir la vie culturelle et artistique des villes de province, comme Reims où se déroule, annuellement, un festival consacré au médium.

Les institutions plus importantes, comme le CNP, concentrent leurs actions dans une relecture de l'histoire de l'art où enfin est introduite la photographie. Une relecture qui explique et légitime la création contemporaine en pleine ébullition.

Les photographes trouvent dans ces nouveaux événements la possibilité de diversifier les débouchés de leur production. Certaines de ces expositions sont une ouverture donnée à des formes mineures, comme le photo reportage, d'accéder à une certaine reconnaissance.

Enfin, de nouveaux festivals, comme le Printemps de Cahors, concourent à rapprocher l'art contemporain et le public par le biais de la photographie. Celle-ci n'est plus alors présentée comme un médium autonome, mais comme un moyen de création utilisé par de nombreux artistes, un médium qui participe à l'évolution de la création artistique dans son ensemble. Il se produit ainsi une adaptation de l'identité des créateurs aux modèles de l'histoire de l'art, la fin de l'autonomie de la photographie avec son intégration dans la sphère des arts légitimes, intégration qui se matérialise par la création du Jeu de Paume.

Une intégration qui bouleverse et modifie la perception et la lecture de l'histoire de l'art du XXe siècle.

¹²³⁰ Sylvain Maresca, "Puisque c'est un art désormais", in *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*, Paris, Paris Audiovisuel, 1996, p. 94-95.

Conclusion

Que retenir en conclusion de notre étude ? Après un examen de quelques 35 années d'expositions photographiques en France, notre étude nous a permis d'aborder aussi bien l'évolution des politiques culturelles françaises, les différentes utilisations du dispositif d'exposition que l'évolution des pratiques artistiques et photographiques.

En premier lieu, nous avons vérifié que l'exposition est un ensemble hétérogène de discours, de positionnements, de lieux et de normes. L'exposition est à considérer non seulement comme l'acte de présentation de l'œuvre d'art mais aussi comme un dispositif de rencontres entre l'œuvre, son message et les publics. On se rend donc compte qu'elle est ainsi une interface entre quatre catégories d'acteurs. Elle condense, oriente et donne du sens aux objets, discours et réactions de ces acteurs. Elle est donc ici considérée comme un moyen d'observer et d'analyser l'évolution de la notion art dans notre période contemporaine. En ceci, nous considérons l'exposition comme une excellente position à partir de laquelle peut se révéler le processus de légitimation d'un art. Elle représente non seulement un enjeu artistique, en ce qu'elle participe à l'élaboration de la valeur artistique, mais aussi un enjeu social et culturel, en ce qu'elle confronte le public à la notion d'art. L'exposition est donc une forme discursive qui concourt au processus de légitimation d'un objet.

Il est apparu que la valorisation artistique de la photographie par l'exposition est un processus propre à la photographie contemporaine qui s'inscrit dans un contexte de dématérialisation de l'objet artistique, de diversification de la notion « art » et d'institutionnalisation du contexte de diffusion. Trois éléments qui concourent à l'apparition et à la reconnaissance de nouvelles formes artistiques. Ceci d'autant plus qu'au début des années soixante-dix, les champs de l'art et de la photographie sont encore peu structurés, peu hiérarchisés et donc suffisamment perméables pour permettre l'introduction de nouveaux discours.

Au début des années soixante-dix, en effet, la première préoccupation des photographes, soucieux de valoriser leur production, est de délimiter un territoire symbolique sur lequel ils pourront installer leur discours. Leur production est encerclée d'un côté par les usages dominants de la photographie (reportage et illustration) et de l'autre, par le modèle du tableau qui domine encore la hiérarchie artistique. La photographie ne s'appréhende alors que par son

usage dominant: le photo reportage qui détermine un langage photographique et un rapport particulier à l'objet.

Ces déterminations conditionnent en partie la pratique amateur en pleine explosion. Les usages populaires de la photographie sont, avec le reportage, les principales sources de production et de diffusion de l'image photographique. En cela, elles déterminent les critères de jugements esthétiques et contribuent à faire de la photographie un art moyen. Ce positionnement dans le « moyen », révèle d'ailleurs une vérité sociale et esthétique.

Il s'agit alors pour les photographes soucieux de légitimer leur production comme une forme d'art de la distinguer de ces différentes utilisations¹²³¹. La mise en place d'un champ autonome, apte à valider la production de ces photographes, nécessite aussi la définition de cette photographie.

Ce champ se constituera à partir des lieux créés dans les années soixante dix. En 1969, Jean-Claude Lemagny entreprend le lancement de la collection de photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de Paris. Par la suite, les nombreuses initiatives au sein du milieu photographique consolident les bases de la reconnaissance officielle. C'est alors que Lucien Clergue, Jean Maurice Rouquette et Michel Tournier créent les Rencontres internationales de la photographie d'Arles en 1970, Paul Jay monte le Musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône en 1972, Jean Dieuzaide ouvre la galerie municipale du Château d'eau à Toulouse en 1974, en 1975, Pierre Barbin crée le service de la photographie au ministère de la Culture, la même année où est ouverte la galerie Agathe Gaillard, rue du Pont Louis-Philippe à Paris.

Ces espaces d'exposition et de valorisation deviennent les lieux où s'affirme cette nouvelle photographie qu'il convient alors de définir. George Bardawil¹²³² met en avant l'aspect vierge de cette photographie en voie de constitution. Il précise d'ailleurs, en 1975, l'importance: *« (...)d' établir les premiers termes d'un code commun impliquant naturellement la reconnaissance et la spécificité de cette photographie bien particulière qui n'est pas de mode, pas de publicité, ni de reportage, pas artistique non plus (les grands mots la révulsent) mais qui, après un long chemin souterrain, vient de rejaillir aux yeux de tous, ayant trouvé, sans autre tuteur, ni alibi, en elle-même, la force et la raison d'être. »*¹²³³

Nous pouvons tenter de définir l'esthétique de cette photographie. Elle est caractérisée par l'utilisation du noir et blanc, l'importance accordée à la matière même de l'image que ce soit

¹²³¹ Paradoxalement, la photographie utilisée par les artistes plasticiens au début des années soixante-dix, se caractérise par une esthétique pauvre et socialement déterminée.

¹²³² George Bardawil participe au colloque en tant que représentant de la Photo-Galerie de Paris.

¹²³³ George Bardawil, annonce du colloque *Galleries et marché de la photographie*, in cat. 6^{ème} Rencontres Internationales de la Photographie, 1975.

par le biais du flou ou celui de l'extrême netteté, les tirages sont de taille modeste (30x40 cm), les sujets majoritairement des paysages ou des natures mortes, la fonction narrative de l'image étant évacuée au profit d'une dimension poétique et symbolique. Une création qui, par son esthétique et l'attitude artistique, témoigne d'un certain retard vis-à-vis des avant-gardes artistiques. Une photographie, proche de l'art mais différente, unique.

Il faut comprendre que tous les discours sur cette photographie sont produits soit par les photographes eux-mêmes¹²³⁴, soit par des acteurs institutionnels, souvent néophytes ou anciens photographes. Ainsi, durant les années soixante-dix, la création photographique s'affirme dans des expositions et des discours catalogués comme mineurs parce que produits par une minorité culturelle. Cette minorité crée alors son propre langage en amalgamant des éléments du langage de l'art (éléments nécessaires à sa légitimation) à des éléments caractéristiques du médium (éléments nécessaires à sa singularisation). Ces discours se présentent aussi bien sous la forme de textes que d'expositions qui peuvent être considérées comme des discours, en ce qu'elles produisent un savoir. L'apparition de ces deux formes de discours est d'ailleurs concomitante.

La légitimation de la photographie se produit par le biais d'un modèle artistique formulé par la critique d'art américaine et repris par l'institution artistique. John Szarkowski utilise alors la terminologie greenbergienne, celle qui définit la modernité artistique et qui a légitimé l'expressionnisme abstrait américain, à savoir que chaque œuvre doit répondre aux caractéristiques du médium sur lequel elle s'inscrit. Les photographes cherchent alors à se rapprocher de la figure du peintre abstrait dont ils partagent le goût du hasard, la recherche de structure et l'expression d'une intériorité. Ils s'inspirent d'un modèle artistique (celui du modernisme) qui est en décalage vis-à-vis de la création artistique contemporaine (qui s'engage dans la post modernité), où les artistes produisent des écrits théoriques à l'aide d'outils conceptuels qui reprennent les théories de Greenberg.

Les premières expositions de photographie présentent un art encore considéré comme mineur, une forme d'art produite par des personnes dont l'identité artistique est mal définie. Cette « *nouvelle race de photographes* »¹²³⁵ cherche à créer un art nouveau en façonnant une vision, une démarche esthétique, une culture et une éthique spécifiques. Ces quatre données, qui pourraient caractériser une avant-garde artistique, signalent la volonté de se positionner hors des cadres habituels: ceux de la photographie dite objective, ceux des photographes formalistes, ceux de l'art et ceux du photo journalisme. Ce type de positionnement n'est

¹²³⁴ Le discours d'un artiste, même s'il participe à sa reconnaissance, n'a de valeur qu'à partir du moment où celui-ci est légitimé.

¹²³⁵ Claude Nori, *La photographie actuelle en France, des origines à nos jours*, op.cit.

possible que dans le contexte de vide théorique, d'autant plus qu'il ne définit pas une esthétique ou une attitude bien précise. A ce propos, Claude Nori reste vague lorsqu'il définit ces photographies « *Presque exclusivement en noir et blanc, elles imposent peu à peu une esthétique habile qui joue des espaces et des cadrages* ». ¹²³⁶

Dans ce contexte de recherche de légitimité, le champ des arts plastiques apparaît comme un modèle à imiter. La majeure partie des expositions, que ce soit celle de la Galerie Municipale du Château d'eau à Toulouse ou celle des Rencontres d'Arles, utilise un discours soumis à des règles opérantes dans les arts plastiques. Ainsi, de nombreux artistes sont classés en fonction de leur nationalité, leur technique (la couleur, le flou), ou le genre ¹²³⁷.

Dans le cas d'analyse d'expositions nous sommes amenés à nous concentrer particulièrement sur les discours qui accompagnent la présentation des œuvres, l'exposition, qui est, en elle-même, une forme discursive. Ces discours, qui participent à la mise en perspective historique de l'œuvre, concourent également à son explication par le biais de critères esthétiques, théoriques et historiques, et donc à la création de normes.

Il apparaît clairement, à travers l'étude de nombreuses expositions, comme « Photo actuelle en France » en 1978 ou le 33^{ème} *Salon International de la photographie et du cinéma* en 1979, que les discours produits par le champ de la photographie au cours des années soixante-dix, restent encore déterminés par des critères spécifiques et dénotent une conception auto centrée d'un art photographique tourné vers ses spécificités. Ces expositions ont, bien sûr, le mérite d'opérer des classements et des distinctions au sein de la création contemporaine. Mais la nature et la relative imprécision des critères utilisés, démontrent le faible niveau de conceptualisation de cette création encore rattachée à des impératifs formalistes ou iconographiques et incapable de produire un discours critique.

Les discours produits sur un art mineur, par une catégorie d'acteurs mineurs du monde de l'art, ont marqué une époque et un mouvement caractérisés par la reconnaissance de formes d'expressions mineures. Ils ont aussi largement contribué à normaliser et donc à délimiter un nouveau domaine de la création. Bien que soucieux de trouver de nouveaux débouchés à leurs œuvres, les photographes ne semblent pourtant pas prêts à s'immerger dans un monde de l'art qui leur paraît hostile et inadapté à la valorisation de leurs images. Leur processus de légitimation passe alors par l'autonomisation de leur monde, la mise en place de modes d'évaluation et de critères de jugements particuliers à leur pratique de la photographie. Ces critères sont caractérisés par le rejet de tout élément susceptible de rattacher l'image à une

¹²³⁶ *idem*

¹²³⁷ Il convient de remarquer que ces genres sont majoritairement mineurs, les genres majeurs étant accaparés par les productions « professionnelles » le tableau d'histoire par les reporters, le portrait par les studios.

production populaire ou scientifique, à une production mineure, et par la primauté de la subjectivité de l'opérateur dans l'élaboration de l'œuvre, sur le modèle de l'art moderne, considéré comme un canon, un art majeur. Bref par une attitude qui apparaît alors opposée au modèle de l'artiste contemporain. Ainsi, cette opposition et les fluctuations de la valeur de l'image, selon les institutions, rendent impossible la considération artistique du médium.

La photographie ne sera reconnue comme une forme d'art majeure qu'à partir du moment où elle s'aliènera en incorporant en son sein des caractéristiques (esthétiques et théoriques) des formes d'art majeures.

Cependant, cette photographie mineure engendre une nouvelle vision sur le médium en raison de l'usage spécifique, de sa propre position périphérique aussi bien du point de vue géographique qu'institutionnel et de sa distance créative par rapport au « centre ». Cette photographie est valorisée par des acteurs qui sont aussi des créateurs. Et bien qu'ils se placent en position d'être une avant-garde, ils se situent en parallèle de la création artistique majeure, celle soutenue et diffusée par le monde de l'art. Ils n'obtiendront donc jamais le statut d'avant-garde, mais plutôt celui de contre modèle, celui à partir duquel les artistes utilisant la photographie pourront se repérer dans le champ de la création. Ils représentent presque une frontière au-delà de laquelle la photographie n'est plus de l'art, ils sont donc en marge, en périphérie et continuent d'incarner un art mineur dans son moment historique d'autonomisation.

Il convient alors de se demander si les processus d'autonomisation des champs, processus nécessaires à toute reconnaissance et acquisition de légitimité, ne bloquent pas l'accès à une consécration comme forme majeure. Le positionnement de cette photographie hors des normes esthétiques et théoriques de l'art contemporain ne semble pas avoir facilité son intégration dans la sphère de la légitimité. Il semble au contraire que les formes photographiques qui acquièrent rapidement une légitimité sont celles qui réutilisent des paradigmes et des esthétiques qui la distinguent des formes traditionnelles de la peinture et de la photographie noir et blanc de petit format.

La photographie légitimée au cours des années quatre-vingt est cette image qui « tient au mur ». Si cette capacité est nécessaire, il s'agit d'un critère par défaut, c'est-à-dire qu'il permet d'éliminer toute forme photographique encore redevable à la photographie traditionnelle présentée dans des albums. L'exposition au mur implique de nouveaux critères esthétiques définis par leur capacité à différencier l'objet de la photographie traditionnelle et du document. Le grand format et la couleur sont les deux principaux critères esthétiques de cette photographie qui apparaît dans l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent

photographes» en 1981, il est aussi intéressant de remarquer que ces deux critères impliquent une mise à distance de l'artiste dans la production de l'objet. En effet, contrairement à la photographie noir et blanc de petit format qui peut être produite par tout un chacun possédant un minimum de technique et de moyen matériel, la photographie couleur grand format demande des connaissances et de moyens techniques qui impliquent l'intervention de techniciens compétents.

Cette évolution esthétique est symptomatique d'un changement dans la position de l'artiste. Alors que le photographe traditionnel participe à la confection du produit artistique du début à la fin de la chaîne de production, c'est-à-dire du choix du sujet, de la prise de vue jusqu'au tirage et parfois même jusqu'à l'encadrement. L'artiste qui produit des œuvres photographiques grand format couleur, ne peut, pour des raisons techniques, participer à l'ensemble des étapes de production. Tel un artisan, le premier, garde un contact corporel et continu avec sa production, alors que le second, à l'instar de l'ingénieur et de l'artiste contemporain, conçoit et prévoit la production, mais laisse le soin de la réalisation à d'autres acteurs.

Cette différence d'esthétique et de position trouve un écho au sein du discours de l'œuvre.

A l'instar du changement survenu dans l'histoire et mis à jour par Foucault, c'est à dire le passage d'une description globale où tous les phénomènes sont resserrés autour d'un centre unique (principe, signification, esprit, vision du monde, forme d'ensemble) à une histoire générale qui déploie l'espace d'une dispersion. Nous assistons avec ce changement esthétique, au passage d'une photographie moderniste à une photographie contemporaine. Dans la première, tout est centré autour de la vision de l'opérateur, l'image reprend la forme du cône optique dont le sommet correspond à la focale de l'appareil photographique, tous les éléments sont agencés en rapport avec ce point dans le but de donner un ensemble cohérent et unifié. Dans la seconde, les éléments sont dispersés dans l'image mais entretiennent des rapports constants entre eux dans le but de former un tableau photographique, une globalité autonome. D'ailleurs, lorsqu'en 2007, Marc Tamisier¹²³⁸ cherche à établir une norme photographique contemporaine, il la définit à partir de trois qualités: la dispersion¹²³⁹, la globalité¹²⁴⁰ et la frontalité¹²⁴¹.

¹²³⁸ Cf. Marc Tamisier, op.cit. p. 125

¹²³⁹ *Idem*.

La dispersion est une nouvelle donnée qui ne se retrouve pas dans l'esthétique documentaire. Celle-ci englobe les normes de globalité et de frontalité, elle en fait même ses caractéristiques formelles, mais elle reste structurée par le point de vue, celui de l'opérateur. Ce point de vue qu'il soit spatial, c'est à dire qu'il représente la position physique de l'opérateur par rapport au sujet, ou symbolique, il représente alors l'ensemble des présupposés et des attentes du photographe pendant la réalisation de l'image, est reconnaissable et participe à la lecture de l'œuvre.

¹²⁴⁰ *Idem*

Cette dé-subjectivisation de l'image photographique entraîne aussi la fin de la coupure temporelle que représentait la photographie. En effet, la globalité et la dispersion de l'image représentent la nouvelle dialectique qui anime la photographie et remplace celle qui liait la temporalité de la prise de vue à la temporalité de la réception de l'image. De ce fait la dialectique de la temporalité se trouve transformée en une plastique visuelle (celle de la dispersion et de la globalité). Ce changement de paradigme photographique est significatif, non seulement d'une évolution dans la photographie mais aussi d'une évolution artistique.

La transformation de l'objet photographique en œuvre d'art implique donc une évolution symptomatique de l'introduction dans l'image photographique des paradigmes de l'art conceptuel : le retrait de la subjectivité et des caractéristiques du médium, notamment son caractère documentaire. Nous assistons ainsi à un déplacement de l'acte créateur, à un rejet de la subjectivité moderniste et à l'adoption d'une esthétique du constat, du silence. Alors que la subjectivité de l'opérateur et la figure de l'auteur sont convoquées dans le processus de valorisation de la photographie afin de la sortir du domaine de l'illustration. Elles se doivent de disparaître dans la photographie reconnue comme expression artistique.

De plus, cette transformation de la pratique et de l'objet photographique ne prend tout son sens que par la confrontation physique, visuelle et directe entre l'œuvre et le spectateur. La simple reproduction dans une revue ou un catalogue, les moyens de diffusions habituels de la photographie petit format noir et blanc, ne permettent pas de saisir l'efficacité du tirage grand format couleur. L'exposition est alors le lieu unique de la rencontre entre le spectateur et ces œuvres qui trouvent avec la cimaise et l'espace d'exposition, et l'espace de diffusion le plus adapté à leurs propos. Nous pouvons donc considérer qu'à l'instar de l'art contemporain, la photographie contemporaine est un art d'exposition, en l'absence d'une présentation dans un lieu adapté, son discours se retrouve amputé.

Avec la dispersion, ce point de vue est toujours présent mais ramené à sa vision optique, à sa présence la plus élémentaire. Le foyer oculaire se dissout dans la surface de l'image et rend impossible son appropriation subjective. Il s'agit d'une vision indépendante du regardeur, une vision en soi, sans sujet et donc commune à tous.

¹²⁴¹ Marc Tamisier affirme : « Elle [la photographie] est l'œuvre d'un artiste, à condition de comprendre que cet art est devenu ingénierial. Aux pratiques techniques se substituent en effet des choix systémiques, des dimensions d'une idée réalisable de la photographie, et ce sont ces choix qui président maintenant à la production des images et auxquels l'artiste plie ses objets. C'est précisément ce rapport de l'acte photographique comme choix de réalisation à l'idée de la photographie comme fonction réalisable et que l'on nomme alors le « procédé » photographique. Et il importe bien d'avantage que l'image porte la marque de ce procédé, plutôt qu'elle n'exprime un sens photographique. La subjectivité de l'artiste est certainement présente en ce que l'illusion d'une mécanique automatique est abandonnées, mais elle ne s'oppose aucunement à l'objectivité et ne revendique aucune subjectivisme. Il s'agit d'une subjectivité conceptuelle, productrice de projets. Par le concept elle touche à la fonction, s'en tient au réalisable et accepte une forme visuelle normale. »

Idem.

Nous ne pouvons limiter le constat de cette évolution à une simple évolution esthétique, il s'agit d'un changement de régime de visibilité¹²⁴². Ces régimes de visibilité correspondent aux différentes utilisations de l'image, aux modes de narrations présents dans la représentation qui peuvent être identifiés comme caractéristiques de régimes de visibilités particuliers. Ces régimes peuvent coexister au sein d'une même culture, ils sont représentatifs de différentes conceptions de l'art.

Or, nous constatons que dans une période de foisonnement et d'effondrement des normes esthétiques, plusieurs régimes de visibilité peuvent coexister. Cette situation se retrouve en France dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Ainsi, la photographie créative est caractérisée par une matière impalpable, la vapeur et des représentations où la forme émerge du fond, elle s'inscrit dans le régime de la spectralité, caractéristique de la gravure et de l'estampe. Alors que la photographie contemporaine est caractérisée par un régime de visibilité de la virtualité: ce qui est représenté est en potentialité, en latence, en attente d'action, et peut être activé par le spectateur.

Les différences entre les photographies valorisées, par tel ou tel autre champ, pourraient donc être appréhendées à partir des régimes de visibilités qu'elles utilisent. Et chaque institution pourrait donc être caractérisée par un régime de visibilité particulier.

En effet, comme nous l'avons vu, les institutions artistiques se caractérisent principalement par leur programmation, elle-même dépendante de la mission de l'institution ainsi que de la personnalité et des goûts du directeur. Cette affirmation est valable principalement dans les périodes de constitution du champ, période au cours de laquelle les normes esthétiques ne sont pas encore fixes et certaines. Dans ce contexte d'incertitude et d'élaboration de normes, les directeurs d'institutions, nous pensons à Jean Dieuzaide, Lucien Clergue ou Jean Claude Lemagny, diffusent et valorisent la production qui correspond à leur goût photographique et conception de l'art. Ainsi, les décennies soixante-dix et quatre-vingt sont caractérisées par la diffusion de multiples courants photographiques cherchant tous une reconnaissance culturelle et trouvant un écho et un soutien dans des institutions encore jeunes. La photographie apparaît alors sous de multiples formes qui se distinguent par le régime de visibilité dans lequel elles

¹²⁴²Cf. Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, pp.31-32, ed. La Fabrique-édition, 2000, 73p. ,

Nous pouvons définir un régime de visibilité ainsi : chaque époque produit des formes de visibilité partagées, une esthétique sociale. L'apprentissage visuel, l'œil en tant qu'appareil de vision est formé par les médias qui entourent l'observateur, ceux de son époque. Les régimes de visibilité de chaque époque peuvent être condensés dans un dispositif qui est composé d'un ensemble d'éléments techniques, lequel dépend de l'organisation des rapports humains, qui cristallise les imaginaires, ce que chaque époque veut voir, qui véhicule des valeurs, du symbolique et valide ce qui est digne d'être vu.

s'inscrivent et par l'attitude et le discours de leur créateur. La photographie artistique apparaît donc dans un contexte de fortes oppositions entre différents champs plus ou moins concurrents.

Cette situation disparaît progressivement au cours des années quatre-vingt-dix, alors que le champ de la photographie se constitue en tant qu'entité autonome et que les artistes plasticiens développent une pratique photographique. Ainsi, les normes esthétiques s'affirment plus clairement, et les institutions acquièrent une importance telle que leurs directeurs sont contraints d'orienter leurs choix non plus seulement en fonction de leurs préférences, mais aussi en fonction de la mission et de la politique de l'institution.

Les pionniers de la reconnaissance de la photographie évoluaient dans un territoire vierge de normes et de références. Ils dirigeaient de petites institutions qu'ils marquaient de leur personnalité. La personnalisation de ces institutions, tout comme leur création et leur fonctionnement hors du cadre institutionnel, leur donne paradoxalement une plus grande liberté d'action malgré des moyens réduits et une précarité accrue. Pour palier à ces contraintes, des réseaux de collaborations nationaux et internationaux sont créés et se matérialisent, entre autres, par l'échange d'expositions et des invitations.

Leurs successeurs doivent tenir compte d'une histoire enfin révélée, de normes et de théories exemplifiées, de l'importance des institutions qu'ils dirigent, qui bénéficient maintenant d'un capital symbolique conséquent et d'appuis financiers plus importants. Paradoxalement, en gagnant en reconnaissance et en valeur, la photographie a perdu la liberté d'action du début de sa reconnaissance. Cette perte est toutefois compensée par une potentialité de mise en perspective historique et artistique.

En effet, la décennie quatre-vingt est caractérisée par la reconnaissance institutionnelle de la photographie, véritable vecteur de sa légitimation artistique et politique. Libérée de l'obligation de remplir une fonction sociale, la photographie isole progressivement ses caractéristiques qui la définissent comme art. Apparaissent alors des institutions nationales (le Centre National de la Photographie) et des événements (le Mois de la Photo) consacrés à l'exposition du médium. En plus de la création d'institutions dédiées au médium, elle est de plus en plus exposée dans des institutions artistiques comme le Musée national d'art moderne (Annexe 21). La multiplication des expositions ainsi que la diversification de la production rendent la constitution d'une histoire indispensable. L'écriture de celle-ci est bien sûr redevable au modèle de l'histoire de l'art, mais dénote des lacunes méthodologiques et des aspects hagiographiques qui l'éloignent de sa mission de sélection. Cette absence de

discernement est aussi notable au sein de la production contemporaine comme le démontre une institutionnalisation disparate qui se concrétise par deux expositions «L'invention d'un regard» et «L'invention d'un art» en 1989 au Musée d'Orsay et au Centre George Pompidou. Ces deux événements marquent la reconnaissance de la valeur artistique de la photographie par l'institution muséale mais soulèvent aussi de nombreuses problématiques.

Il apparaît tout d'abord primordial d'écrire une histoire de la photographie, histoire encore lacunaire, afin de permettre une mise en perspective avec la création contemporaine et donc de poser des normes à partir desquelles celle-ci pourra être évaluée. Or, il apparaît clairement que ces deux expositions se trouvent confrontées à l'absence de normes et à des problèmes d'historiographie. Leurs discours proposent une vision particulière de l'histoire de la photographie, une histoire où la création est classée en fonction du dispositif de réalisation. Cette approche n'est toutefois pas utilisée pour la création contemporaine, présentée à travers un large panorama qui, s'il rend compte de la diversité de la création photographique en France, ne permet pas de repérer ou de fixer des usages dominants.

Les lacunes de ces deux expositions témoignent de la faiblesse des outils méthodologiques utilisés pour analyser l'histoire du médium, même si elles ont le mérite de poser les bases de cette histoire et de marquer, significativement, la reconnaissance par l'institution de la valeur artistique de la photographie.

A la fin des années quatre-vingt, la photographie se révèle être un médium protéiforme susceptible d'accueillir les intentions des photographes désirant s'apparenter à la figure de l'auteur ou à celle de l'artiste moderne, mais aussi celle des artistes dont l'art repose la question de l'objectivité et de la modernité. A la fois symbole du succès de l'économie de la culture et d'un art contemporain en constante évolution, l'identité artistique de l'objet photographique n'est pas encore déterminée. Ces diverses facettes continuent d'être incarnées dans la décennie suivante comme le montre une analyse de la programmation des deux principales institutions dédiées au médium. Sous la direction de Régis Durand, le Centre Nationale de la Photographie diffuse une création photographique qui s'inscrit d'emblée dans le champ de l'art contemporain, alors que la Maison Européenne de la Photographie incarne une création protéiforme produite par des photographes en quête de légitimité.

Les années quatre-vingt-dix peuvent toutefois être considérées comme une période de succès pour la photographie. Les événements qui lui sont consacrés se multiplient, les acteurs de son champ se professionnalisent et elle est l'objet d'une politique de diffusion à travers tout le territoire grâce, entre autre, à la création des Centres Photographiques, comme celui de Lectoure.

Cette institutionnalisation doublée de l'accroissement des expositions consacrées au médium marque le début d'une période faste pour la photographie. Dans la continuité d'un mouvement de rapprochement entre la culture et l'économie, des festivals consacrés au médium, à l'instar du Mois de la Photo de Paris, se multiplient à travers le territoire français. Ces événements ont le mérite d'allier l'art, la culture et l'économie dans le cadre d'une politique d'animation culturelle.

Au demeurant, les artistes contemporains intègrent de plus en plus le médium à leur création et ouvrent de nouvelles voies. L'exemple du Printemps de Cahors nous permet à la fois de saisir l'importance de cette évolution artistique et d'aborder l'exposition en tant que dispositif de légitimation.

L'exposition est alors comme l'outil capable de regrouper la création contemporaine et la création historique dans un même cadre. Elle autorise ainsi les comparaisons, les filiations. Cette fonction est particulièrement flagrante dans le domaine de la photographie dont l'histoire et les méthodes d'analyses de la création sont encore incertaines. Comme l'illustre l'exposition «L'ombre du Temps», l'introduction de la photographie et de son histoire dans la sphère de la légitimité artistique a aussi des conséquences sur l'histoire de l'art elle-même. En effet, la nécessaire légitimation d'une pratique vieille de plus de 150 ans dans la sphère de l'art entraîne l'écriture de l'histoire de cette pratique, qui fait partie elle-même d'une histoire plus générale, et peut donc modifier la lecture de l'histoire de l'art ainsi que sa méthodologie. Cette particularité de la création photographique contemporaine avait été relevée par Jean François Chevrier dès 1989 dans l'exposition «Une autre objectivité». Le commissaire pensait alors que la photographie ne devait ni rester enfermée dans ses préceptes, ni tomber dans la facilité post moderne. Il proposa alors une production qui interroge la représentation, l'image et ré actualise les questions soulevées par les peintres à la fin du XIXe siècle et les théories modernistes comme celle de l'autonomie de l'œuvre.

Alors que, dans les années soixante-dix, les premières expositions consacrées à l'histoire de la photographie, telle « Une invention du XIXe siècle : expression et technique, la photographie dans les collections de la Société française de photographie », de 1976, reflétaient la perception de l'objet photographique et se concentraient sur les spécificités techniques ou esthétiques du médium, qui servaient de grilles d'analyse aux objets. Les expositions contemporaines élargissent non seulement le cadre méthodologique comme «Photographie/Sculpture», mais aussi temporel, elles signalent le passage d'un temps court à un temps long dans l'inscription de la photographie et l'introduction de nouveaux faisceaux à l'histoire de l'art. Ainsi, l'exposition «L'ombre du Temps» en 2004, nous dévoile une

histoire de la photographie qui n'est plus présentée comme une histoire autonome enfermée dans des préoccupations spécifiques et constituée d'une succession de réaction formelles. Cette histoire est aujourd'hui englobée dans une histoire artistique et culturelle. L'objet photographique est analysé à travers des paradigmes artistiques, ce qui autorise le passage à un temps long et la mise en perspective de la création. Eléments indispensables à l'inscription de l'objet photographique comme objet artistique et donc à la reconnaissance de sa légitimité. Ces expositions nous permettent aussi d'analyser l'influence de la photographie dans la définition perpétuelle de l'objet art et de nous interroger sur la perte ou la dissolution de l'objet photographique au cours de ce processus de légitimation. .

Nous abordons ici la question de la valorisation d'un objet, processus qui présuppose un désir de légitimation ou d'artification. Avant de revenir sur ces deux termes, il semble nécessaire de pointer le rôle de l'exposition dans le processus de validation d'une innovation artistique telle que l'utilisation de la photographie.

La voie habituellement relevée est celle de l'institution et correspond au fonctionnement du monde de l'art. L'innovation apparaît dans la production d'un artiste qui est diffusée par une galerie, expliquée par des critiques, puis légitimée par l'institution qui la transforme progressivement en norme à partir de laquelle les artistes pourront se positionner. Cependant, cette innovation ne peut prétendre à une pérennité que dans la mesure où elle est reconnue par les spectateurs. Elle se doit alors d'emprunter une voie individuelle : lorsqu'une personne découvre une innovation artistique dans une exposition, celle-ci influence son goût puis son jugement esthétique qui s'élabore à travers le langage et donc l'interaction avec d'autres individus. Cette communauté d'échange au sein de laquelle évolue l'individu, contribue aussi à lui faire découvrir d'autres innovations. Nous pouvons donc remarquer qu'une innovation doit emprunter un cheminement circulaire, qu'il soit institutionnel ou individuel, qui passe obligatoirement par l'exposition et au cours duquel elle est reconnue, objet de discours et normée.

Il convient maintenant de s'attarder sur les deux termes de légitimation et artification, qui bien qu'en apparence synonymes, sous-tendent certaines différences. Alors que la légitimation d'un objet peut se comprendre comme le transfert d'un objet dans un nouveau territoire où il acquiert une nouvelle valeur, sans que le territoire d'origine et celui d'accueil en soient profondément modifiés. L'artification d'un objet comprend d'autres facteurs.

Ce processus est caractéristique de nos sociétés occidentales où l'activité artistique est en augmentation permanente, ce qui semble aller de pair avec l'élévation du niveau de formation

de la population. De fait, le nombre d'amateurs et de communautés d'amateurs est grandissant, les institutions de la culture de plus en plus nombreuses, qu'elles soient privées ou publiques et leurs actions sont de plus en plus visibles. Bref nous assistons à un mouvement d'objectivation de la culture, de célébration de ses objets, mouvement qui aboutit à une reconnaissance de la valeur de ces objets, à l'artification.

Ce mouvement n'entraîne pas qu'une modification de la valeur d'un objet, mais implique une transformation des personnes et des discours qui accompagnent cet objet. Il est à la fois dans le domaine de la valeur, du concept, mais aussi dans celui du matériel, du concret.

Ainsi, au cours de ce processus, des objets, des formes et des idées se voient renommées afin d'être requalifiés. Les organisations et le fonctionnement des groupes sociaux participant à cette légitimation connaissent aussi d'importantes évolutions, voire des transformations qui peuvent entraîner la création de nouveaux mondes sociaux, comme ce fut le cas lors de la constitution du champ de la photographie, dite créative, entre les années soixante-dix et quatre-vingt. Ce champ, qui gagne son autonomie, est l'acteur du phénomène d'artification.

Ce processus s'applique donc à la photographie qui peut être perçue comme une forme d'expression mineure pratiquée par une catégorie sociale, la classe moyenne, de plus en plus importante et soucieuse de s'exprimer. L'artification de la photographie commence donc à une époque où cette dernière connaît un développement économique sans précédent, et où le champ de la photographie dispose de suffisamment d'acteurs, dotés de compétences techniques et de connaissances, pour prétendre à une requalification.

Cet engagement de nouveaux acteurs entraîne inévitablement des luttes de positionnement¹²⁴³. L'appellation artification peut alors s'appliquer à une création photographique qui continue de s'inscrire dans le champ autonome de la photographie dont elle adopte les codes.

La légitimation s'applique, quant à elle, au médium photographique et à son histoire qui sont progressivement intégrés dans le monde de l'art, sans que cela n'ait entraîné l'apparition de nouveaux acteurs ou institutions au sein de ce Monde. L'élargissement des frontières de la légitimité artistique, déjà entamé depuis le début du XXe siècle, a suffi à intégrer la forme photographique, sans pour autant permettre l'intégration d'acteurs issus du champ de la photographie. En effet, les acteurs et institutions qui se sont directement engagés dans la voie

¹²⁴³Certains considèrent qu'il s'agit de luttes entre champs d'autres y voient la coexistence de plusieurs paradigmes d'actions, nous pouvons aussi considérer qu'il s'agit de la confrontation de différents régime de visibilité.

Cf. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, p.22, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, 382p.

d'une autonomisation de la photographie artistique, n'ont pu que très rarement pénétrer le monde de l'art.

Néanmoins, ces deux processus restent inextricablement reliés : la légitimation de la photographie comme forme artistique n'aurait pu se produire sans l'artification de la photographie. Ce processus entraîne la découverte et la mise en perspective d'une histoire de la photographie, histoire au sein de laquelle le monde de l'art puise des éléments afin d'appuyer la création contemporaine. Ces actions conjuguées, témoignent de la perméabilité de ces champs et d'une évolution permanente de l'histoire de l'art qui s'ouvre ainsi à de nouvelles formes.

Cette différenciation témoigne d'une particularité de notre culture contemporaine caractérisée par une multitude d'instances de légitimation et par une quête permanente de nouveautés. Nous retrouvons d'ailleurs les mêmes caractéristiques que celles relevés par Becker lors du passage d'un objet de la sphère artisanale à la sphère artistique. En effet, ce processus d'artification ne touche pas seulement la photographie mais aussi d'autres domaines culturels qui sortent d'un contexte artisanal, technique ou populaire pour acquérir une forme de reconnaissance et obtenir le label artistique. Nous pouvons citer la vidéo, l'art numérique ou la musique électronique. Apparaissent alors une multitude de champs autonomes tous pourvus de formes discursives diverses et d'institutions qui s'affirment comme des instances de légitimation. Cette situation apparaît clairement dans les années quatre-vingt-dix, dans les institutions telle la MEP, les Rencontres d'Arles, le Printemps de Cahors ou Visa pour l'image.

Cette multitude d'instance de légitimation pose le problème du consensus. Nous avons remarqué que l'exposition est un dispositif de légitimation qui a l'avantage de réunir tous les acteurs participant à ce processus. Néanmoins, même si l'exposition est l'interface entre les acteurs, le processus de légitimation doit se comprendre comme un cheminement que doit suivre l'objet photographique. Qu'elle est donc l'ultime légitimateur de la forme artistique? Le musée, la galerie, le public, le collectionneur ou la presse?

Comme nous l'avons vu, ces acteurs se retrouvent tous dans le processus d'exposition, où s'exprime le positionnement de ces acteurs. Ces quatre catégories, les artistes, les décideurs, les médiateurs et le public, ne représentent pas des catégories sociales fixes, mais un positionnement vis-à-vis du processus d'exposition. Une même personne peut donc occuper successivement chacune de ces positions. Ce choix d'occuper telle ou telle catégorie sous-entend un rôle particulier déterminé par les enjeux et les bénéfices recherchés par

l'acteur. Ce positionnement induit quant à lui, une interaction entre ces catégories et une causalité circulaire.

Ainsi, ces quatre catégories interagissent entre elles par des processus distincts et propres à leur position, selon des normes caractéristiques du champ de l'art, l'enjeu étant bien évidemment une expression identitaire et la validation d'une norme. La fonction d'expression et de diffusion de cette norme est le fait des artistes et des médiateurs. Ils agissent sur le public, modifient sa perception et ses conceptions de l'art par le biais de l'exposition. Le public n'est pas seulement le réceptacle de ce message. Par une action inscrite dans la durée, à savoir la fréquentation d'un lieu artistique, il valide ou désapprouve ce message.

Ces trois catégories, les artistes, les médiateurs et le public, jouent donc un rôle distinct et primordial dans le processus d'exposition. Mais la fonction légitimante demeure du seul ressort des décideurs, c'est à dire de l'institution et du pouvoir politique.

L'institution est habituellement considérée comme l'acteur consacrant les formes artistiques. Cette affirmation est d'autant plus certaine dans la France contemporaine que, depuis les années quatre-vingt et la mise en place d'un important appareil institutionnel artistique, une partie de la création vivante est largement favorisée par les acquisitions et les politiques d'expositions institutionnelles. De plus, l'institution de type musée ou centre d'art s'est ouvertement positionnée comme une structure sélective. Cette donnée nourrit la critique de l'art contemporain qui voit dans ce phénomène d'institutionnalisation une main mise d'un réseau qui serait le seul susceptible d'actionner le mécanisme de légitimation et de reconnaissance de l'art.¹²⁴⁴ L'institutionnalisation aurait également entraîné une recherche du spectaculaire au détriment de l'esthétique. Cette vulgate esthétique d'Etat se serait donc imposée par la réduction du critère d'examen au profit du critère de l'élection arbitraire pour valoriser l'institution.

Néanmoins, des exemples cités, comme le cas de la photographie créative diffusée et collectionnée par la BNF, démontrent que l'engagement d'une institution en faveur d'une forme esthétique ne suffit pas à légitimer cette forme et à assurer sa permanence, ou du moins sa continuité : la photographie créative apparaît aujourd'hui comme un épiphénomène.

