

**L'institutionnalisation de la photographie vernaculaire.
Entre reconnaissance artistique et reconnaissance
esthétique.**

Le cas de l'exposition « L'inventaire infini » de Sébastien
Lifshitz au Centre Pompidou



Alice Teychenné

Sous la direction de Cécile Camart

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce à plusieurs personnes que je tiens à remercier.

Je souhaiterais tout d'abord adresser ma gratitude à ma directrice de mémoire qui m'a apporté une rigueur méthodologique et de précieux conseils.

Je désire aussi remercier les directeurs du Master Musées et Nouveaux médias, François Mairesse et Fabien Van Geert pour leur bienveillance, leur patience et leur disponibilité tout au long du cursus.

Enfin, je voudrais exprimer ma reconnaissance envers ma famille ainsi qu'envers la promotion Rose Valland, une cohorte très à l'écoute et positive.

Table des matières

AVANT PROPOS	6
INTRODUCTION.....	10
I. Première approche de l'exposition « L'inventaire infini » au Centre Pompidou.....	15
Sébastien Lifshitz, un collectionneur à l'origine de l'exposition	16
L'exposition « L'inventaire infini »	17
II. Tentative de définition de la photographie vernaculaire : entre amateurisme et anonymat ?.....	20
A. La photographie vernaculaire : Compréhension et débats	20
La photographie vernaculaire selon Clément Chéroux : utile, domestique et hétérotopique	21
B. La photographie amateur : Etymologie et histoire	24
Le discours politique officiel sur l'amateurisme en photographie.....	25
Technique et société : la pratique de l'instantané, une « révolution ».....	27
Le numérique.....	29
Naissance d'une iconographie de la photographie amateur ?.....	30
Amateur et vernaculaire : points de rencontre et divergences.....	33
C. La photographie anonyme.....	34
« L'anonymat exclut l'identité de l'auteur et ou du référent »	35
Synthèse sur la photographie vernaculaire.....	36
III. Artistes et discours : Tentatives de définitions et de valorisation. Les débuts d'une reconnaissance artistique de la photographie.....	38
A. Les pictorialistes : une analogie pittoresque contradictoire avec l'essence de la photographie ?	39
B. La « <i>Straight photography</i> » : de la photographie pittoresque à la photographie pure. Une nouvelle revendication artistique.....	41
C. L'entrée de la photographie dans l'art contemporain	42
Les années 1960 : la définition d'un « style amateur » ?	42
De la « forme tableau » aux artistes conceptuels.....	43
Au tournant des années 70 : le point de basculement. Réemploi de la photographie amateur	45
IV. La photographie au Centre Pompidou.....	47
A. Histoire culturelle du Centre Pompidou	47
L'Organisation des collections	48

La politique d'acquisition du Centre Pompidou	49
B. Photographie et politique d'acquisition au Centre Pompidou	50
Une politique d'acquisition de la photographie inscrite dans l'histoire	51
La politique d'acquisition de la photographie de nos jours	52
Le « Groupe d'acquisition pour la photographie » : Amis du Centre Pompidou	53
C. L'Organisation spatiale dédiée à la photographie.....	54
Le parcours d'exposition permanent.....	54
La « Galerie de photographies »	55
D. L'accrochage de la photographie.....	56
V. Institutionnalisation et reconnaissance artistique de la photographie : problématiques et débats.....	59
A. Sociétés, clubs et écoles : Vers une reconnaissance artistique de la photographie ..	60
La Société française de photographie	60
Le Photo-Club de Paris.....	61
Ecoles photographiques françaises	62
B. Collections publics et musées	63
La Bibliothèque nationale de France.....	63
C. L'Etat : acquisitions et commandes publiques. La mise en place de critères de sélection.....	65
La Datar	66
Légifération et marché de l'art	66
VI. Vers une artification des photographies vernaculaires ?.....	69
A. Un dépassement des frontières artistiques ?	70
B. L'artification selon Roberta Sahpiro et Nathalie Heinich	71
Retour historique.....	72
Définition et mise en perspective.....	72
VII. Sébastien Lifshitz entre collectionneur et amateur. Le rôle des collectionneurs et des collections	75
A. Collectionneurs et amateurs	75
Sébastien Lifshitz, un collectionneur	76
B. Un art du choix	78
Entre connaissance et reconnaissance	78
C. Sébastien Lifshitz, plus qu'un collectionneur, un artiste ?.....	80
Retour historique sur l'appropriationnisme.....	81

Sébastien Lifshitz un artiste dans la veine des appropriationnistes ?	82
VIII. Reconnaissances et critères d'appréciation	85
A. Le regardeur : une appréciation subjective. Vers la construction d'une esthétique universelle	85
Le rêve et l'imaginaire	86
Le plaisir et l'émotion	87
L'espace et le temps.....	88
D'une appréciation subjective à une certaine objectivité universelle.....	89
B. Reconnaissance esthétique.....	89
Une primauté de l'esthétique sur l'artistique ?	90
Esthétique et nouvelles frontières artistiques	91
C. Quelle reconnaissance institutionnelle ?.....	92
« Le musée assure immédiatement le statut d'Art à tout ce qui s'expose »	93
Limites de cette approche	94
Le rôle des expositions	96
Conclusion.....	99
BIBLIOGRAPHIE.....	103

« L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers,
présent partout, et visible nulle part. »

Gustave Flaubert.

AVANT PROPOS

Clément Chéroux, dans son ouvrage intitulé : *Vernaculaire. Essais d'histoire de la photographie*¹, lance un appel à la réflexion quant à l'appréhension et à l'acceptation de la photographie vernaculaire dans le champ de l'art. Il développe sa réflexion en élargissant les critères « classiques » de définition de l'œuvre d'art afin de faire pénétrer dans cet antre conservateur, le médium artistique qu'est la photographie vernaculaire. Ainsi, il souhaite briser les normes auxquelles nous nous référons afin d'apporter un regard neuf sur ce médium qui a été pendant longtemps déconsidéré. Par conséquent, il appelle à un renouvellement des axiomes concernant la photographie et plus largement concernant l'Art. De fait, il souhaite établir une reconnaissance nouvelle de la photographie, et plus particulièrement de la photographie vernaculaire, une photographie *apriori*² intrinsèquement non artistique :

« La photographie a gagné sa place mais elle est trop à l'étroit dans le carcan de l'art. Il appartient à la génération qui arrive de réintroduire le vernaculaire dans l'intelligence de la photographie, d'élucider le mystère de sa force poétique et de sa puissance critique. Il faut pour cela réinventer les catégories du photographique, élaborer une nouvelle compréhension du médium. La photographie peut être de tout point fascinante sans qu'elle ait été prise par un artiste »³.

C'est cet appel « à la jeune génération » lancé par Clément Chéroux que je souhaite relever à travers ce mémoire. La lecture de son livre est une source inépuisable de réflexions qui a motivé mon choix. De fait, tenter de dépasser les contradictions et les ambiguïtés inhérentes à la photographie en les interrogeant est mon objectif ; de même qu'ouvrir notre regard et nos repères en questionnant les formes photographiques, ses fonctions, son histoire mais aussi son usage, ses valeurs et son esthétique. Pour cela, je m'appuierai sur cette citation qui soulève et met en exergue les interrogations corrélées au médium. Un retour sur l'histoire de la photographie et de ses expositions sera également nécessaire afin de discuter le statut artistique de cette dernière. De nombreuses

¹ CHEROUX Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, Le point du jour, 2013.

² Le conditionnel est ici utilisé car c'est un postulat que nous allons essayer de briser.

³ CHEROUX Clément, *op.cit.*

interrogations sont rattachées à ce médium. De fait, Michel Poivert, les met également en exergue dans son célèbre ouvrage *La photographie contemporaine*⁴. Il interroge à l'instar de Clément Chéroux, l'autorité conférée à la photographie de nos jours à travers cette formulation :

« Comment les ambiguïtés de l'image photographique, au rang desquelles figure sa valeur d'usage (le document), peuvent-elles être "neutralisées" et partant conciliables avec des valeurs artistiques ? »⁵.

A travers cette interrogation nous comprenons la complexité inhérente à la photographie. Complexité qui existe depuis son invention en 1839 et dont il est difficile de s'en défaire aujourd'hui encore. Le questionnement énoncé par Michel Poivert sera lui aussi au cœur du mémoire. En effet, sa formulation fait surgir un autre ensemble de difficultés qui m'intéresse de relever. De nombreux autres auteurs et théoriciens tentent également d'interroger et d'apporter une réponse à ces questions, si bien que diverses prises de positions surgissent. Nous les aborderons au cours du développement du mémoire.

Les théorisations de Clément Chéroux et de Michel Poivert sont, entre autres, à l'origine du choix de mon sujet de mémoire. Mais c'est plus particulièrement l'exposition « L'inventaire infini » de Sébastien Lifshitz au Centre Pompidou⁶ qui a motivé et concrétisé mon choix de manière décisive. En effet, « L'inventaire infini » regroupe un ensemble de photographies amateurs, collectionnées et mises en scène par Sébastien Lifshitz lui-même. Exposées dans un musée de renommée internationale, ces photographies de l'intime, que tout un chacun peut produire, revêtent alors une signification et une portée nouvelle. Il semblerait que ce soient de véritables œuvres d'art qui ornent les cimaises du Centre Pompidou. Sinon pourquoi les exposer au sein d'une telle institution ? En effet, l'ensemble de ces photographies, sont regroupées selon des critères que nous étudierons dans le corps du mémoire, afin de former une œuvre d'art à part entière.

Ainsi, à la suite de la visite de cette exposition, de très nombreuses questions ont spontanément surgi : Qu'est-ce qui fait œuvre ? L'ensemble des photographies ? Chacune des photographies prises individuellement ? L'acte de collectionner ? L'acte d'exposer ? L'agencement des photographies ? Le pouvoir de sacralisation attribué au

⁴ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010.

⁵ *Ibid.*, 121.

⁶ « L'inventaire infini » est une exposition qui a eu lieu au Centre Pompidou du 04 Octobre 2019 au 11 novembre 2019, dans la galerie de photographie, au niveau -1.

musée ? Le regard du visiteur ? Quelle.s valeur.s accorde-t-on à ces images « triviales » ? Comment ces photographies vernaculaires trouvent-elles une légitimité artistique ? Comment le Centre Pompidou, s’empare-t-il de ce type d’œuvre ? si tant est que nous pouvons parler d’œuvre d’art. Mais pourquoi ne pourrions-nous pas parler d’œuvre d’art pour désigner ces images puisqu’elles sont exposées dans un musée ? Le musée est-il créateur d’œuvre et de patrimoine ? ou l’œuvre d’art préexiste-t-elle à la patrimonialisation ? Est-il juste d’opposer ces deux phénomènes ? L’un précède-t-il l’autre ? Voici autant de questions qui m’ont incitée à travailler sur la photographie vernaculaire et sur cette exposition. L’ensemble de ces interrogations n’attendent pas une réponse unique. Mon objectif n’est pas d’apporter une réponse définitive mais plutôt de soulever divers problèmes et divers points de réflexions afin d’apporter un nouveau regard et d’ouvrir encore davantage le champ de la réflexion. D’autant plus que l’ambivalence inhérente à la photographie ouvre réellement à la discussion et au débat.

L’exposition « L’inventaire infini » donne donc corps et vie aux questionnements évoqués précédemment par Clément Chéroux et Michel Poivert. Comme si cette rétrospective était une tentative de réponse concrète et matérialisée à toutes ces interrogations. L’étudier et l’interroger m’a donc paru parfaitement cohérent et pertinent. Ainsi, nous pourrions confronter la théorie à la pratique.

Enfin, l’élément clef qui m’a permis de consolider les intuitions que j’avais naturellement vis-à-vis de la photographie et de la photographie vernaculaire, a été le Colloque *Patrimoines photographiques*⁷ auquel j’ai assisté au Musée des arts décoratifs en novembre 2019. Organisé par la Société française de photographie, l’objectif du colloque était d’interroger la notion de patrimoine rattachée à la photographie et de relancer la publication de la revue scientifique *Photographica*. L’intervention de Garance Chabert intitulée « Les artistes iconographes. Généalogie et actualité », a été percutante. En effet, son discours sur les artistes iconographes a directement résonné avec l’exposition de Sébastien Lifshitz « L’inventaire infini », que j’avais visitée quelques jours auparavant. Une analogie m’est immédiatement apparue entre la pratique artistique des iconographes et celle de Sébastien Lifshitz. Effectivement, les artistes iconographes rassemblent des images de diverses provenances et de diverses natures de manière à les articuler afin de

⁷ Colloque *Patrimoines photographiques : histoires, ethnologies, émotions*, (Paris 7-8 novembre 2019), Paris, Musée des Arts décoratifs.

leur conférer un nouveau pouvoir d'évocation émotionnel⁸. Ces notions d'accumulation, de changement de signification de l'image et de décontextualisation sont communes avec le travail de Sébastien Lifshitz. De fait, Sébastien Lifshitz a collectionné des photographies d'inconnus, mais il les a également agencées et rapprochées dans l'espace d'exposition de manière à ce qu'elles fassent sens. Par conséquent, cet acte d'agencement est commun avec celui des artistes iconographes des années 2000 mais aussi avec celui des appropriationnistes des années 1970 et 1980. Ainsi, un nouveau fil conducteur pour aborder l'exposition de Sébastien Lifshitz m'est apparu.