Il est certain que la caution de l'institution est indispensable mais celle-ci doit voir son action prolongée par les autres acteurs légitimant : les critiques ou théoriciens qui développent la portée esthétique et conceptuelle des œuvres, les galeristes et collectionneurs qui assurent leur introduction dans la sphère économique et donc la survie matérielle des artistes.

¹²⁴⁴ Cf. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, ed. La lettre volée, Bruxelles, 1999, 416p.

La production de discours et l'adaptabilité de l'objet aux règles du marché apparaissent alors comme des éléments primordiaux à la reconnaissance d'une forme artistique. Tout comme l'engagement de l'institution qui acquiert des œuvres est un signe évident de reconnaissance. Mais il semble que la figure du collectionneur privé, qui lors de l'acquisition de l'œuvre engage ces propres revenus, alors que le responsable d'institution dispose de deniers publics, joue d'une influence plus importante.

Le pouvoir économique, par son engagement, valide les œuvres en finalité du processus de légitimation, c'est-à-dire après leur passage sous les fourches caudines de la critique, leur confrontation aux normes esthétiques et à l'approbation d'un public.

Cette réalité nous amène à comprendre que la sphère de l'art est dominée par les sphères économiques et politiques. Même si celles-ci n'apparaissent pas directement dans la création d'exposition, elles participent au bon fonctionnement d'une organisation plus complexe au sein de laquelle l'exposition est un rouage.

Enfin nous pouvons conclure que la photographie, art populaire valorisé dans un mouvement de démocratie culturelle, a connu un double processus de légitimation qui donne une impression d'ouverture mais dissimule une hiérarchie entre deux types de photographies.

D'une part, la photographie est consommée comme un produit culturel à valeur ajoutée par le biais d'institutions municipales ou d'associations dans le cadre d'une politique d'animation culturelle et touristique. Cette production est aujourd'hui suffisamment variée pour toucher tous les segments de la population. Alors qu'une autre photographie, plus hermétique et difficile d'accès et reprenant les caractères habituels de l'art contemporain, obtient une reconnaissance institutionnelle et commerciale qui assure sa pérennité. Cette dualité, qui est l'aboutissement d'un long processus de valorisation, nous autorise à comparer la photographie à d'autres formes d'art, comme le cinéma ou la musique, qui présentent eux aussi divers niveaux hiérarchisés de diffusion.

Même si nous pouvons considérer que l'opposition entre culture populaire et culturel élite n'a plus cours avec la montée de la culture de masse, nous devons reconnaître l'existence d'une élite culturelle de la médiation, constituée d'acteurs aux pouvoirs d'influence et de résonance¹²⁴⁵. Nous pouvons donc affirmer que l'extension ou l'institution de la culture par le biais de l'exposition de photographie participe à une intensification de la production de

¹²⁴⁵ Cf. Jean François Sirinelli, « Les élites culturelles, p. 275-286, in *Pour une histoire culturelle*, ss dir. Jean Pierre Roux, Jean François Sirinelli, ed. Seuil, Paris, 1997, 445p.

signes identitaires collectifs et individuels. Mais la question de sa légitimité nous amène à interroger le rôle du pouvoir politique dans la production de ces signes.

A propos de l'implication de la politique dans l'esthétique, Christian Ruby affirme :

« L'utilisation de la sensibilité culturelle et des arts dans la politique, la gestion publique du plaisir esthétique à destination du renforcement du lien social ne sauraient être péjorées ni du fait d'un embarras à reconnaître la complexité des modes de fonctionnement de l'Etat, ni sous le coup de vaines querelles de goûts. »¹²⁴⁶

L'auteur rapproche les évolutions de la création culturelle et du public des évolutions politiques, et notamment de la critique de la religion civile, de l'importance de l'Etat sous sa forme providence. L'alliance des institutions politiques et de la panesthésie médiatique¹²⁴⁷ étend le régime d'esthétisation à l'illusion de la communauté en utilisant¹²⁴⁸ la culture et les arts. L'Etat ayant livré la sphère économique à des « nécessités » (des forces qui le dépassent et qu'il ne veut pas déranger), il assume aujourd'hui le rôle de la politique esthétique civique. Cette esthétisation touche les mœurs et les relations sociales et tend à un recentrement de chacun sur l'épanouissement du moi. Ainsi, l'action individuelle doit amener à la réussite personnelle et détruit par là même toute possibilité d'action commune et donc politique.

Il apparaît alors clairement que les politiques culturelles et esthétiques ne sont pas un accessoire mais jouent un rôle primordial dans tous les régimes politiques. Il est donc nécessaire d'éviter l'immobilisme et la soumission en s'assurant qu'artistes et spectateurs maintiennent et amplifient l'espoir et la résistance. L'exposition s'avère être le lieu où se matérialisent ces différents enjeux.

Elle est le lieu de rencontre et d'échange entre les divers acteurs du monde de l'art, le lieu où se confrontent leurs attentes et leurs enjeux artistiques, esthétiques ou politiques. Cette importance explique en quoi l'art ne doit pas obéir à des impératifs quantitatifs ou financiers

¹²⁴⁶ Cf. Christian Ruby, p.151. *op.cit.*

¹²⁴⁷ Ce terme de panesthésie semble ici définir un phénomène de réception d'informations visuelles et sensorielles tellement important qu'il provoque une saturation du récepteur.

¹²⁴⁸ C'est justement ce type de régulation qui fait entrer notre société dans l'âge des *gens*, l'âge des masses individualisées et sectorisées, des médiateurs culturels et de la gestion des foules grâce à une culture et des arts instrumentalisés qui apparaissent comme un compromis social.

Les *gens* étant sondés, restant la référence et faisant l'objet d'une sollicitude permanente de la part de l'institution culturelle et politique, le consensus paraît évident et protège les autorités de l'obligation de donner à chacun la parole à laquelle il a droit. De plus, l'évènement médiatique transforme le citoyen en spectateur passif et lui assure de pouvoir suivre activement le spectacle du monde, spectacle dans lequel la mondialisation des relations lui impose un sentiment d'impuissance.

qui faussent sa portée en le soumettant à des enjeux économique. En effet, notre étude nous démontre que l'exposition joue un rôle éminemment politique en tant que témoin et annonciateur des transformations de la création, du statut de la photographie et donc du rapport entre les spectateurs et les images. L'analyse d'expositions nous a permis de saisir la persistance de la mimésis dans la création artistique et la capacité des paradigmes tel ceux de la représentation à réapparaître après des périodes d'absence. L'exposition est donc ce lieu formateur de l'œil, formation primordiale dans notre monde saturé d'images, qui nous montre la fonction pédagogique de l'art et notamment de la photographie. L'exposition de celle-ci est un des rares lieux où le spectateur peut éduquer son œil, interroger son rapport aux images et donc au monde.

Annexes.

Annexe 1 : Lexique.....	489
Annexe 2 : Index des personnalités.....	492
Annexe 3 : Chronologie.....	500
Annexe 4 : Le modèle de Bernier et Perrault, modélisation de la pratique artistique amateur.	506
Annexe 5 : Système culturel de Mollard.....	507
Annexe 6 : Schéma socio dynamique de la culture.....	508
Annexe 7 : L'exposition, une interface entre quatre acteurs.....	509
Annexe 8 : Fiches d'exposition.....	510
Annexe 9 : Principales expositions présentées par la Galerie Agathe Gaillard entre 1975 et 2005.....	529
Annexe 10 : Listes des expositions en 1978 et 1979 de la Galerie Zabriskie, rue Aubry Le Boucher, Paris.....	532
Annexe 11 : Artistes de la galerie Zabriskie, rue Aubry Le Boucher, Paris.....	533
Annexe 12 : Liste (non exhaustive) des photographes exposés au Salon permanent de la photographie à la Fnac-Montparnasse entre 1970 et 1978.....	534
Annexe 13 : La naissance des Rencontres par Lucien Clergue.....	536
Annexe 14 : Annexe Liste des directeurs et des expositions des Rencontres d'Arles, 1975 – 1998.....	537
Annexe 15 : affiches des rencontres d'Arles.....	550
Annexe 16 : Couvertures de catalogues d'expositions organisées par Michel Nuridsany lors des Rencontres Internationales de la photographies d'Arles, 1995.....	550
Annexe 17 : Liste chronologique des expositions et des éditions d'affiches et de monographies de la galerie municipale du Château d'eau.....	552
Annexe 18 : expositions constituées à partir de la collection de la Galerie Municipale du Château d'eau de Toulouse et disponibles au prêt.....	557
Annexe 19 : affiches du Mois de la Photo de 1980 à 1998.....	558
Annexe 20 : Liste des catalogues des expositions au Centre National de la Photographie, sous la direction de Robert Delpire, collection Photocopies.....	558

Annexe 21 : Liste des expositions de photographie du Centres Georges Pompidou de 1977 à 1987.....	562
Annexe 22 : Liste non exhaustive des expositions du CNP , (1998- 2004).	564
Annexe 23 : Liste non exhaustive des expositions de la Maison Européenne de la Photographie, entre 1996 et 2005.	567
Annexe 24 : Liste des activités du Centre de photographie de Lectoure et de l'Été photographique de Lectoure	571
Annexe 25 : Programme des expositions du Printemps de Cahors et du Printemps de septembre à Toulouse de 1991 à 2003.....	574
Annexe 26 : Liste des artistes exposés au Printemps de Cahors, <i>La sphère de l'intime</i> , 1998.	578
Annexe 27 : Informations tirées de <i>Dans la chambre obscure</i>	580
Annexe 28 : Plan de l'exposition Trans-positif négatif, d'une exposition à l'autre. Bords. Débords. Rebordements.	581
Annexe 29 : Entretien avec Virginia Zabriskie, propos recueillis par Amélie Clément "La photographie française est documentaire et romantique".	582
Annexe 30 : Extrait de l'entretien de John Batho avec Michel Poivert, séance du 5 janvier 2009, retranscrit par Lucie Le Corre et Léonor Matet.....	585
Annexe 31 : Alain Fidon, extraits d'un entretien avec Anaïs Delmas, Mai 2009	589
Annexe 32 : extrait d'un article de Michel Nuridsany, <i>L'enfer d'Alain Fidon</i> , extraits, Le Figaro du 20 mai 1975.	590
Annexe 33 : Interview d'Agathe Gaillard par Marianne Valio, décembre 2002.....	591
Annexe 34: Images des premières années des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles.	594
Annexe 35 : Lieux d'exposition utilisés par les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles.	595
Annexe 36: Article du <i>Méridional</i> , journal régional, 12 juillet 1995.....	597
Annexe 37 : Vue de la Galerie Municipale du Château d'eau de Toulouse.....	598
Annexe 38 : Carton d'invitation de l'exposition Exils, de Joseph Koudelka au Centre National de la Photographie.....	600
Annexe 39 : catalogue de la Primavera Fotografica , Barcelone, 1990.....	601
Annexe 40 : Entretiens.....	602

Annexe 1 : Lexique.

Nous donnons quelques définitions qui renvoient à une taxinomie normative que nous n'explicitons pas dans le texte.

Artification

L'artification est un néologisme qui désigne les processus de transformation du non-art en art. Il peut être perçu avec une connotation dépréciative et serait alors la fabrication de l'artificiel, en ce que l'art ne serait qu'un processus de valorisation marchande.

Ce paradigme de l'artification est à manipuler avec précaution: il s'applique à des domaines divers (photo, hip hop, vidéo). Or, l'apparition de ces champs autonomes, première étape avant le début de l'artification, est due aux actions d'acteurs d'origines sociales différentes, aux attentes, aux moyens et aux représentations sociales parfois divergentes.

Légitimation

Sorti du domaine législatif ce terme désigne le processus de valorisation d'un objet, ou d'une idée, dans le but d'ôter la caractère incertain de sa valeur et de lui son conférer un nouveau statut reconnu par tous les acteurs d'un même monde.

Interface

En informatique, l'interface est la jonction entre deux matériels ou logiciels leur permettant d'échanger des informations par l'adoption de règles communes physiques ou logiques. Cette notion peut aussi s'entendre comme un espace, lieu et moyen d'interaction, de jonction entre des systèmes, des organisations.

L'exposition peut donc être considérée comme interface en ce qu'elle représente un lieu d'échanges entre les artistes, le public, les décideurs et les médiateurs, chacun adoptant des règles communes.

Photographie créative.

Le terme de photographie créative désignait durant les années soixante dix une production photographique à prétention artistique qui ne s'inscrit pas d'emblée dans une démarche utilitaire. Elle apparaît dans la Charte Culturelle signée entre la Ville de Toulouse et l'Etat en juillet 1975.

Les caractéristiques de cette production s'affineront progressivement pour désigner, à partir des années quatre vingt, une photographie artistique noir et blanc proche de l'abstraction qui témoigne d'une subjectivité prépondérante et d'une volonté de préserver de la pureté du médium.

Photographie Plasticienne.

Appellation qui désigne une création photographique, qui deviendra le symbole de la reconnaissance de la photographie comme expression artistique. Caractérisée par l'utilisation du grand format et de la couleur elle n'en adopte pas moins des attitudes variées, allant de l'objectivité documentaire à la parodie kitsch. Ce terme désigne donc l'ensemble de cette création contemporaine qui pour la première fois, s'inscrit d'emblée dans le monde de l'art sans faire un détour par le champ photographique et sans renier les particularités du médium.

Champ.

Terme de sociologie qui permet de décrire les différents univers sociaux. Ceux –ci sont abordés comme des microcosme inclus dans l'espace social global. Le champ est structuré par un réseau de relations entre les agents ou les institutions qui participent au fonctionnement de ce champ dont ils ont incorporé les règles implicites. Le champ se caractérise entre autre par d'incessante lutte de positionnement.

Monde.

Espace social qui regroupe différents types de réseau de relation. Utilisée par Howard Becker pour analyser le fonctionnement de l'art, cette notion reste assez imprécise. Elle ne désigne pas des dispositifs structurels, mais des ensembles de relations entre acteurs qui, à différents niveaux, participent au fonctionnement d'une même activité sociale. A la différence du « champ », cette notion n'intègre pas un rapport de force, elle induit que l'espace social est déjà normé et structuré même s'il reste ouvert à des changements.

Modernisme.

Attitude artistique telle qu'elle est définie par Clément Greenberg: caractéristique de l'œuvre définie par la nature du médium dans le but de retrouver la pureté de chaque art. . Au début des années soixante dix, beaucoup de photographes ou de directeur d'institutions utilise cette attitude comme référence et but de la valorisation de la photographie. Ce parti pris entraîne l'autonomisation du champ de la photographie et un enfermement d'une partie de la création dans un carcan de règles en retard avec la création artistique contemporaine.

Postmodernisme.

Attitude artistique apparue au début des années quatre vingt en réaction au modernisme. Elle récuse la nouveauté, l'originalité, les distinctions entre grand art et art mineur, et elle induit un art qui s'inscrit dans le monde contemporain.

Elle est caractérisée par l'hybridation des médias et des techniques, l'utilisation de la citation et la parodie.

Annexe 2 : index des personnalités.

Christian Caujolle

Journaliste à *Libération*, il est, en 1981, un des premiers critique de photographie
Fortement engagé dans la valorisation de la photographie et plus particulièrement du reportage d'auteur, il crée en 1986 l'Agence Vu.
Directeur des Rencontres d'Arles en 1997, il est commissaire de nombreuses expositions et ouvre la Galerie Vu en 1998.

Jean François Chevrier (1954, Lyon)

Ancien élève de l'Ecole normale supérieure, et agrégé de lettre, il est historien de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition. En 1982 il fonde la revue *Photographie* dont il est rédacteur en chef jusqu'en 1985.

Commissaire de nombreuses expositions¹²⁴⁹, il est conseiller général de la Documenta X avec Catherine David en 1997

Il est depuis 1988, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts de Paris.

Jean François Chevrier élabore une appellation et une théorie autour de la pratique de certains artistes qui inscrivent leurs pratiques photographiques dans le champ de l'art. Après une exposition réalisée à partir des œuvres acquises par les FRAC, il matérialise les concepts du « tableau photographique », de la « forme tableau » ou de « l'image tableau » par des expositions où, en 1989, il réunit, entre autres, Craig Horsfield, Jonh Coplans, Jeff Wall et Suzanne Laffont.

¹²⁴⁹ « Une autre objectivité » (1988-1989), « Photo-Kunst » (1989-1990),

Lucien Clergue (1934 Arles, vit à Arles) .

Photographe et fondateur des Rencontres d'Arles.

Sa carrière de photographe débute dans les années cinquante, période où il rencontre Manitas de Platas, Picasso et Jean Cocteau à Arles, Il entreprend ses séries d'animaux morts, de nus de la mer, et de marais qu'il exposera dès 1957, à Londres à l'Institute of Contemporary Arts. En 1959 sa carrière prend son envol, il photographie le tournage du *Testament d'Orphée* de Jean Cocteau et réalise le décor des Ballets Modernes de Paris. Il continue sa collaboration avec Cocteau qui écrit des préfaces ou des textes pour de nombreuses éditions¹²⁵⁰.

Au cours des années soixante, il diversifie ses modes de production, multiplie les expositions et commence à constituer un réseau international dans le domaine de la photographie. Il réalise son premier court métrage *Le Drame du Taureau* en 1965, pour lequel il recevra le Prix Louis Lumière en 1966. Suivront deux films, un sur Manitas de Platas, l'autre sur l'œuvre de Picasso *Picasso, guerre, amour et paix*. Il poursuit une importante production filmique en prenant la Camargue et la tauromachie comme thèmes¹²⁵¹ : A partir de 1957, il expose au minimum une fois par an et ce rythme s'accéléra dès 1961, où il est invité par Steichen à exposer au Museum Of Modern Art de New-York. Ainsi, il exposera principalement en France, Angleterre, Allemagne et aux Etats-Unis.. Sa rencontre avec Ansel Adams à Carmel en Californie en 1972 sera déterminante dans son engagement pour la défense de la photographie et pour sa pratique personnelle. Il sera régulièrement invité aux Etats-Unis pour diriger des *Workshop* il y rencontrera Wynn Bullock et Jerry Uelsmann qui le conforteront dans son engagement pour la promotion de la photographie.

En 1971 il crée, avec Michel Tournier et Jean Maurice Rouquette la première éditions des Rencontres d'Arles. Il assure la direction du festival en 1975, 1976 et 1983, 1984 et 1986.

Il continue sa carrière de photographe jusqu'à aujourd'hui et devient le premier photographe admis à l'Académie des Beaux arts en 2006.

¹²⁵⁰ *Poésie de Photographie* (1960), *Le testament d'Orphée* (1961), *Numéro Uno* et *Toros Muertos* (1963).

¹²⁵¹ *Dans Arles où sont les Alyscamps* et *Linares, le jeune torero* (1966), *Delta de sel* (1967), *Flamants roses de Camargue*, *Méditerranéenne* et *Sables* (1969), *Dressage de chevaux sauvages* (1970), *Voyage en Camardie* (1971), *Christian Nimeño, torero de France* (1978).

Robert Delpire

Editeur, galeriste, directeur d'une agence de publicité, directeur artistique de la revue d'art *l'Œil* qu'il crée en 1955. Robert Delpire possède de nombreuses casquettes et jouit d'une solide réputation, tant auprès des photographes, que dans le monde de l'art

Acteur majeur de la promotion de la photographie, il édite *Les Américains* de Robert Frank dès 1958.

Producteur de films (*Corps profond*, de Lalou et Barrère, un classique du court-métrage ; *Cassius le Grand* et *Qui êtes-vous Polly Magoo* de William Klein, prix Jean Vigo 1967), Robert Delpire réalise de nombreux films publicitaires et, pour la télévision, une œuvre d'Henri Cartier-Bresson.

En 1980, il organise une grande rétrospective d'Henri Cartier Bresson.

En juillet 1982, il est placé par Jack Lang, ministre de la Culture, à la tête du Centre national de la photographie. Il y crée et publie *Photo Poche*, la première collection de livres de poche consacrés à la photographie, réalise des émissions de télévision et des films.

Il démissionne du Centre National de la Photographie en 1996 et conserve la direction de la collection *Photo Poche*.

En 2009, les Rencontres d'Arles organise un rétrospective de sa carrière.

Jean Dieuzaide (20 juin 1921, Grenade sur Garonne – 18 septembre 2003 Toulouse)

Photographe et fondateur et directeur de la Galerie Municipale du château d'eau à Toulouse.

Le 19 août 1944, il rend compte de la libération de sa ville et son portrait du Général de Gaulle lui vaudra une reconnaissance publique. Il devient alors photographe de presse, Il travaille, en tant que correspondant, pour plusieurs journaux et magazines, réalise des reportages sur l'Espagne, le Portugal et la Turquie, puis intervient principalement dans la photographie industrielle à partir de 1960.

Son sens de l'esthétique lui vaut de nombreuses publications et de multiples distinctions¹²⁵².

Il expose dès 1955 à la Galerie d'Orsay à Paris et régulièrement au cours les années soixante. Ses expositions sont principalement consacrées à son travail sur l'art roman et à son

¹²⁵² L'association des Gens d'Images lui décerne le prix Niepce en 1954 et le prix Nadar en 1961

expérience esthétique avec le brai¹²⁵³ . Il participe aussi aux premières Rencontres Internationales de la Photographie, à Arles en 1970.

Jean Dieuzaide avait auparavant organisé des expositions notamment avec le Cercle des XII, association de photographes toulousains dont il était l'un des acteurs les plus dynamiques.

Militant de la première heure, toujours prêt à défendre les intérêts de la photographie il crée , en 1974 la première galerie municipale dédiée à l'exposition de la photographie. Pendant près de trente ans il mène une importante politique d'exposition, d'édition et de collection.

Il participe activement à la restauration et à l'exposition des « Family of Man » en 1992.

Régis Durand.

Agrégé et Docteur en Littérature, Régis Durand a été enseignant aux Etats Unis. Au milieu des années quatre-vingt, on lui propose d'écrire des articles sur la performance américaine pour *Art press*. Peu à peu, il s'intéresse à la photographie, écrit des articles pour *Art press* et se forme au contact des artistes et des expositions. En 1991, alors qu'il a déjà publié des ouvrages, il se voit confié la direction artistique du Printemps de Cahors. Régis Durand acquiert progressivement une légitimité et une reconnaissance à travers ses différentes actions, qui concernent la photographie mais qui prennent place dans le champ de l'art contemporain. en 1995, Régis Durand organise une exposition intitulé « Le monde après la photographie » au Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, où la photographie semble avoir passé un cap symbolique et culturel et s'intègre désormais à l'art contemporain comme une de ses nombreuses composantes.

A Paris, en 1996, Régis Durand prend la direction du CNP, où il souhaite privilégier la création photographique contemporaine et accorder une place privilégiée aux jeunes artistes. Le CNP devient ainsi un Centre d'art contemporain consacré aux «œuvres de nature photographique ». Il redéfinit la mission du CNP autour de deux axes : la photographie contemporaine et l'aide aux jeunes artistes.

Après avoir assuré la direction du Jeu de Paume en 2004, il est aujourd'hui commissaire et conseiller indépendant.

¹²⁵³ L'Art Roman du Soleil (en 1962 au pavillon de Marsan, Le Louvre, Paris), Les sculpteurs toulousains (1965, centre culturel de Toulouse, Musée Réattu, Arles), Mon aventure avec le Brai (1968, Maison des Quatre Vents, Paris) Le Brai, Terre des Hommes (1969, Centre Culturel FIAT, Milan et Montréal).

Pierre de Fenoyl (14 juillet 1945 Caluire-et-Cuire - 4 septembre 1987).

Photographe et acteur institutionnel, Pierre de Fenoyl est une personnalité phare du monde de la photographie française dans les années soixante-dix.

Dès 1970, Pierre de Fenoyl crée, avec Charles-Henri Favrod, la première galerie de photographie de Paris : *la Galerie Rencontre*³. Jusqu'en 1971, il propose de nombreuses expositions, dont la première est consacrée à Brassai³. Suivront des expositions monographiques de Tony Ray Jones, Martine Frank, Gianni Berengo, Guy Le Querrec, Tom Drahos, Edouard Boubat, René Burri et Alain Perceval.

Il devient le premier directeur de la Fondation Nationale de la Photographie à Lyon en 1976. Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, il est commissaire des expositions de Leslie Krims, Duane Michals, Burk Uzzle, et des monographies de Robert Frank et Lee Friedlander. Il monte aussi des expositions dans le but de promouvoir la création française, comme « French Photography 1975-1976 », qui rassemble les œuvres d'Henri Cartier-Bresson, Martine Frank, Bernard Plossu et Marc Riboud, présentées en 1976 à la Image Photographic Art Gallery à la Nouvelle Orléans en Louisiane. D'autres expositions suivront en 1977: *Henri Cartier-Bresson, Les nus d'André Kertesz, les, Marey, Dix ans de Photojournalisme*⁴. Son action est complétée par l'organisation du prix de la Critique Photographique pour la Fondation Nationale de la Photographie, et par son rôle dans l'organisation des bourses des Relations Publiques de Kodak-Pathé

Au début des années quatre vingt, il développe son activité de photographe et expose à de nombreuses reprises : au Centre George Pompidou (09 mai - 27 août 1984), à la Bibliothèque Nationale de France (« La photographie créative, les collections de la Bibliothèque nationale, 15 ans d'enrichissement » , 1984).

Michel Frizot

Actuellement responsable de l'équipe de recherche Images et arts plastique, CEHTA, à l'EHESS. Il enseigne l'histoire de la photographie à l'université Paris IV et à l'école du Louvre. Dès sa création, il est chargé de mission au Centre national de la photographie jusqu'en 1990.

Commissaires de nombreuses expositions comme « Face à l'Histoire » au Centre George Pompidou en 1996, il dirige également la rédaction de l'ouvrage collectif *La Nouvelle histoire de la photographie*.

Agnès de Gouvion Saint Cyr.

Ancien Inspecteur Général pour la Photographie au Ministère de la Culture et de la Communication, elle assure pendant plus de trente ans, un rôle central dans la politique de l'Etat dans le domaine de la valorisation de la photographie. Son action fait l'unanimité au sein du monde de l'art. Agnès de Gouvion Saint Cyr participe à la fondation de l'association des Rencontres d'Arles. En 1976, elle administre avec Pierre Barbin, le Service de la photographie et prépare la mise en place de la Fondation nationale de la photographie à Lyon. Commissaire de nombreuses expositions, elle assure la direction des Rencontres d'Arles en 1990

Bernard Lamarche Vadel (16 juillet 1949- 2 mai 2000 La Croixville)

Ecrivain, critique d'art, photographe et collectionneur, il jouit d'une reconnaissance quasi unanime dans le monde de l'art.

Il est commissaire pour des expositions à la Maison Européenne de la Photographie.

Jean Claude Lemagny (1931)

Agrégé d'histoire, il est spécialiste de la gravure.

En 1969, Jean-Claude Lemagny entreprend le lancement de la collection de photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de Paris. Par la suite, ses nombreuses initiatives au sein du milieu photographique consolident les bases de la reconnaissance officielle. Il partage avec Alain Sayag, le commissariat de l'exposition « L'invention d'un art » en 1989 au Centre George Pompidou.

Pendant toute sa carrière, il défend et promeut la photographie créative et incarne un des mouvements des plus traditionalistes du champ de la photographie.

Jean Luc Monterosso.

Directeur de la Maison Européenne de la Photographie.

Il dirige Paris Photo avant de créer la Maison Européenne de la Photographie

Il inscrit la politique de cette institution dans la valorisation de la photographie contemporaine. Affirmant un partis pris, il s'engage dans la légitimation d'une photographie produite par des « auteurs » ou des professionnels venus du milieu de la mode ou de la publicité. Il entend ainsi faire ressortir les spécificités de la création photographique et notamment ses liens avec l'édition.

Claude Nori (1949, Toulouse)

Photographe, critique et commissaire d'exposition.

En 1975 il lance la revue *Contrejour*, puis un lieu d'expositions et de rencontres à Paris, à Montparnasse. Partisan de la mise en avant des spécificités photographiques, Claude Nori regrette que le mécanisme de légitimation de la photographie reprenne le modèle du tableau, de l'œuvre unique et signée. Il exprime son point de vue dans un ouvrage publié en 1980 qui peut être compris comme une synthèse des expositions organisées par la Galerie. Claude Nori sera d'ailleurs à l'origine de l'exposition *La photographie actuelle* en France, en 1978.

En 1981, Claude Nori, Gilles Mora, Jean-Claude Lemagny, Denis Roche et Arnaud Class fondent les *Cahiers de la photographie*. Cette revue vient combler le vide de la critique spécialisée en contribuant à la définition des multiples usages de la photographie.

Dans *La photographie actuelle en France, des origines à nos jours*, publiée en 2008, Claude Nori revient sur ces années. D'après lui, la première exposition de 1976 et son catalogue servirait de manifeste à la photographie créative en regroupant quatre-vingt auteurs de ce mouvement.

Alain Sayag, (9 décembre 1941 , Paris)

Conservateur chargé de la photographie au Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou.

Après des études d'économie et d'histoire de l'art, et une carrière de journaliste, Alain Sayag entre en 1972 dans l'équipe chargé de la réalisation du Centre George Pompidou dont il est depuis 1981 le responsable du cabinet de la photographie.

Responsable depuis 1981 du cabinet de la Photographie du Musée national d'art moderne, il entreprend un important politique d'expositions et signe de nombreuses publications.

Il est partisan de l'intégration de la photographie dans l'histoire d l'art et de l'évolution du Centre George Pompidou vers un musée des civilisations¹²⁵⁴.

Roger Thérond (Sète 24 octobre 1924- Paris 23 juin 2001)

Rédacteur en chef de Paris Match, collectionneur et promoteur du photo journalisme. Tout au long des années quatre vingt il joue un rôle important dans la valorisation de la photographie de reportage. Il participe au fonctionnement des Rencontres d'Arles, il crée à l'occasion de la première édition de Pairs Photo , le Grand prix Paris Match du photo journalisme, décerné tous les deux ans.

En 1984, Roger Thérond¹ organise dans le cadre du Mois de la Photo l'exposition « *Paris Match, 60 photos qui racontent notre histoire* », au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Le Musée d'Orsay acquiert une partie de sa collection de photographie en 1986

Il soutiendra Visa pour l'image dès sa création en 1989

Sa collection est exposée¹²⁵⁵ en 2000 à la Maison Européenne de la photographie.

¹²⁵⁴ « Il est vrai qu'un musée comme le nôtre, qui a proposé des expositions de civilisation du type "Paris-New York", n'a pas encore vraiment défini de politique par rapport à cette photographie appliquée. Si ces expositions ont eu un tel succès, c'est parce qu'elles dépassaient une simple vision de l'histoire de l'art et s'inscrivaient dans une vision plus globale et plus accessible au grand public. Mais nous restons extrêmement frileux, nous vivons toujours sur la projection de la notion d'auteur, de la notion d'œuvre, qui n'est pas forcément toujours adéquate. On peut et on doit se poser la question de la validité de ce modèle. » Alain Sayag. Cf. Fessy Emmanuel , entretien avec Alain Sayag: Le Journal des Arts - n° 25 - Mai 1996

¹²⁵⁵ « Une passion française, Photographies de la collection Roger Thérond, 257 œuvres de photographes français, (1842-1871;1920-1960) », 6 octobre 1999 – 9 janvier 2000

Annexe 3 : chronologie

1946

Fondation du Groupe des XV par René Servant, avec Marcel Bovis, Lucien Lorelle, Jean Séeberger, Emmanuel Sougez et François Tuefferd.

1947

Création de Magnum Photos à Paris et à New York par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Georges Rodger et David Seymour.

Organisation par Louis Stettner de la première exposition de photographe français à New-York (Boubat, Doisneau, Brassai, Izis).

1949

Fondation du Club des 30 x 40 par Roger Doloy à Paris.

1954

Albert Plécy crée l'Association des gens d'images à Chalon-sur-Saône, qui lance le prix Népce pour les créateurs et le prix Nadar pour leur publication.

1960

Ouverture de musée français de la photographie à Bièvres.

1964

Début de la collection de la FNAC.

1969

Début de la collection de photographie à la Bibliothèque Nationale par Jean Claude Lemagny.

1970

Création des Rencontres Internationales de la photographie d'Arles par Lucien Clergue, Jean Maurice Rouquette et Michel Tournier.

1971

Exposition Photographie Nouvelle des Etats Unis à la Bibliothèque nationale, Paris.

Ministres des Affaires culturelles: Jacques Duhamel

Création de l'établissement public du Centre Beaubourg.

Création du Fonds d'intervention culturelle.

Le musée Réattu d'Arles est le premier musée français à ouvrir sa collection à la photographie.

1972 Création par Paul Jay du musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône.

1973

Ministres des Affaires culturelles: Maurice Druon

Mise en place des premiers directeurs régionaux des affaires culturelles.

1974

Valéry Giscard d'Estaing, Président de la République

Ministres des Affaires culturelles et de l'Environnement: Alain Peyrefitte

Lancement des chartes culturelles avec les régions.

Ouverture de la Galerie municipale du Château d'eau à Toulouse par Jean Dieuzaide.

1975

Création du Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou

Ouverture de la première galerie privée à Paris par Agathe Gaillard.

Création par Pierre Barbin du Service de la photographie au ministère de la Culture, à la demande de Michel Guy.

1977

Exposition Tendances actuelles de la photographie en France, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Création de la section photographique du musée d'Art moderne de la ville de Paris.

1978

Exposition Photo actuelle en France.

Ministres des Affaires culturelles et de l'Environnement: Michel d'Ornano

Création de l'établissement public du Musée d'Orsay.

Création à la demande de Michel Guy, de la Fondation nationale de la photographie à Lyon.

1979

Création par Jean Luc Monterosso de l'association Paris Audiovisuel.

Création par Roland Laboye des Journées internationales de la photographie et de l'audiovisuel de Montpellier.

1980

Exposition Photo actuelle en France.

Instantanées, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne.

Regards sur la photographie en France au XIXe siècle :180 chefs d'œuvre du Département des Estampes et de la Photographie , Petit Palais,

«Ils se disent peintres, ils se disent photographes» , ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

1981

François Mitterrand, Président de la République

Ministres de la Culture: Jack Lang

Création de la Mission pour la photographie au ministère de la culture, dirigée par Agnès de Gouvion Saint-Cyr.

1982

Création du Centre national des arts plastiques ayant pour mission la commande et la production d'œuvre d'art ainsi que la diffusion et l'enseignement des arts plastiques.

Mise en place des FRAC et des CRAC.

Création du Centre national de la photographie à Paris dirigée par Robert Delpire.

1983

Exposition Paris 1950, photographié par le Groupe des XV, Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

1984

Exposition : La photographie créative, les collections de la Bibliothèque nationale, 15 ans d'enrichissement, Bibliothèque Nationale.

Création de la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris.

1986

Exposition : Muséotrain, La photographie dans les FRAC.

Trans-positif négatif, d'une exposition à l'autre. Bords. Débords. Rebordements, Espace photographique de La Ville de Paris.

Loi sur le droit d'auteur et droits des artistes interprètes des producteurs de phonogramme et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle.

Première édition du Mai de la photographie à Reims, organisé par Gérard Talva et Jean-Marie Leconte.

1987

Création par François Saint-Pierre du Centre de photographie de Lecture.

1988

François Mitterrand, Président de la République.

Ministres de la Culture, de la Communication et des Grands travaux: Jack Lang.

1989

Exposition «Une autre objectivité» , Centre National des Arts plastiques.

L'invention d'un regard, Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale.

L'invention d'un art, Centre George Pompidou.

Evènements du Bicentenaire de la Révolution française.

Création de la Commission nationale de la Photographie

Célébration des cent cinquantième anniversaires de l'annonce de la découverte de la photographie

Création du Centre photographique d'Île-de-France à Ponto-Combault par Richard Fournet.

Création de Visa pour l'image à Perpignan par Jean-François Leroy.

1990

Exposition Passages de l'image, Musée National d'Art Moderne, Galeries Contemporaines.

Nouveau projet international et culturel d'ensemble pour le Palais de Tokyo qui deviendrait la Palais des arts et de l'image.

La Réunion des Musées Nationaux devient un établissement public national à caractère industriel et commercial.

Création du Printemps de Cahors.

1991

Ouverture du premier Musée français de la bande dessinée à Angoulême.

1992

Exposition Photographie / Sculpture , Centre National de a Photographie.

1993

Ministre des Affaires culturelles et de la Francophonie: Jacques Toubon.

1994

Exposition Photographie contemporaine, la matière, l'ombre, la fiction, Bibliothèque Nationale,

1995

Jacques Chirac: Président de la République.

Ministre de la Culture: Philippe Douste-Blazy

1996

Ouverture de la Maison européenne de la photographie à Paris.

1997

Exposition The 90's : a «Family Of Man» ? Images de l'Homme dans l'art contemporain, Casino Luxembourg forum d'art contemporain, galerie Nei Liicht, galerie Café crème, Luxembourg.

Ministre de la Culture et de la Communication: Catherine Trautmann.

Direction de Régis Durand au Centre National de la Photographie.

1998

Ouverture de la Galerie Vu par Christian Caujolle.

2000

Ministre de la Culture et de la Communication: Catherine Tasca.

2003

Ministre de la Culture et de la Communication: Jean Jacques Aillagon

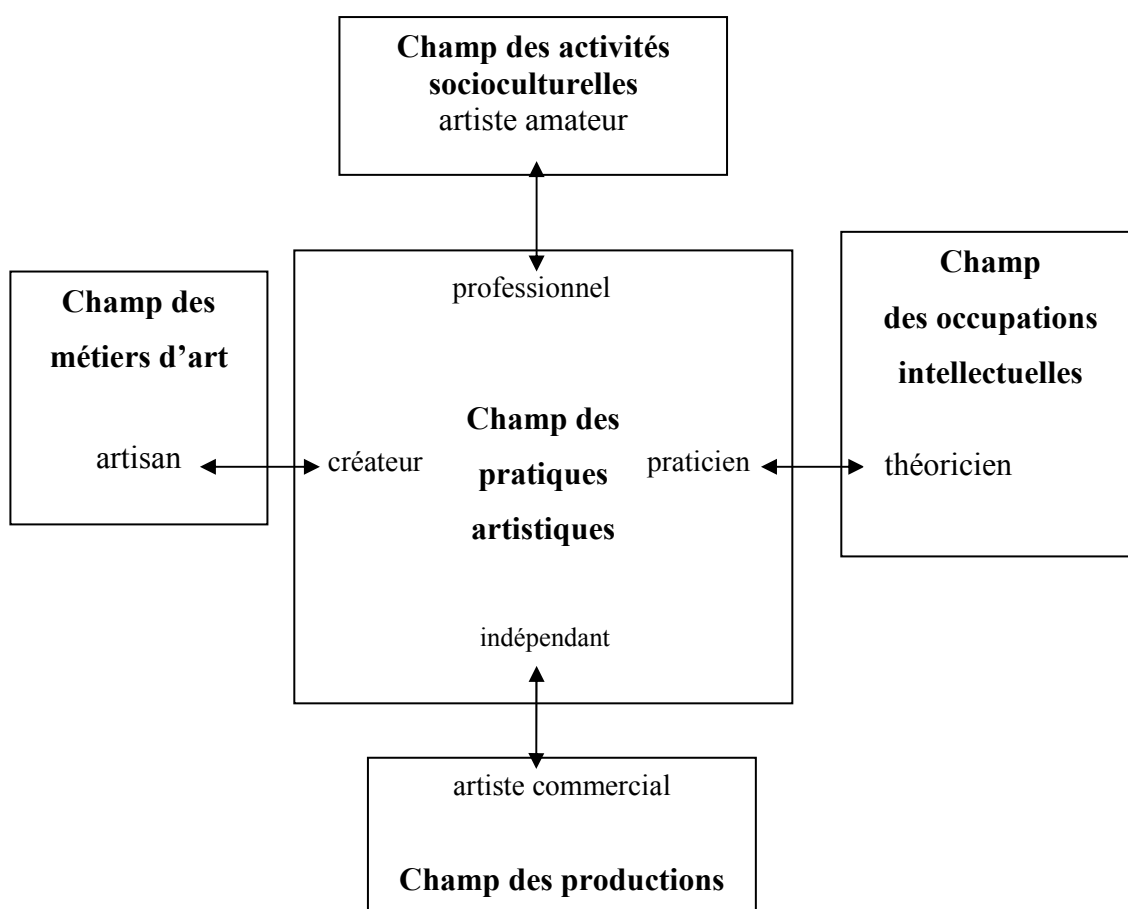
2004

Ouverture de la Galerie du Jeu de Paume exposition «L'ombre du Temps» , documents et expérimentations dans la photographie du XXe siècle, Jeu de Paume,

Annexe 4 : Le modèle de Bernier et Perrault, modélisation de la pratique artistique amateur.

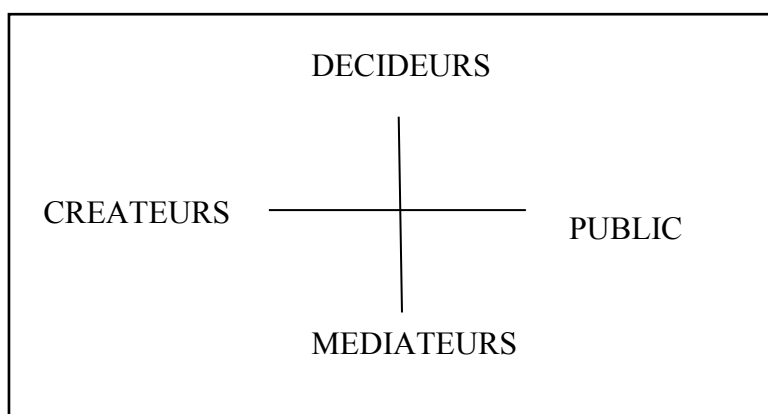
Source : Bernier, Léon et Isabelle Perrault *L'artiste et l'œuvre à faire, La pratique de l'art*, sous la direction de Marcel Fournier, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1985, 518p. , p. 216.

Ce schéma illustre les différences qui s'opèrent durant le processus d'intégration dans les champs des pratiques artistiques selon le champ d'origine du producteur.



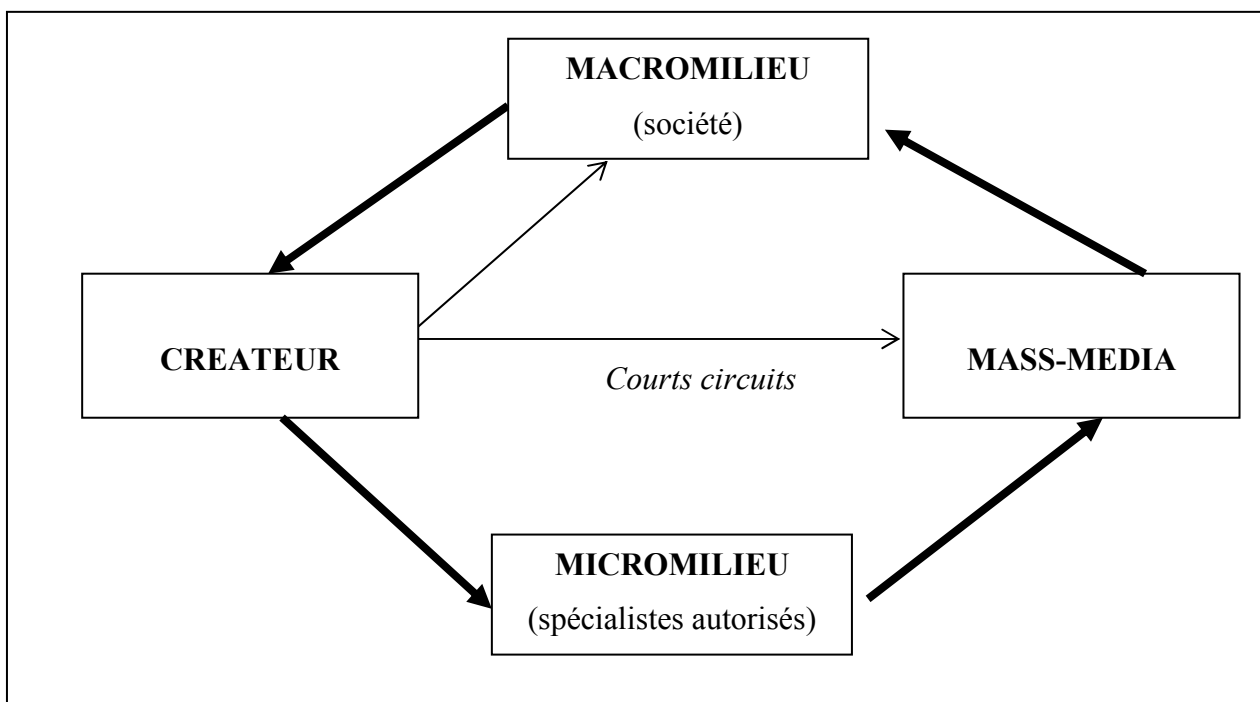
Annexe 5 : Système culturel de Mollard.

Source : CHANTE Alain, *99 réponses sur la culture et la médiation culturelle*, ed. CNDP/CRDP, Montpellier, 2000, n.p.



Annexe 6 : Schéma socio dynamique de la culture.

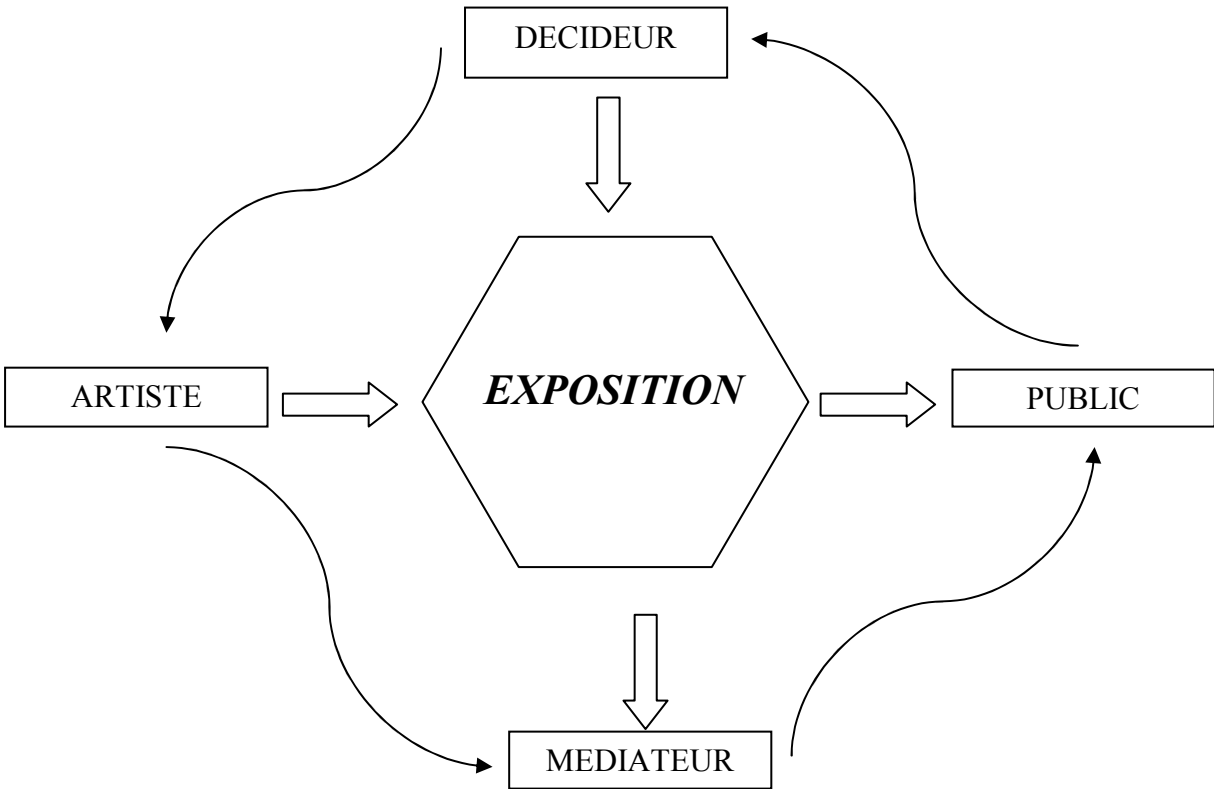
.Source : Alain Chante 99 réponses sur la culture et la médiation culturelle, ed. CNDP/CRDP, Montpellier, 2000, n.p.



➔ Circulation institutionnelle de la culture

→ Circulation alternative de la culture

Annexe 7 : L'exposition, une interface entre quatre acteurs.



➡ Actions

→ Influences

Annexe 8 : Fiches d'expositions.

Photographie Nouvelle des Etats Unis.

Lieu : Galerie de Photographie de la Bibliothèque nationale, Paris.

Date : 1 juin – 17 juillet 1971, , ed. Bibliothèque nationale, 1971, 5p.

Catalogue :Photographie nouvelle des Etats Unis, 1 juin – 17 juillet 1971, Galerie de photographie de la Bibliothèque nationale, ed. Bibliothèque nationale, 1971, 5p.

Texte de Jonh Szarkowski dans le catalogue.

Artistes / expositions :

Diane Arbus

Gary Winogrand

Caponigro

Kreuse

Metzker

Uelsmann

Savage

Organisateur :Museum of modern Art, New York.

Photo actuelle en France, 1978.

Lieu : Monde, exposition nomade gérée par l'AFPA.

Date : 1978

Organisateurs : Contrejour,

Catalogue : Photographie actuelle en France, Paris, 1978, ed. Contrejour, Paris, 1978.95p. ,
textes de Claude Nori, André Laude et Carole Naggar

Artistes :

Claude Batho

Roland Laboye

Nicole Métayer

Yves Guillot

Jean Jacques Henzé

François Caillon

Dominique Anginot

Denis Roche

Gilles Turpin

Jane Gros

Serge Clin

Patrick Olohque

Philippe Solaün

Serge Sibert

Jean Philippe Jourdin

Annick Brunet

Patrice Buvat

Jean Louis Beaudequin

François Gilson

Jean Louis Le Gall

Michel Delaborde

Plossu

Christian Sarranon

Marc Giloux

Photo actuelle en France, 1980.

Lieu : Monde, exposition nomade gérée par l'AFPA.

Date : 1980

Organisateurs : Contrejour, texte de Claude Nori.

Artistes :

Jean Pierre Chopin

Clade Bricage

Jean Phillippe Matter

Valérie Winckler

Claude Léger

Lionel Fourneaux

Mireille Dupuis

Gladys

Magdi Senhadji

Olivier Perdrix

Bernard Josse

Brigitte Langevin

Ils se disent peintres, ils se disent photographes .

Lieu : ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris.

Date : Du 22 novembre 1980 au 4 janvier 1981

Commissaire : Michel Nuridsany.

Artistes :

Bill Beckley

Les Becher

Boltanski

Victor Burgin

Collins James

Chérif et Silvie Defraoui,

Stéphane de Jaeger

Jan Dibbets

Drahos

Hans Peter Feldman

Hamish Fulton

Armand Gette

Jochem Gerz

Ghirri

Groover

Gilbert et George

Haxlon

John Hilliard

Hondrogen

Les Krims

Edmond Kuppel

Jean Le Gac

Barbare et Michel Leisgen

Annette Messenger

Giuseppe Penone

Richard Prince

Arnulf Rainer

Edward Ruscha

Sarkis

Cindy Sherman

Sonneman

Snow

William Wegman

Michel Zaza

Paris 1950, photographié par le Groupe des XV

Lieu: Bibliothèque historique de la Ville de Paris

Date: novembre 1982 – 29 janvier 1983,

Commissaire: Marie de Thèzy, collaboration de Marcel Bovis.

Artistes: Henri Lacheroy, Jean-Marie Auradon, Emmanuel Sougez, Lucien Lorelle, Yvonne Chevalier, Garban, Marcel Bovis, Marcel Amson, Pottier, Michaud, René Jacques, Jean Séeberger, Daniel Masclet, Robert Doisneau, Willy Ronis, Pierre Jahan, Ichac, Thérèse Le Prat.

Activité des artistes :

Henri Lacheroy (né en 1884) : entre dans la profession après la Première Guerre en devenant photographe attitré des usines Michelin à Clermont Ferrand. Il poursuit une carrière de photographie industriel à Paris. Proche de la Nouvelle Objectivité , ses photographies se rapprochent parfois de l'abstraction par la géométrisation de l'espace.

Jean-Marie Auradon (né en 1887) tient un studio de portraits. Ses œuvres de structure et d'esprit classique, sont des natures mortes et des nus qu'il tire sur papier de velours. Mais sa production est rare, elle n'est connue que par les trois seules œuvres exposées.

Garban (vers 1900) tient un studio de portraits dans le XVII arrondissement. Sa production non professionnelle n'est connue qu'à travers deux œuvres. Peintre de formation, il reste ancré dans un certain classicisme.

Emmanuel Sougez (né en 1889) est formé à l'école des Beaux arts. Il photographie les musées parisiens (Le Louvre, le Musée de l'Homme). Il dirige le service photographique de la revue Illustration. Sa pratique s'apparente à la Straight Photography: des objets du quotidien magnifiés par des compositions rigoureuses et une technique irréprochable.

Daniel Masclet (né en 1892) est violoncelliste jusqu'à la guerre. Il part ensuite pour les Etats Unis où il devient assistant du Baron de Meyer, puis photographe pour Harper's Bazaar. Dans les années trente, il se consacre à la photographie d'objet dont il exalte les détails et la matière. Après Guerre, il réalise de nombreux portraits et à recours à la solarisation ou à la surimpression et s'oriente vers le reportage en 1950.

Pierre Jahan (né en 1909) est photographe publicitaire. Il rentre à l'atelier d'étude typographique de Raymond Gid en 1934. Il pratique aussi l'illustration et le reportage.

Les frères Séeberger font partie d'une famille de photographe de mode et de publicité.

Philippe Potier travaille exclusivement pour L'Officiel de la Couture.

René Jacques (né au Cambodge en 1908) commence des études de Droit puis se consacre à la photographie d'illustration à partir de 1933.

XVe rencontres internationales de la photographies.

Lieu : Arles (France)

Date : juillet 1984

Artistes / expositions :

La nouvelle photographie japonaise (com. Lorenzo Merlo)

Pour le meilleur et pour le pire : photographies de mariage (com. Lorenzo Merlo)

Le prix de la différence, reportage de Christian Bonzon.

Quinze ans de passion, reportage de Jean Dieuzaide sur les quinze années de Rencontres Internationales de la photographie à Arles .

Des photographes à Libération, (com. Christian Caujolle).

Deux expositions du C.N.P. Thierry Girard, L'Amérique au fil des jours (cartes postales photographiques, 1900-1920, collection Andreas Brown).

Trois magazines avant « Life », (com. Sandra Phillips).

Maria Martinez-Canas, Fragments.

Paolo Gasparini, Epiphanies.

Le territoire, (com. Jean-Claude Lemagny).

La collection d'un amateur, collection de Lucien Clergue.

Pierre Faucheux, Ecartelages.

Marguerite Seeberger, Copy Art.

Cent vues de l'espace, (com. Barbara Hitchcock).

Marilyn Bridges.

Mario Giacomelli.

Images Invisibles.

Guy Martin.

Les années amères de l'Amérique en crise, (com. Jean Dieuzaide.)

Urbain-Trop Urbain.

Joyce Tenneson, Portraits.

Micha Kirshner

Trois coloristes italiens (Luigi Ghirri, Mario Samarughi, Albano Guatti).

Eliot Porter.

Arman ,Accumulations photographiques.

Raoul Ubac, Essais photographiques.

Jacques Henri Lartigues, les 6x13.

Serge Assier.

Evènements :

Projections nocturnes durant la semaine du festival :

Lartigues, année 90

Francois Le Diascorn, retour des U.S.

Déclics dans l'espace

Attention à la peinture.

Peter Beard, Last words of paradise.

Hommage à André Kertesz.

Leonard Freed, le regard du juste.

Contacts et autres films.

Les trottoirs de Buenos Aires.

Stages : techniques photographiques, genres, critiques...).

Galerie d'essai ouverte aux amateurs.

Débats et rencontres.

Concerts.

Organisateurs :

Les rencontres internationales de la photographie

Président : Jean Maurice Rouquette, Directeur artistiques : Lucien Clergue, Directeur

Pédagogique : Alain Desvergues

Financements :

Ministère de la Culture, Etablissement Public Régional Provence/Alpes/Côte d'Azur, Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Ville d'Arles.

La photographie créative, les collections de la Bibliothèque nationale, 15 ans d'enrichissement.

Lieu : Bibliothèque nationale, Paris

Date : novembre décembre 1984

Organisateurs : Jean Claude Lemagny

Catalogue : Texte de Jean Claude Lemagny, « Aux pays des espaces », in cat. La photographie créative, Les collections de la Bibliothèque nationale, 15 ans d'enrichissement, 1984, 94p. pp. 6-16

Artistes :

Dieuzaide

Pierre de Fenoyl

Ernestine Rubben

Ralph Gibson

Bernard Descamp

Arnaud Class

Arthur Tress

Jerry Uelsman

Lewis Baltz

Le Becher

Marc Garanger

Tosani

Friedlander

Wynogrand

Bill Owens

Muséotrain, La photographie dans les FRAC.

Lieu : FRAC Limousin

Date : 1 mai – 1 novembre 1986

Organisateurs : DAP, commissariat de Jean François Chevrier.

Artistes / expositions : divers

Catalogue : Muséo train, La photographie dans les FRAC,FRAC Limousin, 1 mai-1 novembre1986, n.p.

«Une autre objectivité»

Lieu : Centre National des Arts Plastiques

Date : 14 mars – 30 avril 1989 24 juin – 31 aout 1989

Commissaire : Jean François Chevrier.

Catalogues : «Une autre objectivité» , 14 mars – 30 avril 1989 Centre National des Arts Plastiques, 24 juin – 31 aout 1989 Centro per l'Arte Contemporano, Luigi Pecci, Prato, Paris 1989, ed. Milan, Idea Books, 1989, 254p.

Artistes :

Robert Adams

Les Bécher

Hannah Collins

John Coplans

Günther Förg

Jean Louis Garnel

Craigie Horsfield

Suzanne Lafont

Thomas Sthruth

Patrick Tosani

Jeff Wall

Photographie / Sculpture

Lieu : Centre national de la photographie, Palais de Tokyo, Paris

Date : 21 novembre 1991 au 4 avril 1992

Artistes / expositions : Divers

Organisateurs : Centre national de la photographie

Direction : Dominique Païni, Michel Frizot et Maurice Lecomte.

Catalogue : *Photographie / Sculpture* , du 21 novembre 1991 au 4 avril 1992, CNP, Paris ,
ed. CNP, Paris, 157 p.

Auteurs : Dominique Païni, Michel Frizot, Hubertus Von Ameluxen, Hékène Pinet, Jean René Gaborit, Françoise Ducros, Régis Durand.

Exposition complétée par un colloque : *Sculpteur-photographe, Photographie-sculpture*, 22 et 23 novembre 1991, ss. Dir. Dominique Païni, Michel Frizot, ed. Marval/Musée du Louvres, Paris, 1993.

Le colloque fait suite à l'exposition du CNP, et à celle qui se tenait simultanément chez Michèle Chomette.

Mai de la photographie

Lieu : Reims

Date : 16 mai au 9 juin 1991

Artistes / expositions :

20 expositions

5 commandes

Organisateurs : Municipalité

Financements : public et privée

Direction : Gérard Talva

Auteurs : Jacqueline Salmon (photographe), David Balsells (alors directeur de la Primavera Fotogràfica de Barcelone), Christian Bouqueret (historien et collectionneur), Wolfram Janzer (photographe).

Lieux communs, figures singulières

Lieu : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Date : 24 octobre 1991 – 12 janvier 1992

Organisateurs : Suzanne Pagé, Jean François Chevrier

Catalogue : Lieux communs, figures singulières, 24 octobre 1991 – 12 janvier 1992, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 136p

Artistes :

Marc Blondeau

Stuart Brisley

Jean Marc Bustamante

Craig Horsfield

Mike Kelley

Ken Lum

Jean Luc Moulène

Beat Streuli

Jean Louis Schoellkopf

Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans

Documentary and anti graphics photographs, une reconstitution de l'exposition de 1935 à la Galerie Julien Levy de New York.

Lieu :

Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 08 septembre- 19 décembre 2004,

Musée de l'Elysée, Lausanne, 10 février- 10 avril 2005

Catalogue : Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans

Documentary and anti graphics photographs, une reconstitution de l'exposition de 1935 à la Galerie Julien Levy de New York. , Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 08 septembre- 19 décembre 2004, Musée de l'Elysée, Lausanne, 10 février- 10 avril 2005, ed. MEP, Steidl, 2005, p. 122.

Artistes :

Manuel Alvarez Bravo

Henri Cartier-Bresson

Walker Evans

Commissaire : Agnès Sire

«L'ombre du Temps» , documents et expérimentations dans la photographie
du XXe siècle,

Lieu : Jeu de Paume, Paris.

Date : 28 septembre-28 novembre 2004.

Commissariat : Régis Durand.

Catalogue : «L'ombre du Temps» , documents et expérimentations dans la photographie du
XXe siècle, Jeu de Paume, Paris, 28 septembre-28 novembre 2004.ed. Jeu de Paume. 160p.

Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle ». pp. 15-39

Artistes :

Eugène Atget

Bern and Hilla Becher

Guillaume Bjl

Claude Cahun,

Henri Cartier- Bresson

Walker Evans

Michel Francois

Robert Frank

Jean Luc Godar

Nan Goldin

Dan Graham

Raoul Hausmann

Roni Horn

Isidore Isau

Valérie Jouve

Chris Marker

Anne Marie Miéville

Lászlo Moholy-Nagy
Bruce Nauman
Alexander Rodchenko
Thomas Ruff
Allan Sekula
Cindy Sherman
Dziga Vertov
Bill Viola
Jeff Wall
Wols.

Annexe 9 : Principales expositions présentées par la Galerie Agathe Gaillard entre 1975 et 2005.

1975 : Ralph Gibson, André Kertész, Izis.

1976 : Harold Edgerton, Erica Lennard, August Sander, Jean-Philippe Charbonnier, Volf von dem Bussche, Jean Loup Sieff, Denis Brihat

1977 : Roland Laboye, Daniel Masclet, Michel Kempf, Ralph Gibson, Gabriele et Helmut Nothhelfer, Edward Weston, Claude Batho.

1978: Jaromir Funke, Robert Doisneau, Harry Meerson, Jean-Philippe Charbonnier, Bertrand Clech, Wilhelm Schürmann, Frederick Leboyer, Marc Riboud.

1979: Joan Foncuberta, Burk Uzzle, Bernard Faucon, Jérôme Ducrot, Pierre Molinier, Jean-Claude Larrieu, Alen Mac Weeney, Claude Alexandre.

1980 : Richard Kalvar, Gisèle Freund, Hervé Guibert, Manuel Alvarez Bravo, Colette Alvarez Urbajtel, Martine Franck, André Kertész, Gilles Ehrmann.

1981 : Photographie argentine contemporaine, Bernard Descamps, Daniel Boudinet, Arthur Tress, Larry Clark, Bill Brandt, Edouard Boubat, André Kertész.

1982 : Marina Faust, Fernand Michaud, Ralph Gibson, John Pfahl, François Delebecque, Denis Brihat, Gilles Larrain, Erica Lennard.

1983 : Sandra Eleta, Manfred Willman, Ferran Freixa, Humberto Rivas, Jean-Claude Larrieu, Henri Cartier-Bresson (portraits).

1984 : Bernard Descamps, Roland Laboye, "Des enfants" (groupe), Hervé Guibert, "Sacrilèges": Arnaud Baumann et Xavier Lambours, Bernard Faucon.

1985 : Edouard Boubat, Gabriele et Helmut Nothhelfer, Tana Hoban, "Photographie très aimées" (groupe, 10ème anniversaire), François Delebecque, Gladys, Ralph Gibson, Daniel Barraco.

1986 : Gilles Ehrmann, Claude Batho, Marina Faust, Bernard Faucon, Marcos Lopez, Juan Travnik, Facundo de Zuviria, Claude Maillard, Erica Lennard.

1987 : Yves Guillot, Weegee, Flo Fox, Michel Kempf, Marsha Burns, Stephen Sack, Louise Dahl-Wolfe.

1988: Toni Catany, Marc Riboud, Bernard Faucon, Pierre Reimer, Ralph Gibson, Davis Seltzer, Joyce Tenneson.

1989: Ferrante Ferranti, Philip Heying, Carole Bellaïche, Vincent Godeau, Erica Lennard, Frederick Leboyer, Hugues de Wurstemberger, Mario Giacomelli.

1990: Toni Catany, Norman Parkinson, Colette Alvarez Urbajtel, Manfred Paul, Bernard Faucon, Yvette Troispoux, John Flattau, Bruce Gilden.

1991: Louis Stettner, Hervé Guibert, Pierre Reimer, Marina Cox, Ed van der Elksen, Tomio Seike, Vincent Godeau, Willy Rizzo.

1992: Michelle Vignes, Mellon, Lauren Piperno, Fernand Michaux, Alen Mac Weeney, Kzysztow Pruszkowski, Mario Giacomelli.

1993: Jean-Philippe Charbonnier, Louise Dahl-Wolfe, Erica Lennard, Gabriele et Helmut Nothhelfer, Hervé Guibert, Miguel Rio Branco, Alain Ceccaroli.

1994 : Mary Ellen Mark, Pierre Reimer, Vincent Godeau, Don McCullin, Bruce Gilden, Seymour Jacobs.

1995 : André Kertész, Kzysztow Pruszkowski, John Pfahl, Hommage à la beauté (groupe), Ben Hansen, Bertien Van Manen, Franck Horvat.

1996 : Philip Heying, Tana Hoban, Emile Guerin, Willy Rizzo, Doug Koch, Miguel Rio Branco.

1997: Daido Moriyama, Hugues de Wurstemberger, Michaël von Graffenried, Manuel Alvarez Bravo, Alejandra Figueroa, Bizarre (groupe), Mario Giacomelli.

1998: Alain Ceccaroli, Pierre Reimer, Ralph Gibson, Roland Laboye, James Startt, Giorgia Fiorio, Jean-Philippe Charbonnier.

1999 : Edouard Boubat, Ed van der Elksen, Toni Catany, Jérôme Soret, Tina Merandon, Manuel Alvarez Bravo.

2000 : Mario Giacomelli, Alejandra Figueroa, Bruce Gilden, Alain Dister, Peter Turnley, Kzysztow Pruszkowski.

2001 : Jazz (Hervé Gloaguen, James Startt, Ed van der Elksen, Jean-Philippe Charbonnier, Edouard Boubat, Alain Dister), Johan Van der Keuken, Harold E. Edgerton, Tina Merandon, Madame Yevonde.

2002 : Hervé Guibert, Marc Riboud, Florence Gruère, Camille Solyagua, Jean-Philippe Charbonnier, Jérôme Soret, James Startt.

2003 : Franck Christen, Tano Siracusa, Thierry Girard, Reem Al Faisal, Willy Rizzo, Jean-Pierre Haigneré.

2004: Alejandra Figueroa, Agnès Pataux, Sophie Periac Daoud, Yvette Troispoux, Jérôme Soret, Édouard Boubat, Hervé Guibert.

2005 : Ed Van der Elksen, Jean-Pierre Evrard, " Ah que la vie est belle " (groupe, 30ème anniversaire), Reem Al Faisal, "New York 1937 - 1955" Andreas Feininger & Louis Faurer,

Jean-Philippe Charbonnier.

**Annexe 10 : Listes des expositions en 1978 et 1979 de la Galerie Zabriskie, rue Aubry
Le Boucher, Paris.**

(source : publicité parue dans *Art press, spécial photographie*, n°21, octobre 1978.)

12 septembre – 14 octobre 1978 : Lee Friedlander.

17 octobre – 18 novembre 1978 : Bruno Requillart

Et trois portfolios : Raoul Hausmann, Duane Michals, William Klein

21 novembre – 28 décembre 1978 : La photographie française entre les deux guerres.

2 janvier – 3 février 1979 : Mark Feldstein

6 février – 10 mars 1979 : Michel Kryzanowski

13 mars – 14 avril 1979 : Joel Meyerowitz

17 avril – 19 mai 1979 : Paul Strand

Annexe 11 : Artistes de la galerie Zabriskie, rue Aubry Le Boucher, Paris.

(source : publicité parue dans *Art press, spécial photographie*, n°21, octobre 1978.)

Berenice Abbot
Ansel Adams
Diane Arbus
Eugène Atget
Edouard Baldus
Jonh Batho
Brancusi
Brassai
Harry Callahan
Edward Curtis
Mark Feldstein
Lee Friedlander
Raoul Hausmann
Michel Kryzanowski
Joel Meyerowitz
Lisette Model
Edward Muybridge
Tod Papageorge
Bruno Réquillart
August Sander
Charles Sheeler
Aarond Siskind
Rosalind Solomon
Paul Strand
Edward Steichen
Alfred Stieglitz
Jerry Thompson
C.E. Watkins
Weegee
Edward Weston
Wallace Wiston

Annexe 12 : Liste (non exhaustive) des photographes exposés au Salon permanent de la photographie à la Fnac-Montparnasse entre 1970 et 1978.

(source : publicité parue dans *Art press, spécial photographie*, n°21, octobre 1978.)

290 photographes exposées.

Sélection :

Diane Arbus
Charles Aznavour
Jean François Bauret
Erwin Blumenfeld
Edouard Boubat
Bill Brandt
Robert Capa
Gilles Caron
Lucien Clergue
David Mac Cullin
Bruce Davidson
Raymond Depardon
Olivier Dassault
Robert Doisneau
Elliot Erwit
Walker Evans
Hideki Fujii
Marc Garanger
David Hamilton
Sam Haskind
Paul Henrot
Ekho Hoshoe
IGN
Irina Ionesco
Izis
Leslie Krims
Guy Le Querrec
Jerry Lewis
Louis et Auguste Lumière
Erick Méjean
Duane Michals
Sarah Moon
Helmut Newton
Janine Niepce
Paul de Nooijer

Claude Nori
Claude Nuridsany
Gordon Parks
Marc Riboud
Claude Sauvageot
Patrick Segal
David Seymour
Jean Loup Sieff
Hans Silvester
Eugène W. Smith
Agnès Varda
Andy Wharol

Annexe 13 : La naissance des Rencontres par Lucien Clergue.

Propos recueillis par Hervé Legoff.

Source, dossier de presse du quarantième anniversaire des Rencontres d'Arles.

« En 1974, au début des rencontres j'ai été convoqué à Paris chez Robert Delpire et il y avait là douze photographes assis sur des chaises qui m'attendaient, parmi eux, Henri Cartier-Bresson, Robert Delpire et Lattès qui a quitté l'assemblée sur ce jugement définitif :

" Ton histoire d'Arles c'est un truc pour amateurs distingués".

J'ai répondu dites-moi plutôt ce que vous voulez. Comme Henri se plaignait de ce qu'on n'avait déjà plus le droit de photographier, on a organisé le colloque *"Les libertés du photographe"*. Il y a eu cette même année deux expositions au musée Réattu, celle d'Ansel Adams dont le vernissage ouvrait les Rencontres et celle de Brassai, inaugurée le lendemain.

Brassai m'avait annoncé qu'il ne pourrait venir que le deuxième jour, mais quand je lui ai dit qu'Ansel Adams viendrait de Carmel en 1974, il s'est ravisé en disant : Monsieur Adams m'a si bien accueilli dans son pays que je me dois de l'accueillir dans mon pays. Brassai se considérait tout à fait comme Français.

Henri m'a dit " Je descendrai à Arles pour inaugurer l'exposition Brassai, mais pas pour celle d'un fabricant de cartes postales".

On avait organisé un grand déjeuner avec les étudiants des workshops à Montmajour. Avec les maîtres de stages qui étaient Denis Brihat, Jean-Pierre Sudre et Jean Dieuzaide, il y avait Ansel Adams, Henri Cartier-Bresson et Jacques Henri Lartigue. J'avais nommé chacun d'eux et les étudiants les acclamaient à leur manière, en les mitraillant. Jacques-Henri Lartigue avait sauté entre les assiettes, Ansel Adams s'était levé et Henri Cartier-Bresson s'est glissé sous la table en brandissant une bouteille en guise de doublure : sa marotte de ne pas vouloir être photographié. Je sais qu'après ces Rencontres il y a eu une correspondance amicale entre Cartier
et
Adams. »

Annexe 14 : Annexe Liste des directeurs et des expositions des Rencontres d'Arles, 1975

- 1998.

Année	Directeur	Thèmes	Expositions
1975	Lucien Clergue	Invités d'honneur : Robert Doisneau, Yousuf Karsh, André Kertész, William Eugene Smith.	'Agence Viva', 'Robert Doisneau', 'Yousuf Karsh', 'André Kertész', 'William Eugene Smith', 'Alexandre Macijauskas', 'Antanas Sutkus', 'Lucien Clergue, Jean Dieuzaide, Ralph Gibson, Charles Harbutt, Tania Kaleya, Eva Rubinstein ? Michel Saint Jean, Kishin Shinoyama, Hélène Théret, Georges Tourdjman', 'Exposition collective' présentée par Progresso Fotografico, 'Exposition collective' présentée par l'université Columbia
1976	Lucien Clergue	Invités d'honneur : Bill Brandt, Man Ray, Ernst Haas, Marc Riboud	'Bill Brandt', 'Man Ray', 'Ernst Haas', 'Marc Riboud', 'Agence Magnum', 'Maîtres du nu : Eikoh Hosoe, Judy Dater, Jack Welpott, Doug Stewart', 'Réalisme fantastique en Europe : collectif avec Duane Michals et Leslie Krim, invités', 'Jeunes photographes anglais : Bob Mazzer, Homer S.Sykes, David Hum', 'Mary Ellen Mark', 'René Groebli, 'Guy Le Querrec'.
1977	Bernard Perrine.	Invités d'honneur : Gisèle Freund, Harry Callahan, Josef Sudek.	'Tendance contemporaine de la jeune photographie allemande : Floris M. Neusüss et le Fotoforum de Kassel', 'Will Mac Bride', 'La photographie suédoise : Fotograficentrum, agence Safta, groupe Tio Fotografar', 'Photographie américaine : Paul Caponigro, Neal Slavin, Max Waldman, Dennis Stock', 'Elliott Erwit', 'Les forteresses du dérisoire : Jean-Claude Gautrand', 'Harry

			Callahan', 'Gisèle Freund', 'Lennart Nilsson', 'Hommage à Josef Sudek', 'La deuxième génération de la photographie en couleur : R. Benvenisti, P. Carroll, W. Christenberry, S. Ciccone, W. Eggleston, R. Embrey, B. Evans, R. Gibson, D. Grégory, F. Horvat, W. Krupsan, W. Larson, U. Mark, J. Meyerowicz, S. Shore, N. Slavin, L. Sloan-Théodore, J. Sternfeld, R. Wol'.
1978	Jacques Manachem.	Invités d'honneur : Lisette Model, William Klein, Izis.	'Lisette Model', 'Izis', 'William Klein', 'Holographie', 'René Groëbli', 'Japon, Italie, Espagne, Pologne. Exposition collective', 'Yan Le Goff, Serge Gal, Marc Tulane, Lionel Jullian, Alain Gualina', 'Hervé Gloaguen et le groupe Ecoutez-Voir', 'Prix du Jeune Photographe', 'Centres culturels européens de Paris : thème la Fête'.
1979	Alain Desvergnés.	Invités d'honneur : Henri Cartier-Bresson, Aaron Siskind, Manuel Alvarez Bravo.	'Henri Cartier-Bresson', 'Aaron Siskind', 'Manuel Alvarez Bravo', 'Ils ont vu Arles, exposition collective', 'Un autre relief : Brown di Giulo, Doug Prince, Klaus Kammerichs, Edith Lechtape, Just Jaeckin, Lucien Clergue', 'Roger Corbeau, photographe de plateau', 'Dix ans de Rencontres, exposition collective'.
1980	Alain Desvergnés	Invités d'honneur : Willy Ronis.	'Willy Ronis', 'Portraits : Arnold Newman', 'Trompe-l'œil : Cucchi White', 'Nous les femmes : Yves Jeanmougin', 'Les maîtres du nu', collectif, 'Portrait 50x60 au Polaroid 50x60', 'A propos de 70 photographes anglais', 'Images récentes : Ben Fernandez', 'La couleur : Jay Maisel', 'Grand prix des Jeunes Photographes 1980', 'Cinq séries : Christian Vogt', 'Julia Pirotte : la Résistance à Marseille de 1942 à 1944'.
1981	Alain Desvergnés.	Invités d'honneur : Werner Mantz Gjon Mili.	'Werner Mantz, rétrospective', 'Gjon Mili, rétrospective', 'Onze photographes de Santa Fé : Paul Caponigro, Walter Chappel, William Clift, Laura Gilpin, Alex Harris, Joan Myers, Beaumont Newhall, Bernard Plossu, Eliot Porter, Edward Ronney, Méridel Rubenstein', 'Arles, par André Kertész et Manuel Alvarez Bravo', 'La maison des Spetsai : Holger Trülzsch', 'Photographies 1928-

			1940, François Kollar', 'Images pour une page : Guy Bourdin, Steve Hiatt, Art Kane, Cheyco Leidman, André Martin, Sarah Moon, Dan Weeks...!', 'New York, 7 décembre au matin : Ange Manganelli', 'L'espace couleur à 360°, Récurrence 3 : Joachim Bonnemaison', 'Rêves de mer : Evergon', ' Bancs publics : Linda Wolff'.
1982	Alain Desvergnès.	Invités d'honneur : Willy Zielke.	'Willy Zielke, Rétrospective', 'Alexey Brodovitch et ses élèves', 'En état de voyage : Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, William Klein, Max Pam, Bernard Plossu', 'David Em : images électroniques', 'Chris Enos : fleurs', 'Paolo Gioli : camera obscura', 'Esthétiques actuelles de la photographie au Québec : Raymonde April, Claire Beaugrand-Champagne, Michel Campeau, Serge Clément, Sorel Cohen, Charles Gagnon, Pierre Gaudard, Normand Grégoire, Gabor Szilasi, Sam Tata, Robert Walker' par Sandra Marchand, 'Archéologie d'une guerre : Joël Heidecker, de l'Atlantique à l'Oural, 1941-1944, et Herman Stamm, des origines allemandes 1981', 'Vingt et un photographes européens en 1982, collectif par Lorenzo Merlo et Claude Nori', 'Serge Sibert : vivre avec les handicapés (bourse du Reportage «news»81)'.
1983	Lucien Clergue.	Invités d'honneur : Robert Rauschenberg Bruce Davidson.	'La Chine sur 33 mètres, Robert Rauschenberg', 'Les gens du métro, Bruce Davidson', 'Le Bauhaus et la photographie Europe/États-Unis', 'Rétrospective, Ruth Bernhard', 'Les gens de l'éphémère : Verena Von Gagem, Paul Henricksen, David Maestro, Jacques Pugin, Alix Cléo Roubaud, Bernard Xavier Vailhen', 'Les mises en boîte, Bruno Heitz', 'Albert Rudomine', 'Reportages habités, Georges Glasberg', 'Ernesto Bazan, prix du Reportage «news» 1982.
1984	Lucien Clergue.	'La conquête et la passion'.	Nouvelles photographies japonaises' (exposition collective), 'Pour le meilleur et pour le pire', collectif par Lorenzo Merlo, 'Le prix de la différence' par Christian Bonzon (Prix News 83), 'Quinze ans de passion (Arles)' par Jean Dieuzaide, 'Des photographies à Libération' par Christian Caujolle, 'Thierry Girard, prix Niépce 1984', 'L'Amérique au fil des jours (cartes postales)', par le CNP, 'Trois magazines avant Life : Vogue, Berliner Illustrierte Zeitung, Vu', 'Fragments, Maria Martinez-Cañas', 'Epiphanies, Paolo Gasparini', 'Le territoire' par Jean-Claude Lemagny, 'La collection

			d'un amateur, Lucien Clergue', 'Écartelages, Pierre Faucheux', 'Copy-art, Marguerite Seeberger', 'Cent vues de l'espace NASA', 'Marilyn Bridges, Mario Giacomelli, Photographies aériennes', 'Images invisibles', 'Regard neuf sur l'absurde quotidien, Guy Martin', 'Les années amers de l'Amérique en crise, la FSA' par Jean Dieuzaide, 'Urbain trop urbain?', 'Portraits et autres images, Joyce Tenneson', 'Micha Krishner', 'Trois coloristes italiens : Luigi Ghirri, Albato Guatti, Mario Samarughi', 'Eliot Porter', 'Armand, accumulations photographiques', 'Les 6x13 de Jacques-Henri Lartigue', 'Serge Assier'.
1985	Lucien Clergue.		'Rétrospective David Hockney', 'Hommages des photographes aux photographes, la collection Fritz Grüber', 'Rétrospective Franco Fontana', 'Stanley Bowman"Est-Ouest américain, les disciples d'Ansel Adams : King Dexter, John Sexton, Ted Orland, Chris Rainier, Allan Ross', 'Lauréats de la fondation W. Eugene Smith : Milton Rogovin, Gilles Peres, Jane Evelyne Atwood, Eugene Richards, Sebastião Salgado', 'Chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre : U. Tillman et W. Wollmer', 'Six histoires de René Char illustrées par Serge Assier', 'Les piscines' par Lorenzo Merlo (collectif), 'Est-Ouest, Vladimir Sichov', 'Inédits de Robert Capa', 'Lauréats Prix Phénix de socio-photographie : Karl Kugel ET Béatrix Von Conta', 'Lauréats Prix News 1984 : Daniel Anizon', 'Collage de Marinus par Yves Aubry', 'Photographes lituaniens aujourd'hui', 1re biennale de l'Affiche photographique, 'The Manipulator', 'Quatre maîtres de stages : Erlinde Koebel, François Méchain, Lewis Baltz, Michel Kenna', 'Portraits d'avion : Jean Dieuzaide', 'Perception de l'architecture : Lucien Hervé'.