La richesse de cette exposition est fascinante. En effet, de « simples » photographies d'amateurs font surgir à elles seules une multitude de questions qui convoquent des notions et des concepts aussi riches que variés. C'est cette complexité, cette ouverture sur le monde, sur l'histoire de l'art, l'histoire de la photographie et des institutions qui m'a immédiatement séduite. D'autant plus que la photographie vernaculaire est une pratique de l'intime, une pratique qui concerne tout un chacun, notamment au XXI^{ème} siècle où nous vivons dans un monde fait d'images.

Choisir le Centre Pompidou et l'exposition « L'inventaire infini » comme corpus a donc été pour moi une évidence. Ainsi, nous prendrons appui sur le Centre Pompidou afin d'étudier le.s rôle.s de cette institution muséale dans la reconnaissance de la photographie vernaculaire. Nous étudierons sa politique d'acquisition, sa politique d'exposition, le rôle de ses collections, etc. La rétrospective de Sébastien Lifshitz sera donc au cœur des interrogations du mémoire.

⁸ Idées développées par Clémence Chabert lors du colloque *Patrimoines photographiques*.

INTRODUCTION

Quoi de plus banal que d'observer des images de nos jours ? Sur nos écrans, en ville, dans le métro, l'image est partout et quantitativement dominante. Sa présence est telle que nous n'en avons plus conscience. Nous sommes spectateurs, presque assommés, face à ces images qui surgissent de nulle part. Cependant, pouvons-nous employer le terme de « spectateur » ? Un spectateur bien que passif, est tout de même actif. Il juge, regarde, observe, analyse, comprend. Il prend part, indirectement, à ce qu'il a sous les yeux. Être spectateur demande un effort. Cependant, nous sommes généralement passifs devant ces images du quotidien qui nous entourent. Mais parfois, certaines d'entre elles retiennent notre attention. Pour quelle.s raison.s ? « Comment une image en apparence banale peut-elle autant nous émouvoir ? »⁹ Pour leur beauté, leur originalité, leur message, leur vulgarité, leur sujet ?

Parallèlement, nous sommes également régulièrement acteurs. Acteurs dans le sens où nous créons des images. Aujourd'hui, la création d'images a redoublé en facilité. 77%¹⁰ de français possèdent au moins un smartphone et par extension à un appareil photo. Cet accès au processus créatif d'images ne cesse de s'amplifier d'année en année. De plus, nous ne sommes pas simplement « opérateur », nous sommes plus que cela ; nous atteignons presque le statut de curateur en mettant en scène nos propres photographies sur les réseaux sociaux. Par conséquent, « on ne peut plus dire que la photographie appartient à ceux qui en maîtrisent la technique, comme à ceux qui en font profession »¹¹ pour reprendre l'expression employée par Michel Poivert. La photographie est finalement un phénomène de masse qui s'étend.

Ainsi, à l'instar de Sébastien Lifshitz et de son exposition « L'inventaire infini », que nous étudierons dans le cadre de ce mémoire de recherche, nous pouvons nous interroger sur nos rapports à ces photographies triviales, du quotidien, « sans-art »¹² qui marquent

⁹ BOYD William, FLYNN JOHNSON Robert, « Introduction. Treize façons de regarder la photographie », in *Anonymes. Images énigmatiques de photographies d'inconnus*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

¹⁰ Gouvernement français, « Baromètre du numérique : 95% des Français équipés d'un téléphone mobile », *Vie publique*, Disponible sur : <https://www.vie-publique.fr/en-bref/272039-barometre-du-numerique-95-des-francais-disposent-dun-telephone-mobile> (consulté le 01.05.2020).

¹¹ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, op.cit., p. 5.

¹² SOULAGES François dans son ouvrage *Esthétique de la photographie* emploie le terme de « sans-art » pour désigner la photographie vernaculaire, c'est-à-dire une photographie sans intention artistique revendiquée.

l'histoire de l'usage du médium. Pourquoi ne sommes-nous pas exposés dans les musées ? Quelle.s différence.s y-a-t-il entre nos photographies d'amateurs et celles sélectionnées par Sébastien Lifshitz ? Quel rôle joue le Centre Pompidou dans la reconnaissance et l'institutionnalisation de la photographie ? Quelle est sa stratégie de légitimation ? Telles sont les questions qui alimenteront le dérouler du mémoire.

Historiquement, la photographie a rencontré une difficulté pour trouver sa place. La considération artistique de la photographie n'a cessé de changer de registre et de faire débat. Alors que les opérateurs tentent de se rapprocher des caractéristiques picturales dans une certaine mesure (nous pouvons citer les pictorialistes, ou encore la pratique de la forme tableau), d'autres tendent vers le style dit « documentaire ». Cette fluctuation des registres formels reconnus et appréciés ne cessent de changer à travers les siècles, comme si finalement, aucune caractéristique ne pouvait tendre à la définition de la photographie et plus largement à son appréciation. Une esthétisation ou une spectacularisation peut lui être reprochée. Finalement quelque soit l'approche choisie par l'opérateur pour caractériser sa photographie, il semblerait que la légitimation culturelle et institutionnelle pose problème. La présence ou l'absence de l'auteur semble également poser débat. De même que l'apparition du caractère mécanique du procédé photographique. Aucune stabilité ne semble régir la photographie.

Toutefois, en nous référant à l'histoire de la photographie, celle-ci annonce cette nouvelle tendance d'attrait pour la photographie vernaculaire. En effet, la photographie est aujourd'hui une forme d'art reconnue car elle est exposée et collectionnée par les musées, tout en étant inscrite dans le marché de l'art depuis les années 1980. Toutefois, son histoire multiple et complexe demande de prendre le temps de s'y intéresser car ce médium a rencontré de nombreuses difficultés pour prendre sa place au sein de la sphère institutionnelle. Alors qu'au XXIème siècle la plupart des habitants possède un smartphone, comment appréhender la production photographique ? La pratique amateur ne cesse de se développer depuis l'invention de la photographie. De plus, le rôle des amateurs est considérable dans l'écriture de l'histoire de la photographie. Sébastien Lifshitz dans son exposition « l'Inventaire infini » expose des photographies vernaculaires, d'amateurs, et d'anonymes. Pour certaines d'entre elles, nous connaissons encore le nom de l'opérateur et du sujet, pour d'autres, aucun élément de contexte ne nous est parvenu. Comment appréhender ces images qui rompent avec la tradition artistique ? Peut-on dans les faits séparer l'artistique du vernaculaire ? Vernaculaire et artistique ne

sont donc pas toujours antinomiques et tendent à se rejoindre en plusieurs points. Ainsi, nous nous demanderons : Quel.s rôle.s jouent les institutions muséales dans la reconnaissance artistique de la photographie vernaculaire ? Pour cela, nous étudierons les processus d'institutionnalisation, de valorisation et de reconnaissance artistique et esthétique de la photographie vernaculaire en prenant appui sur le cas du Centre Pompidou.

Dans un premier temps, il conviendra de présenter le corpus de ce mémoire de recherche, à savoir l'exposition de Sébastien Lifshitz « L'inventaire infini », tout en cherchant à définir ce qu'est la photographie vernaculaire. Plusieurs axiomes peuvent lui être rattachée. Nous tenterons alors de faire émerger le postulat qui nous intéresse le plus pour mener à bien notre étude.

Dans un second temps, nous reviendrons sur l'histoire générale de la photographie que nous mettrons en perspective avec la pratique vernaculaire afin d'interroger et de comprendre le processus de reconnaissance du médium à travers l'étude du discours des praticiens eux-mêmes. Nous étudierons également le rôle des institutions et plus particulièrement du Centre Pompidou dans ce processus de reconnaissance artistique mais aussi esthétique. L'enjeu étant par conséquent de réfléchir au statut de la photographie vernaculaire et d'étudier le rôle des institutions dans sa légitimation artistique et culturelle. De surcroît, dépasser l'*apriori* inhérent à la photographie : où le vernaculaire et la notion d'œuvre d'art ne sont pas conciliables, est un second enjeu. Ainsi, les retours historiques et stylistiques trouveront des exemples concrets à travers des exemples d'expositions inscrits dans l'histoire de la photographie, de même qu'à travers des exemples de praticiens. De fait, ces exemples précis permettront d'illustrer les différentes facettes de la photographie vernaculaire.

Nous pouvons nous appuyer en l'occurrence sur la célèbre maxime que Walker Evans prononça en 1917 pour ouvrir et renforcer notre réflexion :

« Un document a une utilité alors que l'Art n'en a aucune. En conséquent, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style »¹³.

¹³ EVANS Walker, KATZ Leslie, *Walker Evans : le secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2017.

Cette proposition synthétise l'ambivalence et la complexité du médium vernaculaire. De plus, il semble nécessaire de confronter les politiques institutionnelles et culturelles françaises au regard des politiques américaines et anglaises afin d'établir des comparaisons historiques pour mieux comprendre la lente acceptation et reconnaissance du médium en France. En effet, les Etats-Unis ont eu un rôle majeur et précurseur dans la reconnaissance de la photographie en tant qu'œuvre d'art¹⁴. En avance de presque cinquante ans sur la France, cette comparaison permettra d'illustrer les difficultés rencontrées par la France pour élargir son regard dans le champ de l'art. Enfin, l'idéal serait de ne pas différencier la photographie vernaculaire de la photographie artistique car la frontière qui les sépare, si tant est qu'il y ait une frontière, est très poreuse. Comme l'exprime Michel Frizot : « il n'est pas question d'opposer la photographie d'auteur à la photographie d'amateur, car elles se fréquentent, s'ignorent, s'attirent, se copient et se rejettent »¹⁵.

Dans un troisième temps, il conviendra de mettre en avant les processus au service de la reconnaissance de la photographie vernaculaire. Parmi ces processus nous pouvons d'ores et déjà citer l'artification, un concept développé par Roberta Shapiro. Ce processus semble être une clef de lecture de la rétrospective de Sébastien Lifshitz par son approche permettant une autonomisation et un élargissement des frontières artistiques. De fait, Roberta Shapiro met en exergue quatre cercles de reconnaissances que nous étudierons et transposerons à la photographie vernaculaire afin de faire surgir dans une certaine mesure, une esthétisation de la pratique photographique vernaculaire en accord avec les codes de la beauté¹⁶. De même que le collectionnisme et l'appropriationnisme compléteront la compréhension et l'appréhension du médium dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini ».

Finalement, nous mettrons en perspective l'institutionnalisation du médium à travers divers critères d'appréciation afin de comprendre la reconnaissance institutionnelle dont bénéficie la photographie vernaculaire. Pour cela, nous nous concentrerons sur la construction de critères d'appréciation à travers le regard du public ainsi qu'à travers l'acte d'exposer dans un musée. Nous chercherons alors à comprendre

¹⁴ GATTINONI Christian, VIGOUROUX Yannick, *La photographie contemporaine*, Paris, Editions Scala, 2005.

¹⁵ FRIZOT Michel (dir), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p.13.

¹⁶ HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, pp. 251-256. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2014-1-page-251.htm> (consulté le 09.04.2021).

quel est le rôle des expositions dans ce processus de valorisation et de légitimation dont a bénéficié la photographie

Ce cheminement réflexif nous permettra de penser le statut de la photographie vernaculaire ainsi que l'écriture de l'histoire de la photographie de manière générale. De fait, ce mémoire de recherche s'inscrit, dans une certaine mesure, dans l'écriture de l'histoire de la photographie, qui est un travail encore en cours. L'histoire de la photographie est donc le témoin de la complexité de la notion d'œuvre d'art rattaché à ce médium. C'est aussi le témoin du déplacement de ses frontières à travers les siècles, et des changements de paradigmes de la notion d'œuvre d'art. Etudier une exposition datée de 2019, permettra d'analyser le cheminement de l'approche artistique, culturelle, patrimoniale, institutionnelle de la photographie vernaculaire. Effectivement, alors que la reproductibilité technique de la photographie était un argument contre sa reconnaissance au milieu du XIX^{ème} siècle, elle devient un axiome la légitimant quelques décennies plus tard. Il en est de même pour la photographie vernaculaire, son caractère prosaïque ne l'autorisait pas à pénétrer dans le sacrosaint des Beaux-Arts et pourtant, l'exposition de Sébastien Lifshitz nous porte vers sa reconnaissance.