1986	François Hébel.	<p>‘L’atelier des Forges’ ;</p> <p>‘La Musique rock et la photographie’</p> <p>‘La photo et la vidéo’.</p>	<p>‘Ugo Mulas, Rétrospective’, ‘Vu en Arles’, ‘La collection Graham Nash’, ‘Annie Liebovitz’, ‘Les groupies, Baron Wolman’, ‘Andy Summers’, ‘La dernière station balnéaire, Martin Parr’, ‘Lisboë, Paolo Nozolino’, ‘Max Pam’, ‘La ville fantôme’, ‘Nikolaï Popou, photographe bulgare’, ‘De Vogue à Femmes, Robert Doisneau’, ‘Portraits officiels chinois’, ‘Haïti, Bruce Gilden’, ‘Sr 701, Paris-Zurich, Peter Knapp’, ‘Dialogue avec Amau, Miguel Rio Branco’, ‘Installations, Michelle Debat’, ‘Demain le tramway’, collectif, ‘L’objet de la commande’ par Gabriel Bauret, collectif, ‘Fernand Michaud, Recherches et portraits d’artistes’, ‘Collection de l’Union Bank of Finland’, ‘Albert Londe’, ‘Georges Rousse’, ‘Le sahel, Sebastião Salgado’, ‘Etudiants de l’ENP’, ‘Duke Box’, ‘Choix présentés par des galeries privées : Michèle-Chomette (Paris), Forum (Taragona), Marcuse Peiffer (New York), Gracie Manson (New York), Photographer’s Gallery (Londres).</p>
1987	François Hébel.	Arles, Cité des photographes.	<p>Brian Griffin, portraitiste londonien’, ‘Rétrospective : Dominique Issermann’, ‘Portraits doux à la morgue, Rudolf Schäfer’, ‘The Ballad of Sexual Dependency, Nan Goldin’, ‘Vierges y toreros : Christine Spengler’, ‘Frankfurter Allgemeine Magazin’, ‘Portraits, Serge Cohen’, ‘Jean-Bernard, les Arènes d’Arles’, ‘Paolo Gioli’, ‘Portraits de groupe, Neal Slavin’, ‘L’eau en Afrique, John Vink’, ‘Max Vadukul’, ‘Rétrospective : Gianni Berengo Gardin’, ‘Paysage et architecture : Gabriele Basilico’, ‘Conflits en Irlande du Nord, Paul Graham’, ‘Mode et carnets de voyage, Françoise Huguier’, ‘Ouka Lélé’, ‘Thomas Florschuetz’, ‘Grand Prix européen Kodak’,</p>

			‘Créations, Jean Le Gac’, ‘Galleries privées d’Europe et des USA’, ‘Le procédé Fresson’, ‘Bernard Plossu’, ‘Le lieu du crime par l’ENP’.
1988	Claude Hudelot.	‘La Chine’, ‘La pub’, ‘La danse’.	‘Hommage à Wu Yin Xian’, ‘Exposition collective chinoise : Ling Fei, Shia Yong Lee, Gao Yuan, Chen Bao Cheng, Zhang Hai Er’, ‘Exposition collective occidentale: Jean-Louis Boissier, Camberoque, Michel Delaborde, Bernard Descamps, Marc Garanger, Dimitri Kessel, Yan Layma, Mary Ellen Mark, Sandra Petrillo, Daniel Schwartz, Michel Séméniako, Jeanloup Sieff, Laurent Septier, Jean Marc Zaorski’, ‘Magnum en Chine : Eve Arnold, Bruno Barbey, Walter Bosshard, René Burri, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Raymond Depardon, Elliott Erwitt, Martine Franck, H.Hamaya, H.Kunbota, Inge Morath, Guy Le Querrec, Marc Riboud, Helen Snow, Patrick Zachmann’, ‘Inédits, Marc Riboud’, ‘Le geste fugitif’, exposition par William Ewing, ‘Autour des trahisons’, chorégraphie de Mark Tompkins, ‘Anne Nordmann’, ‘Geneviève Stephenson’, ‘Séquences avec Martine Voyeux et Jeanloup Sieff’, ‘Rétrospective Jean Larivière’, ‘Rétrospective Bruce Weber’, ‘Séquences avec Nitin Vadukul, Paolo Calia, Deborah Turbeville, Jeanloup Sieff’, ‘Rétrospective Hans Namuth’, ‘Jean-Marie Del Moral et Miquel Barceló’, ‘Des ombres et des lumières, Henri Alekan’, ‘Chapiteau Marie-Pierre Vincent’, ‘Les années de l’entre-deux-guerres, Germaine Krull’, ‘Grand Prix européen Kodak’, ‘Portraits de berlinois, Gundula Schulze’, ‘Un enfer en Arles par l’ENPA’, ‘Intérieurs, Jean-Marc

			Tingaud', 'Etre flamenco, Michel Dieuzaide'.
1989	Claude Hudelot.	'Nos vingt ans', 'Deep South', 'Humain très humain', 'Panoramas'	Deep South', collectif par Gilles Mora, 'Humain très humain', Cristina García Rodero, Hervé Gloagen, Philippe Bazin, Eduardo Masferré, Pierre de Vallombreuse, John Demos, Elizabeth Sunday, 'Panoramas, la collection Joachim Bonnemaison', 'L'empreinte des dieux, Lucien Clergue', 'Désert de Sonora, Lee Friedlander', 'The lines of my hand, Robert Frank', 'Triptich, Julio Michel', 'Entretiens, R.Schneider', 'Itinéraires, Pierre de Fenoyl', 'Les derniers jours de Saint-Exupéry, John Phillips', 'Tauromachie, Lucien Clergue', 'Denis Hopper', 'Pour Ulysse, Thierry Girard', 'Avoir 17 ans au Japon, Georges Hashiguchi', 'L'espace possédé, Javier Vallhonrat', 'Annette Messager', 'Christian Boltanski', 'Photographies et arts plastiques en Espagne', 'Ils annoncent la couleur', photographies de mode de Nick Knight, Jean-Baptiste Mondino, Stéphane Sednaoui, Max Vadukul, Javier Vallhonrat..., 'Grand Prix européen Kodak', 'Une année de rendez-vous entre un journal (Libération) et les photographes', 'Révolution dans la restauration, Charles Gossens', 'L'œil 1664, les bars de Paris et d'Arles : Bruno Anaïs, Xavier Lambours, Maryline Champalle, Daniel Challe, Claude Vittiglio, Pascal Bois, Marie-Noëlle Diochon'

1990	Agnès de Gouvion Saint-Cyr.	<p>‘Fixer pour l’éternité’ ;</p> <p>‘La photo n’est pas art’ ;</p> <p>‘Vents d’Est’</p>	<p>: ‘Fixé sur l’éternité, photo et archéologie’, ‘Le sacré et le séculaire, Marilyn Bridges’, ‘Panoramiques, Olivio Barbieri’, ‘La fosse, Robert Misrach’, ‘Sculptures, Pascal Kern’, ‘Derrière la façade, Man Ray’, ‘Willy Kessel’, ‘Nikola Vučo’, ‘L’esprit des lieux, photographes de l’Allemagne de l’Est’, ‘Warbuilding, Erasmus Schröter’, ‘Paysage de la RDA, Stéphane Duroy’, ‘De Berlin à Prague, Raymond Depardon’, ‘Visages juifs d’URSS, Frédéric Brenner’, ‘Photographie lituanienne contemporaine’, ‘La photographie tchèque d’avant-garde 1918-1948’, ‘De Bohême et Moravie’, ‘Femme fatale, femme séductrice, Dritkol et Saudek’, ‘Agence Bilderberg’, ‘Volker Hinz, Aera Club’, ‘La collection Olden’, ‘Grand Prix européen Kodak’, ‘La façade de la chapelle, Maryvonne Arnaud’, ‘Hommage à Dizzy Gillespie par Guy Le Querrec et Bernard Desprez’, ‘Lieux communs et faits divers par l’ENPA’, ‘Photographies d’Alechinsky’.</p>
1991	Louis Mesplé.	<p>‘La rencontre des découvertes’ ;</p> <p>‘L’Amérique latine’ ;</p> <p>‘Les nouvelles frontières de la photographie’ ;</p> <p>‘Le chemin d’Arles’.</p>	<p>‘Digression sur la découverte’, ‘Graziella Iturbide’, ‘Le Mexique de Juan Rulo’, ‘René Sultra et Maria Barthélémy, Installations’, ‘Images sans lumière’, ‘La sonde Magellan’, ‘Images de Spot’, ‘Pixel et grain d’argent’, ‘Christophe Gastalder’, ‘Les chemins d’Arles, Vasco Ascolini’, ‘L’abbaye de Saint-Roman, Roseline Pélaquier’, ‘Philippe Hédan’, ‘L’humour des pierres, Hugues de Wurtemberg et Philippe Heying’, ‘Regard sur les Mayas, Anne Testut’, ‘Ferenc Berko, photographe hongrois, Rétrospective’, ‘Chili, Sergio Larrain’, ‘Portraits de religieux, Eric Poitevin’, ‘Visages secrets, regards discrets (DGA)’, ‘Martin Chambi’,</p>

			‘L’autre monde : Sebastião Salgado’, ‘Les Kayapos, Miguel Rio Branco’, ‘Tina et Edward’, ‘Les cinq sens’, ‘La Cascografia, Alfred Schommer’, ‘La machine par l’ENPA, ‘L’autre rêve par l’ENPA’.
1992	Louis Mesplé.	Les Européennes.	‘José Ortiz-Echagüe’, ‘Don McCullin’, ‘L’Arlésienne, Arthur Batut’, ‘L’Europe en 150 photographies, Marie-Pierre Vincent’, ‘Paysages panoramiques, Vincenzo Castella’, ‘Portraits, Aldo Palazzolo’, ‘Photographes européens forts de leur histoire’, ‘Du paysage européen, Wout Berger, Thibaut Cuisset, Knut W.Maron, John Stathatos’, ‘Eric Dessert, Recueil sur les paysages’, ‘Union des photographes créateurs allemands, BFF’, ‘Tableau Space, Dieter Appelt’, ‘Les abbayes bénédictines, Michel Van Den Eeckhoudt’, ‘Les trésors de la Hulton Deutsch Picture Company’, ‘Portugal, Georges Dussaud’, ‘Le livre, un espace privilégié pour la photographie’ par Dominique Gaessler, ‘Panorama européen de la jeune photographie professionnelle’, ‘Stanislaw Ignacy Witkiewicz’, ‘Bournemouth and Pool College of Art and Design’, ‘Gérard Titus Carmel’, ‘Hervé Guibert, Dialogue d’images’, ‘Arturo Patten’, ‘Portraits d’artistes européens, Denise Colomb’, ‘Reconnaisances, Béatrix Von Conta’, ‘Habitants de Muret, Jean-François Bauret’, ‘Montmajour, Elèves du collège Jules Ferry à Marseille’.
1993	Louis Mesplé	Visions d’auteurs.	‘Raymonde April’, ‘The family, Richard Avedon’, ‘La caméra de Cecil Beaton’, ‘Rétrospective, Larry Fink’, ‘Le patrimoine des Bouches-du-Rhône, Pere Formiguera et Humberto Rivas’, ‘La société

		<p>japonaise de l'après-guerre, Koji Inove', 'Louis Jammes', 'Antonin Artaud par Georges Pastier', 'Lavoro in Corso : Ernest Pignon-Ernest', 'Eiichiro Sakata', 'Hommage à Jules Steinmetz', 'Célébrations de la Gitane' (collectif), 'Deux galeries : Agathe Gaillard et Pons', 'Collections photographiques de l'autre Europe : Lettonie, Lituanie', 'Panorama européen Kodak', 'Michel Jacquelin : Victor Singelshot, scénographe'.</p>
1994	Lucien Clergue.	<p>'Donningan Cumming', 'Edward Steichen et Josef Sudek', 'Livres photographiques', 'Hommage à Robert Doisneau', 'Les distorsions d'André Kertész', 'Sarah Moon', 'Cornell Capa', 'Roger Pic', 'Marc Riboud', 'Bogdan Konopka', 'Sarajevo, ville fermée', 'Ralph Gibson', 'Le photojournalisme en Allemagne', 'IIIe panorama de la jeune photographie professionnelle', 'Figures du littoral', 'Heureux dimanche', 'Lartigue a cent ans', 'Portrait d'une collection : Réattu', 'Les Inrockuptibles', 'Le Buto, Sankai Juku', 'Andrés Serrano', 'Pierre et Gilles', 'Judy Dater, Gilles Caron, Pedro Meyer', 'Frédéric Brenner', 'Luis Gonzalez Palma', 'Yasuhiro Ishimoto', 'Marie-Paule Nègre', 'Agnès Barda', '25 ans d'affiches des Rencontres autour de Christian Lacroix', 'Galerie d'essai, 1987-1994', 'Connie Imboden', 'Mon paysage, nos paysages', 'Entre la passion et le silence'.</p> <p>Expositions hors les murs : 'Marlène Dietrich' (Tarascon); 'Les indiens en Camargue et d'ailleurs' (Sainte-Marie-de-la-Mer); 'Adolphe Terris' (Fontvieille); 'Jan Michael' (Les Baux); 'Craig Pineau' (Les Baux); 'Les routes du lait' (Saint-</p>

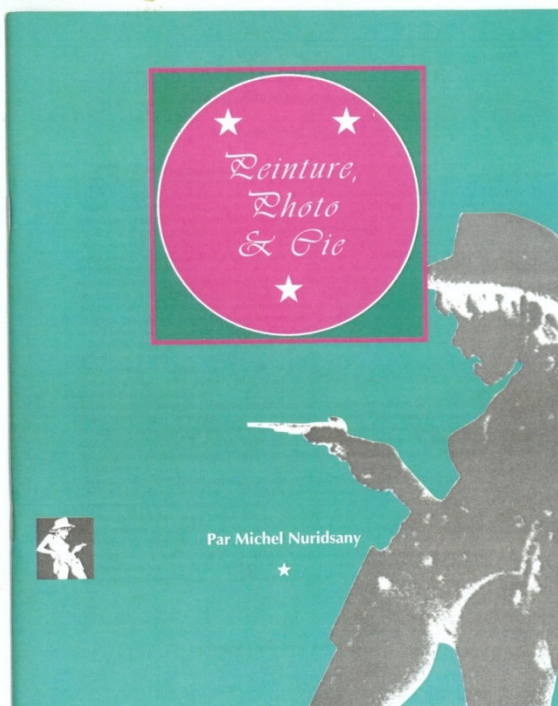
			Martin-de-Crau) ; ‘Philip Trager’ (FNAC Avignon) ; ‘Jean Dieuzaide’ (FNAC Nîmes) ; ‘Gilles Péress’ (Nîmes) ; ‘L’invitation au voyage’ ; ‘Mario Giacomelli’ ; ‘Entre la passion et le silence’ (Montmajour).
1995	Michel Nuridsany.		Peinture, phot et Cie’, 53 artistes de 15 pays, ‘Leçons de choses’, ‘Planètes invisibles’ de France Bourély, ‘Magnifique, la luxure, le Japon érotique de Fuji, Noda, Toyoura, Slocombe’, ‘Démon et merveilles’, ‘Stella Venezianer, installation d’Alain Fleischer’, ‘Recent Works’, Nam June Paik, ‘Oui, photos de mariages prises à Arles’, ‘Vu d’en bas, photos d’enfants d’Arles’, ‘Self service’, photomatons, ‘Poussières d’étoiles’, photos astronomiques, ‘Platteland’, photos de Roger Ballen, ‘Le choix des Galeries d’Art’.
1996	Joan Fontcuberta	Réels, fictions, virtuel.	‘Le masque et le miroir : à la recherche de l’identité perdue (collectif)’, ‘Inconnus, Paolo Gioli’, ‘Rétrospective Ralph Eugene Meatyard’, ‘Peinture de la vie moderne, William Wegman’, ‘La corne de la licorne (collectif)’, ‘Ça a été : le territoire en deuil (collectif)’, ‘Volte-face, Nancy Burson’, ‘Traversées’, ‘La Suma, Pierre Cordier’, ‘Documents énigmatiques (collectif), ‘Evidences’, ‘Bonk Business Inc.’, ‘Camera Obliqua’, ‘L’armoire de l’architecte, Jordi Guillumet et Mònica Roselló’, ‘Le livre des villes perdues, John Stathatos’, ‘Hypo zoologie photographique, Louis Bec’, ‘Rêves, Grete Stern’, ‘Trompe-l’œil, Luigi Ghirri’, ‘L’érouv, Sophie Calle’, ‘Le photojournalisme en Allemagne’, ‘Les vingt ans du Prix Kodak de la critique photographique’.

1997	Christian Caujolle.	Ethique, esthétique, politique.	<p>‘Le devoir de mémoire’ : ‘S.21 ou le cauchemar cambodgien’, ‘Liban : Les martyres de Cana’, ‘Le devoir de mémoire 1914-1917’.</p> <p>‘Les formes de l’engagement’ : ‘Le photomontage politique dans les collections de l’IVAM’, ‘Eugene Richards’, ‘Esther et Jochen Gerz’, ‘Antoni Muntadas’, ‘Pierre Neumann’, ‘Jean Harold : Françaises, français’, ‘Ricard Terré’, ‘La collection Marion Lambert’, ‘Aziz+Cucher’, ‘Nan Goldin’, ‘Jours de colère : Bernard Badin – Eric Laradyieu’, ‘Mathieu Pernot’, ‘Eva Leitolf’, ‘Klavdij Sluban : Balkan’.</p> <p>‘Les tentations du pouvoir’ : ‘Rama V, le Roi bien-aimé de Thaïlande’, ‘Mimmo Jodice’, ‘Regards sur la photographie officielle’.</p>
1998	Giovanna Calvenzi	‘Un nouveau paysage humain.	<p>Les sources de la vision contemporaine : ‘Les photographes hongrois - Ceux qui sont restés’, Pécsi József, Balogh Rudolf, Escher Károly, Bárány Nándó.</p> <p>‘Federico Patellani, Photos de presse’ ; ‘Pietro Donzelli, la lumière de la solitude’.</p> <p>Anthropologie involontaire : ‘Eugène O.Goldbeck, Impossible n’est pas Goldbeck’, ‘Disfarmer, Hebert Spring Portraits’, ‘Luc Choquer – Fragments du futur (extraits), L’homme et le travail’.</p> <p>Entre profession et recherche plastique : ‘David La Chapelle, Hot Flash’.</p> <p>Sociologie des comportements : ‘Sur les pouvoirs et les incertitudes’, Rudolf Bonvie, Maurizio Buscarino, Wout Berger, Hans Danuser, Paolo Gioli, Paul Graham, Peter Kennard, Roman Piatlovka, Timm Rautert, Sophie Ristelhueber,</p>

			<p>Michael Schmidt, Franco Vaccari ; ‘Massimo Vitali – Plages italiennes’ ; ‘A propos du monde intérieur’, Franck Courtès, Alessandra Dragoni, Lorenzo Gatti, Francesco Lagnese, Martino Marangoni, Cristina Nuñez, Franco Pizzochero, Edward Rozzo, Alberto Ramella, Ciro Franck Schiappa, Toni Thorimbert ; ‘Moreno Gentili – Nouveau monde, monde nouveau’ ; ‘Beat Streuli – Marseille 98’.</p> <p>L’artiste et la représentation de soi : ‘Francesca Woodman’. ‘Scènes de séduction’, Dieter Appelt, Samuel Fosso, Urs Lüthi, Pierre Molinier, Yasumasa Morimura, Roman Opalka, Cindy Sherman, Sophie Weibel ; ‘Visions’, Jennifer Bornstein, Frances Stark, Laura Owens, Ruby Neri, Kristin Oppenheim, Sharon Lockhart ; ‘Cultes intimes’, Tevki Ataman, Didier Ben Loulou, Samta Ben Yahia, Jean-Christophe Ballot, Jellel Gasteli, Muriel Hasbun, Magdi Senadji, Patrick Sainton, Majida Khattari (défilé-performance).</p>
--	--	--	--

Annexe 15 : affiches des rencontres d'Arles.

Annexe 16 : Couvertures de catalogues d'expositions organisées par Michel Nuridsany lors des Rencontres Internationales de la photographie d'Arles, 1995.



Annexe 17 : Liste chronologique des expositions et des éditions d'affiches et de monographies de la galerie municipale du Château d'eau.

1974

Robert Doisneau, Wynn Bullock, Lee Friedlander, Arthur Tress, George Tice.

1975

Edouard Boubat, Hans Silvester, Edward Weston, Jerry N. Uelsmann, Roland Laboye, Jacques Henri Lartigue.

1976

Jean Pierre Sudre, Kishin Shinoyama, Bill Brandt, Minor White, Le groupe VIVA, Beatrix Von Conta, André Cros, Manuel Alvarez Bravo, Niggi Messerli, Lucien Clergue.

1977

Marc Riboud, Alberto Schommer, David Hurn, Pierre Cordier, Jean Marc Bustamante, Georges Raillart, Jean Claude Gautrand, Hélène Theret, Alexandre Rodchenko.

1978

Imogen Cunningham, Claude Sauvageot, Paris Match 1938-78, Izis, Jean Jacques Achache, Christian Soula, Roger Daspét, Guy Le Querrec, Bernard Plossu, Toulouse vers 1900.

1979

August Sander, O.N.E.R.A, André Kertész, Maurice Roux, Philippe Gerard Dupuy, Jacques Holmière, Georg Gerster, Robert Doisneau, Jean Rauzy.

1980

Janine Niepce, Charles Camberoque, Jean François Bauret, Denis Brihat, Rachel Theret, Clarence-J. Laughlin, Hans Hartung, Claude Batho, John Batho, Gladys, F.S.A les années amères de l'Amérique en crise 1935-1942.

1981

Dominique Baudis, Justin Gregoire, Les mains regardent..., Gisèle Freund, Michel Delaborde, Willy Ronis, Christian Sarramon, Josef Sudek, Paul Strand, Hubert Grooteclaes.

1982

Emile Zola, Martine Franck, Marie Perrenou & Claude Nuridsany, Michel Dieuzaide, Vogue 50 ans, Jeune photo. toulousaine, Jeanloup Sieff, William Klein, Louis François Bacou, Acquisitions récentes.

1983

Joan Fontcuberta, Eikoh Hosoe, Shin San Long, Jean Pierre Vorlet, Claude Nori, Charles Fabre (1851-1933), Bruce Davidson, Jeune photo. de Gascogne, Sanford Roth.

1984

José Ortiz Echagüe, Henri Cartier-Bresson, W. Eugène Smith, Werner Bischof, Otto Steinert, Fondation Leica, N.A.S.A, Franco Fontana, Trottoirs argentins, Eugène Trutat.

1985

Mario Giacomelli, François Le Diascorn, Carnaval à Tlse, Srah Moon, Constantine Manos, Lucien Herve, Sabine Weiss, Eva Rubinstein, Errances indiennes, Joyce Tenneson, Erwin Blumenfeld ; Photographie, art, science & philosophie, Marrie Bot, Sidérations.

1986

Life 1946-1955, Gaston, Objectifs Monuments, Alexandras Macijauskas, Photographie lituanienne, Brassai, Marc Garanger, Elèves E.T.P.A, Edward S. Curtis, Toulouse en 1986, Erich Salomon, Sebastião Salgado.

1987

Toni Catany, Spot Images, Agence Contact, Robert Capa, Daniel Pons, Jeune photographie, Bernard Descamps, Leonard Freed, Un si grand âge..., Agnès Varda, Poussières d'étoiles.

1988

Max Vudukul, Nitin Vudukul, Les moins 30 (1987), André Cros, Photo actuelle (France), World press 56-88, Manel Eslusa, Mexique 1900-1935, L'observatoire du Pic du Midi de

Bigorre, Images de la science, Mise en scène, Trésors de la S.F.P, Artothèque Photo, Artothèque Estampes, Maurice Tabard, Magnum en Chine, Etat de siège.

1989

Elliot Erwitt, Rafael Navarro, Guy Delahaye, Toi photographie qui es tu?, Le cercle des XII, Daguerrotypes et calotypes de la région, Horst, Métropolis, Magazines allemands 1946-84, Dorothea Lange, Patricia Desmarquest, Duane Michals, Le choix des sens, Paul Caponigro.

1990

Walker Evans, Du temps à l'oeuvre, Patrick Zachmann, Gladys, Vingt ans de photographie créative en France, Denise Colomb, Line Rossignol, Graciela Iturbide, Letizia Bataglia & Franco Zecchin, Elke Hindemit, Gitanes, E.T.P.A 1990, 55 jours de Pékin, Ernestine Ruben, Jeunes tchèques, Frantisek Drtikol, Transantartica, Floris Neüsuss, Latécoère, John Phillips St-Exupéry, 100 ans de rugby à Toulouse.

1991

Ralph Gibson, David Hiscock, Bettina Rheims, Patrick Galibert, Prix Kodak 90 de la jeune photographie européenne, Pierre De Fenoyl, Christèle Lerisse, Daniel Frasnay, FNAC Collections, Arthur Batut 1846-1918, Daniel Laine, Gaëtan De Clerambault, Frank Horvat, Thierry Blandino, World Press 1991, Carl De Keyser, Jean Pierre Gilson, Les chiens de 1850...

1992

Médecins Sans Frontières, Jean Louis Courtinat, Luc Choquer, Lumières du Sud-Ouest, Ferdinando Scianna, Philippe Clement ; Moogho Temeto : Canard, Mataly, Paradinas ; Claude Simon, Max Pam, Images du Métro toulousain 1990-1992 ; La mer, les bateaux, les hommes... ; Photofolies Toulouse 92, Aérographisme, Déforestation (GAMMA), Charles Peignot, Keiichi Tahara, Denis Roche, Jan Saudek, Don Mc Cullin, Joséphine Sacabo.

1993

Lennart Nilsson, «Family Of Man» , Michel Semeniako, Marie-Jésus Diaz, Bernard Faucon, Les grandes amities de Jacques & Raïssa Maritain, Photofolie 93, James Balog, Sergio Larrain, Science & photographie, Temps de silence, Cuba (Van Der Hilst), Photofolie 93

(Lauréats), L'Europe de l'autre côté des étoiles..., Images d'Ukraine, Arno Minkkinen, Connie Imboden.

1994

Robert Doisneau, Felice Beato, Les conserves de N.Niepse, Berlin ap. la chute du mur, Roland Barthes, Terres Hautes, Agathe Galliard, Portrait de la photographie en Midi-Pyrénées, Toulouse sous l'occupation : Germaine Chaumel, Juan-I-Jong, Paolo Roversi, Josef Koudelka, Agence Metis, Line Rossignol, Boris Lipnitzky, Shoji Ueda.

1995

Magnum Cinéma, Jellel Gastelli, Kamel Dridi, Raoul Hausmann, Eric Dessert, Philippe Pache, Alain Turpault, Vingt ans de patrimoine, Empowered Image, «Subjektive Fotografie», Raymond Depardon, Claude Philip.

1996

Lucien Lorelle, Eduard Ibañez, Jean-Louis Burc, Jacques Barris, Spectrum, Dominique Delpoux, Jacko Vassilev, Mimmo Jodice, Liberto Macarro, D'une main l'autre..., Isabel Muñoz, Fata Morgana, Jazz, "Mirages": photographie espagnole contemporaine.

1997

Thierry Girard, Luigi Ghirri, Krzysztof Pruzkowski, Claude Fauville, Les photographes italiens du Néoréalisme, Autoportraits, Bruce Gilden, Anne Montaut, Emmanuel Sougez, Christian Meliz, Photographie italienne contemporaine.

1998

Marc Deneyer, Jean Marie Manzoni, Fernando Lemos, Jun Shiraoka, Miguel Guerrero, Mai 1968 à Toulouse, Jean-Bernard Fabre, Victor Palla, Jean-Luc Aribaud, Perez-Siquier, Albajar/Altarriba, Alain Lourenço, Photographie portugaise contemporaine.

1999

Jean-Claude Bellegou, Papaïonnou/Balafas, Jacques Lacarriere, J. Baudrillard, Julie Ganzin, D. Aoulad Syad, Pepe Navarro, Pascarel-Pagliari, Ramon Masats, Oscar Masats, Eve Ducau, Photographiehellénique contemporaine.

2000

Christopher Taylor, François Mechain, Laurent Millet, Andrea Zeitler, Collection photographique des Abattoirs, Portraits d'artistes, Alexei Titarenko, De ma fenêtre..., Chema Madoz, Ferran Freixa, Sylvie Fontayne.

2001

Yves Guillot, Valery Lorenzo, Anabell Guerrero, Didier Ben Loulou, Caroline Feyt, Ecrits: Delamain/Noury Den Hollander, Georges Rousse, Marie-France Lejeune, Manuel Vilariño, Dolores Saubion, Carmelo Bongiorno, Jacques Mataly, Olivier Meriel, François Canard.

2002

Marion Lefevre, Ara Güler, Bogdan Konopka, Klavdij Sluban.

Annexe 18 : expositions constituées à partir de la collection de la Galerie Municipale du Château d'eau de Toulouse et disponibles au prêt

Annexe 19 : affiches du Mois de la Photo de 1980 à 1998.

1996

1998

Annexe 20 : Liste des catalogues des expositions au Centre National de la Photographie, sous la direction de Robert Delpire, collection Photocopies.

Le Passé Composé, Les 6x13 de Jacques-Henri Lartigue

Texte de Michel Frizot 1984, ed. Centre national de la photographie, Paris, 1984, 96p.

San Clemente , Photographies de Raymond Depardon

Texte de Bernard Cuau , ed. Centre national de la photographie, Paris, 1984, 100p.

Métropolis, Photographies du tournage du film de Fritz Lang

Textes de Claude-Jean Philippe,ed. Centre national de la photographie, Paris, 1985, 143p.

Identités, De Disdéri au photomaton, 18 décembre 1985 au 24 février 1986.

Textes de Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline, Jean Sagne, ed. Centre national de la photographie, Du Chêne, Paris, 1986, 141p.

Henri Cartier-Bresson: en Inde

Introduction Satyajit Ray , Texte Yves Véquaud, 1986

Méliès

Textes de Henri Langlois, René Clair, Madeleine Malthête-Méliès, Jacques Malthête, Noëlle Giret , 1986

Lumières blanches , Photographies de Harry Gruyaert

Introduction Alain Macaire Texte de Richard Nonas, 1986

Le temps d'un mouvement

Textes de Raymond Bellour, Michel Frizot, Giovanni Lista, Sylvain Roumette , 2 avril–8 juin 1987.

Un si grand âge...

Texte de Danièle Sallenave entretien avec Michel Serres , 2 avril – 4 mai, 1987

Botanica, Photographies de végétaux aux XIXe et XXe siècles

Préface Pierre Gascar, 10 décembre 1987 – 28 février 1988.

Exils, Photographies de Josef Koudelka

Conversation à trois : Robert Delpire, Alain Finkielkraut, Daniel Sallenave , 1988

L'œil de la lettre, Les rapports de la lettre à la photographie.

Introduction de Jérôme Peignot, 1989

La Tour Eiffel, photographies d'André Martin

Texte de Roland Barthes, 28 septembre – 20 novembre 1989.

Boris Zaborov, Un certain usage de la photographie

Introduction Danièle Sallenave, 28 septembre- 20 novembre, 1989.

1839, La Photographie Révélée,

Textes Michel Frizot, André Jammes, Paul Jay, Jean-Claude Gautrand , 1989

La couleur du temps, Photographies de Léonard Misonne

1991

Vanités, Photographies de mode des XIX et XX siècles

Textes de Philippe Dayan, Robert Delpire, Diana Edkins, Mariella Righini, Jean Sagne 1993

Le Bestiaire d'Horvat

1994

Antagonismes, 30 ans de photographie autrichienne (1960-1990)

Textes biographiques et notices de Claire Peillod , 1996

Annexe 21 : Liste des expositions de photographie du Centres Georges Pompidou de 1977 à 1987

Source : Beaux Arts Magazines, , Beaubourg, les dix premières années du Centre Georges Pompidou, 1977-1987.

Six photographes en quête de Banlieue, 7 janvier - 27 février 1977, Galerie de la BPI.

Jean Le Gac, 11 juillet 1977 – 27 février 1978, Galerie Contemporaine.

Les Alinari, photographes à Florence, 30 octobre 1978 - 20 janvier 1979.

Albert Ranger Patzch, 14 mars – 30 avril 1979.

Bérénice Abbot, Images de l'Amérique en crise, 04 novembre – 24 septembre 1979.

Diane Arbus, 30 janvier – 16 mars 1980.

La photographie expérimentale allemande, 19 mars – 12 mai 1980.

Olga Kalousi, 07 mai – 22 juin 1980, inaugure le Salon Photo du troisième étage.

Photocopie, 25 juin - 07 septembre 1980.

Dix photographes pour le patrimoine, 02 juillet – 19 septembre 1980

Friel Baudi, 10 septembre – 26 octobre 1980

Gloria Kent, 29 octobre – 21 décembre 1980

Lucien Clergue 19 novembre 1980 – 04 janvier 1981 , Galerie Contemporaine.

Umbo et Herbert Bayer, 14 décembre 1980 – 25 janvier 1981

Gilbert et Georges, 11 janvier – 12 mars 1981

La photographie polonaise contemporaine, 21 janvier – 23 mars 1981

Donation Florence Henri, 28 janvier – 22 mars 1981

Michel Saloff, 25 mars – 03 mai 1981

La photographie scandinave, 27 mai – 05 juillet 1981

Rodtchenko, 17 juin-06 septembre 1981

Paul Nask, 23 septembre – 15 octobre 1981

Bettina Rheims, 18 novembre 1981 – 04 janvier 1982

Photos de mode d'Erwich Blumenfeld, 21 novembre 1981 – 15 janvier 1982

Alain Fleischer, 24 février – 22 mars 1982

Ralph Gibson, 05 mai – 06 juin 1982

La photographie contemporaine en Amérique Latine, 23 septembre – 21 novembre 1982

Monique Tirouflet, 29 septembre – 31 octobre 1982
Abbot, Brandt, Boiffard, Miller, l'atelier de Man Ray, 02 décembre 1981 – 23 janvier 1983
Nancy Wilson Pajic, 02 février – 20 mars 1983
Jean Dieuzaide-Jean Pierre Sudre, 23 mars – 30 avril 1983
Paolo Gioli, 23 mars – 28 mai 1983
Arbres, photographes et paysages XIXe et XXe siècle, 20 mars – 23 avril 1983
Klein, 11 mai – 03 juillet 1983
Mapplethorpe, 11 mai – 19 juin 1983
Boyd Webb , 29 juin – 26 septembre 1983
Photographes tchèques, 08 juillet – 04 avril 1983
Jan Saudek, 28 juillet – 04 septembre 1983
Philippe de Croix, 26 octobre – 04 décembre 1983
Hans Bellmer, 21 décembre 1983 – 27 février 1983
Marc Lemoine, 11 janvier – 12 février 1982
Boltansky , 02 février – 26 mars 1984
Pierre Mercier, 15 février – 18 mars 1984
Otmar Thormann , 22 mars – 15 avril 1984
Joe Gantz, 18 avril – 20 mai 1984
Pierre de Fenoyl, 09 mai - 27 août 1984
Andre Gelpe, 23 mai – 24 juin 1984
Aperçu des collections photographiques du MNAM, 13 septembre – 11 novembre 1984
Photographie 1922, 1 novembre – 14 décembre 1984
Six photographes chez Le Corbusier, 14 novembre 1984 – 07 janvier 1985
Photographies contemporaines en France, 28 novembre 1984 – 27 janvier 1985
Faingenbaum, 18 décembre 1984 – 20 janvier 1985
AFP , 25 octobre 1984 – 20 janvier 1985
Valerio Adami, Tony Oursler, photo californienne, 4 décembre 1985 - 3 février 1986
Exposante Fixe, photographie et surréalisme, 16 avril – 15 juin 1985
Palermo-Tremblett-Bertrand, atelier Polaroid : acquisition de la Société des Amis du MNAM,
31 mai - 19 août 1985

Annexe 22 : Liste non exhaustive des expositions du CNP , (1998- 2004).

Centre Nationale de la Photographie, Hôtel Salomon de Rothschild, 11, rue Berryer, 75008 Paris

Eric Poitevin , 29 avril - 6 juin 1998

Biennale de l'image, Paris, De très courts espaces de temps.

Boris Mikhailov, jusqu'au 24 mai 1999.

Marina Ballo Charmet, conversations , jusqu'au 24 mai 1999.

Collection de la DG Bank, 10 juin - 23 août 1999.

Jean Marc Bustamante, 8 septembre - 11 novembre 1999.

Vik Muniz, 17 novembre 1999 - 10 janvier 2000.

Tracey Moffat, 17 novembre 1999 - 10 janvier 2000.

Allen Ginsberg, Photographies, 31 mars - 29 mai 2000.

Mariko Moti, Installations, 31 mars - 29 mai 2000.

Michaël Snow, Panoramique , œuvres photographiques et films, 1969-1999, 31 mars - 29 mai 2000.

Collection Agnès. B, 14 juin - 28 août 2000.

Nicolas Moulin, 13 septembre - 12 octobre 2000.

Nobuyoshi Araki, 13 septembre - 27 novembre 2000.

Elisabeth Ballet, Entrée dans la cour, Installation, 26 octobre - 27 novembre 2000.

Philippe Terrier-Hermann, Intercontinental, 15 décembre 2000 - 15 janvier 2001.

Tomorrow is Today, Les lauréats du concours photographique du Festival International des Arts de la Mode à Hyères, Olivier Amsellem, Anushka Blommers, Vava Ribeiro, Daniel Stier, Solve Sundsbo, Camille, 2001 / 24 janvier - 19 février 2001.

Bruits de fonds, Christophe Boulanger, Olivier Drousseau et Mohamed El baz, Felix Gonzalez-Torrès. Thomas Hirschhorn, Serge Le Squer, Gianni Motti, Vik Muniz, François Nouguièz, Martha Rosler, Barthélémy Toguo, Wang Du, Jun Yang, 15 décembre 2000 – 19 février 2001.

Zwelethu Mthethwa, 7 mars - 3 avril 2001.

Annelies Strba, Shades of Time, 11 avril - 14 mai 2001.

Joachim Koester, 7 mars - 14 mai 2001.

Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, 7 mars - 14 mai 2001 .

Isabelle Lévénez, A l'intérieur du même silence, 30 mai - 27 juin 2001.

Post-diplôme 2000-2001 de l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Nantes, Halil Altindere, Gregory Fleischer, Laurent Montaron, Serkan Ozkaya, Kristofer Paetau, Maroussia Rebecq, James Thornhill, Fabien Verschaere. 4 juillet - 27 août 2001.

Sam Taylor-Wood, Photographies et films, 30 mai - 27 août 2001.

Hellen Levit, 9 septembre - 19 novembre 2001.

Commandes photographiques du groupe Lhoist, Roy Arden, Bernd et Hilla Becher, Elliott Erwitt, Rodney Graham, Jan Henle, Josef Koudelka, 5 décembre 2001 - 4 février 2002.

Stephen Wilks, 10 avril - 13 mai 2002.

Guillaume Janot ,Best Off, 20 février - 13 mai 2002.

Bruno Serralongue, 20 février - 1er avril 2002.

Hans Peter Feldmann, Une exposition d'art, 20 février - 13 mai 2002.