En partant du constat que la photographie vernaculaire est une photographie « sans-art », pour reprendre l'expression employée par François Soulages¹⁷, c'est-à-dire une photographie réalisée sans volontés artistiques ; seule sa valeur d'usage semble primer. Toutefois, Sébastien Lifshitz lui accorde une valeur artistique en l'élevant sur les cimaises du Centre Pompidou. Que s'est-il passé ? Comment cette photographie, habituellement en dehors de la sphère artistique, pénètre le monde de l'art ? Une approche historique, sociale, esthétique, culturelle et institutionnelle servira à explorer ce déplacement de frontières entre art et sans-art. Nous étudierons comment Sébastien Lifshitz, par l'intermédiaire de son exposition « L'inventaire infini » concilie la valeur d'usage et la valeur artistique de la photographie vernaculaire, et comment finalement il réinvite les catégories du photographique ?

¹⁷ SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2017, p.8.

I. Première approche de l'exposition « L'inventaire infini » au Centre Pompidou

La notion de photographie artistique ne saurait suffire à caractériser la collection du Centre Pompidou car la collection est en constante redéfinition et mutation. Notamment depuis que le numérique a fait émerger des pratiques interdisciplinaires dans le champ des arts plastiques. 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 pratiques¹⁸.

Dans l'introduction, nous avons annoncé une interrogation quant au statut des images vernaculaires exposées dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini » de Sébastien Lifshitz. Mais pourquoi débattre et nous questionner sur son statut alors même qu'elles sont exposées sur les cimaises du Centre Pompidou, et que par conséquent, elles sont « immédiatement élevées au rang d'Art »¹⁹. C'est là un des problèmes de l'art contemporain. Selon cette logique, tout le monde pourrait alors collectionner et exposer des photographies trouvées dans des vides greniers et des brocantes. Ainsi, nous nous appuyerons sur des interrogations plus larges afin de préciser les critères esthétiques et les frontières de l'art concernant les images vernaculaires.

« Un lourd soupçon pèse sur l'anonymat dans une culture qui a érigé en valeur morale, économique et sociale, et sacralisé, ou peu s'en fait, la notion d'œuvre et d'auteur ; et le droit qui y est assigné. Ne pas avoir de nom, y renoncer, le perdre ou le cacher, ne pas en qualifier l'objet enfreint la règle de distinction et de propriété »²⁰.

Par cela nous comprenons l'enjeu d'exposer la photographie vernaculaire dans le cadre de l'exposition au Centre Pompidou. Ce lieu institutionnel de reconnaissance artistique héberge en son sein des images sans noms, sans auteurs, « sans-art ». Comment une telle institution peut se permettre d'exposer aux yeux de tous des images qui semblent *a priori* dénuées de toute considération artistique (à la fois de la part des opérateurs mais aussi de

¹⁸ MARTINEZ Léo, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, thèse de doctorat, dirigée par Luce Barlangue, Université Toulouse II, 2011, p.14.

¹⁹ Référence à la citation de Daniel Buren tirée du catalogue « Function of the museums » dans le livre *L'art d'aimer les objets* de Dominique Poulot. Citation complète : « le musée assure immédiatement le statut d'Art à tout ce qui s'expose ».

²⁰ GARAT Anne-Marie, *Anon. Photographies anonymes*, Paris, Actes Sud, 2012, pp.4-12.

la part du public). Mais finalement, par le biais de la rétrospective de Sébastien Lifshitz, nous nous rendons compte que les clichés vernaculaires sont de véritables réservoirs d'images. Les photographies anonymes suscitent un nouvel intérêt artistique, social et institutionnel que nous tenterons de déterminer. Par cela, elles s'élèvent, dans une certaine mesure, au rang d'art, et sont réhabilitées au point d'être exposées sur les cimaises d'un Centre Pompidou.

Loin d'être une première historique dans l'histoire de l'exposition de la photographie d'amateurs, la rétrospective de Sébastien Lifshitz reste toutefois marginale, d'autant plus qu'il s'agit ici d'une exposition issue d'une collection personnelle. S'ajoute à la dimension d'images anonymes, la dimension du collectionnisme liée à la figure de Sébastien Lifshitz. Il convient tout d'abord de présenter Sébastien Lifshitz ainsi que l'exposition « L'inventaire infini » afin de comprendre les enjeux liés à l'étude de la photographie vernaculaire dans le cadre de l'étude de ce mémoire.

Sébastien Lifshitz, un collectionneur à l'origine de l'exposition

Réalisateur et scénariste français né en 1968, Sébastien Lifshitz est à l'initiative de l'exposition de photographies vernaculaires au Centre Pompidou intitulée « L'inventaire infini ». Elle s'y est déroulée du 4 Octobre 2019 au 11 Novembre 2019, au niveau – 1 du Centre Pompidou. Grâce à cette exposition nous tenterons de répondre à diverses interrogations qui nous permettront de réfléchir à la manière dont la photographie, et plus particulièrement, la photographie vernaculaire, peut-être de nature documentaire tout en étant une œuvre d'art. L'objectif de ce mémoire est de questionner le vernaculaire et l'artistique pour dépasser la contradiction inhérente qu'on leur associe souvent à tort. A l'instar de Michel Poivert, nous questionnerons le statut de la photographie en reprenant sa formulation : « Comment les ambiguïtés de l'image photographique, au rang desquelles figure sa valeur d'usage (le document), peuvent-elles être “neutralisées” et partant conciliables avec des valeurs artistiques ? »²¹.

²¹ POIVERT Michel, *op.cit.*, p.121.

L'exposition « L'inventaire infini »

« L'inventaire infini » rassemble une centaine de photographies vernaculaires issues de la collection personnelle de Sébastien Lifshitz. Elles ont été achetées pour la plupart dans des vides greniers. Chineur depuis son plus jeune âge, Sébastien Lifshitz a accumulé des images anonymes, qu'il a spécialement triées, sélectionnées et mises en récit, pour l'occasion de l'exposition. Imaginée comme une « anthologie de la photographie amateur »²², l'exposition dévoile une série de photographies regroupées autour de dix thématiques subjectives²³ explorant des notions telles que l'identité, l'amour, les récits, etc. Rassemblées selon des critères esthétiques, éthiques, mais aussi drôles et nostalgiques, les images proposent ainsi un nouveau sens et une nouvelle cohérence dans l'histoire du médium. Le collectionneur entend éclairer « cette production immense (par le nombre) mais qui reste encore de nos jours complètement méconnue et déconsidérée »²⁴.

Aucun critère temporel ou technique ne semble avoir bridé la sélection des images exposées. En effet, des clichés de toute technique confondue, et produits entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle sont accrochés sans distinctions aux murs de



© Alice Teychenné

Fig.1 Vue de la section « Récits ». Mélange des techniques et des siècles.

²² Citation entière : « Toutes ces images je les ai rassemblées sous la forme d'un récit photographique, sorte de petite anthologie personnelle de l'image vernaculaire ». Phrase tirée du catalogue d'exposition LIFSHITZ Sébastien, BONNET Isabelle, *L'inventaire infini*, Cat. Expo, Paris, Centre Pompidou, (4 octobre – 11 novembre 2019), Paris, Editions Xavier Barral, 2019.

²³ GEFEN Alexandre, « Sébastien Lifshitz, *L'Inventaire infini*, textes Isabelle Bonnet. Éditions du Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2019, catalogue de l'exposition des 4 octobre 2019 – 11 novembre 2019 au Centre Georges Pompidou. », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2020/1 (n° 25), p. 157-158. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-1-page-157.htm>

²⁴ *Centre Pompidou*, « Cinéastes au centre Pompidou : Entretien avec Sébastien Lifshitz », Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-53dfcda8f11943f4c45c613970196520¶m.idSource=FR_E-53dfcda8f11943f4c45c613970196520 (Consulté le 11.10.2019).

l'exposition. Seule une organisation thématique définit par les deux commissaires régit leur classement.

Les choix scénographiques ont été faits par Sébastien Lifshitz lui-même avec l'aide de la commissaire Isabelle Bonnet. Sébastien Lifshitz semble alors endosser divers rôles ; il serait à la fois collectionneur, artiste, mais aussi scénographe ? Cette triple notion associée à la personne de Sébastien Lifshitz incite aux questionnements quant à son statut qui semble osciller, et pourrait bien faire basculer les frontières de la notion d'auteur. En effet, collectionneur, Sébastien Lifshitz, a, avant même d'exposer ces images, impulsé un acte favorisant la reconnaissance de la photographie vernaculaire par le collectionnisme en question. Quel.s rôle.s jouent donc les collectionneurs dans l'histoire de la reconnaissance de la photographie ? est une question à laquelle nous tenterons de répondre dans la partie VI du mémoire. Nous pouvons aussi considérer Sébastien Lifshitz comme un artiste, car les agencements et les rapprochements qu'il opère entre les images sont proches de l'acte créateur des artistes appropriationnistes, de prime abord. Nous étudierons donc dans quelles mesures, l'acte d'agencement des photographies vernaculaires se rapproche de celui des artistes appropriationnistes et quelles en sont les conséquences ? De fait, cette triple notion associée à la personne de Sébastien Lifshitz invite aux questionnements. Nous nous concentrerons sur ces pistes dans la partie VI du mémoire.



© Alice Teychenné

Fig.2 Rapprochement thématique « Amour et désir »

De plus, par ce jeu d'expérimentation et d'analogie photographique, Sébastien Lifshitz incite à l'observation et entend « montrer la richesse, la diversité, la formalité, l'esthétique et la narration de ces images singulières »²⁵, alors même que cet art dit « mineur » est en dehors de toutes les catégorisations esthétiques traditionnelles et formelles. Par cela, l'artiste (si toutefois il est cohérent d'employer ce terme pour désigner Sébastien Lifshitz) interroge le mystère que renferment ces images vernaculaires. En effet, pourtant « débarrassées des modèles de représentation »²⁶, elles « émeuvent et fascinent le regardeur »²⁷. Roland Barthes dans *La chambre claire* évoque même un sentiment de « jubilation »²⁸ que le regardeur peut ressentir. Ces émotions fortes ressenties face à ces images sans auteur et en apparence banales semblent être la traduction d'un phénomène particulier, les élevant ainsi au rang d'art et au-dessus de leur caractère fortuit, malgré leur absence de signature. Quels sont donc les phénomènes qui élèvent ces photographies dans la sphère artistique, et le cas échéant dans la sphère muséale, au point de toucher profondément le visiteur ? Ces phénomènes sont d'autant plus intéressants à étudier que la photographie anonyme est aujourd'hui une pratique de masse qui peut facilement tomber dans l'oubli, alors même qu'elle est le témoin direct de l'histoire de l'humanité. Ainsi, éloignée des « canons classiques de la bonne photographie »²⁹ par des effets stylistiques parfois inopinés à l'instar du flou, des reflets, des compositions de plans, etc. Il convient donc de chercher à définir la photographie vernaculaire avant de pouvoir l'étudier plus en profondeur dans le cadre de ce mémoire.

²⁵ Centre Pompidou, « Cinéastes au centre Pompidou : Entretien avec Sébastien Lifshitz », Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-53dfcda8f11943f4c45c613970196520¶m.idSource=FR_E-53dfcda8f11943f4c45c613970196520 (Consulté le 11.10.2019).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ BOYD William, FLYNN JOHNSON Robert, « Treize façons de regarder la photographie », in *Anonymes. Images énigmatiques de photographies d'inconnus*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p.7.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p.19.

II. Tentative de définition de la photographie vernaculaire : entre amateurisme et anonymat ?

Afin de comprendre l'enjeu de la problématique, il semble important d'interroger en premier lieu, le terme de « vernaculaire » employé en photographie. Par conséquent ; « qu'est-ce-que la photographie vernaculaire ? » est une question légitime. Est-ce un critère de valeur ? Est-ce une qualité esthétique ? Telles sont les interrogations que nous allons essayer de résoudre. Clément Chéroux le définit de la manière suivante : « le vernaculaire est donc à la fois utilitaire, hétérotopique et domestique »³⁰. Cette définition développe trois critères inclusifs que nous étudierons plus amplement dans le développement de cette partie.

Mais tout d'abord, soulignons que Clément Chéroux est le théoricien majeur de la photographie vernaculaire. C'est pour cette raison que nous nous appuyons sur son ouvrage de référence sur le sujet, à savoir : *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*³¹. Nous pouvons également considérer Sébastien Lifshitz comme étant un théoricien et un acteur majeur sur le même sujet. En effet, à travers son exposition « L'inventaire infini », il interroge de même la valeur de la photographie vernaculaire : Est-elle intrinsèque à l'image ou est-elle construite par le collectionneur, le regardeur, ou encore par la mise en scène et l'accrochage ? Il questionne également son esthétique ainsi que son processus créatif. Afin d'essayer de répondre à ces questions, nous allons tout d'abord clarifier la signification du terme « vernaculaire ».

A. La photographie vernaculaire : Compréhension et débats

En revenant sur l'étymologie du terme « vernaculaire », il est possible de faire émerger plusieurs sens. Divers théoriciens, à l'instar de Clément Chéroux, John Atlee Kouwenhoven et John Szarkowski, ont clarifié ces significations.

³⁰ CHEROUX Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, op.cit.

³¹ *Ibid.*

La photographie vernaculaire selon Clément Chéroux : utile, domestique et hétérotopique

D'après Clément Chéroux³², le mot « vernaculaire » est construit en français comme en anglais sur la racine « verna » qui signifie « esclave » en latin. Ainsi, le terme « vernaculaire » renvoie à l'idée de la servitude associée intrinsèquement à l'esclavage et à la personne de l'esclave. Par conséquent, il désigne quelque chose d'utile. En effet, l'esclave n'existe que par son utilité et sa dépendance. De plus, dans la Rome antique, et notamment dans le droit romain, « *vernaculus* » désigne une catégorie d'esclaves « nés dans la maison » par opposition à ceux achetés ou échangés. Cette catégorie bien particulière d'esclaves est donc liée à la domanialité, au foyer domestique, à la maison. C'est du « *home made* »³³, c'est à dire une consommation personnelle qui reste interne au foyer. Par conséquent, le « *vernaculus* » échappe au marché et reste extérieur aux flux mondiaux de la société de consommation. C'est donc une hétérotopie.

Ainsi, les trois axes principaux qui définissent le « vernaculaire » selon Clément Chéroux sont sa fonction (utilitaire), son lieu (domestique) et son esprit (hétérotopique)³⁴. On comprend alors la définition qu'il avance : « Le vernaculaire est donc à la fois utilitaire, hétérotopique et domestique »³⁵.

« Utilité »³⁶ et vernaculaire

Mais la fonction utilitaire de la photographie vernaculaire peut être entendue de deux manières différentes.

D'une part, l'utilité accordée à la photographie vernaculaire peut se retrouver dans le fait qu'elle est souvent appliquée à d'autres domaines, comme par exemple les sciences (la chronophotographie), le domaine médical, ou encore la photographie aérienne. De ce point de vue-là, elle est fonctionnelle donc « utile », pour reprendre le terme employé par Clément Chéroux. De fait, sa fonctionnalité prime sur sa qualité esthétique. Elle est par

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ CHEROUX Clément, « Le jeu des amateurs », in *L'art de la photographie de ses origines à nos jours* (A. Gunthert), Paris, Citadelles & Mazenot, 2008, pp.223-252.

³⁵ CHEROUX Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, op.cit.

³⁶ Le terme « Utilité » fait référence à la définition donnée par Clément Chéroux.

conséquent appréhendée au profit de sa capacité d'investigation et d'enregistrement du réel³⁷. Son caractère utilitaire la met donc « au service de quelque chose »³⁸. A savoir, au service de la peinture et des sciences³⁹. Ainsi, nous comprenons la dimension utilitaire qui lui est rattachée. Une utilité proche de l'esclavagisme dont parle Clément Chéroux.

D'autre part, l'Américain, John Atlee Kouwenhoven, l'analyse d'une autre manière pour en faire quelque chose qui se détache l'esclavage⁴⁰. En effet, dans son analyse, la photographie vernaculaire reste certes utile, mais son utilité est déplacée dans un nouveau champ. Un champ où règnent liberté et autonomie. Il inverse ainsi la tendance hétéronome de la photographie vernaculaire pour en faire un médium indépendant qui « rend service » et qui par conséquent, n'est plus « servile ». C'est là toute la complexité de la définition de la photographie vernaculaire.

« Domesticité », « hétérotopie » et vernaculaire

La « domesticité »⁴¹ de la photographie vernaculaire désigne à la fois le lieu d'intervention de la prise de vue mais aussi l'espace principal de circulation des clichés. En effet, les clichés vernaculaires s'opèrent majoritairement à la maison dans laquelle ils restent enfermés à cause du peu d'intérêt qu'ils suscitent dans le marché de l'art. De fait, la maison devient le lieu privilégié de circulation de ces photographies regroupées sous forme d'albums de famille. Ainsi, même si les photographies vernaculaires représentent la part la plus importante de la production photographique, notamment depuis internet et le numérique ; elles sont peu dignes d'intérêt et restent à l'écart⁴². Ce désintérêt est dû au

³⁷ Cette compréhension de la photographie vernaculaire est « primitive ». En effet, elle laisse de côté le caractère esthétique de la photographie. Cela peut nous faire penser à la manière dont nous avons considéré la photographie jusqu'aux années 1970, à savoir industrielle et technique, au service de l'enregistrement du réel.

³⁸ CHEROUX Clément, « Le jeu des amateurs », in *L'art de la photographie de ses origines à nos jours*, *op.cit.*

³⁹ Cela fait référence au discours de Baudelaire publié en 1859 dans la *Revue française*, où il déclare que la photographie est « la servante des sciences et des arts ». Cette considération de la photographie date plus particulièrement du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle. Il est toutefois intéressant de les rappeler afin de comprendre l'historicité de la compréhension de la photographie dont on trouve encore aujourd'hui quelques résurgences.

⁴⁰ CHEROUX Clément, « L'art de l'oxymore. Le style vernaculaire de Walker Evans », in *Walker Evans*, cat. Expo, Paris, Centre Pompidou, (26 avril 2017 – 14 août 2017), Editions du Centre Pompidou, Paris, 2017.

⁴¹ CHEROUX Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, *op.cit.*

⁴² BROUE Caroline, « La photographie vernaculaire », in *La Grande Table, France culture*, 15 Novembre 2013, Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/la-photographie-vernaculaire> (Consulté le 11.11.2019).

fait qu'elles sont produites dans un contexte domestique. Effectivement, ce dernier conduit à la création d'images triviales, de l'ordre de l'intime dépourvues d'intention artistique. Malgré leur nombre conséquent, elles sont donc qualitativement dépréciées.

L'autre explication de cette mise à l'écart renvoie à l'étymologie du terme « vernaculaire » qui nous rappelle que les esclaves occupaient l'échelon le plus bas dans l'échelle des valeurs sociales. Ainsi, une position mineure lui est naturellement consignée.

D'autre part, le caractère prosaïque de la photographie vernaculaire, dépourvu d'intention artistique dans la prise du cliché, lui retire (*apriori*) toute qualité esthétique. Elle est donc « l'autre de l'art »⁴³ par sa non-conformité. Elle est en deçà et en périphérie de ce qui est officiellement reconnu par les instances de légitimation culturelle. Elle est exclue de la sphère artistique institutionnalisée. Le vernaculaire est alors lié au populaire, en opposition à la culture élitaire.

Cependant, depuis Szarkowski aux Etats-Unis, puis Clément Chéroux en France, la photographie vernaculaire fait l'objet de nouvelles réflexions malgré le contre-point qu'elle adopte face aux autres pratiques artistiques. Comme l'exprime Clément Chéroux :

« Même si la photographie vernaculaire est produite sans intention artistique, dans un contexte domestique et utilitaire, cela ne veut pas dire qu'elle soit dénuée de qualités esthétiques »⁴⁴.

Cette phrase résume une partie de l'enjeu du mémoire de recherche, à savoir, comprendre comment la photographie vernaculaire malgré sa non-intention artistique peut tout de même être exposée dans des institutions culturelles et faire art ? Est-ce grâce à ses « qualités esthétiques »⁴⁵ ? Mais de quel.s ordre.s sont ses qualités esthétiques ? L'esthétique semble être une réponse clef. Nous tenterons d'exploiter les notions esthétiques de la photographie vernaculaire lorsque nous aborderons les clichés de l'exposition « L'inventaire infini » dans la partie VIII dédiée à ces questionnements.

Tout d'abord, il semble nécessaire de comprendre l'ensemble des facettes définissant la photographie vernaculaire. C'est pourquoi, nous allons à présent parcourir l'histoire de

⁴³ CHEROUX Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, op.cit.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ L'expression « qualités esthétiques » est empruntée à Clément Chéroux.

la pratique amateur en photographie tout en revenant sur l'évolution de la signification des termes « amateur » et « amateurisme ». Cette étude nous permettra de comprendre comment la photographie amateur et vernaculaire sont liées ou à *contrario* sont détachées.

B. La photographie amateur : Etymologie et histoire

Le concept d'« amateur » est un qualificatif dont la signification a évolué à travers les siècles pour devenir une expression antinomique avec sa signification originale. Regardée par les critiques d'art comme étant le fruit du « hasard »⁴⁶ et ne pouvant jouir d'une considération commerciale, la photographie amateur a donc été déconsidérée pendant de nombreuses décennies, à l'instar de la photographie vernaculaire. Pourtant les amateurs sont à l'origine de nombreuses améliorations techniques en photographie.

Pour définir la photographie amateur, nous ne retiendrons pas la définition antithétique qu'on lui accorde parfois, à savoir que l'amateur est le contraire du « professionnel ». « Professionnel » ayant ici le sens de « celui qui est détenteur d'une qualification délivrée à l'issue d'une formation et qui est rétribué pour son travail »⁴⁷. Cette contre-définition de l'amateur, n'a pas de sens dans l'histoire de la photographie car de nombreux amateurs étaient plus qualifiés que les photographes professionnels grâce à leur passion et certains d'entre eux étaient même rémunérés. Nous laisserons donc de côté ce postulat.

Etymologiquement, l'amateur est « celui qui aime »⁴⁸. Cependant, le sens de ce terme a changé au cours du XIX^{ème} siècle pour adopter une signification presque contradictoire avec son sens originel. En effet, au début du XIX^{ème} siècle, l'amateur en photographie désigne un « fin connaisseur »⁴⁹ de la pratique photographique. Ces « fins connaisseurs » sont des personnes soucieuses de faire progresser la pratique grâce à leurs connaissances techniques et chimiques. Mais, à la fin du XIX^{ème} siècle, la pratique de loisirs s'est démocratisée. Ainsi, de plus en plus de personnes pratiquent la photographie mais avec un niveau de connaissances très limité par rapport aux amateurs qualifiés de « fin

⁴⁶ CAJOLLE Christian, « Vous avez dit musée », in *Une autre histoire de la photographie : les collections du Musée français de la photographie*, (ROUBERT Paul-Louis), Paris, Flammarion, 2015.

⁴⁷ CHEROUX Clément, « Le jeu des amateurs », in *L'art de la photographie de ses origines à nos jours* (GUNTHER André), *op.cit.*, pp.223-252.

⁴⁸ D'après le CNRTL, l'étymologie du terme amateur date de 1488 et se dit de « celui qui aime ». Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/amateur> (Consulté le 01.05.2020).

⁴⁹ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie*, *op.cit.*, pp.80-89.

connaisseurs ». Ces derniers sont alors considérés comme des dilettantes. De ce fait, une définition duale apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle, avec d'une part des amateurs qui mènent une pratique assidue du médium et qui possèdent un niveau de connaissance très élevé, et que Léon Gimpel⁵⁰ définit de la manière suivante :

« Défier les contraintes techniques de la photographie et repousser les limites de la représentation traditionnelle en développant des formes nouvelles constituent les principaux objectifs de sa production photographique. Autant d'éléments qui le qualifient comme photographe amateur »⁵¹.

D'autre part, il y a les amateurs considérés comme mauvais et novices par leur manque de professionnalisme. Le mot « amateur » prend alors une connotation dévalorisante. Paul Périer⁵² qualifie ces nouveaux amateurs dilettantes de la façon suivante : « ils déshonorent la photographie et corrompent le goût du public ». Malgré cette ambivalence, ces deux types d'amateurs sont des « personnes qui aiment » la photographie, pour reprendre le sens étymologique.

Cette distinction duale peut également être comprise par l'intermédiaire du discours officiel tenu par l'Etat au début du XIX^{ème} siècle. Ainsi, nous allons voir comment la pratique amateur évolue parallèlement aux visées politiques et à l'évolution des techniques photographiques.