Vidéos d'artistes, 29 mai - 24 juin 2002 :Natacha Nisic, 3 juillet - 26 août 2002 :Cécile Paris, Timothy Mason, Simona Denicolai, Gaël Derrien, Anne de Sterk, Ivo Provoost.

Erwin Würm, 29 mai - 26 août 2002.

Bertrand Gadenne, Les Intrus, 29 mai - 24 juin 2002.

Sans Commune mesure, Image et texte dans l'art actuel, Jean Luc Godar, Jean Pierre Gorin, Gary Hill, ARCHI MEDIA, Antoinette Ohanessian, Melvin Charney, Robert Frank, Ken Lum. 11 septembre - 18 novembre 2002

Sam Samore, 22 octobre - 31 janvier 2003.

Václav Stratil, 4 décembre - 24 février 2003.

Martine Aballéa, 4 décembre - 24 février 2003.

Franck Scurti, 4 décembre - 24 février 2003.

Kyoichi Tsuzuki, Happy Victims, 12 mars -1er juin 2003.

Federico Patellani, La più bella sei tu, 12 mars au 1er juin 2003.

Jean-Pierre Khazem, 30 avril au 1er juin 2003.

Fables de l'identité, œuvres photographiques et vidéos de la collection NSM Vie / ABN AMRO. 18 juin - 25 août 2003.

Valie Export, 12 septembre - 21 décembre 2003.

Philip-Lorca diCorcia, 14 janvier - 15 mars 2004.

Hugues Reip, 14 janvier - 16 février 2004.

Orlan, Méthodes de l'artiste, 1964-2004, 31 mars - 28 juin 2004

Annexe 23 : Liste non exhaustive des expositions de la Maison Européenne de la Photographie, entre 1996 et 2005.

Maison Européenne de la Photographie, 5/7 rue de Fourcy, 75004 Paris.

La MEP propose en moyenne quatre expositions par trimestre.

Une aventure contemporaine de la photographie 1955-1995 , 17 avril -16 juin 1996.

Portraits d'artistes choisis par Bernard Lamarche Vadel dans la collection de la MEP, 3 juillet -8 septembre 1996.

David Seiner, Visages de l'art contemporain, 3 juillet -8 septembre 1996.

William Wegman dans la collection Polaroid, 25 septembre – 10 novembre 1996.

Arnaud Class, Photographies 1968-1995, 25 septembre – 10 novembre 1996.

William Klein, New York 1954-1955, 25 septembre – 10 novembre 1996.

Lee Friedlander, Jim Dine, 27 novembre 1996 – 27 janvier 1997.

Pierre et Gilles, 20 ans 1976 – 1996, 27 novembre 1996 – 27 janvier 1997.

Paul Strand, 5 février – 9 mars 1997.

Points de vue européens, Collection de la MEP, 17 mars – 30 aout 1997.

Henri Cartier-Bresson, Les européens, 17 mars – 30 aout 1997.

Ben, Il n'y a pas de photos ratées, 17 mars – 30 aout 1997

Saison photographique allemande, Esther et Jorgen Gerz, Barbara et Michael, Leisgen, Hommage à Karl Blossfeldt, en collaboration avec le Goethe-Institut et le Centre national de la Photographie, 10 septembre - 9 novembre 1997

Irving Penn, Le bain, 19 novembre – 8 février 1998.

Robert Frank, Les américains , 19 novembre – 8 février 1998.

Jean-loup Sieff, La vallée de la Mort, février-mars 1977 , 19 novembre – 8 février 1998.

Irving Penn, Platinum Test Material , 18 février – 17 mai 1998.

Alexey Brodovitch, La photographie mise en page, 18 février – 17 mai 1998.

Erwin Blumenfeld, Le culte de la beauté, 18 février – 17 mai 1998.

Daniele Buetti, Super Star Come Home , 18 février – 17 mai 1998.

L'Afrique par elle-même, une exposition conçue par la Revue Noire, 27 mai – 23 aout 1998.

Françoise Huguier, A l'extrême de l'Afrique, 27 mai – 23 aout 1998.

Hommage à Claudine et Jean-Pierre Sudre , 27 mai – 23 aout 1998, La galerie Jean-Pierre Lambert expose la série "Imaginaire planétaire" de Jean-Pierre Sudre, 20 mai -20 juin 1998.

Édouard Boubat, Lella, 30 octobre 1998 - 14 février 1999 .

Bernard Plossu, Françoise, 18 novembre 1998 - 31 janvier 1999 .

Enfermement photographique par Bernard Lamarche-Vadel , 18 novembre 1998 - 31 janvier 1999 .

10ème Grand Prix Paris Match du reportage photographique 19 novembre - 13 décembre 1998.

Ralph Gibson, Courant continu/ Black Trilogy. 24 février – 30 mai 1999.

David Hockney, Photographies 1968 – 1997, 10 février -14 mars 1999.

Helmut Newton & Alice Springs , us and them , 9 juin – 5 septembre 1999.

Roberto Pellegrinuzzi, Les écorchés , 9 juin – 5 septembre 1999.

Orlan, Self-hybridations, 8 septembre – 14 novembre 1999.

Jean Baudrillard, photographies: une exposition, un livre, un séminaire , automne 1999.

Une passion française, Photographies de la collection Roger Thérond, 257 œuvres de photographes français, (1842-1871;1920-1960) , 6 octobre 1999 – 9 janvier 2000.

Bettina Rheims & Serge Bramly, I.N.R.I., 1er février - 2 avril 2000.

Catherine Ikam, Clones, 24 mai - 16 juillet 2000.

Christophe Clark & Virginie Pougnaud, 19 juillet - 3 septembre 2000.

Sebastiao Salgado, Exodes, 12 avril - 3 septembre 2000.

Irving Penn, Une rétrospective, jusqu'au 5 novembre 2000.

Bernard Faucon, Le plus beau jour de ma jeunesse, jusqu'au 5 novembre 2000.

Hiro, jusqu'au 5 novembre 2000.

Raymond Depardon, 15 novembre - 4 février 2001.

Gloria Friedmann, Garden Party , 3 janvier - 18 février 2001.

Daniel Masclet (1892-1969), Photographe, critique, théoricien, 28 février - 8 avril 2001.

Guy Peellaert, Chroniques d'un siècle, 28 février - 8 avril 2001.

Jean Baudrillard, Le meurtre de l'image, 28 février - 8 avril 2001.

Jean-Baptiste Huynh, Yeux, 28 février - 8 avril 2001.

Paul-Armand Gette, Le gâteau de lait / Le buisson ardent, 28 février - 8 avril 2001.

Nils-Udo, Habitat, 12 avril - 10 juin 2001.

Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, milneufcentsptantesix, 12 avril - 10 juin 2001.

Bernard Dufour, Les clichés-verre, 12 avril - 10 juin 2001.

Diana Michener, Silence Me, 12 avril - 10 juin 2001.

Saison Hongroise en France, Dans l'appartement d'André Kertész à New York, Photographies et objets du musée hongrois de la photographie de Kecskemét, Jeno Detvay, Oeuvres récentes, C3 ou la jeune création, Gabor Gyorfí, Robert Langh, Orsolya Nyitrai, Marton Fernezelyi & Zoltan Szegedy-Maszak, 20 juin - 2 septembre 2001.

Jürgen Klauke Le désastre du moi - Oeuvres, 1996-2001, 20 juin - 2 septembre 2001.

Jean-Philippe Reverdot, Bilan provisoire, 1983-1999, 20 juin - 2 septembre 2001.

Rossella Bellusci, Eblouissements, 20 juin - 2 septembre 2001.

Keiichi Tahara, Le jardin Niwa, 20 juin - 2 septembre 2001.

Nicole Tran Ba Vang, Collections 2 septembre - 30 septembre 2001

Henri Maccheroni et Michel Butor, Paris ville-ténèbres, 10 octobre - 25 novembre 2001.

The Model Wife, la femme modèle, Exposition réalisée par le musée des Arts photographiques de San Diego, Harry Callahan, Emmet Gowin, Lee Friedlander, Masahisa Fukase, Seiichi Furuya, Nicholas Nixon, 12 septembre - 4 novembre 2001.

Denis Roche, Les preuves du temps, 12 septembre - 4 novembre 2001.

Alain Bublex, Glooscap, 10 octobre 2001 - 13 janvier 2002.

François Méchain, Le Vert-Galant, 6 décembre - 13 janvier 2002.

Jorge Molder, Le petit monde, 6 décembre - 13 janvier 2002.

La Mission héliographique, cinq photographes parcourent la France de 1851, Baldus Bayard, Le Secq, Le Gray, Mistral, 22 janvier - 10 mars 2002.

Lise Sarfati, Acta est, 22 janvier - 7 avril 2002.

Charles Fréger, Majorettes, 22 janvier - 7 avril 2002.

Paris + Klein, 17 avril - 1er septembre 2002.

Le diaphane et l'obscur, une histoire de la diapositive dans l'art contemporain, 26 juin - 1er septembre 2002.

Festival @rt Outsiders, Du bio à la vie inorganique, 18 septembre - 20 octobre 2002.

Josef Sudek, Prague panoramique, 18 septembre - 20 octobre 2002.

Irving Penn, Dancer, 18 septembre - 20 octobre 2002.

Yohji Yamamoto, May I help you, Nick Knight, Peter Linbbergh, Craig Mc Dean, Sarah Moon, Paolo Roversi, David Sims, Max Vadukul, Inez Van Lamsweerde et Vinood Matadin, 30 octobre - 1er décembre 2002.

Le style Citizen K, 30 octobre - 1er décembre 2002.

Martha Rosler, 30 octobre - 1er décembre 2002.

Markus Raetz, Nothing is lighter than light, 13 décembre 2002 - 23 février 2003.

Ikko Narahara, 13 décembre 2002 - 23 février 2003.

François-Marie Banier, 26 mars - 15 juin 2003.

Tom Drahos, Exit, Lauréat du Prix Arcimboldo pour la création numérique 2003, 14 mai - 15 juin 2003

Sarah Moon, Jusqu'au 14 septembre 2003.

Les cinq premiers lauréats du Prix Gille Dusein, 1998-2002, Jean Chrstian Bourcart, Marc Atlan, Anri, Sala, Alice Anderson, Eric Baudart, 26 novembre 2003 - 4 janvier 2004.

Alain Fleischer, La vitesse d'évasion, 1er octobre 2003 - 4 janvier 2004

Festival @rt Outsiders, Space art, 1er octobre - 9 novembre 2003

René Burri ,Photographies, 14 janvier - 14 mars 2004.

Irving Penn, Dahomey, 1967, photographies, 14 janvier - 14 mars 2004.

Chine: Génération vidéo, 14 janvier - 14 mars 2004.

Rome 1850, le cercle des artistes photographes du Caffè Greco, 12 février - 18 avril 2004.

Florian Schneider, Peinture numérique, Lauréat du Prix Arcimboldo pour la création numérique , 12 mai - 6 juin 2004 .

Marc Riboud, 50 ans de photographies, 26 mars - 17 octobre 2004 .

Philippe Bordas, L'Afrique à poing nus, 16 juin - 17 octobre 2004.

Anne de Vandières, H/AND, 16 juin - 17 octobre 2004 .

August Stauda, Vienne fin de Siècle, 3 novembre 2004 - 2 janvier 2005 .

Daniel Schick, Rétrovisions, 3 novembre 2004 - 2 janvier 2005.

L'Utopie photographique, Regard sur la Société française de photographie, 3 novembre 2004 - 6 février 2005.

Le troisième oeil, La photographie et l'occulte, 3 novembre 2004 - 6 février 2005.

Bruno Rosier, Un état des lieux ou la mémoire des parallèles, 3 novembre 2004 - 6 février 2005.

13e Grand Prix Paris Match, du reportage photographique, 12 janvier - 6 février 2005.

Dimitri Baltermants 23 février - 8 mai 2005.

Gianni Berengo Gardin 23 février - 8 mai 2005.

Andy Warhol, Polaroids, 23 février - 8 mai 2005.

Olivier Mirguet 23 février - 8 mai 2005.

Pierre Gonnord 23 février - mai 2005.

Atelier David Adamson, François-Marie Banier, Jim Dine, Chuck Close, Adam Fuss, Jenny Holzer, Robert Longo, Jack Pierson, Robert Rauschenberg, Victor Schrager, Donald Sultan, Wiliam Wegman, 18 mai - 18 septembre 2005.

Martin Parr, Oeuvres 1971 – 2001, 18 mai - 18 septembre 2005.

Miguel Rio Branco, Plaisir de la douleur, 28 septembre - 27 novembre 2005.

Festival @rt Outsiders, ://brasil digital, 28 septembre - 27 novembre 2005.

Annexe 24 : Liste des activités du Centre de photographie de Lectoure et de l'Été photographique de Lectoure

Année	Expositions du Centre	Expositions de l'Été photographique	Commandes et actions pédagogiques
1990		Agence Radost (Gabina, Tono Stano, Jan Jdra, Tomi Nemeč) Les autochrones de Léonid Andrejev Tono Stano	Dégel Parfum, commande à Gérald Minkof, Muriel Olessen, Michel Butor
1991	Thierry Urbain, Georg Gester	La couleur dans les Grand Polaroids, collection du Musée de l'Elysée à Lausanne Roland Dufau	Chronique de Lectoure et d'Agen, commande à Giordano Bonora
1992	Juozas Kalaukas Afriques : François Hugulier, Marc Allégret, John Kiyaya	Pierre Verger, Sandra Eleta, Jean Yves Ulbach, Jacques Damez	Paysages au Vent d'Autan, commande à Jacques Damez
1993	Fonds d'acquisition du Musée de Lectoure Travaux de fin d'année des étudiants de l'ETPA de Toulouse	Jean Claude Mouton, Jean Paul Morro, Evgen Bavcar, Alain Turpault	J'irai courir le monde, commande à Alain Turpault
1994	Travaux des élèves de	Bernard Plossu	

	l'Atelier de Pratique Artistique du collège Salinis à Auch Vladimir Markovic et Jita Benesova	Groupe Eidos	
1995	Jitka Hanzlova Dominique Delpoux Catherine Noury	Horace Bristol, Daniel Price, Lutz Dille, Takushi Katafuchi, le Groupe Alumet, Hiem Lam Duc	
1996	Ilan Wolf La camera obscura des enfants lectourois. Aspects de la photographie américaine : 1930-1960, quelques contemporains d'Horace Bristol	Arièle Bonzon, Muriel Hasbun, Hélène Hourmat, Emmanuelle Schmitt, Bernadette Tintaud, Anne Delassus	Atelier de Sténopé dirigé par Ilan Wolf dans une classe de l'école primaire de Lectoure
1997	Paroles de photographies (FRAC Aquitaine) Pourquoi Lectoure	Jan Groover, Pierre Savatier, Clarisse Doussot, Alain Alquier, Daniel Locus	Stages de formation pour enseignants Ateliers de Sténopé à Lectoure et Auch Atelier d'initiation à la photographie à Auch Création du premier Collège Galerie à Riscle Atelier de pratique artistique au Lycée Bossuet
1998	De l'usage contemporain de la photographie, Photographier la sculpture, trois contemporains au musée d'Orsay Thierry Boyer	Jean Francois Joly, Hiem Lam Duc, Antoine d'Agata, Stephen Telemach Wiesinger, Mahmud et Shehzad Noorani, Fatiha Belaïd	Dans de nombreuses écoles primaires, collèges et lycées : Stages et ateliers pour enseignants, Stage de Sténopé Atelier de pratiques artistiques Visites d'expositions au Centre Conseiller artistique de la Galerie Bleue au collège de Riscle

			Expositions au Lycée Bossuet de Condom
1999	Maurice Tabard La Lumière même Marcel Bovis	Bodhan Hoomicek, Virginie Restain, Florence Carbonne, Anthony Busi, Xavier Lucchesi, Camille Vivier L'Effet film	Dans de nombreuses écoles primaires, collèges et lycées : Stages et ateliers pour enseignants Atelier de pratiques artistiques Présentations d'œuvres et conférence projection Exposition dans les lycées
2000	Les ciné-photographes, Avoir vingt ans à... Robert Blake	Catherine Poncin, Isabelle Waternaux, Philippe Bazin, Eric Nehr, Gérald Petit, Sophie Zénon, Les étudiants du Bauhaus	Dans de nombreuses écoles primaires, collèges et lycées : Stages et ateliers pour enseignants Atelier de pratiques artistiques Initiation à la photographie dans le cadre d'une formation professionnelle d'animateur NTIC Organisation de stage pour les enseignants du second degrés.
2001	René Jacques Du document à l'œuvre, à propos de la guerre.	Bernard Descamp, Luc Delahaye, Florence Chevalier, Laurent Millet, Myriam Richard, Nathalie Thurpeau, Catherine Noury, Myriam Mihindou, AlaPlage, Anna Fox	
2002		Lucien Hervé, Jean Pierre Goux, Thierry Boyer, Anne Sophie Maignant, Véronique Decruck , Lea Crespi, Cécile Hesse et Gael Romier	. Relations passagères , commande à Véronique Decruck

Annexe 25 : Programme des expositions du Printemps de Cahors et du Printemps de septembre à Toulouse de 1991 à 2003

Année	Commissaires	Expositions	Evènements
1991	Michel Decron, Jean Lelièvre Jean Francois Leroy	Cindy Sherman, Herb Ritts, Jean Lou Sieff , Pierre Dominique Brunet, Yan Athus Bertrand, Robert Battistini et Pierre Lasvenes	Concours : Cahors, la vigne et le vin Projections dans les rues, parcours nocturnes, bodégas
1992			
1993	Régis Durand	William Klein, Gabriel Basilico, Alain Turpault, Eric Poitevin, Roland Fischer, Pascal Kern, Pierre Mercier, Remy Fenzy, John Baldessari, Joel Peter Witkin, Lewis Baltz, Bertrand Gadenne Collection Bertrand Lamarche-Vadel	Catalogue
1994	Chantal Grande Régis Durand Jean Lelièvre (projections)	Joan Fontcuberta, Patrick Raynaud, Andres Serrano, Javier Valhonrat, Patrick Tosani, Dieter Appelt, Gérard Bonfert, Tom Drahos, Walter Nedermayr, Hannan Collins, Bill Henson, Jochen Gerz, Miro Svolic, Helmut Newton, Bertrand Lavier, John Chamberlain, Christian Boltanski, Richard Long, Robert Rauschenberg, David Salle	Commande à un artiste Invitation de la galerie Solertis et des éditions Marval Projections nocturnes
1995	Chantal Grande Régis Durand Jean Lelièvre Stéphanie Moidson et Niclas Trembley	Wyn Geleynse, Joachim Schmid, Johan Van Der Keuten, Valérie Belin, Sophie Calle, Salvatore Puglia, Knut Maron, Paul Graham, Denis Farleyn Un cinéma imaginaire (collection du Fnac)	Commande, projections nocturnes Invitations à six éditeurs européens et à l'Espace d'Art Yvonamor Palix

	(vidéos)	Collection de Polaroids de la Maison Européenne de la Photographie	
1996	Chantal Grande Régis Durand Jean Lelièvre	Richard Gere, Hans Peter Feldman, Alfredo Jaar, Age Leccia, Stephane Couturier, Rineke Dijkstra, Orta Jorge, Thomas Joshua Cooper, Gary Hill, Jurgen Klauke, Timothy Mason, Anne et Patrick Poirier, Georges Stoll, Claude Philippe Benoit, Rhona Bitner, Jorge Ribalta, Laurie, Seton, Boyd Webb Projections	Commandes Projections nocturnes Invitation à la Galerie le Réverbère Projections de Films de photographes tirés de la collection de la cinémathèque française. Plaquette pédagogique expliquant la photographie contemporaine
1997	Gerome Sans	One Minute scénarios	Soirée Nomades
1998	Gérôme Sans	La sphère de l'intime Wim Wenders, Nobuyoshi Araki, Joël Bartloméo, Sadie Benning, Richard Billingham, Rebecca Bournigault, Sophie Calle, Serge Comte, Jochen Gerz, Nan Goldin, Dominique Gonzales-Foerster, Rodney Graham, Joseph Grigely, Noritoshi Hirakawa, Koo Jeong -a, Peter Land, Marie Legros, Anna Malgrida, Martin, Jonas Mekas, Jonathan Monk, Lars Nilson, Joao Penalva, Pipilotti Rist, Sophie Ristelhueber, annelies Strba, Wolfgang Tillmans, Grazia Toderi, Gitte Villesen, Gillian Wearing,	Projections nocturnes Soirées Nomades Intervention urbaine d'artistes Actions pédagogiques Invitation à la galerie du jour Agnès B.
1999	Christine Macel	Extraetordinares Inside : Lou Reed, Mac Adams, Doug Aitken,	Programme d'art public Projections nocturnes Soirées Nomades

		<p>Laetitia Bénat, Anna+Bernard Blume, Véronique Boudier, Alain Bublex, Roderick Buchanan, Claude Losky, Mat Collishaw, Didier Courbot, Oivier Dollinger, Philippe Durand, Peter Fischli et David Weiss, Alicia Framis, Kendel Geers, Raymond Hains, Bertrand Lamarche, Ange Leccia, Natacha Lesueur, Christelle Lheureux, Martine Locatelli, Made in Eric, Philippe Meste, Aernout Mik, Natacha Nisic, Shimabuku, Roman Signer, Sam Taylor Wood, Erik Wesselo, Erwin Würm, Jun Tang</p> <p>Outside :</p> <p>Alain Bublex, Philippe Durand, Malachi Farreli, Kendel Geers, Martin Kersels, Bertrand Lamarche, Ange Leccia, Natacha Lesueur, Made in Eric, Samuel Rousseau, Shimabuku, Roman Signer, Ernest T., Jun Tang, Erwin Würm.</p>	
2000	Christine Macel	<p>Sensitive</p> <p>Inside</p> <p>Boris Achoour, Saadane Afif, Michel Blazy, A.K. Dolven, Michel Francois, Maria Friderg, Vidta Gastaldon, et Jean Michel Wickler, Annika Von Hausswolff, Hans Hemmert, Fabrice Hybert, Arna Jermolaewa, Sieglinde Klupsch, Bertrand Lavier, Via Lawandowsky, Pierre Malhpettes, Maria Marshall, Nicolas Moulin, Rika</p>	Commande publique pérenne

		<p>Noguchi, Gabriel Orozco, Jack Pierson, Anne Marie Schneider, Frank Scurti, Yoshiko Seino, Marjike Van Wamerdam, Jean Luc Vilmouth, Martine Walde, Stephen Wilks, Cerith Wyn Evans.</p> <p>Outside</p> <p>Boris Achoour, Saadane Afif, Michel Blazy, A.K. Dolven, Michel Francois, Roderich Buchanan, Hans Hemmert, Fabrice Hybert, Raymond Hains, Jean Luc Vilmouth, Martine Walde, Stephen Wilks, Pierre Malhpettes, Maria Marshall, Zoe Leonard, Gabriel Orozco, Bertrand Lavier.</p>	
2001	<p>Val Williams</p> <p>Stéphane Moisdon</p> <p>(vidéos)</p>	<p>Expositions</p> <p>David Lynch, Ruyta Mamae, Sophie Ansar, Shimon Attie, Roger Ballen, Katharina Bosse, Elina Brotherus, Pierre Faure, Anna Fox, Carole Fékété, Cécilia Bergman Fröberg, Helena Bergman, Dan Föberg, Rakel et Klara Froberg, Anna Gaskell, Ulf Lundin, Didier Massard, Paul Mac Carthy, Année Olofsson, Bjargey Olafsdottir, Albrecht Tubke, Mario Rizzi, Lars Siltberg</p> <p>Vidéo</p> <p>Dara Birnbaum, Olaf Breuning, Fischerspooner, Sylvie Pleury, Marc Leckey, Paul Pfeiffer, Ugo Rondinone, Mickael Smith, Paul Smith, Marnie Weber, Média City</p>	<p>Soirées Nomades,</p> <p>Danse, DJ's,</p> <p>Nuits Blanches</p> <p>Lectoure concoit le programme pédagogique</p> <p>Expositions périphérique aux Abbatois, à Lectoure et à Cahors</p>

Annexe 26 : Liste des artistes exposés au Printemps de Cahors, *La sphère de l'intime*, 1998.

Commissariat Jérôme Sans.

L'œuvre citée est un exemple des œuvres exposées par l'artiste.

Nobuyoshi ARAKI, né en 1940 à Tokyo

Sexual desire (photocopies couleurs, 84 X 60 cm chaque)

Wim WENDERS, né en 1945 à Düsseldorf, vit à Berlin

Photographies couleurs.

Joël BARTOLOMEO , né en 1957 à Bonneville vit à Saint Cloud

Kiss me may darling (installation vidéo, 1997).

Sadie BENNING, né en 1973 à Madison (U.S.A), vit à Chicago

A place called Lovely (vidéo 14 min., 1991)

Richard BILLINGHAM, né en 1970 à Birmingham, vit à Birmingham

Untitled, (photographie couleur, 120 X 180 cm., 1996)

Rebecca BOURGUINAULT, née en 1970 à Colmar, vit à Paris

Je t'aime, mardi 25 mars 1997, (photographie couleur, 60 X 42 cm, 1997)

Sophie CALLE, née en 1954 à Paris, vit à Paris

Chambre n°12, chambre n°24, (diptyque, 102 X 142 cm)

Serge COMTE, ne en 1966 à La Tronche, vit à Paris et à Reykjavik

In search of Serge in the plastic surgery, n°16, (impression jet d'encre sur post-it, 21 X 29,7 cm, 1997)

Jochen GERZ, né en 1940 à Berlin, vit à Paris

Raison de sourire, (négatif couleur sur miroir, 40 X 50 cm, 1996)

Nan GOLDIN, née en 1953 à Washington D.C., vit à New York

Jimmy Paulette et Taboo undressing, NYC, (cibachrome, 101 X 65 cm, 1991)

Dominique GONZALEZ-FOERSTER, née en 1965 à Strasbourg, vit à Paris

The Milwaukee room, (installation, 1997)

Rodney GRAHAM, né en 1949 à Vancouver, vit à Vancouver

Halcion sleep, (vidéo, 1994)

Joseph GRIGELY, né en 1956 à Springfield, vit à New York

Amy V., Gent, 29 january 1997, (R.print, 1997)

Noritoshi HIRAKAWA, né en 1960 à Fukuoka (Japon), vit à New York
Covert Valley, (Slide show, 1998)

Koo JEONG-A, née en 1967 à Séoul, vit à Paris
The rose Lander (exposition mobile, 1998)

Peter LAND, né en 1966 à Aarhus, vit à Copenhague
Step Ladder Blues, (vidéo, 1995)

Marie LEGROS, née en 1963 à Paris, vit à Paris
Tire toi, (vidéo couleur, son, 1998)

Anna MALAGRIDA, née en 1970 à Barcelone, vit à Barcelone
Déambulations (1997)

André MARTIN, né en 1956 à Rimouski, vit à Montréal
Chronique de l'Express-Le Ruban (pigment sur épreuve argentique virée, 22 X 44 cm, 1997)

Jonas MEKAS, né en 1922 à Semeniskai (Lituanie), vit à New York
Andy Warhol, June 7, (photogramme extrait du film Walden, 130 X 90 cm)

Jonathan MONK, né en 1969 à Leicester, vit à Glasgow
Waiting for famous people (James Brown) (photographie couleur, 20 X 30 cm, 1995)

Lars NILSON, né en 1956 à Stockholm, vit à Malmo
The mechanics of the increased sensation of life, (mixed média, dimensions variables, 1997)

Joao PENALVA, né en 1949 à Lisbonne vit à Londres
Unclogged (installation vidéo, 1997)

Pipilotti RIST, née en 1962 à Rheintal (Suisse) vit à Zurich
I'm not the girl who misses much (vidéo, 1986)

Sophie RISTELHUEBBER, née en 1949 à Paris
Vulaines V (diptyque, tirage unique, 207 X 165 cm)

Annelies STRBA, née en 1947 à Zug, vit à Melide (Suisse)
Linda, (photographie couleur, 100 X 150 cm)

Wolfgang TILLSMAN, né en 1968 à Remscheid (Allemagne, vit à Cologne).
Four boots (photographie couleur, 30 X 23 cm)

Grazia TODERI, née en 1963 à Padoue, vit à Milan
Zuppa dell eternita e luce improvvisa (vidéo, 1994)

Gitte VILLESSEN, née en 1965 à Ansagner, vit à Copenhague
Wily as DJ (vidéo, 1995)

Gillian WEARING, née en Birmingham en 1963, vit à Londres
2 into 1 (vidéo, 1997).

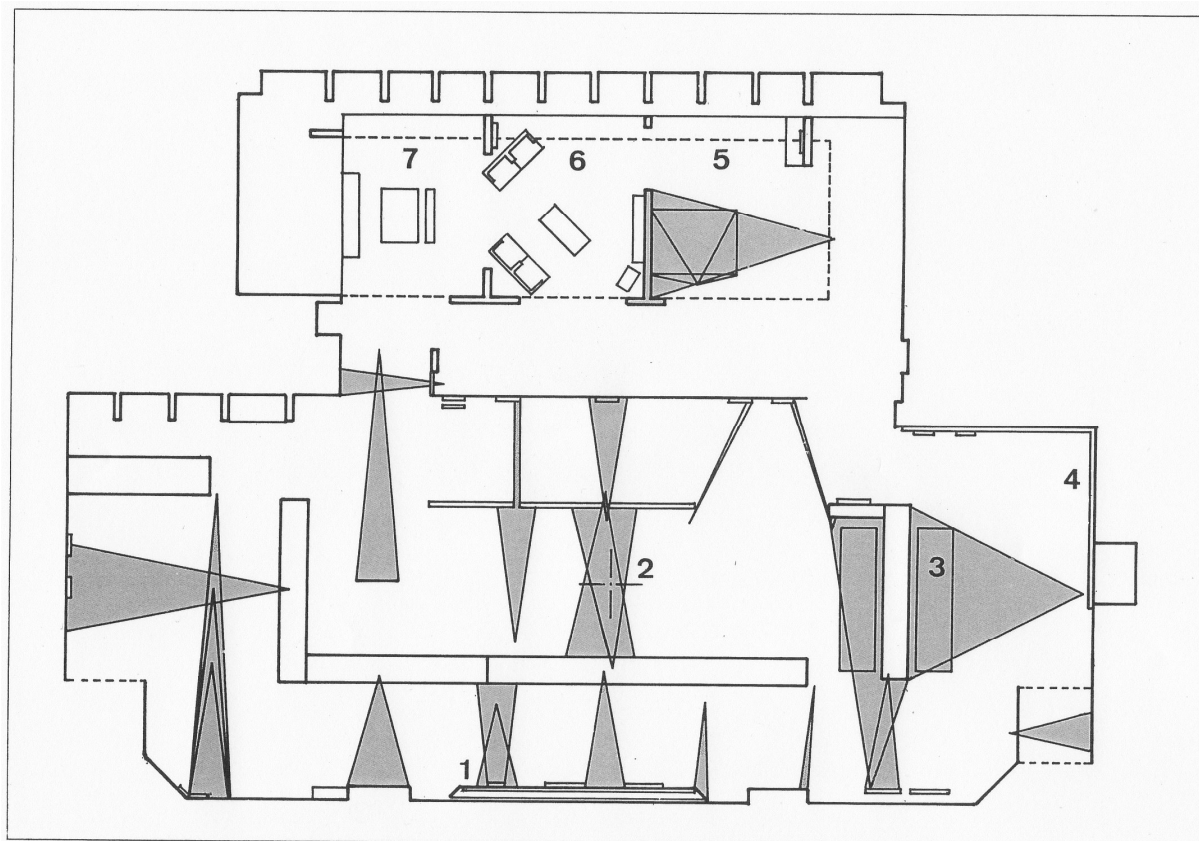
Annexe 27 : Informations tirées de Dans la chambre obscure.

« Dialogue avec les faiseurs d'images : Bill Brandt, Denis Brihat , Lucien Clergue, Pierre Cordier, Coulommier, Antonie Dries, Henriette Grindat, Livinus, Monti, Jean Pierre Sudre. »
 Propos recueillis par Frantz André Burguet, in l'ARC, photographie, ed. Duponchelle, ,1963, 95p.

Thème	Photographes	Photographes artistes	Artistes
Influences qui ont mené à cette pratique	Le métier Les photographes puristes (Weston) La «Subjektive Fotografie» Les exigences de la publicité	La Peinture La Sculpture Les Possibilités techniques	Peinture, sculpture, architecture, art graphique. (Klee, Miro, Ernst, Mondrian)
Les limites du matériel	Nécessité d'associer les photographes avec les fabricants La couleur	Aucune	Aucune
La mise en scène	Inacceptable	autorisée	nécessaire
Le sujet	Tous	tous	tous
Noir et blanc ou couleur	Noir et blanc	Les deux	couleur
Rapport à l'objet représenté	un attrait personnel	Signification symbolique ou plastique	Aucun rapport avec l'objet
Attitude avec l'entourage immédiat	Toujours sur le qui vive	Sépare la pratique de la vie, mais auto influence.	Sépare la pratique de la vie, mais s'en inspire
L'acte créateur	Le tirage et la prise de vue	Le tirage et la prise de vue	Devant la feuille blanche
Rapport avec les peintres « non figuratifs »	Même esprit de recherche de structures	Même recherche de dépasser l'enveloppe pour créer des images intérieures	Même attitude mais techniques différentes

Annexe 28 : Plan de l'exposition Trans-positif négatif, d'une exposition à l'autre. Bords. Débords. Rebordements.

Du 2 septembre au 28 septembre 1986, Espace photographique de La Ville de Paris, 1986.



1. Dispositif miroir.
2. Dispositif face à face.
3. Projection au sol.
4. Exposition-miniature.
5. Chambre à coucher.
6. Séjour.
7. Salle à manger.

Annexe 29 : Entretien avec Virginia Zabriskie, propos recueillis par Amélie Clément
"La photographie française est documentaire et romantique".

Source : Bulletin de la SFP, 7e série-N°5, mai 1999, p. 14-16.

Votre galerie a fermé ses portes fin novembre 1998. Quelles ont été les réactions du public et du milieu professionnel ?

Je crois pouvoir me réjouir d'une réelle reconnaissance, j'ai reçu de nombreux témoignages de sympathie et même des honneurs puisqu'on m'a remis la médaille de la Ville de Paris ! En fait, depuis mon installation en 1976, j'ai bénéficié d'un accueil favorable et du soutien de la presse.

Peut-on connaître les raisons de la fermeture de votre galerie parisienne ?

En fait, je n'imaginai pas rester aussi longtemps ici. Je n'avais même pas pensé ouvrir une galerie en France quand Pierre Ory m'a proposé un espace rue Aubry-le-Boucher, où j'ai commencé avec une petite galerie doublée d'une librairie spécialisée en photographie. Mais la galerie aux États-Unis marchait très bien dans les années 80, je pouvais donc me faire plaisir en étant aussi présente à Paris. Mais pour répondre à votre question, je dois dire ma satisfaction d'avoir pu fermer de mon plein gré, sans attendre une quelconque faillite. C'est vrai que cette galerie n'a jamais rapporté beaucoup d'argent, mais les frais ici sont tellement moins importants qu'à New York, que je pouvais me le permettre.

Pourquoi avoir choisi de vous spécialiser dans la photographie ?

Je n'avais pas ce projet. Je suis venue à la photographie peu à peu, pour des raisons matérielles. Mon espace rue Aubry-le-Boucher était au début trop petit pour de grandes expositions, et surtout, il est facile de transporter une exposition de photographies sous le bras d'un continent à l'autre. Je dois ajouter qu'il existait en France un marché pour la photographie, une attente d'un public déjà constitué et averti. Je suis arrivée au bon moment ! J'espérais qu'une galerie spécialisée dans la photographie pouvait réussir. Mais je vais vendre

une photographie de Lee Friedlander 6 000 francs et celle d'un inconnu 2 000 francs : il n'y a pas assez de différence entre les deux. Je ne parle pas des plus grands comme Man Ray. Dans l'ensemble, ce n'est pas assez rentable. En revanche, un collectionneur peut plus facilement acquérir un chef-d'œuvre en photographie qu'en peinture. D'autre part, les collectionneurs sont moins spécialisés qu'en peinture ou en sculpture. On est collectionneur de photographies avant d'être spécialiste d'une période. Je pense que la photographie telle que la connaissent aujourd'hui les galeries va bientôt prendre fin. On parlera d'une photographie du XXe siècle comme on parle de photographie ancienne. On pense généralement que la photographie est inépuisable. Ce n'est pas vrai. Elle est limitée, même si la limite n'est pas définie. Le public est assez naïf sur cette question, en partie parce qu'il n'y a pas de critique autour de la photographie. Je crois qu'il n'y a pas de marché sans un support théorique

Comment expliquez-vous cette limitation du marché ?

Un photographe fait rarement beaucoup de tirages. Le cas de Claude Cahun est exemplaire, elle est devenue très célèbre, mais le nombre de tirages que l'on connaît est évalué à environ 300 ! Le marché se rétrécit. Aujourd'hui on trouve difficilement de bonnes pièces au marché aux Puces. Je ne pense pas que l'on puisse faire encore de grandes découvertes, en tout cas on ne découvrira plus de photographes majeurs. En outre, les musées constituent parfois un patrimoine fermé, dans le cas où les institutions acquièrent ou reçoivent en donation l'intégralité de l'œuvre d'un photographe. Il n'y a rien alors sur le marché.

Avez-vous des liens privilégiés avec les institutions françaises ?

Oui, les musées sont mes meilleurs clients ! Par ailleurs, mon travail d'exposition a été reconnu. J'ai ainsi obtenu certains prix. L'aide institutionnelle est plus forte en France qu'aux États-Unis, je pense à l'aide octroyée aux galeries commerciales pour leur première exposition.

Quelle est votre attitude face à la photographie contemporaine ?

Dans l'ensemble, j'ai une vision éclectique de l'art. J'ai toujours essayé de mêler la photographie et les autres arts. Maintenant, la photographie n'est plus une catégorie à part.

Elle est souvent utilisée comme médium au service d'une idée et non plus comme mode d'expression avec ses règles propres. À l'époque où Brassai travaillait, il y avait très peu de galeries qui exposaient de la photographie et les photographes préféraient le livre comme support de diffusion. Ce sont les marchands qui ont décidé de mettre ces photographies au mur. Et la création contemporaine s'est adaptée à cela. Pensons à William Klein, il travaillait surtout pour le livre. Puis il s'est adapté à la demande des galeries et des musées en agrandissant ses formats. Désormais, il faut reconnaître que la photographie est ce qu'il y a de disponible dans les avant-gardes contemporaines. Cela dépend peut-être de l'enseignement dispensé dans les écoles d'art. Pour ma part, je ne fais pas un choix en fonction du médium utilisé, mais bien plutôt en fonction des idées exprimées. Je cherche des idées pertinentes pour notre temps. Par exemple, j'aimerais bien exposer des artistes comme Valérie Jouve, qui pourtant utilise la photographie en lui conservant son style documentaire mais travaillé par la narration. En revanche, dans la photographie plasticienne, je recherche surtout une idée photographique.

Vous avez favorisé les échanges artistiques entre la France et les États-Unis. Allez-vous continuer à jouer un rôle malgré la fermeture de votre galerie parisienne ?

Bien sur ! D'abord, j'ai gardé un pied-à-terre à Paris. Ensuite, à l'inverse de ma dernière exposition parisienne autour des photographes américains que j'ai présentés pour la première fois en France, j'organise une exposition de photographes français des années 30 et 40. Parmi les contemporains, j'ai exposé des artistes représentés en France mais qui n'étaient pas visibles à New York tels que Georges Rousse, Gérard Traquandi, Patrick Tosani mais aussi Ben. J'avais vu son travail à la Maison européenne de la photographie et j'ai voulu refaire en partie cette exposition intitulée Photo ratées à New York. Façon de dire que l'on est peut-être trop souvent sérieux avec la photographie...

La photographie française a-t-elle à vos yeux une spécificité ?

Les attitudes nationales imprègnent mieux la photographie que les autres arts. En tout cas à une certaine époque où les échanges entre les pays étaient moins développés. La photographie en France illustre des histoires à l'eau de rose. Une tendance s'est dégagée dans les revues où sont parues entre autres les premières photographies de Brassai. Rien à voir avec la

photographie allemande, de Renger-Patzch à Thomas Ruff. Je dirais que cette photographie française est documentaire et romantique.

Annexe 30 : Extrait de l'entretien de John Batho avec Michel Poivert, séance du 5 janvier 2009, retranscrit par Lucie Le Corre et Léonor Matet.