Le discours politique officiel sur l'amateurisme en photographie

Malgré une tendance à l'augmentation de la pratique photographique amateur à la fin du XIX^{ème} siècle, notamment grâce à la démocratisation des loisirs, cette dernière reste minoritaire contrairement à ce qu'annoncent officiellement les discours politiques. Orchestrée politiquement par Arago dès son invention officielle en 1839, la photographie est considérée comme étant « à la portée de tous »⁵³ car elle ne requiert *apriori* aucune connaissance spécialisée. Cependant, dans les faits, il en est autrement. La démocratisation telle que l'annonce et le souhaite le député républicain n'est pas acquise.

⁵⁰ Léon Gimpel est un photographe français de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle.

⁵¹ GIMPEL Léon, *La photographie*, (GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle), Paris, Larousse, 2011, p.87.

⁵² ROUBERT Paul-Louis, « Exposer la photographie », in *Etudes photographiques*, 8, 2000, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223> (Consulté le 11.11.2019).

⁵³ CHEROUX Clément, « Le jeu des amateurs », *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, (GUNTHERT André), Citadelles & Mazenot, Paris, pp.223-252.

Effectivement, la photographie est pratiquée par une minorité d'amateurs, au sens de « connaisseurs » car trop coûteuse, et très technique. Elle est donc uniquement adoptée par l'élite de la société française au dépit de la volonté de Daguerre d'en faire un « procédé accessible à tous »⁵⁴. Seuls les riches et les érudits l'utilisent. Elle est liée à l'avènement de la bourgeoisie, et est le « moyen d'expression typique d'une société établie sur la civilisation technicienne, et fondée sur une hiérarchie des professions », selon Gisèle Freund⁵⁵.

L'exemple le plus remarquable est celui de Jacques Henri Lartigue, qui nous servira de fil conducteur et de référence récurrente au cours du mémoire. Jacques Henri Lartigue, appartient à la classe de la haute bourgeoisie de la fin du XIX^{ème} siècle. Il pratique régulièrement la photographie en tant qu'amateur lors d'activités oisives tels que les rassemblements mondains dans les clubs sportifs, les dîners de charité⁵⁶. La photographie prend, chez Lartigue, la forme d'un loisir ostentatoire, jouant un rôle dans la démonstration de la distinction sociale car elle permet de créer un lien entre familles issues de la classe de loisir. Une certaine compétitivité de l'ostension se met en place entre ces familles afin de s'exposer, d'être vu, regardé et admiré⁵⁷. Cette compétition se matérialise par la prise des portraits, regroupés en albums de familles, iconographie récurrente de la pratique amateur. Nous consacrons une sous-partie à l'étude de l'iconographie vernaculaire, ci-après.

Ce que l'on peut qualifier de « publicité »⁵⁸ politique, dirigée par Arago, vante également la fidélité au réel du résultat mis au service de la connaissance scientifique grâce à son aspect technique. Ce sont pourtant autant de préceptes que d'obstacles dans le cheminement de sa reconnaissance artistique. Ainsi, c'est une vision élitiste qui nous parvient à travers ces clichés, regroupant des amateurs fortunés de la société.

Le fantasme de l'amateur en photographie n'existe donc que dans les discours politiques et sert une « utopie »⁵⁹ marquée par le discours du progrès technique. C'est un

⁵⁴ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie, op.cit.*, p.83.

⁵⁵ SAYAG Alain, *De la photographie comme un de beaux-arts*, Paris, Nathan, 2002.

⁵⁶ LE GAILLARD Marianne, « La photographie de Jacques Henri Lartigue comme loisir ostentatoire », in *L'expérience photographique* (CHALLINE Eléonore, MEIZLE Laureline, POIVERT Michel), Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

⁵⁷ *Ibid.*, p.89.

⁵⁸ *Ibid.*, p.12.

⁵⁹ *Ibid.*, p.11.

idéal démocratique qui malheureusement ne trouve pas d'existence concrète durant les cinquante premières années suivant l'invention de la photographie.

C'est seulement dans les années 1880 et 1890, que la pratique amateur se démocratise et augmente grâce à l'évolution de la technique industrielle en photographie. L'amélioration de la vitesse de la prise de vue ainsi que la simplification des procédés techniques et chimiques incitent davantage à la pratique de la photographie. Concomitamment, les loisirs et les vacances prennent de l'importance dans le quotidien des français, ce qui favorise encore davantage l'augmentation de son utilisation. Ces deux facteurs ; à la fois techniques et sociaux, ont un fort impact dans l'usage exponentiel de la photographie par les amateurs.

Technique et société : la pratique de l'instantané, une « révolution »⁶⁰

De fait, grâce à la mise au point du gélatino bromure d'argent en 1871 par Richard Leach Maddox⁶¹, le domaine de la photographie est révolutionné. Ce nouveau procédé chimique, préparé industriellement ; libère d'une part, les opérateurs des contraintes de la fabrication : il leur est à présent possible d'acheter les négatifs dans les commerces⁶² ; d'autre part, la sensibilité des plaques de verre accrue, favorise une saisie rapide de l'image et du mouvement. Cette nouvelle technique photographique permet de limiter le temps de pose du sujet, autorisant ainsi l'instantané. Par conséquent, l'opérateur peut saisir davantage d'images, d'autant plus qu'il n'a plus besoin d'emporter un trépied lors de ses voyages. Il est ainsi libéré d'une autre contrainte. Effectivement, la taille des appareils photo est considérablement réduite, et ceux-ci sont désormais tenus directement à la main.

Parallèlement, les appareils photos évoluent également. Plus légers, et plus petits, ils sont plus facilement transportables. La révolution Kodak en 1888⁶³, marque un tournant dans l'histoire de la photographie amateur. Créé par l'américain Eastman, le Kodak est

⁶⁰ Expression empruntée à Quentin Bajac dans son ouvrage intitulé *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*.

⁶¹ FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.

⁶² BAJAC Quentin, *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005, p.14.

⁶³ GUNTHERT André, POIVERT Michel (dir), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2016.

un appareil photo pré-chargé, de petite taille, léger et très simple d'utilisation. Il suffit « d'appuyer sur le bouton et l'appareil se charge du reste » pour reprendre l'expression publicitaire de la marque. Débarrassée de toutes ses tâches ingrates, la photographie devient plus attirante. 13 000 appareils Kodak⁶⁴ ont été vendus la première année. Par conséquent, le nombre d'amateur augmente massivement si bien qu'au tournant du siècle ; 300 000 amateurs⁶⁵ en France ont été référencés. De plus, les études menées par la firme recensent 1,5 millions de clichés réalisés par des amateurs dans la seconde moitié des années 1940, et plus de 2 milliards d'instantanés en 1954. Ces appareils sont peu coûteux, entre 3 et 15 dollars, de même que le développement des images⁶⁶. Par son instantanéité et sa simplification, la photographie devient un médium de masse. L'industrialisation fait également chuter les prix, permettant ainsi l'accès à un public plus large. Libéré par conséquent de toute contraintes, qu'elles soient techniques ou économiques, le médium est donc très vite adopté par de nombreux amateurs, « dilettantes », ou non. On assiste alors à « l'ère de la banalisation radicale de la photographie »⁶⁷. En effet, l'amateur n'a plus besoin de comprendre comment les images sont fabriquées grâce à l'automatisation du procédé technique. Être opérateur n'est plus un métier car la compétence technique n'est plus nécessaire⁶⁸. On pressent dès à présent l'apparition de la notion de l'œil du photographe, qui complètera la technicité avec le temps.

L'appareil photo est donc l'objet indispensable, notamment depuis la démocratisation des loisirs où la capture des moments intimes devient une habitude. La démocratisation de la photographie telle qu'elle était rêvée depuis 1839 semble enfin accomplie, quelques cinquante années plus tard. Cependant, là encore il existe une revendication de la part des praticiens de distinguer les amateurs en tant que « fin connaisseurs » et les amateurs « novices ». Cette revendication est d'autant plus virulente que les nouveaux appareils photos dédouanent l'opérateur de toute compréhension et maîtrise technique.

⁶⁴ CHEROUX Clément, « Le jeu des amateurs », *L'art de la photographie de ses origines à nos jours*, *op.cit.*, pp.223-252.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Gallimard, Paris, 2010, p.14.

⁶⁷ CHEVAL François, « L'épreuve du musée », in *Études photographiques*, Mai 2002, p.5. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/269> (Consulté le 21.04.2020).

⁶⁸ CHALLINE Eléonore, MEIZLE Laureline, POIVERT Michel, *L'expérience photographique*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2014, p.13.

Ainsi, les « amateurs connaisseurs » souhaitent se démarquer des « presse-boutons »⁶⁹, c'est-à-dire des amateurs qu'ils considéraient comme « incultes » par leur utilisation du Kodak.

En 1924, le brevetage du *Photomaton* marque la complète automatisation de la prise de vue et du tirage. Cette image directe de petit format a été très en vogue aux États-Unis et en France. Dès 1933, on dénombre 240 studios de l'autre côté de l'Atlantique et 140 en France⁷⁰. Et en 1948, la commercialisation sur le marché du *Polaroid Land Camera*, permet d'obtenir une image en noir et blanc grâce à un développement automatique et instantané d'environ soixante secondes. Ces avancées témoignent d'une véritable pratique de masse dans les années 1960⁷¹.

Le numérique

L'apparition des photographies numériques telles que nous les connaissons aujourd'hui remonte aux années 1990, bien que 1981 soit la date de la première mise sur le marché du *Mavica* (premier appareil numérique développé par Sony)⁷². L'acte photographique est ainsi réduit uniquement au choix du cadre et du moment. Cette mutation de la pratique est d'autant plus marquée avec le développement des smartphones et de la mise en ligne des images saisies, faisant passer au second plan le tirage photographique, jusqu'alors nécessaire. L'image matérielle, les albums de familles, disparaissent au profit d'internet. Finalement, internet devient le nouvel immense album de familles géant, ouvert à tous. Cette avancée technique favorise une plus grande rapidité de la transmission et du partage des images. C'est aussi le lieu de la rencontre des productions d'amateurs. Il y a à présent une « certaine concurrence qui apparaît entre photographie amateur et professionnel reporter qui est de plus en plus développé et immédiate puisque les clichés peuvent être mis rapidement en avant sur internet et être vu ainsi par la terre entière »⁷³.

⁶⁹ BOURDIEU Pierre (dir), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions minuits, 1965.

⁷⁰ BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, op.cit, p.99.

⁷¹ *Ibid.*, p.14.

⁷² *Ibid.*, p.99.

⁷³ *Ibid.*, p.112.

Naissance d'une iconographie de la photographie amateur ?

Conjointement, nous pouvons distinguer la naissance d'un nouveau champ iconographique en lien avec la photographie amateur. En effet, les « plus érudits » capturent les paysages qu'ils rencontrent lors de leurs excursions touristiques. Ils s'entraînent à saisir la lumière. Les « faux-frères »⁷⁴, pour reprendre à nouveau une expression de Périer saisissent quant à eux leur vie quotidienne. Apparaît ainsi, une iconographie de la photographie amateur, où le profil socio-culturel de l'opérateur (directement rattaché au type d'appareil photographique utilisé) impacte le genre des sujets photographiés. Catégorie sociale et technicité photographique sont à l'origine de l'apparition d'une iconographie amateur aussi variée que catégorisée socialement et techniquement.

La photographie amateur est donc généralement abordée d'un point de vue technique et sociologique, à l'instar de ce que nous venons de faire. Comme si, aucune esthétique, aucune forme n'existaient. Comme si elle n'était pas digne d'intérêt esthétiquement et qu'elle était prisonnière de sa fonctionnalité (de sa « valeur d'usage »⁷⁵). Cependant, au cours du XXème siècle notamment, lorsque la photographie s'est banalisée dans de nombreux foyers et dans diverses couches sociales, la photographie prend une proportion intime voire intimiste. Elle revêt une forme nouvelle issue des nouvelles pratiques et des nouvelles techniques développées précédemment. En effet, les opérateurs souhaitent conserver des souvenirs de leurs vacances, la trace du temps qui passe, le visage de leurs proches, ou encore des moments de vie, tout simplement⁷⁶. L'évolution des pratiques amateur fait donc émerger une nouvelle iconographie : celle de la photographie de famille au milieu du XXème siècle. Cette iconographie reflète les préoccupations nouvelles de la société mais elle illustre également l'émergence d'une nouvelle esthétique propre à l'amateurisme. Toutefois, cette notion d'esthétique étant complexe, il est préférable de la traiter à part. Quoiqu'il en soit, ces photographies de famille traduisent un intérêt nouveau pour les motifs familiaux et intimes. Ces images prises dans le cercle familial et domestique (on pense immédiatement à la définition du « vernaculaire » donnée par

⁷⁴ ROUBERT Paul-Louis, « Exposer la photographie », in *Etudes photographiques*, *op.cit.*

⁷⁵ GUNTHER André, POIVERT Michel (dir), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, *op.cit.*

⁷⁶ GATTINONI Christian, VIGOUROUX Yannick, *La photographie contemporaine*, *op.cit.*

Clément Chéroux⁷⁷) sont regroupées dans des albums photos de familles où les fêtes de famille, les animaux de compagnie, les amis, les activités sportives sont mises à l'honneur. Le sujet prime ainsi sur la technique. L'humain dans son intimité est donc le motif central de la photographie amateur. L'image « se concentre donc sur son sujet et se désintéresse du cadrage, de la composition et sous-estime les ombres et lumières gênantes »⁷⁸. Ces « erreurs » du quotidien marquent et caractérisent les images anonymes. Elles vont à l'encontre de la « bonne photographie » en s'éloignant des conventions traditionnelles.



Fig.3 Section « Récits ». Photos issues d'un album de famille. Scènes de la vie quotidienne.

Les appareils photo instantanés, tels que les polaroids incitent à la capture de ces motifs. En effet, ces nouveaux procédés renouvellent les modèles photographiques. Les sujets en extérieurs et les moments de loisir sont privilégiés⁷⁹. Saisir sur le vif devient un concours entre les amateurs. De plus, la manière de tenir l'appareil influence la prise de vue, et de fait le sujet saisi. Effectivement, les premiers appareils instantanés demandent à être utilisés à hauteur de poitrine. Cela se répercute sur le cadrage et modifie l'axe de vue des sujets saisis.

Malgré une certaine « unicité » entre chacun des clichés vernaculaires, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, il semble toutefois difficile d'établir un style

⁷⁷ Pour rappel, la domesticité est un critère de définition annoncé par Clément Chéroux dans son ouvrage *Vernaculaires. Essais d'histoire sur la photographie*.

⁷⁸ LIFSHITZ Sébastien, BONNET Isabelle, *L'inventaire infini*, Cat. Expo, *op.cit.*

⁷⁹ BAJAC Quentin, *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005, pp.20-21

homogène entre chacune des images. De fait, Pierre Bourdieu⁸⁰ considère ces images anonymes comme étant uniformisées et stéréotypées à cause des sujets identiques capturés. Par cela, nous pouvons considérer qu'il fait retomber la photographie à « un simple instrument » technique dont les amateurs se servent pour sauvegarder un moment. Comme si Pierre Bourdieu dépossédait l'image de son essence et de son sujet. Tandis que nous pouvons, dans une certaine mesure, considérer ces productions comme étant « des entorses aux règles canoniques du bien photographié »⁸¹, pour reprendre le positionnement de Quentin Bajac à leur égard. En cela, les images vernaculaires semblent au contraire, libres et libérées de toutes contraintes ; et par conséquent ouvertes à une multiplicité de sujets et d'iconographies variés. Ainsi, la photographie amateur « interroge les anciens modèles dominants en se concentrant sur l'expérience vécue »⁸² au détriment de l'« aura aristocratique de l'art »⁸³. L'amateur transforme et étend la valeur et la reconnaissance de la production artistiques en déplaçant les frontières communément admises.

Aujourd'hui, les procédés numériques, ainsi que l'accès à une masse d'images stockées en ligne changent notre rapport à la photographie et créent de nouvelles iconographies vernaculaires. Chacun est libre de photographier ce qu'il souhaite. Le temps de capture d'une image est réduit à néant ce qui encourage encore plus la production rapide et de masse d'images photographiques. Les caméras frontales des smartphones facilitent la pratique de Selfies⁸⁴ ; que l'on peut considérer comme étant une nouvelle iconographie de la photographie amateur. Voici autant d'iconographies propres à la photographie amateur que nous retrouvons dans l'exposition « L'inventaire infini » de Sébastien Lifshitz et qui tendent vers une imitation ou une réappropriation culturelle et institutionnelle.

⁸⁰ BOURDIEU Pierre (dir), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, op.cit.

⁸¹ BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, op.cit. p.24.

⁸² GEFEN Alexandre, « Les amateurs », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 25, 2020, p. 5-8. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-1-page-5.htm>

⁸³ GEFEN Alexandre, « Les amateurs », in *Nouvelle revue d'esthétique*, op.cit.

⁸⁴ GUNTHERT André, POIVERT Michel (dir), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, op.cit.

Amateur et vernaculaire : points de rencontre et divergences

Par conséquent, nous pouvons admettre que la photographie amateur est partie intégrante de la photographie vernaculaire dans le sens où la photographie amateur, à l'instar de la photographie vernaculaire est utile, domestique et hétérotopique. Elle est utile car elle sert à conserver la mémoire des épisodes de la vie. Elle est domestique car elle très souvent prise dans le cercle familial et intime. Enfin, elle est hétérotopique car elle est absente des marchés. Son absence dans le marché de l'art s'explique notamment par sa non-intention artistique qui en fait alors un médium dépourvu d'intérêt économique, dans un premier temps de son histoire. Or il semblerait, si nous nous appuyons sur l'expérience de collectionnisme de Sébastien Lifshitz, que la photographie vernaculaire fasse aujourd'hui partie du marché de l'art. Nous en débattons plus tard. C'est donc par ces aspects que nous pouvons rapprocher la photographie amateur de la photographie vernaculaire malgré leurs différences.

Différences notables notamment du point de vue de l'opérateur. En effet, lorsque nous parlons de photographie amateur nous faisons directement référence à l'opérateur. C'est-à-dire à la personne à l'origine de la création du cliché. Tandis que lorsque nous parlons de la photographie vernaculaire nous nous intéressons à son essence. La personne à l'origine de l'image n'est donc pas prise en compte dans la photographie vernaculaire. Cependant, nous pouvons admettre dans une certaine mesure que la photographie vernaculaire est produite par des photographes amateurs car l'amateurisme en photographie a pour conséquence, l'exclusion immédiate de la photographie du champ économique du marché car la photographie amateur ne fait pas consensus. Nous pouvons toutefois citer le contre exemple des photographies de l'amateur Henri Lartigue qui sont aujourd'hui reconnues, et recherchées sur le marché de l'art.

De fait, à partir du moment où une photographie entre dans le marché de l'art, elle est reconnue, et l'opérateur amateur change de statut pour ainsi devenir un artiste. Un artiste autodidacte. Nous reviendrons sur ce transfère de statut plus loin dans le corps du mémoire. Ainsi, la photographie amateur n'est pas toujours vernaculaire et la photographie vernaculaire n'est pas toujours prise par un amateur. Prenons l'exemple de Walker Evans. Walker Evans est à l'origine du « style dit vernaculaire ». Ce photographe de renom crée des photographies artistiques. Ainsi, ses clichés sortent de la dimension utilitaire de la photographie. Pourtant, elles en adoptent l'esthétique par les sujets

capturés. Walker Evans déclare lui-même en 1917, la phrase suivante : « Un document a une utilité alors que l'Art n'en a aucune. En conséquent, l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse en adopter le style »⁸⁵.

La définition de vernaculaire énoncée par Clément Chéroux s'avère donc être plus large et plus complexe que ce qu'il laisse entendre. Il semble que nous pouvons faire entrer la photographie amateur dans le champ de la photographie vernaculaire, malgré quelques contre-exemples, et un différent de référentiel. De fait, nous pourrions employer à même escient les termes de « photographie vernaculaire » et de « photographie amateur » au cours du mémoire. De plus, pour pousser davantage l'analyse et la compréhension de ces deux notions, il semble pertinent de nous focaliser sur la notion d'« anonyme »⁸⁶. Notion complémentaire et souvent sous-jacente à la photographie vernaculaire. Qu'entendons-nous par anonyme ? C'est ce que nous allons étudier.

C. La photographie anonyme⁸⁷

Le terme d'« anonymes » peut également être utilisé pour désigner les opérateurs à l'origine des clichés vernaculaires car les images photographiques exposées lors de l'exposition « L'inventaire infini » ont toutes été prises par des personnes anonymes. « Anonymes » dans le sens où le nom des opérateurs ne nous est pas parvenu, mais aussi dans le sens où ce sont des personnes dont la notoriété en matière de reconnaissance artistique est inexistante. Leurs noms ne font pas partie des annales, ils ne sont pas reconnus.

De surcroît, il est intéressant de mettre en avant le fait que l'image anonyme désigne à la fois : l'image faite par un anonyme et l'image prise d'un anonyme. L'anonyme est alors simultanément sujet et objet. Ce double sens, nous le rencontrons à travers les clichés de l'exposition « L'inventaire infini » qui ornent les cimaises du Centre Pompidou. Définir

⁸⁵ EVANS Walker, KATZ Leslie, *Walker Evans : le secret de la photographie entretien avec Leslie Katz*, *op.cit.*

⁸⁶ SOULAGES François, ZORZAL Bruno (dir.), *Image & anonymat à l'ère du contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2019.

⁸⁷ *Ibid.*

l'anonymat en complément de l'amateurisme apportera un complément de lecture et de compréhension vis-à-vis du médium photographique que nous étudions.

« L'anonymat exclut l'identité de l'auteur et ou du référent »⁸⁸

Souvent sanctionnée par le public à cause de son abondance quantitative et de ses qualités triviales⁸⁹, la photographie anonyme restent dans l'ombre. Les opérateurs eux-mêmes ne se revendiquent pas comme auteur et ne recherchent aucune notoriété ou reconnaissance. C'est en partie en cela que l'image anonyme n'est pas reconnue ou tarde à être reconnue. De fait :

« à l'ère du contemporain qui est aussi l'ère de la masse, de la foule, de l'anonymat : l'ère de la dissolution du sujet dont il ne reste que l'image [...] car il n'y a jamais eu autant d'images, jamais il n'y a eu autant d'oubliés, d'effacés, d'anonymes »⁹⁰.

Par cela, nous comprenons les limites de l'image anonyme quelque soit le procédé technique à l'origine de sa création (qu'il soit numérique ou non). En effet, trois problèmes semblent être rattachés à l'image anonyme : « celui de l'identité du sujet, celui de son identification et celui de son image »⁹¹. De fait, ces images, dont nous ne connaissons rien, ne peuvent être identifiées facilement. Il reste parfois des inscriptions manuscrites qui renseignent le détenteur sur la date, le lieu, et le sujet photographié. Dans le cas contraire, les informations non recensées ne permettent aucune identification. Un abîme occupe alors l'image, et ces lacunes ne peuvent être sauvées que par une transmission orale, si tant est qu'elle ait perduré avec le temps. Ainsi, face à ces images sans identités, se pose alors la question de la connaissance et de la reconnaissance.

Effectivement, à travers ces anonymes, nous soulevons intrinsèquement une certaine perte de la connaissance. Cette perte de la connaissance se matérialise par la perte de la connaissance du sujet ou de son identification. En revanche, une certaine reconnaissance de l'image anonyme perdure de par son iconographie, son esthétique, son sujet, son opérateur, etc permet d'éclairer l'image et apporte par conséquent une nouvelle

⁸⁸ PIMENTEL Leandro, *Images et anonymats à l'ère du contemporain* (ZORZAL Bruno), *op.cit.*

⁸⁹ GARAT Anne-Marie. *Anon. Photographies anonymes*, Paris, Actes Sud, 2012, pp. 4-12.

⁹⁰ SOULAGES François, ZORZAL Bruno (dir.), *Image & anonymat à l'ère du contemporain*, *op.cit.*, p.5.

⁹¹ *Ibid.*, p8.

connaissance. Ainsi, cette reconnaissance lui permettrait finalement de pénétrer dans la sphère artistique en interrogeant les présupposés artistiques.

Finalement l'image anonyme ne cesse de prendre de l'ampleur parallèlement aux avancées technologiques qui favorisent l'automatisation des procédés photographiques. Du *Polaroid*, au *Photomaton*, en passant par l'ère du numérique, l'image photographique se retrouve dépossédée de son auteur et de son sujet. Ainsi, erre dans le monde un gigantesque corpus photographique « condamné à son anonymat, qui échappe à tout inventaire, résiste à la connaissance, aux catégories et au classement »⁹². L'abondance et la « trivialité » de ces images anonymes ne servent pas sa reconnaissance esthétique, et c'est en partie pour cette raison qu'elles restent dans l'ombre, indifférentes aux regardeurs. Mais Sébastien Lifshitz par son exposition, leur confère une certaine autorité nouvelle en les replaçant au cœur de l'attention.

Synthèse sur la photographie vernaculaire

Par conséquent, les photographies exposées dans l'exposition « L'inventaire infini » sont à la fois des photographies vernaculaires, anonymes et prises par des amateurs. C'est au cœur de cette tension entre fonctionnalité et esthétique que s'est élaborée la défense de la valeur artistique de la photographie. C'est d'ailleurs pour cette raison que la photographie, de manière générale, est un médium qui a rencontré des difficultés dans son intégration au champ des Beaux-Arts.