Source : <http://arip-photo.org/Home/images/entretiens/batho.pdf>

John Batho est né en Normandie en 1939. Il commence à photographier en 1961. À partir de 1963, il entreprend une recherche dont le résultat fera apparaître une vision personnelle de la couleur en photographie. En 1977, il obtient le prix Kodak de la critique photographique. Suivront de nombreuses expositions et publications qui assureront à son travail une diffusion internationale. De 1983 à 1990, John Batho est chargé de cours à l'Université de Paris VIII, dans le département Arts Plastiques. De 1992 à 2001, il fut professeur des écoles nationales d'art et enseigna à l'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon.

J'ai eu envie que John Batho soit parmi nous aujourd'hui en raison de son actualité.

En effet, le musée des Beaux-Arts de Dijon a organisé cet été une exposition¹²⁵⁶, le musée Nicéphore Niepce a exposé une rétrospective de son travail en 2001¹²⁵⁷ et la Bibliothèque Nationale de France expose ses oeuvres en juin prochain. Nous allons discuter autour d'une production initiée en 1961, et nous allons tenter de donner un aperçu global de cette oeuvre. Des catalogues sont par ailleurs disponibles, comme celui des éditions Marval¹²⁵⁸. On peut signaler également l'adresse du site internet de John Batho : <http://www.johnbatho.com>. Il faut aussi rappeler que vous avez enseigné, aussi bien dans une université que dans une école : à Paris VIII de 1985 à 1989 et aux Beaux-Arts de Dijon de 1991 à 2001. Dans l'histoire de la photographie contemporaine, vous vous inscrivez comme un des pionniers français de la « photographie couleur » dans les années 1970. Peut-on relater la singularité, voire le risque de votre démarche ?

¹²⁵⁶ *Poses et Passages. Photographies de John Batho.*

¹²⁵⁷ *John Batho, séries 1975-2000*, du 23 juin au 16 septembre 2001.

¹²⁵⁸ *Une rétrospective*, John Batho, François Cheval, Paris, Marval, 2001. *Poses et Passages*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Dijon, Paris, Terre Bleue, 2008.

C'était un risque mais aussi un espace à investir. J'ai commencé à fréquenter le milieu parisien de la photographie vers 1968, rencontrant dans les années 1970 Robert Doisneau, Willy Ronis, Édouard Boubat, etc. Ils travaillaient pour des agences et commençaient à diffuser leurs photos dans des galeries dédiées à la photographie qui s'ouvraient à cette époque en France (Agathe Gaillard) et aux États-Unis. Ces photographes s'exprimaient en noir et blanc. Lorsqu'ils utilisaient la couleur c'était à des fins commerciales, des commandes d'agences. Je m'intéressais à la photographie d'auteur, j'avais commencé à photographier en utilisant des films couleur au début des années 60. J'ai remarqué que la photographie en couleur n'était pas exposée par les galeries à cette époque, j'ai pensé que c'était un défi à relever.

Vous citez la photographie d'auteur, quels sont vos références artistiques ?

Je fréquentais le club des « 30x40 » pour rencontrer des photographes qui s'engageaient dans une démarche d'auteur, comme ceux que je viens de citer. Mais ce qui me préoccupait, la photographie en couleur, ne figurait pas dans leurs productions.

Comment êtes-vous parvenu à travailler avec la galerie Zabriskie dans les années 1970 ?

En 1977, la galerie Samia Saouma avait repéré mes travaux et m'avait proposé de les exposer. Le responsable à l'époque de la galerie Zabriskie de Paris, Nicholas Callaway, ayant appris cette proposition, m'a demandé de déposer un portefeuille de mes photographies pour que Virginia Zabriskie, de passage à Paris, puisse les voir. Virginia Zabriskie m'a contacté le lendemain du dépôt du dossier en me proposant d'assurer la représentation de mes travaux et d'exposer, en 1978, dans ses galeries de New York et de Paris.

Ce travail – non pas seulement en couleur – mais sur la couleur a-t-il été perçu différemment en France et aux États-Unis ?

La réception en France et aux États-Unis a été bonne. L'année précédente il m'avait été conseillé de me présenter au concours du prix Kodak de la critique photographique, prix réservé aux photographes utilisant la couleur. L'obtention du prix, grâce à sa dotation, m'a permis de financer les frais de tirage, fort coûteux à l'époque. Par ailleurs la publicité qui en a été faite a également contribué à faire connaître mes travaux.

Quel point particulier essayez-vous d'approfondir dans ce traitement de la couleur ?

Je voulais savoir ce que la photographie pouvait avoir à dire au sujet de la couleur. La couleur, dépendante de la lumière, est un sujet en soi. Je me suis posé la question de l'éclairage, cherchant le meilleur placement pour capter la lumière qui fait retour de l'objet vers l'appareil, afin de l'inscrire finement, de matérialiser la couleur de façon satisfaisante.

Dans cette recherche de ce que la photographie peut dire de la couleur, il y a-t-il une curiosité envers l'histoire de la photographie, la conquête de la couleur, l'autochromie, et quel est l'impact de l'apparition de la photographie couleur aux États-Unis avec la figure d'Eggleston¹²⁵⁹ ?

Je regardais aussi les premières photographies en couleur, par exemple celles publiées en 1907 par la revue *Studio*, à partir des premières plaques autochromes. Je me suis intéressé aux procédés, aux inventeurs, à la revue *Camera International*, éditée par Bucher en Suisse. Je me suis abonné en 1966. Consacrée par Allan Porter à la photographie d'auteur, cette revue présentait régulièrement des travaux en couleur.

Ce qui revient à dire qu'il est possible dans les années 1960-1970 d'avoir une culture de la photographie couleur indépendamment de l'exposition au MoMA de 1976 d'Eggleston, date mécanique de l'apparition de la couleur dans la « photographie d'art ».

Oui, mais avec les préjugés de l'époque. Comme Brassai, qui conçoit en 1964 un album intitulé "Images de caméra", (extraits de la revue *Camera International*) dans lequel se trouvent reproduites des photographies en couleur. Mais comme c'était généralement le cas, il évacue la question de la couleur, et de plus conteste la notion d'auteur en renvoyant la photographie à une pratique "artisanale", selon ses termes, alors que dans l'album sont reproduites des photographies d'Edward Weston, Irving Penn, Ernst Haas ...

¹²⁵⁹John Szarkowski, *William Eggleston's Guide*, New York, MoMA, 1976.

Cette photographie existe indépendamment de ce qu'on dit toujours : la couleur est réservée à la publicité, aux magazines, bien que ce fut le cas. Plus fondamentalement, la couleur pose pour vous les questions essentielles du médium photographique : la lumière, l'empreinte. Quel est le contexte de cette réflexion sur l'essence de la photographie ?

La couleur m'a amené à penser la photographie comme sujet et comme objet de mes travaux et m'a éloigné des usages, des utilisations de la photographie, de sa fonction documentaire, etc.

Vous évoquiez l'association de photographes français des « 30x40 », quels sont vos compagnons de route à cette époque ?

Dans les années 1970, je m'intéressais aux styles et aux pratiques des photographes, aux photographes américains de passage à Paris, lors des soirées du club des « 30x40 ». Je me souviens aussi d'y avoir rencontré Izis, Jean-Philippe Charbonnier, Marc Riboux, Claude-Raymond Dityvon, ainsi que Jean-Claude Lemagny, alors conservateur chargé de la photographie contemporaine pour la Bibliothèque Nationale, et tant d'autres... Créé en 1952, ce groupe fonctionnait comme un espace d'expérimentation et de discussion.

Annexe 31 : Alain Fidon, extraits d'un entretien avec Anaïs Delmas, Mai 2009

Source : http://www.centre-photo-lectoure.fr/pages_ete09/ete09_fidon.html

Comment en êtes-vous venu à la photographie ?

« Jeune marié, avec une femme très belle, j'ai voulu la dessiner, faire des nus, et je me suis aperçu que je ne dessinais pas terriblement bien, j'ai donc acheté un Polaroid et c'est ainsi que j'ai commencé à faire de la photo, en 1972. [Alain Fidon s'équipe d'un Nikon et développe lui-même ses photos]. En tant que représentant, je couvrais un grand secteur qui comprenait la Bretagne et la Normandie. Je photographiais les petits animaux morts au bord des routes. Au bout d'un an, j'avais d'un côté des nus, de l'autre des animaux morts. Mon caractère excessif aidant, j'ai pris contact avec la revue Photo Cinéma, qui a publié un portfolio et j'ai fait une première exposition intitulée *Nus et Petites morts* au Bistrot des Photographes à Paris, rue Montmartre. J'ai continué à photographier des nus et des petites morts, mais aussi des personnages dans la rue, comme on avait coutume de le faire à cette époque.

J'ai ensuite exposé à la galerie Canon à Amsterdam en 1974-75 puis en 1977 au Musée d'art moderne de la ville de Paris dans l'exposition de Michel Nuridsany *Tendances de la photographie en France*, avec Daniel Boudinet, Bernard Plossu, Keiichi Tahara. »

Annexe 32 : extrait d'un article de Michel Nuridsany, *L'enfer d'Alain Fidon*, extraits, Le Figaro du 20 mai 1975.

“**Alain Fidon est arrivé chez Léon Herschtritt** avec (à prendre ou à laisser) des centaines de photographies, des photographies folles, morbides, des photographies qui ne ressemblaient à rien (Alain Fidon n'a pas la moindre *culture* photographique), de purs diamants mais des diamants noirs, d'extraordinaires plongées dans un enfer pervers où se célèbreraient nuit et jour les noces d'Eros et de Thanatos, photographies obsessionnelles jusqu'au vertige, ou à la mort, la mort dans son abjection la plus viscérale, la sale mort s'insinue, s'installe, triomphante sous le regard fasciné d'Alain Fidon...

[...] Nul doute qu'on stigmatisera Alain Fidon pour sa violence, ses excès. [...] C'est que son œuvre est d'une originalité – d'une singularité devrais-je dire – profonde qui irrite les uns, stupéfie et fascine les autres.”

Annexe 33 :Interview d'Agathe Gaillard par Marianne Valio, décembre 2002.

Source <http://www.agathegaillard.com/histoire.html>

Marianne Valio : Agathe Gaillard, vous avez été dès 1975, la première galerie de photographie ouverte à Paris. Vous y avez présenté et fait découvrir au public des photographes auxquels votre galerie est toujours restée fidèle. L'histoire de la Photographie à travers la représentation actuelle des photographes sur le marché de l'art et auprès du public - démontre que vous ne vous êtes pas trompée. Qui sont les photographes, dans les années soixante dix, qui vous ont soutenue dans votre projet d'ouverture d'une galerie consacrée à la photographie, qui ont cru en vous - et réciproquement - à une époque où la photographie était encore le parent pauvre du monde de l'art contemporain ? Quels photographes avez-vous présentés ensuite, et pourquoi ? Comment assumez-vous votre rôle de galeriste au quotidien dans une société où le marché de la photographie est en plein essor comme vient de le confirmer le récent " Paris Photo " qui s'est tenu au Carrousel du Louvre, et auquel vous avez participé ?

Agathe Gaillard : A l'initiative de mon projet en 1975, j'ai été encouragée particulièrement par deux photographes, Ralph Gibson et Jean-Philippe Charbonnier, qui a par ailleurs été mon mari.

Ralph Gibson et Jean-Philippe Charbonnier ayant déjà atteint une renommée certaine, ils m'ont soutenue et se sont portés garants de mon entreprise car ils y croyaient. Ils avaient compris que c'était mon chemin, mon destin.

Jean-Philippe Charbonnier m'a aidée à installer le lieu au 3 rue du Pont-Louis-Philippe, et la première exposition a été celle de Ralph Gibson.

C'était des moments d'euphorie, d'énergie particulière, Ralph Gibson avait 34 ans. Depuis cela n'a pas cessé. Je suis toujours dans l'inconnu, dans le " pas encore vécu " à chaque montage et à chaque inauguration d'expositions.

Souvent, je me demande pourquoi la photographie n'a pas été inventée plus tôt, car le procédé est extrêmement simple. C'est sans doute la raison inconsciente pour laquelle j'ai désiré ouvrir ma galerie aux photographes, dès 1975, pour ne plus jamais la quitter.

La photographie est advenue en même temps que la psychanalyse. Par ce médium ce n'est plus le contrôle qui est recherché mais la spontanéité. La photographie a certes un rapport au réel mais surtout à l'inconscient ; peut-être que la peinture ancienne comportait cet élément. Peut-être...

En ce qui concerne le choix des photographes et leurs expositions dans la galerie, je dirais que chaque photographe m'amène à un autre photographe. Chacune des expositions insiste sur mon approche et la compréhension de ce qu'est la vie. Chaque photographe doit m'apporter quelque chose de plus. C'est en fonction de ma propre découverte que je choisis les artistes. C'est une nécessité.

Chaque exposition est une expérience renouvelée. J'aime voir ce que suggère chaque accrochage et le partager avec le public : " Je trouve, je montre, qu'est-ce que vous en pensez ? ". Quelquefois la réponse est enthousiaste, quelquefois elle est frustrante.

La galerie est depuis son ouverture, un présent, elle renouvelle du présent. Ce qui change ce sont les photographies sur les murs. A la fin de chaque exposition je ne suis pas la même ; j'ai vécu quelque chose. Ensuite je fais un autre choix, j'entre dans un autre monde. Il y a des mondes plus agréables que d'autres.

Je fais très attention à ne pas m'entourer de photographes qui pourraient me déprimer ou me démotiver.

Marianne Valio : Y-a-t'il, selon vous, une lecture spécifique du médium photographique par rapport aux autres supports dans le champ des arts visuels ?

Agathe Gaillard : L'idéal pour regarder une photographie c'est de se tenir à une distance d'un mètre. Notre vision appréhende l'œuvre photographique d'une manière globale. La première vision est globale, on entre d'un seul coup dans la photographie, contrairement à la peinture où le regard parcourt la toile et peut suivre imaginativement la main ou le geste du peintre. A mon avis, le négatif perd souvent de sa qualité et de sa densité s'il est agrandi. Quand je vois des photographies pour la première fois, il faut que je le fasse vite. Dans un premier temps j'aime regarder une exposition dans son ensemble avant de regarder chacune des photographies. Je m'immerge dans l'ambiance générale, et au fur et à mesure des sensations j'essaie de reconstituer dans son ensemble le monde du photographe. Je procède par juxtaposition comme pour la musique. Suivant l'accrochage d'une photographie à côté d'une autre, ça prend un sens différent. Selon la place qu'on leur donne on a des révélations qui sont toujours en rapport avec l'inconscient car le langage est souvent impuissant à se faire

comprendre. J'aime les photographies " simples " car pour moi elles sont plus riches, plus mystérieuses, plus ouvertes. Une photo " simple " peut être très savante : des années de travail pour faire un geste naturel, le déclic. A fréquenter des photographes quotidiennement on développe un langage visuel. Le visuel est parfaitement éclairant. J'ai remarqué que les photographes parlent entre eux d'une manière très simple. C'est un langage, l'image, comme si on voulait expliquer la musique. C'est magnifique de montrer une image et de se faire comprendre. Cela me fait penser à ma pratique du Xikong depuis vingt ans : le corps s'exprime et ça ne passe pas par les mots ; j'ai appris encore mieux à saisir les choses sans avoir à en parler.

Marianne Valio : Le regard du photographe sur le monde, est-il au delà de sa valeur artistique, une nécessité incontournable dans l'histoire de l'art ?

Agathe Gaillard : Si la photographie a été inventée c'est parce qu'elle est nécessaire, ça ne veut pas dire autre chose. On regarde les photographies d'un auteur et on sait presque tout de lui...

Annexe 34: Images des premières années des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles.

Les membres fondateurs dans la cour du Musée Réattu :

Jean Dieuzaide transporte l'écran de la projection pour une soirée des Rencontres, 1974.

Vernissage d'une exposition des Rencontres, 1976.

Source : Reportage de France Région 3 Marseille, 03/07/1978

Annexe 35 : Lieux d'exposition utilisés par les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles.

De gauche à droite, : Montmajour, Musée Réattu, Sainte Luce, Espace Mérimos

Vue des la scénographie de l'Atelier des Forges, 1986.

R.I.P : le grotesque d'un "incident de parcours"

L'avant-dernière projection, lundi-soir a tourné au chahut devant la vidéo de Romain Slocombe. Une goutte d'eau qui a fait déborder le vase déjà plein des provocations de Michel Nuridsany, sans toutefois remettre en cause l'avenir des Rencontres

Il a été le seul ce jour là, lors du conseil d'administration qui décidait du choix de Michel Nuridsany comme directeur artistique des Rencontres pour 1995, à s'élever contre cette nomination diligentée disant certains, par Agnès de Gouvion Saint-Cyr. Ni Jean-Pierre Camoin, ni Michel Vauzelle n'ont alors élevé la voix et Lucien a grondé, furax.

Fidèle à lui-même, Lucien Clergue a démissionné hier matin du conseil d'administration, après le scandale de la veille. En effet, agacé des provocations de Michel Nuridsany, écoeuré par les scènes sadomasochistes qui lui étaient

proposées sur vidéo, la quasi-totalité du public s'en est pris au directeur artistique qui a fui pitoyablement sous les tomates. Les uns ont parlé "d'odieuse acte de censure", les autres ont manifesté tout simplement leur déception : après trois soirées décevantes pour le moins, après l'attitude provocatrice de Michel Nuridsany persuadé d'agir "dans le seul but de faire évoluer les Rencontres", pouvait-on retser sagement assis sur les vénérables banes de pierre ?

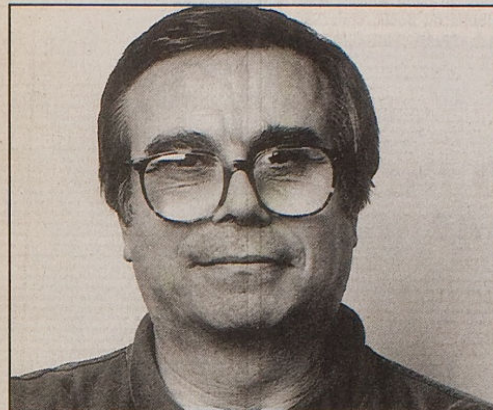
Enfin, après que les RIP aient vacillé sous les "bronnas majuscules", il semble que les partenaires financiers aient décidé de poursuivre l'aven-

ture. Ce qui renvoie l'épisode Nuridsany à un simple "incident de parcours".

Reflexion

Certes l'événement est de taille. D'autant que Michel Nuridsany dont la simplicité n'est pas la qualité majeure, n'a pas hésité à parler de "lynchage", de "querelle des anciens et des modernes" et surtout, de "coup monté". En clair, de sinistres individus n'auraient pas hésité à organiser la bronca, "circulant de groupe en groupe". Et d'expliquer à qui voulait l'entendre lors de la conférence de presse sous le Micocoulier comme sur les ondes, qu'il "a voulu faire évoluer les Rencontres. Comme je n'avais qu'un an, je suis allé vite (...). Le public d'Arles a peur de l'aventureux (...)" déclarait-il sans se démonter.

Il n'a peut-être pas tort sur un point : il est évident que les Rencontres doivent savoir évoluer. Elles l'ont fait en se dotant d'une nouvelle structure, en nommant et pour 3 ans, un délégué général. Plus loin, elles devront par exemple, comme le soulignait Ray Demoulin, ancien vice-président d'Eastmann Kodak, "savoir s'ouvrir aux nouvelles technologies à la condition qu'elles soient au service de l'image, et à leur utilisation par les photographes. Au risque sinon de devenir un jour, un musée de la photographie (...). Comme Cartier-Bresson était pré-



Michel Nuridsany : persuadé d'un "lynchage organisé".

cursor, il faut chercher ceux qui bâtissent l'avenir" confiait-il. Avec cette précision de taille tout de même : "l'édition 1995 est la pire de toutes les Rencontres".

Mais si celles-ci vont continuer et chacun le souhaite ne serait-ce que parce que l'on ne peut qu'attendre beaucoup de Joan Foncuberta, futur directeur pour 1996, l'épisode Nuridsany aura fait beaucoup de dégâts. Il aura d'une part déçu public et professionnels et mis en évidence la fragilité d'une "maison" comme les Rencontres. Il aura de plus politisé un débat qui n'en a nullement besoin et qui, au lendemain d'élections, pourrait prendre l'allure de sinistres règlements de comptes.

Mais surtout, il aura tenté de créer une fracture non pas entre anciens et modernes, non pas digne du "drame des impressionnistes" - restons simples ! -, mais entre les différents courants de la photographie. Par un programme souvent vide de sens, inachevé, léger parfois, il n'a satisfait personne et créé un faux clivage entre les photographes. Il ne restera dans les mémoires disant un photographe dont on n'a malheureusement pas retenu le nom, que comme un "incident de parcours". Un qualificatif qui est sans doute le plus cruel face à tant de morgue.

Silvie ARIES

Et le public ?

Il est "passéiste", "réactionnaire" etc, aux dires de M.le directeur artistique. Pourtant, le public des Rencontres est ce qui en fait la richesse.

Certains sont venus de loin, d'Australie, d'Italie ou d'Angleterre pour suivre la XXVI^e édition des RIP. Ils paient comme chaque année leurs nuits d'hôtel, leur nourriture, dépensent argent et énergie. Les traiter de la sorte est une insulte car cette vindicte n'est certainement dirigée que vers un petit nombre d'ennemis personnels. En attendant, ceux qui font vivre réellement les RIP, qui font vivre la ville également sont déçus. Car faire plusieurs milliers de kilomètres ou seulement une centaine pour interrompre une projection n'aurait aucun sens. Eux, continuent d'aimer la photographie.

S.A

Annexe 37 : Vue de la Galerie Municipale du Château d'eau de Toulouse.



Premier espace d'exposition de la Galerie du Château d'eau

Ancien mécanisme dans le deuxième espace d'exposition du Château d'eau



Annexe 38 : Carton d'invitation de l'exposition Exils, de Joseph Koudelka au Centre National de la Photographie.

Annexe 39 : catalogue de la Primavera Fotografica , Barcelone, 1990

Annexe 40 : Entretiens.

Entretien avec Monsieur Sam Stourdzé

Directeur de la Galerie 14-16 Verneuil, Paris..

Le 15 11 2003, à Paris

Durée 30 minutes

Pouvez vous préciser le fonctionnement de la Galerie 14-16 Verneuil ?

Cette galerie a un fonctionnement assez particulier, puisqu'il s'agit du lieu d'exposition des éditions Léo Scheer. Un espace ouvert depuis un an qui comprend aussi une boutique de la maison d'édition et de ses satellites.

Le lieu d'exposition n'est ni une fondation, ni un musée mais une galerie particulière qui dispose de trois ressources :

la première préoccupation est de soutenir une politique éditoriale. Chaque exposition est accompagnée d'une publication. Les livres sont vendus sur place ou via un réseau de diffusion.

la vente d'œuvre, un travail classique de galerie.

l'exposition dans les locaux de la galerie, un espace qui peut accueillir 80 cadres de moyen format, et permet donc la réalisation d'expositions cohérentes et complètes.

Ces expositions, une fois montées, sont proposées à la location pour différentes institutions. L'itinérance des expositions permet de compléter la mission d'édition en donnant une visibilité plus étendue.

Le financement des projets se fait par la vente d'œuvres comme Lizette Model ou Georges Hugnet. Mais les expositions des artistes à petite côte, surtout du genre documentaire, ne sont viables que par la location d'exposition ou la vente de catalogue.

Les projets peuvent donc aboutir sans rendre la vente d'œuvres la priorité absolue. D'ailleurs, la galerie ne représente aucun photographe, ne cherche pas à les vendre à des musées, des collectionneurs.

Lorsque vous réalisez une exposition pour les Rencontres d'Arles, travaillez-vous en tant que commissaire ou en tant que directeur de galerie ?

Pour simplifier, ma première fonction est commissaire d'exposition. Je n'ai pas suivi le parcours habituel au sein de l'école du patrimoine ou d'une institution. J'ai donc réalisé des expositions en indépendant comme pour Dorothea Lange, Tina Modotti à Arles, Levistein à Ponto Combault et en Hollande....

Il y a plusieurs moyens d'être commissaire indépendant. Le premier, consiste à être payé en honoraire par un musée et qui prend en charge la production de l'exposition. L'autre moyen pour lequel j'ai opté assez vite, est d'être à la base de la production des expositions, par souci d'exigence notamment sur l'aspect éditorial ou le commissaire n'a pas droit de regard. La prise en charge de la production se fait donc en collaboration avec les musées, mais cela me permet d'aller au bout des mes projets en contrôlant le prolongement de l'exposition : la publication. Les livres sont fondamentaux, les expos passent et les livres restent.

J'ai donc créé une structure, au départ associative, elle est aujourd'hui une société classique et commerciale : NBC Photographie. Elle a comme objet de monter des projets d'exposition et d'édition ou toute initiative qui peut tourner autour de la photographie.

Aujourd'hui encore, elle reste ma structure de référence, puisque mes activités au sein de 14-16 Verneuil ou des éditions Léo Scheer se font sur la base d'un consulting, à partir de NBC.

Les projets d'expositions avec les musées ou les institutions se font aussi en co-production avec ma société.

Mon travail au sein de la galerie et des éditions, me facilite la tâche parce qu'il y a une conjonction d'intérêt. Mais je continue à monter des projets extérieurs, comme pour ce programme à Arles de présentation des grandes collections privées de photographies (Ordonez Falcon et Claude Berri). Les éditions de ces expositions sont réalisées et financées par les éditions Léo Scheer. Les Rencontres prennent en charge la production de l'exposition avec NBC.

Quel intérêt pour ces collectionneurs que de présenter leur collection dans des expositions publiques ?

Ils y retrouvent une certaine visibilité mais aussi une reconnaissance de leur collection, de leur œil.

Mais quand la Bibliothèque Nationale réalise une grande exposition Le Gray, elle valorise l'œuvre de Le Gray, reconforte les collections publiques mais aussi privées. Depuis quelques années que le marché de la photographie s'est développé, il serait faux de penser qu'il y a d'un côté les musées, l'institution et de l'autre une sphère plus démoniaque et mercantile.

Il y a en photographie énormément de fonds et de pièces qui sont en des mains privées au sein des galeries, des fondations ou des collectionneurs. En comparaison, pour monter une exposition Cézanne on ne va s'adresser qu'à des musées. En photographie, nous sommes toujours dans une période où il existe de très belles collections publiques, mais des pièces extraordinaires se trouvent toujours chez de privés. Pour des projets de qualité et approfondi, il faut avoir une connaissance de tous ces acteurs, et travailler avec des fonds privés et muséaux. Je crée ainsi des liens avec des collectionneurs que je conseille et que je suis depuis des années.

Le collectionneur trouve son compte à montrer sa collection, et le festival aussi qui profite de la qualité de la collection, de la facilité de prêt (beaucoup de musées hésiteraient à prêter des œuvres de cette qualité à un festival dans les conditions que l'on connaît), de la médiatisation du nom du collectionneur. Et ça participe de l'écriture de l'Histoire de la photographie. Les collectionneurs et les marchands sont les grands absents de l'Histoire de la photographie. En peinture, on se réfère régulièrement à Kahnweiler et d'autres qui ont influencé un goût, un regard. Et en photographie c'est en devenir, car les grandes collections finissent inévitablement au Musée. Quand le Getty lance son département photographique en 1984, il rachète immédiatement des grosses collections entières comme celle de Sam Wakstaf ou André Jane, Roger Théron vend sa première collection de photographies au musée d'Orsay en 1986, le musée Kodak a commencé par le rachat d'une collection privée.

Entretien avec Monsieur François Hébel

Directeur des Rencontres de la Photographie d'Arles.

Le 14 11 2003 à Paris

Durée 35 minutes.

Vous organisiez déjà des expositions de photographie à la Fnac dans les années soixante-dix, à l'époque du « militantisme photographique ».

Oui, c'était un mouvement avant-gardiste à l'époque qui allait de paire avec le développement du marché des appareils photo. C'était l'essor de la pratique photographique amateur avec le début des réflex qui simplifiaient l'apprentissage et dédramatisaient l'appareil. Le principe de la Fnac était alors « puisque l'on vend des appareils, il faut montrer des photos d'amateur ». Puis en réalisant des projections à la Mutualité, ils se sont rendus compte que c'était plus intéressant de faire des expositions de professionnels. Il s'agissait de montrer un produit culturel de qualité pour vendre des objets de consommation.

Est-ce que l'esprit pionnier qui animait les défenseurs de la photographie à cette époque (tel Dieuzaide ou Clergue), existe encore aujourd'hui ?

Pas de la même manière. Aujourd'hui les choses se sont cristallisées dans des genres différents. Nous ne sommes plus à l'époque où il fallait faire reconnaître la photographie comme une expression artistique parce que ces gens là l'ont déjà fait, ce qui est essentiel pour tous ceux qui travaillent aujourd'hui.

Aujourd'hui, il y a des spécialisations : les gens seront plus pointus du point de vue muséographique, de l'édition, de la presse, de la galerie évidemment. Et, en fonction de leur centre d'intérêt, ils vont se canaliser dans des genres photographiques. C'est ce qui crée la spécificité de Perpignan par rapport à Paris Photo : ce sont tous deux des marchés de la

photographie. Le milieu est encore pudique sur les mots, mais il s'agit bien de deux marchés différents : un de la photographie de presse et un de la photographie d'art, même si une photographie de presse peut rentrer sur le marché de l'art.

Dans les galeries, on a tendance à croire que l'histoire de la photographie se fait uniquement dans le milieu des galeries parce que ce sont des photographies qui se vendent cher. En fait, certains seulement se vendent cher. Dans le genre de la presse, il y a aussi des gens qui sont en train de faire l'histoire de la photographie et qui, aujourd'hui, sont un peu méprisés.

Le marché de la galerie, qui s'adresse à un public qui est nouveau à la photographie, trouve plus facile de montrer des choses qui ont l'air moins facile, parce que le journalisme documentaire à l'air facile, et il vaut mieux mettre un peu de distance pour que des gens, qui sont nouveau à la photographie, collectionnent, sinon ils ont l'impression d'acheter des « nanars ».

Puis des gens se cristallisent de façon très volontaire et intéressante comme Régis Durand qui choisit un rail très étroit de la photographie et va au bout ou d'autres ne se spécialisent pas comme Jean Luc Monterosso à la MEP.

Ce qui est nouveau c'est que nous ne sommes plus dans le phénomène de la reconnaissance mais dans celui de la masse et donc dans celui de la spécialisation de chacun dans chaque domaine.

Les Rencontres d'Arles cherchent-elles cette spécialisation ?

Les Rencontres sont à part, parce qu'elles rentrent dans la définition du festival estival grand public, et à part Lectoure qui n'a pas le même volume, c'est le seul festival estival. Le Printemps de Septembre et Visa sont en septembre, ce n'est pas l'été et ce n'est pas sur la route du soleil. Pour attirer l'attention sur eux, ils ont été obligés de se spécialiser dans un genre et ils ont réussi. Nous sommes dans un registre beaucoup plus proche de Aix ou Avignon que de Toulouse ou Perpignan. Nous avons cet avantage de ne pas avoir besoin de spécialiser car nous avons un public « naturel » qui vient pour la culture dans le sud (d'ailleurs, dès que Aix ou Avignon ferme, notre fréquentation chute). Ce public vient de toute l'Europe et sur deux ou trois mois. Tout ceci nous permet de ne pas avoir à se spécialiser pour être identifié.

Ce pourrait être un inconvénient, nous l'avons tourné en avantage : par apport à la variété de public qui passe en été, il est autant possible de plaire aux professionnels qui viennent la

première semaine de juillet, qu'aux visiteurs du quinze août, c'est à dire monsieur tout le monde .

A partir du moment où on construit le programme physiquement dans la ville : des expositions plus faciles au centre et d'autres plus complexes en périphérie (la collection Claude Berri attire monsieur tout le monde au centre de la ville, de là, on peut continuer avec Harry Gruyaert ou Naoya Hatakeyama, des artistes faciles d'accès, les artistes chinois ou Roman Opalka sont plus pointus et se retrouvent en périphérie) .

Nous sommes un festival qui doit plaire aux professionnels mais aussi au grand public, il ne faut pas oublier que nous sommes sur la route du Sud, comme Avignon qui mélange des pièces pointues et d'autres pour le grand public au Palais des papes.

Est-ce que cette volonté de toucher le grand public était présente dès le début des Rencontres ?

Il n'y avait pas de grand public pour la photographie à l'époque, mais Lucien Clergue a toujours dit être inspiré par Jean Vilar et Avignon. Il photographiait chez Jean Vilar, participait à des « Workshop » aux USA, et a voulu mélanger ces deux notions de festival public et de « Workshop » pour la photographie, c'est sa vision de départ.

Il faut savoir qu'au début d'Arles, tout le petit monde de la photographie y était . Aujourd'hui, on peut y aller une fois sur deux ou trois, mais à l'époque ils venaient tous chaque année, c'était le moyen de se serrer les coudes, d'échanger des productions, de faire des découvertes....

Vous aviez provoqué un petit scandale en tant que Directeur des Rencontres en 1987...

On m'a reproché d'avoir fait une expérience totalement « ésotérique » (ce fut le terme) à une époque où la photographie noir et blanc était la seule reconnue comme intéressante dans les milieux culturels. Et j'ai montré beaucoup de photographes couleur alors inconnus à l'époque, des gens comme Martin Paar ou Nan Godin.

D'autre part, la norme était alors le 30 x 40 avec des Marie-Louise blanche . J'ai montré les six mois de l'Agence Vu avec des tirages grands formats suspendus en l'air, d'autres pouvant être traversé à pied, des photographies sur des affiches dans les rues, on pouvaient en prendre

certaines dans les mains, les photographies de mode de Doisneau, qui étaient inconnues à l'époque, se regardaient à travers un petit trou dans le mur.

Je trouvais que la photographie à force de vouloir une reconnaissance courait trop après la peinture, alors qu'elle avait des possibilités élastiques qui n'étaient pas exploitées. Je ne voulais pas faire de scandale, mais travailler avec les photographes, avec leurs négatifs comme point de départ, et se demander quel était leur bon format, la forme et la couleur du mur d'accrochage, le rapport au visiteur... On a travaillé avec chaque photographe.

Et c'est vrai que beaucoup de gens comme Jean Claude Lemagny ou Jean François Chevrier ont tourné les talons...

Et le public ?

Nous avons largement augmenté la fréquentation d'une année sur l'autre.

Est-ce du à l'aspect événementiel ?

C'est une question délicate. Yan Artus Bertrand a dragué , autour des grilles du Luxembourg, le plus important public qu'une exposition de photographie n'ait jamais eu. Mais ca ne répond pas à la question de savoir si les photographies de Yan Artus Bertrand sont essentielles à l'Histoire de la photographie...

Dans ce milieu, des gens pensent que la présence du grand public est un signe négatif .

Pour moi il est essentiel de partager des photographies de qualités avec le grand public.

Pensez-vous que le succès actuel de la photographie va attirer des financements privés ?

Quelques banques ont pris la photographie comme support de communication, comme Abn Amro, CCF.

A Arles, sur 2 millions d'euros de budget , 1 million vient des fonds publics (Etat, Région, Département, Ville...), on trouve donc la moitié de notre budget en ressource propre : l'essentiel de mécénat et une partie recette (billetterie, stages, catalogues, t-shirt...) .

On doit trouver 800 000 euros de financement privé, sinon le festival disparaît, et c'est extrêmement difficile. Il n'y a pas du tout cette culture en France, où tout le domaine culturel est public. Nous sommes le seul festival à ne pas avoir 50 % de son budget payé par l'Etat, il n'y a que 12 % du budget qui vient du ministère de la culture, c'est rien. En comparaison, à Avignon l'Etat est présent à hauteur de 70%, à Aix de 90%, et leur budget est supérieur au notre pour un public potentiel inférieur.

La photographie a énormément évolué dans la fréquentation, dans le partage de la culture de la photographie, la part de financement public n'a pas évolué.

Le problème c'est qu'en quinze ans tout a changé. A l'époque tu appelais un photographe, il était heureux d'exposer, le labo offrait les tirages et les encadreurs les cadres. Le budget passait dans les salaires et la communication et les voyages.

Aujourd'hui, si les tirages ne sont pas fait, l'artiste choisit son artisan qui demande , en général, extrêmement cher, et tu n'as pas le choix, sinon l'exposition se fera ailleurs. Il y a aujourd'hui en France, une véritable concurrence entre les institutions pour les bonnes expositions, et nous devons les faire avant Paris, sinon un tiers de notre public l'a déjà vue.

Et lorsque les tirages sont réalisés, ils sont numérotés, et souvent épuisés, il faut alors aller les chercher chez les collectionneurs au Japon, en Suisse, en Allemagne.... Le transport, les caisses, rajoutés à toute la logistique, tout devient beaucoup plus cher.

La thématique est-elle nécessaire pour un ensemble d'expositions ? Ce principe est-il applicable à Arles ?

La thématique, c'est intéressant et pratique. Pratique, parce qu'elle fournit une matière facile pour la communication pour les affiches , pour la presse. Nous ne facilitons pas la chose avec un festival à entrée multiple. En 2002, par exemple, on retrouvait 3 femmes musulmanes qui travaillaient sur l'identité de la femme dans le monde musulman. Je ne les ai pas regroupées, dans un même lieu pour ne pas créer de ghetto, mais ce n'est pas un hasard si les trois étaient présentes la même année. J'aurais aimé que quelqu'un le relève et fasse un papier intéressant là dessus, personne n'en a parlé. Ce qui prouve que faire de la communication quand tu veux faire passer un message c'est important.

Mais je pense qu' Arles n'a pas besoin de thématique, dans la mesure où le festival présente des créations contemporaines et qu'une bonne thématique se prépare deux ou trois ans à l'avance. Actualité de la production et thématique sont totalement contradictoire. Donc, il

peut y avoir , à l'intérieur du festival, des expositions regroupé sur un thème, mais une thématique ne peut englober un festival de la taille d'Arles.

Par contre, les petites propositions comme Lectoure ou Toulouse, ont besoin de faire parler d'eux et donc de rendre la tâche des journalistes plus aisée en créant une thématique et une image.

Souvent j'entends des absurdités, où on nous oppose les uns aux autres, alors que nous avons des rôles, des stratégies, des publics, des besoins différents. Certains sont des marchés, d'autres des enjeux culturels, d'autres des publicités touristiques, Biarritz ou Quimper par exemple. Perpignan au départ a été créé pour faire parler de la ville, un support de communication, et finalement ils ont réussi à créer quelque chose.

Ce choix des expositions de photographie montre qu'il y a un appétit et un public potentiel énorme.

Entretien avec Madame Jacqueline Dieuzaide.

Epouse et assistante de Jean Dieuzaide, depuis 1950.

Toulouse le 12 février 2004

Durée : 1 h 30 min.

Madame Dieuzaide se plaint d'un article dans Photographie nouvelle « histoire des lieux photographique en France de 1960 à nos jours ». Dans cet article, le journaliste se réjouit du remplacement de « la dynastie des Dieuzaide père et fils » à la tête du Château d'eau, pour Madame Dieuzaide :

« (...) Dans l'histoire de la photo [cet article] n'est pas bien, il faut savoir que le Château d'eau est la première galerie officielle soutenue par une municipalité, qui fonctionne depuis 1974. C'est une action en continue, avec les expositions accompagnées d'un catalogue et d'une affiche. D'une manière générale, quand on voit la collection des petites monographies du Château d'eau, c'est une encyclopédie. Parce qu'il n'y figure pas seulement la photographie française, mais aussi anglaise, américaine, allemande, l'espagnole, italienne ... C'est une action continue, tout au long de l'année. Des choses comme les Rencontres d'Arles durent un mois, Visa pour l'Image quinze jours.

Il faut accorder au Château d'eau sa place dans l'Histoire.

La petite plaquette 21 X 21 du Château d'eau, a été la première que mon mari a lancé. Il a collaboré avec le département graphisme de l'Ecole des Beaux arts de Toulouse. Elle a été copiée dans toute la France. Tous les photos clubs qui organisaient deux ou trois expositions par an ont repris ce modèle. Le musée de Chalon, qui est l'institution officielle a sorti une plaquette 21 X 21. Elle était noire avec un liseré blanc, celle du Château d'eau est blanche avec un liseré noir.

La formule de ces petites plaquettes étaient : une jolie couverture (mon mari cherchait vraiment l'image pour faire la couverture, car toutes les images ne sont pas bonne, de même toutes ne peuvent pas faire des affiches), à l'intérieur il y a une vingtaine d'images plus la biographie du photographe, sa bibliographie, toutes ses expositions. Et tout cela sans traitement de texte, sans fax. L'imprimeur était situé à Saint Pons dans l'Hérault, il fallait lui ramener tout groupé.