Cependant la force des images amateur n'est pas à amoindrir. C'est pour cette raison que Sébastien Lifshitz les a regroupées dans son exposition « L'inventaire infini ». Cette dernière propose un discours proche de celui de Clément Chéroux en ouvrant notre regard sur l'appréhension et l'appréciation de la photographie vernaculaire tout en renversant les carcans dans lesquels nous l'enfermons automatiquement. Cette exposition a donc pour ambition indirecte de déconstruire cet ensemble de codes, de repères historiques et artistiques auxquels nous sommes soumis par notre éducation. Pour cela, Sébastien

⁹² GARAT Anne-Marie, *Anon. Photographies anonymes*. Actes Sud, Paris, 2012, p. 4.

Lifshitz fait entrer la photographie amateur dans le monde institutionnel des musées. Ce choix fort, nous permet d'apporter une relecture des critères artistiques attribués à la photographie à travers l'histoire. Il paraît donc significatif d'étudier à présent la manière dont les artistes et leurs discours ont participé à la reconnaissance artistique de la photographie et comment la photographie vernaculaire s'est démocratisée dans la pratique artistique contemporaine.

Ainsi, les photographies de l'exposition « L'inventaire infinie » sont vernaculaires dans le sens où leur opérateur, bien qu'il soit parfois non identifié, n'a aucune notoriété dans la sphère institutionnelle des Beaux-Arts, de même pour les sujets photographiés ; bien que nous connaissons parfois le nom et l'identité de certains d'entre eux, ils restent malgré tout dans la sphère de l'anonymat. Anonyme, vernaculaire, amateur, sont trois termes, qui dans les acceptions que nous venons de délimiter, décrivent les images accrochées aux cimaises du Centre Pompidou.

Nous étudierons par conséquent, comment les opérateurs eux-mêmes, par leurs productions et leurs discours, ont « contribué à faire évoluer le système de référence culturelle qui servait de base aux critères de légitimité sociale au sein d'une société »⁹³, pour reprendre la formulation très claire de Léo Martinez. Un retour historique semble alors nécessaire pour comprendre l'importance de leur rôle dans la reconnaissance de la photographie par la mise en place d'un nouveau cadre et d'un nouveau référent esthétique.

⁹³ MARTINEZ Léo, *op.cit.*, p.26.

III. Artistes et discours : Tentatives de définitions et de valorisation. Les débuts d'une reconnaissance artistique de la photographie

Ce sont tantôt les photographes eux-mêmes qui éprouvent la nécessité de s'interroger sur ce qu'ils font et de proposer une forme de synthèse de leur art, tantôt les historiens et les théoriciens. La dualité permanente entre « technique » et « art », intrinsèque à la photographie, a rendu difficile sa compréhension ainsi que son acceptation dans le champ de l'art. Etudier la photographie du point de vue des artistes, ou du moins des « opérateurs »⁹⁴ nous permettra de comprendre l'importance de leurs actes dans la reconnaissance artistique du médium. De fait, les photographes endossent le double rôle d'être à la fois créateurs mais aussi théoriciens. Il apparaît nécessaire d'établir des repères historiques et chronologiques de la création photographique afin de pointer les problèmes qui ont fait barrière à la reconnaissance artistique de la photographie mais qui paradoxalement, au cours du temps, sont devenus des contre-modèles favorisant l'intégration de la photographie dans le champ de l'art et des expositions.

D'abord déconsidérée, la photographie est aujourd'hui un médium prisé et admiré. Ce changement d'attitude est à interpréter à travers une évolution de la pensée vis-à-vis de la photographie. Il faut remonter au XIX^{ème} siècle pour comprendre la lente considération artistique du médium, et les nombreuses embuches qu'elle a rencontrées. Associée volontairement et uniquement à son aspect technique à travers les discours publics d'Arago et de Daguerre, la photographie se retrouve confinée au rôle de « servante des sciences et des arts »⁹⁵. Elle a donc une fonction subalterne aux côtés des Beaux-Arts. De plus, la peur que l'artiste devienne une « machine attelée à une autre machine »⁹⁶, selon l'expression de Delacroix, exclut la photographie du champ artistique. Méfiance et rejet à son égard la condamne à avoir un rôle strictement documentaire au début du XIX^{ème} siècle⁹⁷. L'objectif de la photographie est par conséquent de s'affranchir de sa tutelle industrielle et mécanique. Qui de plus est, est une catégorie peu valorisante. Pour se faire,

⁹⁴ Employer le terme d' « opérateur » permet d'être neutre quant à la qualification que l'on porte aux photographes. Tandis qu'employer le terme d' « artiste » implique que nous considérons la photographie comme un art. Pour l'instant la neutralité est préférable.

⁹⁵ Baudelaire, 1859, *Revue française*, à propos du Salon de 1859 où la photographie était exposée parallèlement au Salon du Palais des Champs Elysées.

⁹⁶ CHIROLLET Jean-Claude, *Esthétique d'un détail. Peinture et photographie*, Paris, Connaissances & Savoirs, 2016, p.13.

⁹⁷ ROUILLE André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Macula, 2005.

les photographes se regroupent de manière à former des Sociétés, à l'instar de la « Société héliographique » qui devient en 1854 la « Société française de photographie »⁹⁸. Les photographes ressentent la nécessité de former des groupes afin de faire entendre leurs revendications concernant le médium photographique. Ils l'élèvent alors à des considérations d'ordre esthétique et artistique. De plus, afin de diffuser leurs idées, ils créent des magazines et des journaux spécialisés tels que *La Lumière*⁹⁹. Des questions concernant la relation entre la photographie et l'art y figurent. Par cela, nous voyons que les photographes eux-mêmes souhaitent modifier le regard porté sur le médium. Un regard dont les origines institutionnelle et étatique rendent les changements d'autant plus difficiles. A présent, concentrons-nous sur l'influence qu'ont eu les photographes dans la reconnaissance artistique de leur pratique photographique.

A. Les pictorialistes : une analogie pittoresque contradictoire avec l'essence de la photographie ?

Les tentatives d'intégration du médium photographique dans le champ artistique sont multiples et certains photographes s'essaient à celle-ci en faisant arborer à la photographie les traits de caractéristiques des œuvres picturales¹⁰⁰. Ce sont les Pictorialistes. Dès l'annonce de leur nom, nous comprenons leurs visées. En effet, les Pictorialistes rompent avec l'exactitude, la précision et la clarté des clichés dits « documentaires » en produisant des images aux contours flous afin de les faire entrer dans le champ cloisonné qu'est la peinture. Pour cela, ils utilisent généralement un papier granuleux, et élaborent des techniques de tirage au charbon ou encore à la gomme bichromatée¹⁰¹ dans la perspective d'obtenir des images dont les qualités esthétiques se rapprochent de la peinture, des lavis ou encore des estampes. La manipulation qu'ils opèrent au moment du tirage confère aux épreuves un caractère unique et non

⁹⁸ CHEROUX Clément, « Le jeu des amateurs », in *L'art de la photographie de ses origines à nos jours* (GUNTHERT André), *op.cit.*

⁹⁹ TALBOT Patrick, « La photographie en tant qu'art », in *Le Portique*, 30, 2013. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/leportique/2635> (Consulté le 15.01.2020).

¹⁰⁰ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie, op.cit.*

¹⁰¹ SAYAG Alain, LEMAGNY Jean-Claude, *L'invention d'un art : cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, cat. Expo, Paris, Centre Pompidou, Adam Biro : Centre Pompidou, Paris, 1989.

reproductible. Ainsi, ils rejettent la dimension utilitaire de la photographie et revendiquent une reconnaissance artistique en « démécanisant »¹⁰² la photographie.

Développé en Angleterre, en France ainsi qu'aux Etats-Unis à travers des figures de proues telles qu'Henry Peach Robinson, Robert Demachy et Alfred Stieglitz, le groupe pictorialiste fonde une nouvelle base esthétique d'appréhension de la photographie dans les années 1880. Ses membres emploient des sujets issus de la littérature classique, et des genres traditionnels de la peinture tout en affirmant la présence de l'expression leurs sentiments. Par cela, ils font de la photographie un véritable art d'interprétation empreint de la personnalité de l'auteur, qui sont deux caractéristiques propres à la définition et la reconnaissance de l'art¹⁰³. Les photographies pictorialistes laissent donc la place à l'expression de la personnalité autonome des opérateurs. Par cette astuce, les photographes s'éloignent de l'aspect mécanique et automatique qui était reproché à la photographie et qui la cloisonnait au statut de document. Composition et pose sont les nouveaux mots d'ordre pour qualifier les clichés qui reprennent à la fois les techniques mais aussi les sujets de la peinture. Par conséquent, les Pictorialistes entrent dans le carcan esthétique édicté par l'Académie afin de valoriser l'originalité¹⁰⁴ artistique de leurs clichés. Cependant, cette assimilation ne dépouillerait-elle pas l'essence même de la photographie ? Voire ne ferait-elle pas perdre toute autonomie à la photographie pour en faire un objet hétéronome des arts picturaux ? Robert Demachy, apporte une réponse radicale à cette interrogation en affirmant :

« Peut-être nous accusera-t-on d'effacer ainsi le caractère de la photographie ? C'est bien notre attention »¹⁰⁵.

Pourtant, il semble tout de même légitime et intéressant de pointer du doigt l'hétéronomie et le carcan académique dans lequel les Pictorialistes enferment l'image photographique. Ce « leurre »¹⁰⁶ entraîne une contradiction dialectique à dépasser. Nous pouvons aborder cette question de différentes manières. D'une part en nous interrogeant sur l'essence même de la photographie ? N'est-elle pas par essence, extérieure et autonome aux

¹⁰² SAYAG Alain, LEMAGNY Jean-Claude, *L'invention d'un art : cent-cinquantième anniversaire de la photographie, op.cit.*

¹⁰³ ROUBERT Paul-Louis, « 1859, Exposer la photographie », in *Etudes photographiques, op.cit.*

¹⁰⁴ « Originalité » est à comprendre dans le sens d'une œuvre originale, c'est-à-dire unique et empreinte de la personnalité de son auteur. Par l'emploi du terme d'« auteur », on sous-entend que la photographie est reconnue dans le champ des Beaux-Arts et qu'elle est soumise aux mêmes règles de propriété intellectuelle et droits d'auteur au même titre que la peinture.

¹⁰⁵ TALBOT Patrick, « La photographie en tant qu'art », in *Le Portique, op.cit.*

¹⁰⁶ Considération personnelle.

énoncés esthétiques de l'académisme ? N'est-elle pas un contre-modèle¹⁰⁷ utile à l'élargissement des frontières artistiques et libératrices des carcans artistiques ? D'autre part, nous pouvons aborder cette question en interrogeant l'histoire de la photographie, où les pratiques qui ont suivi le Pictorialisme tentent d'apporter une réponse alternative en acceptant les différences propres à la photographie.

B. La « *Straight photography* » : de la photographie pittoresque à la photographie pure. Une nouvelle revendication artistique.

Se détacher des normes pictorialistes et par extension des normes académiques semble être la nouvelle vocation des images qui succèdent au Pictorialisme. En effet, une nouvelle esthétique apparaît au tournant du XIXème siècle. Cette esthétique venue des Etats-Unis par l'intermédiaire d'Alfred Stieglitz, est appelée « *Straight photography* » ou en Français : la photographie « pure » ou encore « directe »¹⁰⁸. Elle rend hommage aux qualités intrinsèques du médium photographique en ne luttant plus contre ses spécificités techniques par l'usage d'artifices et de retouches lors du tirage. L'aspect naturel des photographies n'est donc plus gommé ou altéré par des effets, et les rendus proches du dessin, du lavis ou encore de l'estampe sont abandonnés. L'enregistrement automatique de la photographie est à nouveau affirmé ainsi que la netteté des tirages¹⁰⁹. La construction visuelle du cliché par des lignes géométriques prime, de même que l'éclairage, l'exposition et le réel.