Qu'elles ont été les premières actions de votre mari en faveur de la photographie ?

Mon mari a organisé une exposition de Brassai, qu'il connaissait à travers le Groupe des XV dont il fut le plus jeune et dernier membre, en mars 1954, à la librairie Castella. Il avait lui même fait une exposition personnelle à l'Inter club, qui regroupait différents clubs d'escrime, de tennis, de bridge, avec beaucoup de médecins. Ils avaient un local rue Gabriel Perri où a eut lieu la première exposition de mon mari .

En 1955, il reçut le premier prix Niepce, d'où une exposition à Paris à la Galerie d'Orsay, puis à Toulouse à l'hôtel des chevaliers de Saint Jean.

A l'époque il n'y avait rien pour la photographie . La seule chose qui fonctionnait, c'était les clubs photographiques. Des amateurs se réunissaient, formaient un club qui pouvait éventuellement adhérer à la Fédération française de photographie qui les regroupait tous. Ils organisaient des expositions circulantes. A partir d'une compétition annuelle, où il y avait quatre thèmes : le portrait, le paysage, l'industrie et le divers. Chaque trimestre, les clubs envoyaient leurs photos à la Fédération française pour participer à la compétition et tenter de remporter la Coupe de France. Un jury jugeait et notait les photographies de 0 à 20. Mon mari était contre ce principe de « merdailles » , mais il considérait que c'est grâce à ce système que le goût et la technique photographique ont pu être, sinon développés, du moins maintenus.

Mon mari à l'époque faisait partie du Cercle des XII, douze comme les douze boules de la Croix du Languedoc, leur emblème.

Il a commencé sa carrière de photographe aux chantiers de Jeunesse, à l'époque il n'y avait pas de service militaire.

Son père, qu'il a perdu à l'âge de treize ans, l'avait initié à la photographie. Il était photographe amateur, comme beaucoup de personnes à cette époque. La photographie plaisait beaucoup, ne coûtait pas excessivement cher et s'apprenait en famille.

Au chantier de jeunesse, il se propose comme photographe et petit à petit il diffuse ses images sur le plan national. Il finit responsables du groupement des Chantiers de Jeunesse de la région Midi Pyrénées.

A la Libération, il est le seul photographe, ce qui a failli lui coûter la vie. Il s'en est fallu de peu. On lui a prit ses bobines et on les a brûlées. Mais il en a sauvé quatre qui étaient tombées, par un trou de sa poche, dans le fond de son pantalon de golf.

Plus tard, ses chefs de chantiers se sont retrouvés à la Documentation Française à Paris et à différents postes importants. On lui demande d'assurer un reportage sur la découvert de gaz et

de pétrole en Aquitaine. Ce fut une espèce de boule de neige, et il est passé comme ça du militaire au civil.

Il s'appelait Yan à l'époque parce que ses parents, sa mère et son frère, n'étaient pas d'accord sur le choix de sa profession. Il a donc choisi son prénom en gascon comme pseudonyme.

Il y avait un opticien de la rue de Metz, qui s'appelle Didier, qui y est toujours, et qui avait une vitrine où il exposait des photographies. Mon mari lui demanda s'il exposerait deux ou trois de ses images. Il l'accueillit, et Germai, du Cercle des Douze, a remarqué ses photographies et l'a contacté pour lui demander de faire partie du Cercle des Douze. Il a accepté et, peu à peu, est devenu la locomotive du Cercle. Il a même organisé une exposition du Cercle des Douze en juin 1971 dans le petit cloître du Musée des Augustin. Une autre exposition du groupe Libre Expression fut aussi organisée, la même année, au Centre culturel de Sud Aviation de Laignas .

Parallèlement au Cercle des Douze , il y avait le Photo club de Toulouse, qui est beaucoup plus ancien.

A l'époque, pour les photographes , le seul moyen d'avoir des contacts et de se faire connaître, est de faire partie d'un club qui adhère à la Fédération française de photographie. La Fédération avait un journal, et les photographies primées étaient publiées. Or le but d'un photographe à l'époque, et maintenant, c'est de voir sa photographie publiée quelque part.

Il arrivait qu'un photo club ait plus d'argent et organise une exposition mais c'était fait sans précaution. Et mon mari s'est rapidement intéressé à ce problème, en particulier lors d'une exposition de photographies de Robert Doisneau à la Bibliothèque Nationale. Ces photos étaient présentées punaisées sur des plaques de contre-plaqué brut accrochées à la rampe de l'escalier qui montait au Cabinet des estampes. Il a été outré, et à protester par voie de presse. Il a promis de venger Robert Doisneau avec qui il était très lié. Et dès qu'il a eu la Château d'eau il lui a demandé des photos. Il n'avait pas soixante photos pour faire une exposition. Il lui a alors proposé de lui prêter des clichés qu'il tirerait à Toulouse.

A l'époque Robert travaillait avec l'agence Rapho qui n'a pas bougé le petit doigt et n'a pas proposer son aide. Personne n'y croyait, c'était le néant .

Mon mari est donc allé chercher les négatifs et on les a tiré pour l'exposition. Il n'y a pas eu de catalogue, ni d'affiche, et c'est pour cela que Robert Doisneau est le seul photographe qui a été exposé deux fois au Château d'eau. La première exposition était un coup d'essai.

Mais il y a eu du monde, et c'était de l'autre côté du Pont Neuf. Alors la ville a réagit et a proposé une exposition de tableaux. La fréquentation est tombée à six visiteurs par jour. Elle a alors demandé à mon mari de refaire une exposition de photographie.

Il n'y avait pas un photographe en France prêt à faire une exposition de photographie. Il a du aller à l'ambassade des Etats Unis, demander s'ils n'avaient pas un ou deux photographes de façon à rassembler entre soixante dix à quatre vingt images pour monter une exposition au Château d'eau. Et c'est l'ambassade qui a donné deux photographes totalement inconnus Georges Tice et Arthur Tress. Et le chiffre est remonté à quarante visiteurs par jour, on trouvait ça formidable.

L'exposition suivante fut aussi montée avec l'aide de l'ambassade. Mon mari s'est adressé à Rapho et a obtenu des photographies d' Edouard Boubat et de Sylvester. Celle de Weston provient aussi de l'ambassade. Uelsman est aussi un américain qu'il avait rencontré à Arles. Roland Laboye ,qui est de Castres, est actuellement en charge de la Galerie de photographie de Montpellier. Il connaissait Lartigues.

Sudre , Brihat, Dieuzaide et Clergue sont les photographes du Sud. Sudre et Brihat sont les premiers à avoir cru en la valeur artistique de la photographie. Brihat s'est même retiré dans le Lubéron pour vivre de la vente de ses photographies.

Votre mari, à l'époque considérait la photographie comme un art ?

Ou bien sûr, comme une expression artistique. Mais il ne se considérait pas lui même comme artiste, mais comme un artisan : celui qui aime ce qu'il fait et qui le fait bien.

Avez vous reçu un soutien de la mairie en 1974 ?

Non, il a fallu presque dix ans. Après les essais malheureux de la peinture , la Mairie a laissé le lieu à mon mari et payait les catalogues. Mais pendant près de dix ans c'est notre personnel, notre secrétaire, notre assistante et notre tireur qui s'occupaient du Château d'eau en plus de notre travail. Le Château d'eau était juste un lieu d'exposition. Nous payions notre personnel pour le Château. Il n'y avait jamais de soirée, ni de week- end, on accrochait les expositions le soir en dehors des heures de travail. C'est une passion, un dévouement pour faire découvrir la photographie.

Il n'a jamais su défendre ses intérêts et se mettre en avant. Mais il fallait une structure plus solide. Il a donc envoyer notre comptable à la mairie pour leur demander de l'aide. La mairie a fait un audit et nous a dédommagé financièrement honnêtement pour les années d'autofinancement.

En 1987 la Mairie prit financièrement en charge le salaire de la secrétaire, de l'assistante et du tireur. En plus, l'équipe de gardiennage et l'informaticienne du Centre de documentation furent également pris en charge.

L'ouverture de la seconde galerie du Pont neuf n'avait pas été demandée par mon mari .

Aujourd'hui , le Château d'eau fonctionne comme une association loi 1901, à qui la Ville donne une subvention annuelle. La Ville donne 6 millions de francs pour les quinze jours du Printemps de septembre, soit deux fois plus que pour une année de fonctionnement du Château d'eau. Ca fausse tout .

Entretien avec Monsieur Jean Marc Lacabe.

Directeur de la galerie municipale du Château d'eau à Toulouse

A Toulouse le 05.05.04

Durée : 1H30

Quel est votre parcours ?

Au départ je suis photographe. C'est dès 1976, que j'ai commencé à monter des expositions parce que j'animais un atelier où je tenais un certain discours sur la création, que j'illustrais par la projection de photo. J'avais monté cet atelier dans un des premiers "centre culturel" créé en France. C'était dans une ville de la banlieue de Bordeaux. À l'époque, la photographie c'était les photo-clubs, à l'exception du Château d'eau qui était la seule institution à présenter de la photographie autrement. Je refusais le principe des photo-clubs qui consistait à faire des photographies formellement normées et à participer à des expositions-concours. J'essayais de faire en sorte que les participants se forment un point de vue critique personnel sur la création artistique en photographie, en leur montrant des livres, des revues, comme la prestigieuse revue suisse Camera, et des expositions. Pour étayer mon discours et l'illustrer par autre chose que des diapositives, j'estimais nécessaire de montrer des œuvres originales.

Au début j'ai exposé des jeunes artistes dont certains sont devenus célèbres comme Arnaud Class ou Bustamante. En 1977 j'ai réitéré l'expérience, et en 1978 j'ai présenté une exposition qui s'intitulait Cinq femmes photographes, ce qui était assez original à l'époque. Elle était composée des photographies de Éva Rubinstein, Verena Van Gagern, Marie Pontus, Erika Lenhart et Claude Batho. Seule Éva Rubinstein était connue, mais depuis, la plupart des autres se sont faites un nom. Comme Claude Batho par exemple, dont c'était la première exposition. Elle avait juste édité son premier livre, mais n'avait pas encore été présentée chez Agathe Gaillard. Par contre c'est Agathe qui m'avait parlé d'elle. Cette exposition a eu un certain retentissement, pourtant le directeur du Centre Culturel me dit "qu'il ne pourra pas y avoir des expos chaque année". J'étais déçu et comme ces expositions m'avaient permis de connaître des gens qui avaient envie de bouger les choses, nous avons créé une association à Bordeaux pour diffuser la photographie : l'ARPA (Action de Recherche Photographique en Aquitaine). Pendant dix ans, nous avons organisé huit à dix expositions par an dans un lieu que nous

louions. Nous n'avions aucune subvention des collectivités territoriales. Pour fonctionner, nous organisions des stages et l'argent récolté nous permettait de payer tous les frais inhérents aux expositions. L'avantage que nous avions à l'époque, c'est que les artistes n'avaient pas les mêmes exigences que maintenant et que les coûts étaient inférieurs. Comme, par exemple, le transport qui s'effectuait dans une boîte par la Poste ; les œuvres photographiques étaient de petit format et non montées. Les principaux frais pour une exposition étaient le port, les fournitures d'encadrement et la communication : affiches, invitations, téléphone, dossiers de presse... Mais il y avait aussi les frais fixes comme : la location du local et les frais de fonctionnement : fluides, assurance, télécommunication.

L'ARPA a perduré jusqu'à mon arrivée au Château d'eau.

J'ai aussi créé et dirigé un festival en Gironde et j'ai validé mon expérience et les savoir-faire acquis par un diplôme universitaire en 1997.

Défendiez vous alors la même photographie que Gilles Mora, conseiller du FRAC Aquitaine, c'est à dire la photographie créative ?

La "photographie créative" était l'expression consacrée pour désigner une photographie qui se démarquait d'une pratique utilitaire. D'un autre côté, il y avait les photographes plasticiens. C'était l'époque des "bons" et des "méchants" : les photographes plasticiens comme Boltanski, intéressaient éventuellement les acheteurs institutionnels comme les FRAC où les conseillers venaient du monde des arts plastiques et ne considéraient pas la photo comme un art. Par exemple, Walker Evans ne les intéressait absolument pas alors qu'il est estimé aujourd'hui comme un artiste majeur par ce monde-là. Et tout en appréciant le travail de ces "plasticiens" par ailleurs, nous œuvrions pour la reconnaissance de la spécificité de la photographie et en conséquence nous ne pouvions pas laisser de place à ces artistes là.

Mora qui n'appartenait pas au landerneau de l'Art, il défendait la même photo que nous : celle qui avait un rapport au réel et qui proposait un rapport au monde singulier. C'était un mélange baroque, il y avait de tout, des reporters, des néo-reporters comme Depardon, Plossu, Fontcuberta et son travail surréaliste, Faucon...

Il se trouve qu'à L'ARPA il y a certains auteurs que nous n'avons jamais présentés. Comme Bernard Faucon, que nous trouvions trop à la marge de la photographie et plus dans la peinture. Aujourd'hui, j'accepte le métissage entre la photographie et peinture mais il y avait des barrières que je ne pouvais pas franchir à l'époque. C'était une période de lutte militante. Nous montrions des photographes qui photographiaient ce qu'ils voyaient, le Monde. Ils

pratiquaient une photographie de la représentation dans une démarche personnelle, un univers personnel. C'était une photographie qu'on peut qualifier de "poésie visuelle". C'est pourquoi nous ne pouvions pas considérer Boltanski dans le champ de la photographie, même s'il travaille sur la mémoire. Pourtant les plasticiens affirmaient qu'il était photographe. Je ne crois pas que ses images grand format de pantins, avec une esthétique pointilliste, soit de la photographie même si le support technique est une épreuve photographique. La posture de l'artiste n'est pas photographique.

Quand est ce que cette distinction s'est effacée ?

Paradoxe de la photographie : elle a toujours voulu être reconnue parmi les autres arts. Bien avant le pictorialisme. L'histoire de la photographie est ponctuée de courants, de mouvements qui montrèrent une volonté artistique. Le changement de perception a commencé avec Stieglitz. Il était photographe et dans sa "Little Gallery" il présentait des expositions rassemblant des photographes et des peintres. Mais la reconnaissance fut longue à venir.

Alors que tous les photographes qui avaient une certaine renommée fréquentaient des artistes, des écrivains : étaient artistes parmi les artistes, pourquoi n'étaient-ils pas diffusés en galeries? Peut-être à cause du mythe de l'image unique et comme la photographie est multipliable, elle gênait le marché de l'art.

La reconnaissance de la photographie a commencé en 1981 avec Jack Lang, ministre de la culture, qui a souhaité que "la photographie soit reconnue parmi les autres arts". L'état a donné des moyens et des structures se sont développées. Du coup, intellectuels et marchands s'y sont intéressés. Des écrits ont été produits, des galeries se sont ouvertes à ce médium.

Pourtant une importante partie de la production photographique des années quatre vingt s'est retrouvé dans une voie sans issue.

C'est tout le paradoxe. Comme je viens de dire, ce fut long et je pense que certaines approches photographiques ne sont pas encore acceptées dans le champ de l'art. La photographie reconnue aujourd'hui par les arts plastiques est plutôt une photographie documentaire, avec parfois un discours esthétique. Mais la photographie créative n'a pas encore réussi.

C'était une période très rude, beaucoup d'artistes intéressants sont restés dans l'ombre.

D'autres auraient mérité d'être soutenus et ne l'ont pas été. Ils étaient trop en avance, ils s'inscrivaient d'emblée dans le champ de l'art et ne pouvait pas être compris par le champ de la photographie. En même temps, parce qu'ils utilisaient la photographie ils ne pouvaient pas être acceptés par le champ de l'art. Il y avait encore toute cette méfiance

Pour illustrer cette position délicate au point de contact entre les deux champs, on pourrait citer Jean Marc Bustamante, qui lorsqu'il expose ses Tableaux, des grands formats couleur, chez Baudouin Lebon en 1978 n'a trouvé qu'un faible écho. Le monde "photographie" encore traversée par la queue de la comète de l'école Viva (le 24X36, le noir et blanc, le reportage social, des compositions léchées), ne voulait pas apprécier ces images en couleur et sans composition classique. Et le champ des arts plastiques ne l'a pas accepté non plus puisque c'était de la photographie. Il y avait des œillères de part et d'autre, il s'est passé dix ans et l'usage de puissants subterfuges avant que son travail photographique ait le succès que nous savons.

Vous avez en charge une institution marquée par la figure de Jean Dieuzaide, comment gérez-vous cet héritage ?

Le problème des expositions ici n'est pas le poids de Jean Dieuzaide. Je suis dans sa lignée dans la mesure où je ne présente pas de macramés et d'aquarelles. Après ce sont des questions d'esthétiques.

Je pense ouvrir le lieu à la couleur, au grand format, mais il faut tenir compte du lieu qui n'est pas évident. Même si les artistes, finalement, aiment bien changer des murs blancs habituels dans les galeries. Ils jouent le jeu, et sont souvent étonnés du résultat. Mais la forme de l'architecture du lieu et la texture de ses murs imposent une grande attention lors de la programmation afin que les œuvres ne souffrent pas de la présence architecturale. C'est pourquoi, un lieu complémentaire permettant plus de souplesse dans la mise en espace et la monstration des œuvres serait le bienvenu.

Pour la programmation, j'essaie de rester dans le champ d'un certain rapport au monde, de représentation du réel, avec tous les dérivés ou glissements qu'offrent les pratiques contemporaines. Dans cet esprit, je suis aussi ouvert à d'autres technologies comme la vidéo ou le numérique, dès lors que les propos formulés ont un lien avec le regard sur le monde.

Je considère que le rôle du Château d'Eau est de continuer à affirmer les spécificités de la photographie dans une démarche de formation des publics. C'est pourquoi il faut à la fois s'appuyer sur le socle de l'histoire et accompagner la création actuelle.

Sources et bibliographie.

Sources écrites

Documentation des Rencontres d'Arles : dossiers de presse depuis 1975 jusqu'à aujourd'hui.

Centre de documentation du Musée d'art contemporain le Carré d'art à Nîmes : Dossier sur la photographie (articles de presse locale, régionale et nationale)

Centre de documentation du Musée d'art contemporain Les Abattoirs à Toulouse

Dossier sur le Printemps de Cahors et le Printemps de Septembre à Toulouse : articles de presse locale régionale et nationale

Dossier sur le Centre photographique de Lectoure :

Dossier sur l'Ete photographique de Lectoure :

Dossier sur la politique artistique :

Dossier sur le Forum de l'image :

Centre de documentation de la Galerie du Château d'eau

Dossier sur le Centre photographique de Lectoure : revue de presse, article de presse, invitations

Dossier sur les manifestations photographiques de la région Midi-Pyrénées : Mai de la Photo, Agence Média, Quinzaine de la Photo, Mission Photographique, Image-Imatge , Photo-Folies

Dossier sur le Forum de l'image : dossier de presse, articles de presse

Sources orales

.

Entretien avec Monsieur François Hébel, Directeur des Rencontres de la Photographie d'Arles.

Le 14 11 2003 à Paris

Durée 35 minutes.

Entretien avec Monsieur Sam Stourdzé, directeur de la Galerie 14-16 Verneuil
Le 15 11 2003, à Paris
Durée 30 minutes

Entretien avec Madame Dieuzaide, épouse et assistante de Jean Dieuzaide, depuis 1950.
le 12 02 2004 à Toulouse
Durée : 1 h 30 min.

Entretien avec Monsieur Jean Marc Lacabe
Directeur de la galerie municipale du Château d'eau à Toulouse
le 05.05.04 à Toulouse
Durée : 1 heure 30 minutes

Entretien avec Monsieur Michel Nuridsany
Critique d'art.
Le 24.04.2010 A Paris
Durée : 1 heure 30 minutes

Entretien avec Monsieur Régis Durand
Commissaire d'expositions
Le 25 .04.2010 à Paris
Durée : 1 heure

Entretien téléphonique avec Madame Marta Gili,
Directrice du Jeu de Paume à Paris.
Durée 15 min.

Entretien avec Monsieur François Saint-Pierre
Directeur du Centre Photographique de Lectoure
Le 25.07.20110 à Lectoure
Durée : 1 heure.

Sources audio visuelles :

Site internet de l'Institut National de l'Audiovisuel. <http://www.ina.fr/>

- « Quand la photographie tient Salon », in *Les Actualités françaises*, 24 mai 1961 ; durée 01min 15 s.
- « Galerie du Château d'eau : Salon de la photographie », in *Echos et reflets*, 09 juin 1974, 10 min 22 s, Producteur Office national de radiodiffusion télévision française, Réalisé par Goffinet Yvonne, Présenté par Toulza Jacques.

- « Les Rencontres Internationales de la photographie », in *Le journal Provence Alpes Cotes d'Azur* , 08 juillet 1976, ,reportage de France Région 3 Marseille, durée : 2 min 38 s.

Sources électroniques.

<http://www.pierrefenoyl.fr>

<http://www.agathegaillard.com>

<http://www.yvonlambert.com>

<http://www.johnbatho.com>

<http://www.denisbrihat.com>

<http://www.pierrecordier.com>

<http://www.mulhem.com/>

<http://www.alain-dominique-perrin.com>

<http://www.jeanlouisgarnell.net/>

<http://www.MEP-fr.org.htm>

<http://www.museedelaphoto.fr>

<http://www.transphoto.com>

<http://www.photo.rmn.fr>

<http://www.diplomatie.gouv.fr/>

Bibliographie

Ouvrages généraux.

AGAMBEN Giorgio *Qu'est-ce qu'un dispositif?* ed. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2007, 57p.

ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^{ème} siècle*, ed. du Regard, Paris, 1997, 430 p.

ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique*, ed. La lettre volée, Bruxelles, 1999, 416p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, ed. du Seuil, 1957, Paris, 233p

BAUHAMON Françoise, *L'économie de la culture*, ed. La Découverte, Paris, 1996, 116p.

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, ed. Flammarion, Paris, 1988, 379p.

BELIT Marc, *Fragment d'un discours culturel*, ed. Segquier, 2003 , 465p.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, essai sur les usages de la photographie*, ed. Edition de minuit, Paris, 1965, 360p.

BOURDIEU Pierre, *Homo academicus*, ed. Editions de minuit, Paris, 1984, 317p.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structures du champ littéraire*, ed. Du Seuil, 1998, 567p.

BOURDIEU Pierre, HAACKE Hans, *Libre échange*, ed. du Seuil, Paris, 1994, 147p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, ed. Les presses du réel, Paris, 2001, 123p.

CHANTE Alain, *99 réponses sur la culture et la médiation culturelle*, ed. CNDP/CRDP, Montpellier, 2000, n.p.

COULANGEAU Philippe, *Sociologie des pratiques culturelle*, ed. La Découverte, Paris 2005, 120p.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, , ed. Buchet Chastel, Paris, 1967

DJIAN Jean Michel, *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, ed. Gallimard, 2005, 196p.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, ed. Belin, Paris, 1999, 265p.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, ed. Gallimard, Paris, 1969, 288p.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, vol.2, ed. Gallimard, Paris, 2001, 1736p.

GADAMER Hans George, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, ed. du Seuil , Paris, 1996, première édition 1960, 533p.

GALOPIN Marcel, *Les expositions internationales au XXe siècle, et le bureau international des expositions*, ed. L'Harmattan, Paris, 1997, 361 p.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art de l'exposition*, ed. PUF, Paris, 2009 , 257p.

GOETHSCHEL Pascale, LOYER Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France, de la Belle Epoque à nos jours*, ed. Armand Colin, Paris, 2001, 251p.

GOTTESDIENER Hana, *Evaluer l'exposition, définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*, ed. La documentation française, Paris, 1987, 102p.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, ed. La découverte, Paris, 2001, 123p.

HEINICH Nathalie, *Harald Szeemann, un cas singulier*, ed. L'échoppe, Paris, 1995, 75 p.

LAHIRE Bernard, *La culture des individus*, ed. la découverte, Paris, 2004, 778p.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, ed. Stock, Paris, 2003, 205p.

MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, 113p.

MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, 246p.

MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, ed. Flammarion, Paris, 1994, 335p.

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, ed. Gallimard, Paris, 1995, 462p.

MONNIER Gérard, *Des Beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, ed. La manufacture, Besançon, 1991, 356 p.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, ed. Flammarion, Paris, 1992, 423p.

MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art*, ed. Flammarion. Paris, 1995. 286p.

ORY Pascal, *Les expositions universelles de Paris*, ed. Ramsay, 1982, 157 p.

PIGUET Philippe, *Art contemporain, situations et réseaux*, ed. Chroniques de l'AFAA n°19, Paris, 1999.

PASSERON Jean-Claude et GRIGNON Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, ed. Hautes Etudes – Le Seuil – Gallimard, Paris, 1989, 260p.

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, ed. Macma, Genève et Art édition, Villeurbanne, 1999, 328 p.

POINSOT Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, nouvelle édition, ed. Presse du réel, 2008, 375p.

RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, ed. La Fabrique, 2000, 73p.

RIGAUD Jacques, *Libre culture*, ed. Gallimard, Paris, 1990, 443p.

RIVIERE Philippe et DANCHIN Laurent, *La métamorphose des médias. Sens et non-sens de l'art contemporain*, ed. La manufacture, Paris, 1989, 381p.

RUBY Christian, *L'âge du public et du spectateur, essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, ed. La lettre volée, Bruxelles, 2007, 304p.

SCHAEFFER Jean Marie, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythe*, ed. Gallimard, Paris, 1996, 416p.

TUFFELLI Nicole, *L'art au XIX^{ème} siècle*, ed. Larousse, Paris, 2008, 144p.

VINCON René, *Artifices d'exposition*, ed. L'Harmattan, Paris, 1999, 124 p.

YON Jean Claude, *Le Second Empire, politique, société, culture*, ed. Armand Colin, Paris, 2004, 255p

Ouvrages spécialisés.

BAJAC Quentin, *La photographie, l'époque moderne, 1880-1960*, ed. Gallimard, 2005, Paris, 155p.

BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, ed. du Regard, Paris, 1998, 328p.

BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, ed. du Regard, Paris, 2004, 287p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, ed. du Seuil, 1957, Paris, 233p
BAURET Gabriel, *Lucien Clergue*, ed. La Martinière, 2005, 231p.

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres 2*, ed. Gallimard, Paris, 459p., pp. 295-321.

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres 3*, ed. Gallimard, Paris, 482p., pp. 67-113.

BEDAT Claude, *Jean Dieuzaide et la photographie*, ed. Association des publications de Toulouse le Mirail, Toulouse, 1978, 215p.

BRIGHT Susan, *La photo contemporaine*, ed. Textuel, Paris, 2005, 224p.

CHEVRIER Jean François, *Jeff Wall*, ed. Hazan, Paris 2006, 439p.,

CHEVRIER Jean François Chevrier , *Entre les beaux arts et les médias : Photographie et art moderne*, ed. L'arachnéen, Paris, 2010, 241p.

COTTON Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, ed. Thames and Hudson, Paris, 2005, 223p.

DEBRAY Régis, *L'œil naïf*, ed. du Seuil, Paris, 1994, 184p.

DENOYELLE Françoise, *Les lumières de Paris, le marché de la photographie, 1919-1939*, tome 1, ed. L'Harmattan, Paris, 1997, 210p.

DURAND Régis, *Le Regard pensif, lieux et objets de la photographie*, ed. La différence, Paris, 1990, 218 p.

DURAND Régis, *Habiter l'image, essais sur la photographie, 1990-1994*, ed. Marval, 1994, 189p.

DURAND Régis, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques* ,ed. La Différence, Paris, 1995, 202 p.

DURAND Régis, *Disparités, essais sur l'expérience photographique 2*, ed. La différence, Paris, 2002, 189p.

FRIED Michael, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, ed. Gallimard, 2007, 280p.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, ed. du Seuil, Paris, 1975, 221p.

GAUTRAND Jean-Claude, *Avoir 30 ans, chroniques arlésiennes*, ed. Actes sud , Rencontres internationale de la photographie , Arles, 1999, 220 p.

GATTINONI Christian, *La photographie en France, 1970 – 1995*, ed. UDPF, Paris 1996, 88p.

GATTINONI Christian, *La photographie en France, 1970 – 2005*, ed. Cultures France, Paris 2006, 151p.

GERVAIS Thierry et MOREL Gaëlle, *La photographie*, ed. Larousse, Paris, 2008, 237p.

GUIBERT Hervé, *La Photo inéluctablement*, ed. Gallimard, Paris, 1999, 520p.

JAEGER Anne-Céline, *La photographie contemporaine par ceux qui la font*, ed. Thames Hudson, PARIS, 2007, 272p.

KRAUSS Rosalind, *Le photographique : pour une théorie des écarts*, ed. Macula, Paris, 1990, 222p0

LEMAGNY Jean Claude, André ROUILLE, *Histoire de la photographe*, Paris, Bordas, 1986, 286p.

LUGON Olivier, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, ed. Macula, Paris, 2001, 398p.

MIGAYROU Frédéric, *Jeff Wall, simple indication*, ed. La lettre volée, Bruxelles, 1995, 172p.

MORA Gilles, *Petit lexique de la photographie*, ed. Abbeville, Paris, 1998, 222p.

MORA Gilles, *La photographie américaine, 1958 – 1981*, ed. Du Seuil, Paris, 2007, 190 p.

MORVAN Yan, *Photojournalisme*, ed. Victoires, Paris, 2000, 272p.

NEAGU Philippe, CHEVRIER Jean François, *La photographie dix ans d'enrichissement des collections publiques (1981-1991)*, ed. RMN, Paris, 1992, 326p.

NEAGU Philippe, POULET-ALLAMAGNY Jean Jacques, *Anthologie d'un patrimoine photographique, 1847 – 1926*, ed. Caisse des Monuments Historiques, 1980, 170p.

NORI Claude, *La photographie française des origines à nos jours*, ed. Contrejour, Paris, 1988, 175 p.

NORI Claude, Mora Gilles, *20 ans de photographie créative en France, 1968-1988*, ed. Laplume, ACCP, 1989.

ORTEL Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, 382p.

PASSERON Jean-Claude, GRIGNON Claude Grignon, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, ed. Hautes Etudes – Le Seuil – Gallimard, Paris, 1989, 260p.

PERRIN, Olivier, *La Fondation Nationale de la Photographie*, ed. Aléas, 2001, 156p.

PFIEGLER Sylvie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché des tirages photographiques*, ed. La Documentation française, Paris, 1994, 239p.

POIVERT Michel, *La photographie pictorialiste en France*, ed. Bibliothèque nationale-Hoëbeke, Paris, 1992, 108 p.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, ed. Flammarion, Paris, 2002, 192p.

PUJADE Robert, *Art et photographie, la critique et la crise*, ed. L'Harmattan, 2005, 333p.

ROBERT Paul Louis, *L'image sans qualité, les beaux arts et la critiques à l'épreuve de la photographie, 1839-1859*, ed. du patrimoine, Paris, 2006, 175p.

ROSEMBLUM Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, ed. Abbeville, Paris, 1996, 696p.

ROUILLE André, *La photographie, entre document et art contemporain*, ed. Gallimard, Paris, 2005, 704p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire, du dispositif photographique*, ed. du Seuil, Paris, 1987, 215p.

SONTAG Suzanne, *Sur la photographie*, ed. du Seuil, Paris, 1979, 220p.

TAMISIER Marc, *Sur la photographie contemporaine*, ed. L'Harmattan, Paris, 2007, 209p.

VAN LIER Henri, *Histoire photographique de la photographie*, ed. Les cahiers de la photographie, 1992, 263 p.

WALL Jeff, CHEVRIER Jean François, *Jeff Wall, essais et entretiens, 1984 – 2001*, ed. ENSBA, Paris, 378p.

Ouvrages collectifs.

Arles et la photographie, portrait d'une collection, ed. Actes sud/Musée Réattu, Arles, 2002, 348p.

Lucien Clergue, « Naissance d'une collection », p. 13-14

Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, ss.dir. Emmanuel de Waresquiel, ed. Larousse/CNRS, Paris, 2001, p. 548.

Michel Frizot, « Les Rencontres internationales de la photographie ».

Dans la chambre obscure, l'ARC, photographie, ed. Duponchelle, 1963, 95p.

BURGUET Frantz André, « Dialogue avec les faiseurs d'images »

DAMISCH Hubert « L'image photographique »

STEINERT Otto « Création en photographie »

VIGNEAU André, « De Niepce à nos jours »

PINGAUD Bernard, « L'argument du peintre »

L'art au tournant de l'an 2000, ed. Taschen, Köln, 1999, 575p.

BLASE Christophe, "Sam Samore", p.438.

L'art contemporain, champs artistiques, critères, réception, actes du colloque du Musée d'Art Contemporain de Lyon, 16, 17, 18 octobre 1998, ss. dir. Jean Pierre SAEZ ed. L'Harmattan, 2000, Paris, 304 p.

L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires de XX^{ème} siècle, ed. du Regard, Paris, 1998, première édition Insel Verlag, Franckfort, 1991

HEGEWISCH Katarina, « Un médium à la recherche de sa forme, les expositions et leurs déterminations » pp.15-31

L'art exposé, quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90 : sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies », ed. Musée contemporain des Beaux-arts de Sion, Suisse, 1995 .

La pratique de l'art,ss.dir. Marcel Fournier, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1985, 518p.

Léon Bernier et Isabelle Perrault , "L'artiste et l'œuvre à faire", p. 216-225.

La Photographie, coll. Etat et culture, ed. La documentation française, Paris , 1992, 115 p.

La photographie et au delà, nouvelles expressions en France, ed. AFAA, 1994, 95p.

La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850 – 1900, textes réunis et présentés par Jean Paul BOUILLON, Nicole DUBREUIL-BLONDIN, Antoinette EHRARD, Constance NOUBERT-RISER, ed.Hazan, Paris, 1990, 415p.

Le(s) public(s) de la culture, ss. dir. Olivier DONNAT, Paul TOLILA, ed. Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 2003, 393p.

Les arts moyens aujourd'hui, ss. dir. Florent Gaudez, actes du colloque international d'Albi, 30,31 mars, 1 avril 2006, ed. l'Harmattan, Paris, 2008.

Nouvelle histoire de la photographie, ss. dir. Michel FRIZOT, ed. Adam Biro/Bordas, 1994, 775p.

Alexander STUART, “L'institution et les pratiques photographiques”, p.694-707.

Photographie et Société, Raymonde MOULIN, Pascaline COSTA, Dominique PASQUIER, Encyclopédie Universalis, t. 14, 1985, pp. 553-557.

Pour une histoire culturelle, ss. Dir. Jean Pierre ROUX, Jean François SIRINELLI, ed. Seuil, Paris, 1997, 445.

Gérard Monnier, « Histoire des arts et typologies », p. 407-425.

Jean François Sirinelli, « Les élites culturelles », p. 275-286.

Regards croisés sur les pratiques culturelles, ss. dir. Olivier DONNAT, ed. La documentation française, Pars, 2003, 348p

EIDELMAN Jacqueline, CORDIER Jean Pierre, LETRAIT Muriel, « Catégories muséales et identités des visiteurs » , p 189-205

Sociologie des Arts, sociologies des sciences, actes du colloque international de Toulouse, 2004, ss. dir. Florent Gaudéz, ed. l'Harmattan, Paris ,2007.

Diane Crane, « Outils , théoriques pour relier l'art et la science : exemples issus de la sociologie de l'art et de la science » p. 138, tome 2.

The «Family Of Man» , Témoignages et documents, ed. Art events, 1994, 222p.

Une aventure contemporaine de la photographie 1955-1995, ed, MEP, Paris audiovisuel, Paris, 1996.

T1 : *Une aventure contemporaine de la photographie à travers les collections de la MEP*, 316p.

T 2:*Regards sur la création photographique contemporaine; points de vues te réflexions*, 147p.

Sylvain, MARESCA « Puisque c'est un art désormais » p.91

André ROUILLE « Photographie et post-photographie » p . 83

Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie, textes choisis et présentés par André DESVALLE, ed MNES, 1992, vol.2, 573 p.

Vous avez dit culture ?...Chronique d'une décennie culturelle 1981 – 1991, ed. CNP, Paris , 1992.

Articles.

BALSELLS David, propos recueilli par C.W., « Le rôle de la biennale en Espagne par son directeur », in *Libération* , avril 2000.

BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, p. 229, ed. du Seuil, 1968, 760p.

BAURET Gabriel, « Lucien Clergue » ,in *Camera International*, été 1989, p.91

BAURET Gabriel, « CNP 1989 » ,in *Camera International*, été 1990, p.6.

BLAIN Françoise-Aline, « Toulouse, chambre noire du fantastique », in *Beaux arts*, n°211, octobre 2001.

BOTTIN Marie « La critique en dépendance, la réception de l'œuvre de Nan Goldin en France (1987-2003) » in *Études photographiques*, n° 17 novembre 2005.

BOURUET-AUBERTOT Véronique, « Photo espana », in *Beaux Arts*, n°217, juin 2002, p.14

BOUSTEAU Fabrice et RENEAU Olivier, « Printemps de Cahors, privé-public, un PACS impossible », in *Beaux arts*, n°191, février 2000.

BOSSER Laurence, « Ceux qui l'exposent »,in *Art press, spécial photographie*, n°21, octobre 1978.

BRAUN Marta, “Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone”, *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 19-31.

BOULOUCHE Nathalie, « Les passeurs de couleurs, 1976 et ses suites », in *Etudes photographiques*, n°21, décembre 2007, p. 106-122.

BOURDIEU Pierre « Genèse historique d'une esthétique pure », in *Les cahiers du MNAM*, n°27, 1989, p. 95-106.

CAUJOLLE Christian, « La photo a la cote », in *Libération*, 29 novembre 1982.

CAUJOLLE Christian, « Delpire fait le point sur la photographie », in *Libération*, 1 mars 1984, p.24-25.

CAUJOLLE Christian, « Photo, peinture et fausses notes », in *Libération*, 10 juillet 1984.

CAUJOLLE Christian, « Rencontres d'Arles , quinze ans d'âge », in *Libération*, 14 juillet 1984.

CAUJOLLE Christian, « Photographie à Arles », in *Libération*, 24juillet 1984.

CHABERT Garence, « Le festival Visa pour l'image, une identité culturelle ambiguë », in *Etudes photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 104-123.

CHAPUIS Frédéric, « Plans de bataille », in *Télérama*, n°2768, mai 2001, p. 96.

CHAPUIS Frédéric, « Nom d'un petit bonhomme » », in *Télérama*, n°2639, aout 2000, p. 40.

CHAPUIS Frédéric, « Le bonheur est dans le déclic », in *Télérama*, n°2682, juin 2001, p. 64.

CLASS Arnaud, « Un art sans matériau », in *Les cahiers de la photographie*, n°1, 1981, p. 21-25

COUDERC Sylvie, « Sur le rôle de la photographie dans l'art contemporain », in *la recherche photographique*, n°13, 1992, p.12-23.

COUTURE Francine, « L'exposition et la ville entre le local et l'international », in *Au prisme de l'art 2*, ed. L'Harmattan, 2002, pp. 119-130.

D'ABBOVILLE Sandra, « Le mécénat français, la fin d'un préjugé », in *Galleries Magazine*, n°15, octobre-novembre 1986, p. 74.

DAGEN Philippe, « Regards sur la misère du monde à travers un objectif », in *Le Monde*, 13 aout 2001.

DAGEN Philippe, « Interview de Luc Delahaye », in *Art press*, n°306, novembre 2004, p.27-33.

DISTER Alain, « Contraste », in *Beaux Art magazine, guide de l'art*, 1991, pp. 71-72

DURAND Régis, « Photographie contemporaine : la volonté d'art », in *La recherche photographique* n° 4, mai 1988, pp. 17-25.

DURAND Régis, « Arles 1989 », in *Art press*, n° 140, octobre 1989, p.72.

DURAND Régis, « Célébrations », in *Art press*, n° 142, décembre 1989.

FEYEUX Anaïs « La Generative Fotografie, entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire. », in *Etudes photographique*, n°18, mai 2006, p. 52-71.

FLEIG Alain, « Anatomie d'un mythe », in *La recherche photographique*, n°9, octobre 1990, p. 30-36.

FLEURY Jean Christian, « Le Printemps de Cahors, une imagerie plastiquement correcte », in *Photographie magazine*, juillet 1996.

FLUBACHERT Christophe, "Henriette Grindat ou la postérité du soleil", in *L'Hebdo*, n° 50, 1995, p. 85-87.

FOUCART Bruno, « Le souffle de la jeunesse », in *Le Quotidien de Paris*, 21 juillet 1986.

GIRAUD Véronique, « Le sens de l'histoire, la photographie destinée à l'archive », in *Art press spécial, Oublier l'exposition*, n°21, pp 111 – 115

GUERIN Michel, « Les désordres de la photographie », in *Le Monde*, 3 novembre 1994.

GUERIN Michel, « Lee Friedlander, un photographe perdu dans un festival pictural », in *Le Monde*, 8 juillet 1999.

GUERIN Michel, « Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste » in *Le Monde*, 24 novembre 2005.

- GUIBERT Hervé, « Photographie à Arles », in *Le Monde*, 24 juillet 1984.
- JOSCHKE Christian, "Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°154, septembre 2004, pp. 53-65.
- KAHN Nicole, « Les galeries de photo », in *Art press*, spécial photographie, n°21, octobre 1978
- KIRZEMBAUM Samuel, "Harry Lunn, la vision du marchand", in *Études photographiques*, n° 21, novembre 2007, p. 40.
- LANG Jack, « Photographie, les nouvelles orientations », in *Interphotothèques actualités*, n°18, octobre 1982, p. 2.
- LAWLESS Catherine, « L'œuvre et son accrochage », in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 17/18, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp. 3-6
- LEMAGNY Jean Claude, « En regardant un catalogue », in *La recherche photographique*, n°9, octobre 1990, p. 14-17.
- LUGON Olivier, « les cheminements de pensée », in *Art press spécial, Oublier l'exposition*, n°21, p 21 – 24.
- MANDERY Guy, « La statue d'Arago », in *1981-1991, vous avez dit culture ?*, *Chroniques d'une décennie culturelle*, ed. CNP, Paris, 1992, p. 254.
- MAKOVSKI Claude, « Le cinéma comme art », p.733-747, in *Qu'est-ce que la culture ?*, Michaud Yves (sld), ed. Odile Jacob, Paris, 2001, 839p.
- MARESCA Sylvain, « 1973-1993 : consécration d'un art ou simple fortune critique ? Chronique de la photographie dans la revue *Art press* », in *La recherche photographique*, n°19, automne 2005, p.76-58.
- MICHELON Olivier, « La photographie gagne du terrain », in *Le Journal des arts*, n°34, mars 1997, p.8.
- MILLET Catherine « Face à l'histoire , par ici la sortie », in *Art Press*, février 1997
- MORA Gilles, « la galerie du Château d'eau : une entreprise didactique », entretien avec Jean Dieuzaide, in *Les cahiers de la photographie, approches critiques de l'acte photographique*, n°7, pp. 32-38, ed. l'ACCP, Marmande, 1987
- MOORE Kevin, « Jacques Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie », in *Etude Photographique*, n°14, juillet 2003, pp. 6-34.
- MOREL Gaëlle, « La figure de l'auteur, l'accueil du photoreporter dans le champs culturel français », in *Etudes Photographiques*, n°13, mai 2003, pp. 40-54.

- MOREL Gaëlle, « Un marchand sans marché Julien Levy et la photographie », in *Études photographiques*, décembre 2007. n°21, pp.6 -29.
- MOREL Gaëlle, « Entre art et culture, », in *Études photographiques*, n°16 , Mai 2005 pp. 32-40
- MOULIN Raymonde, « Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie », in *L'Année sociologique*, vol. 16, 1965, pp. 192-194.
- MOUREAU Nathalie, « Quand les artistes s'exposent », in *Mouvement* , septembre-octobre 2001, pp. 73-77
- MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « La construction du marché des tirages photographiques », in *Études photographiques*, n° 22, septembre 2008, pp.78-99.
- NURIDSANY Michel ,« L'enfer d'Alain Fidon », in *Le Figaro*, 20 mai 1975.
- NURIDSANY Michel ,« La fête malgré tout », in *Le Figaro*, 17 juillet 1984.
- NURIDSANY Michel ,« Arles : le renouveau enfin », in *Le Figaro*, 14 juillet 1987.
- NURIDSANY Michel, « L'art en tranches », in *Le Figaro*, 24 décembre 1996
- ORTEL Philippe, « Photographie humanitaire ou nouvel humanisme? Autour de *Wintereise* de Luc Delahaye ». p189-203 in *Les traverses de l'histoire, documents médias et pratiques artistiques, Figures de l'Art n°15*, ed PUP, Pau, octobre 2008.
- PICAUDE Valérie, « Classer la photographie , avec Pérec, Aristote, Searle et quelques autres... », in *La confusion des genres en photographie*, pp.20-32, colloque du 23 et 24 mars 1994 à la Bibliothèque nationale de France, ed. Bibliothèque nationale de France, Paris, 2001,191p.
- POINSOT Jean-Marc, « L'exposition et son histoire », in *Critique d'art*, n°12, automne 1998.
- POINSOT Jean-Marc, « Les Archives de la critique d'art. Un échange entre Germano Celant et Pierre Restany », in *Traverses*, n°6, été 1993, Centre Georges Pompidou, p. 49.
- POINSOT Jean-Marc, « Les grandes expositions, esquisse d'une typologie », in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°17/18, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp.123-140.
- RIZZARDO René, « Identités et politiques culturelles », pp. 119-130, in *Identités, cultures et territoires*, SAEZ Jean-Pierre (sld), ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1995, 267p.
- ROEGIERS Patrick, « Le second souffle d'Arles », in *Le Monde*, 26 juillet 1986.
- ROEGIERS Patrick, « Interview de François Hébel », in *Le Monde*, 30 juillet 1987.
- ROUBERT Paul Louis, « L'histoire de la photographie : (en)quête de méthode », in *Critique d'art*, n° 20, automne 2002, 128p.

ROUBERT Paul Louis, « La photographie au Salon, utopies et ambitions », in *Art press spécial, Oublier l'exposition*, n°21 , pp 39 – 43

Catalogues d'expositions.

Catalogues :

Les Rencontres internationales de la photographie, Arles.

La Galerie municipale du Château d'eau, Toulouse.

Le Mois de la Photo, Paris.

Le Centre National de la photographie, Paris.

Le Printemps de Septembre, Cahors et Toulouse.

Mai Photographie, Rennes.

Beaubourg, les dix premières années du Centre Georges Pompidou, 1977-1987. Beaux Arts Magazines , numéro spécial, 1988 , 129 p

Catalogue de la collection du FRAC Provence –Alpes -Côte d'azur, ed. Actes Sud, Arles, 2000, 454 p.

1865, *Exposition des Beaux arts et de l'Industrie*, bâtiments de l'ancien monastère des Jacobins, Toulouse, 1965, Imprimerie I. Vignier, Toulouse, 1966, 855p.

1955, *The «Family Of Man» , The greatest photographic exhibition of all Time*, The Museum Of Modern Art, New-York.

1960, *Arles 1960*, Musée Réattu, Arles, juillet- septembre 1960

1971, *Photographie nouvelle des Etats Unis*, 1 juin – 17 juillet 1971, Galerie de photographie de la Bibliothèque nationale, ed. Bibliothèque nationale, 1971, 5p.

1972, *L'image du temps dans le paysage urbain, 68 photo-constats*, Alain Blondel et Laurent Sully Jaulmes, 20 octobre 1972 – 3 janvier 1973, Musée des arts décoratifs, Paris, n.p.

1977, *Tendances actuelles de la photographie en France*, 23 novembre 1977 – 02 janvier , Arc 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, n.p.

1978, *Photographie actuelle en France*, Paris, 1978, ed. Contrejour, Paris, 1978.95p.

1978 *Paris Berlin, Rapports et contrastes France – Allemagne 1900-1933*, 12 juillet-6 novembre 1978, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

1979, *Les trésors de la SFP*, avril 1979, Trianon de Bagatelle, n.p.

1979 *Paris Moscou 1900 – 1930*, 31 mai – 5 novembre 1979, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris.

1979, *33^{ème} Salon International de la photographie et du cinéma*, 20- 29 octobre 1979, Paris.

1979, *Tendances de l'art en France, 1968/1978*, 14 décembre 1979 – 20 janvier 1980, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

1980, *Un certain art anglais...Sélection d'artistes britanniques 1970-1979*, 19 janvier -12 mars 1980, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

1980, *Photographie actuelle en France*, Paris, 1980, ed. Contrejour, Paris, 1980, 79p.

1980, *Instantanées*, 28 mai – 14 juillet 1980, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

1980, *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle :180 chefs d'œuvre du Département des Estampes et de la Photographie*, 18 septembre - 23 novembre 1980, Petit Palais, Paris, ed. Berger-Levrault, Paris, 186p.

1980, «*Ils se disent peintres, ils se disent photographes*», 22 novembre 1980 - 4 janvier 1981 ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980.

1981, *La photographie polonaise, 1900 – 1981*, 21 janvier – 8 mars 1981, Musée National d'Art Moderne, Paris.

1982, *La photographie comme modèle, aperçu du fonds de photographie anciennes de l'Ecole des beaux arts*, 27 octobre-6 décembre 1982, Chapelle des Petits Augustin, Paris.

1982, *La photographie contemporaine en Amérique Latine*, 29 septembre – 21 novembre 1982, Musée National d'Art Moderne, Paris.

1983, *Paris 1950, photographié par le Groupe des XV*, novembre 1982 – 29 janvier 1983, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

1983, *Photographes Tchèques, 1920-1950*, 8 juillet- 4 septembre 1983, Musée National d'Art Moderne, Paris.

1984, *La photographie créative, les collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, Bibliothèque nationale, Paris, Novembre - Décembre 1984, ed. Contrejour, texte de Lemagny Jean-Claude.

1984, *La photographie contemporaine en France*, 28 novembre 1984 – 27 janvier 1985, Musée National d'Art Moderne, Paris.

1986, *Trans-positif négatif, d'une exposition à l'autre. Bords. Déborsd. Rebordements*, 2 septembre – 28 septembre 1986, Espace photographique de La Ville de Paris, 1986.

1986, *Muséo train, La photographie dans les FRAC*, FRAC Limousin, 1 mai-1 novembre 1986

1987 *L'Epoque, la Mode, la Morale, la Passion, Aspects de l'Art d'aujourd'hui 1977-1987*, 21 mai – 17 août 1987 Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

1989, *The Pacific, images critiques*, 14 janvier – 12 mars 1989, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

1989, «*Une autre objectivité*», 14 mars – 30 avril 1989 Centre National des Arts Plastiques, 24 juin – 31 août 1989 Centro per l'Arte Contemporano, Luigi Pecci, Prato, Paris 1989, ed. Milan, Idea Books, 1989, 254p.

1989, *L'invention d'un regard*, Musée d'Orsay, Bibliothèque nationale, Paris, du 2 octobre au 31 décembre 1989, ed. Réunion des musées nationaux, Paris 1989.

1989, *L'invention d'un art*, Centre George Pompidou, Paris, du 12 octobre 1989 au 1 janvier 1990, ed. Editions du Centre George Pompidou, Paris, 1989.

1990, *Les expositions, 1987-1989*, Galerie de photo Espace St Cyprien, Toulouse.

1990, *Noir Limite*, Le Havre, 1990.

1990, *D'un art à l'autre*, biennale internationale de Marseille, 3 mars - 23 avril 1990, ed. Images en manœuvres, Marseille, 1990.

1990, *Primavera Fotografica*, 23 avril – 31 mai 1990, Barcelone.

1990, *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Galeries Contemporaines, 19 septembre - 18 novembre 1990, Salle Garance, 12 septembre - 15 octobre 1990.

1991, «*Photographie/Sculpture*», 21 novembre 1991 – 4 avril 1992, Centre National de la Photographie, Paris.

1992, *Internationale Foto Triennale*, Esslingen, 1992, ed. Cantz.

1992, *Lieux communs, figures singulières*, 24 octobre 1991 – 12 janvier 1992, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 136p

1992, *Photographie / Sculpture*, du 21 novembre 1991 au 4 avril 1992, Centre National de la Photographie, Paris, ed. CNP, Paris, 157 p.

1994, *Magnum cinéma, des histoires de cinéma par les photographes de Magnum*, ed. Cahiers du cinéma, Paris Audiovisuel, Paris, 1994, 357p.

1994, *Photographie contemporaine, la matière, l'homme, la fiction*, Bibliothèque Nationale, Paris, 27 octobre 1994 – 14 janvier 1995, texte de Jean Claude Lemagny, ed. Nathan, 1995.

1996, *La photographie américaine de 1890 à 1965, à travers la collection du Museum Of Modern Art de New York*, Centre George Pompidou, Paris, 19 mars-31 mai 1996, ed. Centre George Pompidou, Paris 1995, Staatliche Museum, Berlin, 24 avril – 2 juin 1995, Stedelijk

Museum, Amsterdam, 3 juillet – 1 septembre 1995, Hasselblade Center, Göteborg, 6 janvier – 25 février 1996, Centro Julio Gonzales, Valence, 22 juin – 15 septembre 1996, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimbourg, 5 octobre-26 novembre 1996, Victoria and Albert Museum Londres 14 novembre 1996 – 26 janvier 1997.

1997, *The 90's : a «Family Of Man» ? Images de l'Homme dans l'art contemporain*, Casino Luxembourg forum d'art contemporain, galerie Nei Liicht, galerie Café crème, Luxembourg, 2 octobre – 30 novembre 1997

1998, *REMIX, images photographiques*, Musée des Beaux-arts, Nantes, 18 novembre 1998 – 5 mars 1999.

1998, *Biennale de l'image*, Centre National de la Photographie, Paris, 1998, ed. Actes Sud, 111p.

1998, *Emotions and Relations, Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrison, Jack Pierson, Philip-Lorca Di Corcia*, Hamburg Kunsthalle 27 mars-1 juin 1998, ed. Taschen, 200p.

2000, *La trahison du modèle, tendances et sensibilités dans la photographie contemporaine*, Le Havre, Luxembourg, 1 juillet – 20 septembre 2000, ed. Café crème, Luxembourg.

2001, *Images au Centre_01, photographie contemporaine, architecture et paysages*, 25 septembre – 15 novembre 2001, Région Centre, ed. du Patrimoine, 2001, 174p.

2002, *Sans Commune mesure, Image et texte dans l'art actuel*,. 11 septembre - 18 novembre 2002, CNP, Paris.

2002, *Ateliers du Centre National de la Photographie, 1997-2002*, ed. Centre National de la Photographie, 2002, 141 p.

2004, *Manuel Alvarez Bràvo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Documentary and anti-graphic photographs, une reconstruction de l'exposition de 1935 à la Galery Julien Levy de New-York*, Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, 8 septembre-19 décembre 2004, Musée de L'Elysée, Lausanne, 10 février-10 avril 2005, co. ed. MEP, Steidl.

2004, *Fabrique de l'image*, 3 juin-11 juillet 2004, Académie de France à Rome-Villa Médicis, ed. Actes Sud, 159 p.

2004, *«L'ombre du Temps» , documents et expérimentations dans la photographie du XX^e siècle*, Jeu de Paume, Paris, 28 septembre-28 novembre 2004.ed. Jeu de Paume. 160p

2006, *Les peintres de la vie moderne: Donation-Collection photographique de la Caisse des Dépôts*, Centre George Pompidou, Paris, 27 septembre – 27 novembre 2006, 88 p.

2007, *Foto, Modernity in Central Europe, 1918-1945*, National Gallery of Art, Washington 10 juin 2007 – 2 janvier 2008, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 5 octobre 2007-

2 janvier 2008, Milwaukee Art Museum, 9 février 2008 – 4 mai 2008, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 7 juin 2007- 31 août 2008, texte de Matthew S. Witkosky.
2008 ,*Seventies, Le choc de la photographie américaine* , 29 octobre 2008 -25 janvier 2009, Galerie de photographie du Site Richelieu, Bibliothèque nationale, Paris, 2008, 340 p.
2009 , *Images et (re)présentations, les années 1980*, 31 mai – 6 septembre 2009, Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble, 2009.

Catalogue monographique

Edouard Boubat, Bibliothèque nationale, 1972, texte de Michel Tournier.

L'armée française au camp de Chalons en 1857 un reportage de Gustave Le Gray, 22 février - 23 mars 1978, Bibliothèque nationale, Paris.

Eugène Atget, Photographe 1857-1927, Bibliothèque nationale, 1978, ed. Direction des musées de France, Paris, 1978, n. p.

BECHER, *Bernhard und Hilla Becher*, ed. Librairie 213, Paris, 2010, 39p.

Arrêt sur images, Centre de la photographie de Lectoure, Musée des Beaux arts d'Agen, Espace d'art moderne et contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 1995

Craigie Horsfield, Institut of Contemporary Art, Londres, 24 octobre 1 décembre 1991, Stedelijk Museum , Amsterdam, 18 janvier – 1 mars 1992, Musée d'Art Moderne, Saint Etienne, 12 mars- 18 mai 1992, Kunsthalle, Berlin, 19 août – 17 octobre 1992, Irish Museum of Modern Art, 14 novembre – Janvier 1993.

Suzanne Laffont, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 mars - 24 mai 1992, ed. Galerie Nationale du Jeu de Paume.

, *Thomas Ruff*, 10 septembre – 17 novembre, 1997, ed. Centre National de la Photographie, Paris, 95p.

Museum Photographs, 11 novembre 1993 au 16 janvier 1994, Hamburger Kunsthalle, ed. Schirmer, Mosel, 1993.

Thomas Struth Still, Carré d'art, Nîmes, Stedelijk Museum, Amsterdam, Centre National de la Photographie, Paris., ed. Schimmer Art Books, 2001, 143p.

Travaux universitaires.

BOUSQUET Cécile, *La représentation de l'enfant en photographie, étude menée par rapport au fonds photographique de la Galerie municipale du Château d'eau de Toulouse*, mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'art , Université de Toulouse Le Mirail (dir Mme Barlangue), 2003.

CAUSSE Hélène, *La photo de presse exposée en France (1977-1997) ; le document choc : la reconnaissance comme objet culturel et la légitimation artistique du reportage d'auteur*, mémoire de Master 1 d'Histoire de l'Art, Université Paris I Panthéon Sorbonne (dir Mr Poivert) 2006, 77p.

COURTHIAU Lucie, *La photographie féminine dans les collections du Musée des Abattoirs de Toulouse*, mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'art, Université Paul Valéry, Montpellier (dir. Mme Barlangue), 2001.

EZ-ZINBI, *La Galerie municipale du Château d'eau, un bilan de quinze années d'activités*, mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'art, Université de Toulouse le Mirail, (dir. M. Bedat) , 1990, 200 p.

LUGEZ David, *La Société Photographique de Toulouse, 1874-1948*, mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, université de Toulouse le Mirail (dir. Mme Barlangue), 2004, 105p.

MICHAUD Emmanuelle, *L'Eloge de l'ombre : étude de la place que Jean Claude Lemagny a accordée à la photographie créative au sein de la collection de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale*, mémoire de DEA d'Histoire de l'art, Université Paris I, (dir. Mr Dagen), 1999, 179p

PICAUDE Valérie, *À l'imparfait de l'objectif. Essai sur les formes de la représentation photographique*, Mémoire de DEA de Philosophie, Université de Paris X (dir. Didier DELEULE), 1995, 1 tome, 153 p.

TOULOUSE Cécile, *Les Débuts de la photographie à Toulouse 1839-1870. Trente ans de "mise au point"...*, mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse Le Mirail (dir. M. PEYRUSSE), 1996, 2 tomes, 236 p. et 157 p., ill.

Documents électroniques.

Anonyme, frise chronologique de l'entreprise Canon, [en ligne],

Disponible sur http://www.canon.fr/Images/Canon_history_tcm79-611666.pdf

Anonyme, *Il Diaframma de Lanfranco Colombo, une histoire italienne* [en ligne],

Disponible sur

http://fr.centralemontemartini.org/mostre_ed_eventi/mostre/il_diaframma_di_lanfranco_colombo_una_storia_italiana

Biographie de Pierre de Fenoyl, [en ligne],

Disponible sur : <http://www.pierrededefenoyl.fr/pierrededefenoyl.php?lang=fr&page=biographie>

Liste des expositions de la Galerie Leo Castelli de 1959 à 1976 [en ligne]

Disponible sur <http://www.castelligallery.com/4e77.html>

« Lunettes rouges », *Vive la force de l'Art* (2), 11 mai 2006 , [en ligne],

Disponible sur http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2006/05/11/2006_05_vive_la_force_d_1/

DELMAS Anaïs, *Extraits d'un entretien avec Alain Fidon*, mai 2009, [en ligne],

Disponible sur http://www.centre-photo-lecture.fr/pages_ete09/ete09_fidon.html

MARESCA Sylvain, La photographie sous la férule de la critique, article initialement paru dans *La Recherche photographique*, n° 19, automne 1995, p. 76-84, repris et augmenté, [En ligne], disponible sur :

<http://www.lhivic.org/info/recherches/la-photographie-sous-la-ferule-de-la-critique>.

POIVERT Michel, *Entretien avec John Batho* séance du 5 janvier 2009, retranscrit par Lucie Le Corre et Léonor Matet, 12p. [en ligne],

Disponible sur <http://arip-photo.org/Home/images/entretiens/batho.pdf>

ROSSARIE Laurence, *Connecteurs logiques*, Sémanticlopédie, 25 août 2006, [en ligne],

Disponible sur :

http://www.semantique-gdr.net/dico/index.php/Connecteurs_v%C3%A9rifonctionnels

ROUILLE André, *La culture pour une économie durable*, 07 janvier, 2010, Paris Art, n° 297, [en ligne], Disponible sur : <http://www.paris-art.com/art-culture-France/La-culture-pour-une-%C3%A9conomie-durable/Rouille-Andre/297.html>.

ROUILLE André, *Pour un vrai service public de la culture*, 10 décembre 2009, Paris Art, n° 295, [en ligne], Disponible sur :

<http://www.paris-art.com/art-culture-France/Pour-un-vrai-service-public-de-la-culture/Rouille-Andre/295.html>.

TRUCHOT Damien, *Entretien avec Anne Biroleau*, *Exposition Seventies : le choc de la photographie américaine*, 14 novembre 2008, [en ligne], Disponible sur

<http://www.artnet.fr/magazine/portraits/TRUCHOT/Seventies%20-%20Anne%20BIROLEAU.asp>

ZANNIER Italo, *Paolo Monti et le projet de Bologne*, *Strates*, n°13, 2007, le 24 novembre 2008, [En ligne], disponible sur : <http://strates.revues.org/document6162.html>.

Illustrations.

Illustration 1 : Gustave Le Gray (1820-1884), Mestral Auguste (1812-1884) ,*Cahors, Pont Valentre*, 1851, 23,2 cm.x 33,3 cm. Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 2 : Gustave Le Gray (1820-1884), *Chênes et rochers dans la forêt de Fontainebleau, 1849-52*, épreuve sur papier salé, négatif verre, 25,2 cm x 35,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New-York. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 3 : Nadar (atelier de), *Félix Nadar (Tournachon, dit)*, 18 Mai 1909, négatif verre, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Paris. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 4 : Edward Steichen, *Autoportrait*, Camera Work, avril 1903, musée d'Orsay, Paris.

..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 5 : Edward Steichen, *Couverture de Camera Work* , avril 1906 , 20,1 cm x 13,3 cm., musée d'Orsay, Paris..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 6 : Robert Demachy, *Une rue à Lisieux*, Revue Camera Work n°16, octobre 1906 20,3 cmx 12.2 cm. , épreuve photomécanique, 20,3 cm x 15 c m, musée d'Orsay, Paris.

..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 7 : Eugène Atget, *La Villette, rue Asselin, fille publique faisant le quart devant sa porte (7 mars 1921)*, 1921, épreuve sur papier albuminé, 22, 3 cm x 17,7 cm. , musée d'Orsay , Paris. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 8: Jacques Henri Lartigue, *Perdants aux courses d'Auteuil*, 1911 **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 9 : Walker Evans, *jeune femme dans Fulton street, New York (femme au chapeau cloche et au col en fourrure)*, 1929, épreuve gélatino-argentique, 23,8 cm x 15,3 cm., The Metropolitan Museum of Art, New-York, Etats-Unis. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 10 : Walker Evans, *Vitrine d'une cafétéria, New-York*, 1929, épreuve gélatino-argentique, 11,7 cm x 18,5 cm., The Metropolitan Museum of Art, New-York, Etats-Unis.

..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 11 : Affiche de l'exposition *Film und Foto*, 1929, Stuttgart. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 12 : Laszlo Moholy-Nagy, *Ponts I K33 (Brücken I K33)*, vers 1920, gouache, papiers collés, 33,5 cm x 25,3 cm., National galerie, Berlin, Allemagne.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 13 : Laszlo Moholy-Nagy, *Vue de Berlin depuis la tour de la Radio*, 1928, carton, épreuve aux sels d'argent, 24,5 cm x 18,9 cm. musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 14 : Couverture et première page du catalogue de l'exposition «*Family Of Man*», 1955, Moma, New York..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 15: Vue de l'exposition «*Family Of Man*», 1955, Moma, New York..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 16 : W. Eugene Smith, photographie présentée lors de l'exposition «*Family Of Man*», 1955, Moma, New York. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 17 : Otto Steinert, *Ballet orthodoxo, Hommage à Oskar Schlemmer*, 1949, 65 x 55 cm. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 18 : Otto Steinert, *Sarre*, s.d. ,BNF. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 19 : Minor White, *Road and Poplar Trees, in the Vicinity of Naples and Dansville*, New York, 1955, épreuve argentique..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 20 : Wynn Bullock, *Burned chair*, 1954, BNF..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 21 : Lucien Clergue, *Nu, étang de Valduc*, 1956, épreuve aux sels d'argent, 23,4cm x 17,9c m. Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, don de l'artiste en 1996..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 22: Lucien Clergue, *Déchets de l'homme sur la plage (Camargue)*, 1972, épreuve gélatino-argentique, 50cm x 40 cm. Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, acquisition en 1975. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 23: Jean Dieuzaide, *Soufflerie*, 1947, 27,2cm x 23,8 cm. , musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, achat à l'artiste en 1981.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 24: Jean Dieuzaide, *Mon aventure avec Le Brai*, 1956, 30,1 cm x 23,6 cm., musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris, achat à l'artiste en 1981 **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 25 : Denis Brihat, *Brin de folle avoine*, 40 x 50 cm, tirage noir et blanc argentique, 1964. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 26: Bernard Plossu, *Mexique*, 1965 **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 27 : Bernard Plossu, *Le Voyage Mexicain* texte Denis Roche, ed. Contrejour, 1979 (réédité en 1990)..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 28 : Daniel Boudinet, *Paris*, photographie couleur 1977.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 29: Alain Fidon, *La chevelure de sable*, 1976 **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 30 : Jonh Batho, *L'anorak rouge*, photographie couleur, 1976.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 31: Georges Rousse,*Le nuage rouge* ,*Milan*, 1986, épreuve cibachrome, 119 x 153 cm.Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou achat en 1988...**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 32: Jean-Louis Garnell, *Désordre #5*, 1988 , Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 33: Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, épreuve cibachrome 161.5 x 223.5 .x28.5 cm. Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou achat en 1987..**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 34 : Couverture du catalogue de l'exposition,«*L'invention d'un regard*» (1839-1918), Musée d'Orsay, Paris, 2 octobre –31 décembre 1989, ed. RMN, Paris**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 35: Bernard Plossu, *Dans le nord de la France*, 1989..**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 36 : François Despatin et Christian Gobeli, *La Vallée verte*, 1988.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 37 : Pascal Kern, *Sculpture*, (détail), 1989, Galerie Zabriskie, Paris**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 38 :Ger Van Elk, *Rietfruitveld I*, 1988, Marian Goodman Gallery, New York **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 39:..Arnulf Rainer, *Schlangengrube*, Galerie Ulysses, Vienne.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 40: Craigie Horsfield, *Peter Moszynski, Well Street East London, april 1989*, coll. Giovanna Minelli, Paris..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 41 : Annette Messager, *Mes vœux*, 1989. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 42: Peter Kennard, « *Pallet V* », coll. Saatchi, Londres.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 43: Alain Fleischer, *Un échange de (bons) procédés*, 1989, environnement réalisé pour l'exposition. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 44: Couverture du Catalogue des Rencontres Internationales de la Photographie, 1984. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 45 : Images de la Nasa , L'astronaute Bruce Mc Candless autonome dans l'espace. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 46 : Exposition Urbain – trop urbain ? **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 47 : images invisibles..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 48 : Photographies de la Collection Lucien Clergue. ... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 49: Trois coloristes italiens..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 50: *Le Territoire*, Ken Josephson, Lewis Baltz. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 51: Raoul Ubac, essais photographiques, *Les objets fossiles*, 1939**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 52 : Arman, Accumulations photographiques, *Cadies*, 1984.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 53: David Hockney, *Gregory loading his camera, Kyoto, February 1983*. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 54 : couverture du catalogue de l'exposition *Photographie / Sculpture* , du 21 novembre 1991 au 4 avril 1992, CNP, Paris **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 55: Edouard Denis Baldus, *Temple de Diane, Nîmes*, 1859 ?**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 56 : Hubert, *nature morte*, daguerréotype, 1839..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 57: Alinari, Planche-catalogue des photographies de sculptures antiques des musées de Naples, vers 1880..... **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 58: Alvin Langdon Coburn, *After Meryon, the Stryge*, vers 1900**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 59 : Man Ray, *Noire et Blanche*, 1926 **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 60: Hans Bellmer, *Die Puppe*, 1949. **Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 61: Brassäi, *La statue du Marechal Ney dans le brouillard*, 1935.**Erreur ! Signet non défini.**

Illustration 62 :Christian Boltanski, *Composition théâtrale*, triptyque, 1981**Erreur ! Signet non défini.**

- Illustration 63: Bernd et Hilla Becher, *12 Windin Towers*, 1971 - 1979, douze photographies.
 **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 64: Jan Dibbets, *Domaine d'un Rouge-gorge/ sculpture*, 1969 **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 65: Arièle Bonzon, *Equinoxe d'automne n°5*, 1995, technique mixte (photographie, bois, végétaux) **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 66 : Couverture du Catalogue de l'exposition «*L'ombre du Temps*», Jeu de Paume, Paris, Novembre 2004. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 67 : Eugène Atget, *Album Zoniers: Porte d'Italie, Poterne des Peupliers (XIII arrondissement)*, 1913, photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre au gélatino-bromure, 17 x 21.6 cm. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 68: Walker Evans, *House in Negro Quarter of Tupelo, Mississippi*, 1936, épreuve aux sels d'argent, 19.21 x 24.45 cm **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 69: Henri Cartier-Bresson, *Valence, Espagne*, 1933, épreuve gélatino-argentique réalisée par l'auteur en 1946, 8 x 10.5 cm. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 70 : Thomas Ruff, *1220*, 2003, C-print, 130 x 171 cm. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 71 : Valérie Jouve, *Sans titre*, 2003, C-print (tirage d'après négatif) contrecollé sur aluminium avec cadre, 100 x 67 cm. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 72 : Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas (Whithe Globe to Black)*, 1999-2000, projection de 81 diapositives 35 mm, 14 min. , en boucle, édition de 5. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 73 : Lászlo Moholy-Nagy, *35 mm Kodachrome Slides*, 1935-1946, diapositives.
 **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 74: Claude Cahun, *Autoportrait au masque*, vers 1928, tirage argentique d'époque, 11.7 x 9 cm. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 75: Cindy Sherman, *Untitled (# 418)*, 2004, photographie couleur, 186.7 x 116.8 cm. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 76 : Bruce Nauman, *Eleven Color Photographs* (détails), 1970, portfolio de 11 photographie couleurs, environ 50 x 60 cm chaque. **Erreur ! Signet non défini.**
- Illustration 77 : Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* (détails) 1981-1993, installation : projection de 687 diapositives en simultané avec la diffusion d'une bande son, 43 min, version n°3, dimensions variables. **Erreur ! Signet non défini.**

Index

A

Abbadie · 307
Abbot · 257
Abbott · 114, 116
Adams · 114, 126, 135, 190, 313, 315, 333
Alvarez Bravo · 190, 201, 395
Appelt · 440
Araki · 368, 435, 450
Arbus · 138, 153, 395
Ardenne · 70
Arman · 343
Atget · 114, 117, 123, 222, 257, 261, 417, 462
Avedon · 351

B

Bailly Maitre-Grand · 280
Baldus · 261
Baldwin · 340
Baltz · 167, 353, 434
Baqué · 356, 447, 453
Barthes · 130, 643
Batho
 Claude · 201, 220
 John · 165, 218, 235, 237
Baudelaire · 210
Bauhaus · 116, 120, 122
Bécher · 304, 323, 366
Becker · 53, 55, 61, 64, 91
Bellmer · 420
Benjamin · 207
Beuys · 72
Bibliothèque nationale · 107
Blumenfeld · 201
Boltanski · 302, 304, 345, 420
Bossler · 160, 161
Boubat · 165, 171, 376, 437
Boudinet · 235
Bouqueret · 409

Bourdieu · 35, 36, 37, 38, 39, 53, 65, 342
Brandt · 201, 228
Brassaï · 125, 165, 183, 190, 215, 222, , 416, 417
Breier · 141
Brihat · 141, 184, 185, 228
Brussa · 307
Bullock · 126, 179
Burri · 379
Bustamante · 201, 240, 395

C

Cahun · 466
Calle · 287, 395, 450
Camera Club · 33
Capa · 201
Caron · 152
Cartier Bresson · 125, 139, 190, 201, 215, 253, 376, 448,
Castelli · 167, 234
Caujolle · 211, 345, 432
Chapier · 172, 374
Chardène · 175
Chevrier · 309, 333, 420, 423
Clair · 354
Clark · 395
Class · 214, 220, 276
Clergue · 62, 150, 156, 178, 190, 201, 229, 239
Closky · 396
Coburn · 417
Cocteau · 178
Colins · 325
Coplans · 313, 319, 333, 421, 435
Cordesse · 185
Cordier · 141, 229
Courbet · 104
Crac · 72, 73
Cunningham · 201

D

Daguerre · 224

David · 103, 333
de Fenoyl · 161, 164, 174, 203
Debray · 424
Delahaye · 397, 424
Delpire · 167, 249, 253, 363, 451
Demachy · 113
Depardon · 253, 379, 395, 437
Despatin · 277
Dibbets · 302, 422
Diderot · 469
Dieuzaide · 131, 132, 151, 156, 160, 172, 178, 179, 185,
196, 205, 347, 353
Doisneau · 181, 200, 201, 203, 224, 226, 274, 348
Drahos · 165, 305, 411, 440
Duchamp · 301, 396
Durand · 254, 290, 364, 365, 368, 385, 418, 422, 438,
440, 445, 451, 459, 460, 475

E

Eggleston · 234
El Lissitzky · 122
Evans · 114, 116, 117, 123, 138, 153, 201, 234, 313, 395,
463
Exposition Universelle · 105, 110

F

Fage · 156
Faucon · 203
Fidon · 218
Fleischer · 288, 378, 412, 435
Foncuberta · 201, 340, 440
Fontana · 201
Förg · 325, 333
Frac · 72, 73
Frank · 56, 111, 113, 167, 190, 223, 375, 376
Freund · 208
Friedlander · 138, 200, 376, 417
Frizot · 249, 414, 428
Fulton · 302

G

Gaillard · 156, 165
Garnell · 315, 333
Gautrand · 181, 185, 220
Gerz · 304, 440
Ghirri · 305
Gibson · 190, 201, 203, 302, 376
Gilbert et Georges · 303
Gili · 442
Gioli · 282
Gobeli · 277
Goldin · 168, 348, 435, 450, 471
Gouvion Saint-Cyr · 174, 385
Graham · 470
Grande · 440
Gravenhorst · 141
Greenberg · 137, 448
Grindat · 229
Groupe des XV · 124, 125
Gruyaert · 237, 253
Guibert · 211, 344
Guidi · 277
Guillot · 220
Gursky · 366
Guy · 173

H

Hamilton · 167
Heartfield · 170
Hébel · 351, 426
Hédel · 159
Heilburn · 270
Henri · 257
Henri Lartigue · 201
Höch · 170
Hockney · 347, 378
Hoffmann · 185
Horsfield · 284, 315, 333, 396
Huguier · 348, 394

I

Izis · 201

J

Jaar · 432, 440

Jäger · 141

Jay · 156, 159, 172

Jouve · 463

K

Kennard · 283

Kern · 286, 421

Kertesz · 201, 257

Kirstein · 114, 116

Klein · 201, 227, 376, 395

Koudelka · 167, 201, 253

Krauss · 208

L

Laboye · 201, 220, 382

Laffont · 313, 316, 333, 396

Lahire · 41, 89, 90

Lamarche Vadel · 377

Lambert · 168

Lang · 28

Lange · 201

Lartigue · 136, 139, 140, 177

Le Gac · 304, 345

Le Gray · 104, 105, 107

Lebon · 168

Lemagny · 152, 156, 170, 185, 214, 222, 271, 274, 352

Leroy · 382, 429

les Bécher · 418

Levy · 114, 115, 116, 117, 654

Lichtenstein · 167

Loquet · 279

Lunn · 150, 168, 234

M

Mac Dermott · 280

Mac Gough · 280

Macel · 441

Malraux · 28

Man Ray · 125, 257, 412

Marker · 466

Martinez · 258

Mayer · 125

Mc Cullin · 203

Messenger · 304, 395

Meyerowitz · 235

Michals · 167, 201, 302

Michaud · 45, 50, 56, 59, 60, 68, 89, 93, 644

Mikhailov · 368

Miller · 128

Millet · 382

Minor White · 126, 136

Miro · 230

Misrach · 277

Model · 190

Mogara · 395

Moholy Nagy · 120, 122, 123, 125

Moineau · 307

Monterosso · 307, 336, 373, 374, 380

Mora · 214

Moulin · 35, 38, 101

Musée Carnavalet · 107

N

Nadar · 105, 117, 216, 222

Naggar · 214, 220

Nauman · 422, 466

Néagu · 260

Newhall · 117, 118, 126, 135, 136, 137, 652

Nivaux · 307

Nori · 159, 211, 214, 221, 232, 238

Nuridsany · 210, 214, 217, 222, 235, 299, 345

P

Paar · 348
Pagé · 298
Penn · 376, 379
Peres · 432
Perrin · 95, 96, 436, 444, 459
Peter Feldman · 304
Peter Witkin · 286
Picasso · 178, 230
Pierce · 208
Plossu · 201, 219, 220, 276, 376
Poivert · 460, 466
Prince · 322
Pujade · 211

R

Rainer · 282, 302
Rauschenberg · 188, 301, 423
Renger-Patzsch · 122, 256
Réquillart · 165, 218
Riboud · 167, 201, 385
Richter · 366
Ritts · 438
Roche · 214, 220
Ronis · 190, 201
Rouillé · 51, 123, 125
Rouquette · 184
Rousse · 288, 312, 395, 420
Ruby · 91, 92, 492
Ruff · 365, 366, 410, 463
Ruscha · 301, 302, 304

S

Saint Pierre · 388, 396
Salgado · 201, 351
Salon · 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112
Samore · 370
Sander · 125, 167, 201

Sans · 441, 449
Sayag · 271, 385
Sekula · 463
Serrano · 168
SFP · 104, 105, 106, 109, 125
Sherman · 287, 438, 470
Shore · 234
Sieff · 376, 438
Silvester · 177
Smith · 190, 201
Sontag · 208
Steichen · 111, 112, 113, 118, 122, 127, 128, 129, 130,
131, 417
Steinert · , 114, 125, 141, 225
Stieglitz · 111, 112, 113, 114, 115, 117, 153
Stotz · 121, 122
Strand · 113, 114, 136, 190, 201, 230, 376
Struth · 365, 366, 410
subjektive fotografie · 126
Sudre · 141, 184, 185, 201, 229
Szarkowski · 118, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 152,
234
Szeemann · 70, 77

T

Thérond · 185, 377, 427, 429
Tillsman · 450
Tirouflet · 218
Tosani · 285, 312, 317, 333, 353, 395, 440
Toscani · 434
Tournier · 156, 181, 185

U

Ubac · 343, 416
Uelsmann · 154

V

Valéry · 225

Van Elk · 282

Vaslin · 159

Vollard · 71

W

Wall · 313, 320, 333, 465

Warhol · 237, 301, 378

Webb · 420

Weston · 114, 122, 135, 153, 177, 184, 201, 230

White · 196

Williams · 441

Winogrand · 138, 139, 140, 153

Witkin · 149

Würm · 369

Z

Zabriskie · 165, 234