L'objectif étant à présent de défendre une image sociale. Les sujets sociaux étaient jusqu'à présent rejetés par les Pictorialistes alors même qu'aucune distinction n'était faite entre la photographie amateur et la photographie pictorialiste lors des expositions au Salon. Quelle légitimité peut-on alors accorder aux théorisations et aux revendications des Pictorialistes ? Certes ils considéraient leurs productions comme étant de « haut rang »¹¹⁰ pour reprendre l'expression utilisée par Thierry Gervais et Gaëlle Morel mais dans les faits cette pratique restait mineure face à la domination quantitative des épreuves amateurs. Le problème semble être perpétuel : la masse que représente la photographie

¹⁰⁷ Le terme de « contre-modèle » était employé par les avant-gardes. Se référer à l'ouvrage suivant : POIVERT Michel, *La photographie contemporaine, op.cit.*

¹⁰⁸ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie, op.cit.*

¹⁰⁹ LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLE André, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

¹¹⁰ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie, op.cit.*

amateur noierait-elle la photographie artistique ? Ou est-ce notre regard qui est biaisé par les normes artistiques académiques ? L'exposition « L'inventaire infini » marque un contre-point important à notre culture formelle en s'éloignant de toute considération esthétique pour saisir uniquement l'essence de la photographie. Continuons d'étudier les revendications artistiques des photographes au cours des siècles afin de comprendre le fil conducteur qui mène jusqu'à la rétrospective de Sébastien Lifshitz.

C. L'entrée de la photographie dans l'art contemporain

La photographie est par essence, un médium de masse comme nous l'avons vu précédemment mais ce n'est pas pour autant qu'elle reste en dehors des sentiers artistiques. Sa capacité à se reproduire, à répéter, et à sérialiser, ébranle les fondements de l'art et entre en contradiction avec l'art moderniste qui refuse l'introduction de l'industrie dans les créations artistiques afin de préserver « l'aura de l'art et sa pureté »¹¹¹.

Ainsi par son caractère industriel et automatique, la photographie déconstruit le modernisme et fait vaciller les caractéristiques esthétiques de l'art en renversant la notion d'auteur, d'œuvre et d'originalité. Cette oscillation permanente entre document et art ne s'interrompt pas au cours du XXème siècle, elle ne cesse même de s'accroître. Considérée, alternativement pour la « pauvreté » de ses effets de style, et pour ses effets artistiques semblables à la peinture ; la photographie peine à trouver sa place dans les musées français. Surmonter cette dialectique entre art et document est un questionnement qui s'étend également entre les années 1960 et 1990.

Les années 1960 : la définition d'un « style amateur » ?

Dans les années 1960, un goût pour le « vernaculaire »¹¹² de la part des artistes, à l'instar des Becher renouvelle la forme documentaire de la photographie et la hisse dans

¹¹¹ BAQUE Dominique, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Editions du regard, 2004.

¹¹² BAJAC Quentin, « Sans auteur et sans art. Formes documentaires contemporaines depuis 1960 », in *Collection Photographies. Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou/Steidl, 2007, p.371.

la sphère artistique. Ils s'inscrivent dans la continuité des avant-gardes qui utilisaient déjà la photographie en tant que document pour en faire un contre-modèle artistique et esthétique en accord avec leurs revendications « anti-esthétiques »¹¹³. Le caractère ordinaire de la photographie est ainsi mis en avant au détriment de sa perfection stylistique dans le but de nier les notions officielles des goûts artistiques et modernistes. Par conséquent, le photoreportage acquiert une importance nouvelle. En effet, le photojournalisme se développe afin d'entrer dans la veine esthétique documentaire. Des photographes tels que Robert Frank en France, s'inscrivent dans la continuité de la tradition documentaire américaine menée par Walker Evans quelques années auparavant. Ainsi, les photoreporters créent de nouvelles qualités esthétiques à leurs clichés : le flou, le noir et blanc, entre autres. Ces marques distinctives se diffusent par l'intermédiaire des publications dans des magazines tels que *Vu* ou *Magnum*¹¹⁴. De fait, par cette diffusion et cet établissement de qualités esthétiques normées, les photographes revendiquent une reconnaissance artistique et institutionnelle. Constamment réexaminée et redéfinie, la photographie ne cesse d'osciller entre dépendance face aux normes artistiques, et indépendance.

De la « forme tableau » aux artistes conceptuels

Parallèlement, deux appréhensions opposées du médium coexistent. La première, est une conception picturale de la photographie, tandis que la seconde est une approche conceptuelle. Là encore nous retrouvons la même ambivalence inhérente à la photographie. L'approche picturale de la photographie se retrouve notamment dans les travaux de Jean-Marc Bustamante ou encore de Jeff Wall, que Jean-François Chevrier qualifie de « forme tableau »¹¹⁵. Jean-François Chevrier définit la pratique de la « forme tableau » de la manière suivante :

« C'est un art photographique autonome, qui fait un usage strict du médium, utilise le grand format, l'image possède une qualité descriptive forte et le tirage accroché au mur doit être plat et frontal »¹¹⁶.

¹¹³ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018.

¹¹⁴ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie*, op.cit.

¹¹⁵ NEAGU Philippe, CHEVRIER Jean-François, *La photographie, 10 ans d'enrichissement des collections publiques*, Paris, RMN, 1992.

¹¹⁶ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, « La forme documentaire dans la photographie contemporaine », in *La photographie*, op.cit., pp.195-201.

Par cette définition nous comprenons que les artistes qui pratiquent cette esthétique en photographie ont pour objectif de rattacher la tradition documentaire à la forme picturale. Par conséquent, les images adoptent une forme et un fond à la fois pictural et documentaire. De ce fait, les photographes revendiquent une reconnaissance artistique du médium à travers les citations picturales qu'ils intègrent à leurs clichés. A vouloir tantôt la rapprocher des formes picturales tantôt l'en éloigner, nous ne savons que faire de ce médium qui ne demande qu'à exister et être reconnu pour lui-même. André Rouillé adopte une lecture apaisante de cette ambivalence en démontrant que :

« Ce n'est pas la photographie, qui, par mimétisme, adopte superficiellement la dimension des tableaux, on est au contraire en présence d'un alliage en profondeur entre la photographie et certaines démarches artistiques, d'une nouvelle version de l'art : l'art-photographie »¹¹⁷.

Ainsi, « la distinction courante dans les années soixante et soixante-dix entre photographes et artistes utilisant la photographie tend à s'effacer »¹¹⁸.

La seconde approche concomitante est celle des artistes conceptuels. Ces derniers utilisent la photographie de manière à accompagner leurs pratiques artistiques. En effet, ils utilisent la photographie dans le but de pérenniser leurs actions éphémères telles que la performance, le Land Art ou encore de l'art corporel¹¹⁹. Ils confèrent à la photographie non pas le statut d'un simple document enregistrant le projet, mais d'une véritable œuvre d'art. En effet, la photographie participe à l'œuvre finale. De plus, elle est elle-même parfois une œuvre autonome à part entière. Pour cela, les artistes pensent leur performance en amont de manière à ce qu'elle soit photogénique. Ainsi, leurs gestes s'adaptent à la photographie et en dépendent même. Par conséquent, ils préméditent leur intervention dans l'objectif qu'elle soit transposable en photographie. Un fort lien de subordination entre les deux s'établit. Les clichés sont alors pensés de sorte qu'un style neutre structure l'image. Par cela, ils souhaitent rompre avec les notions d'originalité et d'expressivité individuelle que l'on rattache à la définition d'une œuvre d'art¹²⁰.

¹¹⁷ ROUILLE André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Macula, 2005, pp.449-450.

¹¹⁸ CHEVRIER Jean-François, LINGWOOD James, *Une autre objectivité*, cat. Expo, Paris, Centre national des arts plastiques / Prato, (14 mars 1989 – 30 mai 1989), Milano Idea Book, Italie, 1989.

¹¹⁹ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, op.cit.

¹²⁰ ROUILLE André, *La photographie. Entre art et document*, op.cit.

De plus, un goût pour la répétition mécanique et les objets triviaux du quotidien, hérité de l'esthétique documentaire de Walker Evans, est privilégié. Malgré cette sobriété, la présence de l'artiste est manifeste à travers la sérialité. En effet, en refusant la valorisation de l'image unique encadrée au mur, ils privilégient la sérialité. De fait, par l'agencement et les associations des clichés, les choix personnels des photographes traduisent leur esprit artistique.

Ainsi, la photographie conceptuelle nie le goût artistique dominant attaché à la perfection stylistique en arborant une esthétique proche de l'ordinaire qui n'est pas pour autant démunie de toute considération artistique et esthétique. La photographie revêt alors le statut de contre-modèle afin de renouveler son histoire, ses caractéristiques et sa lecture. Elle est au cœur des débats dans les années 1960¹²¹.

Au tournant des années 70 : le point de basculement. Réemploi de la photographie amateur

L'adoption de l'esthétique documentaire comme contre modèle artistique a pour conséquence l'acceptation de plus en plus marquée des photographies vernaculaires. L'amateur, l'inconnu est donc de plus en plus valorisé et finit par entrer dans la sphère des Beaux-Arts.

Ce sont les artistes plasticiens, et notamment les appropriationnistes qui s'emparent de ces formes triviales au tournant des années 1970¹²². C'est une forte revendication critique de la part de ces artistes. Effectivement, en s'appropriant des clichés déjà existants dont l'iconographie est une iconographie de masse populaire, les appropriationnistes renversent l'ensemble des critères de la reconnaissance artistique. Ils ne sont plus opérateurs et en plus de cela utilisent des images populaires, délaissées de toute considération et reconnaissance artistique de la part des institutions. Malgré la reconnaissance de leur pratique dans le champ de l'art contemporain ainsi que dans les

¹²¹ SAYAG Alain, *De la photographie comme un de beaux-arts*, Paris, Nathan, 2002.

¹²² GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, « Appropriation et citations des années 1970 et 1980 », *La photographie, op.cit.*, pp. 192-195.

institutions culturelles, nous ne sommes pas certains que nous puissions toutefois affirmer que cette reconnaissance soit entière. En effet, ils sont désignés selon un consensus social et culturel comme étant des « artistes utilisant la photographie »¹²³ et non comme des photographes. Ce débat ne trouvera pas sa place dans ce mémoire mais l'évoquer laisse entendre les divergences à cet égard.

Finalement, la reconnaissance artistique de la photographie connaît de grandes difficultés à cause d'un schéma de compréhension du médium calqué sur celui des Beaux-Arts qui semble ne pas correspondre à l'essence de la photographie vernaculaire. Les clichés étaient au départ classés et légitimés selon les grandes catégories canoniques de la tradition picturale. De plus, également empreinte de la tradition romantique du XIX^{ème} siècle¹²⁴, la photographie devait être unique, rare et de qualité en limitant les tirages, et en faisant preuve d'intention artistique et d'esthétique cohérentes. Ce sont autant de freins à sa reconnaissance, sans compter son assimilation à un document qui la réduisait uniquement à un support de diffusion d'informations. Ces oscillations entre indépendance et dépendance aux critères d'appréciation picturale marquent l'histoire de la reconnaissance artistique de la photographie. Même si aujourd'hui, elle a gagné sa place au près des œuvres d'art, il est nécessaire de constamment interroger son appréciation en prenant soin de ne pas l'enfermer dans un carcan qui n'est pas le sien. Par extension, nous comprenons alors les interrogations que nous émettons pour asseoir et comprendre la légitimité de la place artistique de la photographie vernaculaire dont les caractéristiques intrinsèques en font une catégorie encore à part.

¹²³ TALBOT Patrick, « La photographie en tant qu'art », in *Le Portique*, *op.cit.*

¹²⁴ CHEROUX Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, *op.cit.*

IV. La photographie au Centre Pompidou

Le Centre Pompidou apparaît comme un lieu permettant d'étudier la place de la photographie, et plus spécifiquement de la photographie vernaculaire dans ses collections. Pour cela, il apparaît pertinent de s'interroger sur les stratégies de légitimation de cette technique en interrogeant la place de ces images au sein de l'institution, en les envisageant par le prisme de la constitution des collections et de leur diffusion.

A. Histoire culturelle du Centre Pompidou

Inauguré en 1977, le Centre Georges Pompidou occupe une place centrale dans la représentation des arts du XXème siècle. C'est le Président de la République française, Georges Pompidou qui est à l'initiative de ce projet culturel d'envergure en 1969. Sa déclaration nous renseigne sur la visée et la politique culturelle du nouveau musée :

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel [...] qui soit à la fois un musée et un centre de création où les arts plastiques voisinent avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle, etc. Le musée ne peut être que l'art moderne puisque nous avons le Louvre. La création évidemment serait moderne et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui du même coup seraient en contact avec les arts »¹²⁵.

L'ambition culturelle du Président de la République est donc de proposer au public une institution pluriculturelle qui réunit tous les arts de la création contemporaine des XXème et XXIème siècles. Ainsi, avec ses vastes galeries d'exposition, le Centre Pompidou possède l'une des trois plus importantes collections d'art moderne et contemporain au monde¹²⁶. Le parti pris de ce musée pluridisciplinaire et pluriculturel a pour objectif de répondre, en 1970, à la concurrence américaine. Effectivement, au cours de cette décennie, Paris perd son statut de leader sur la scène artistique internationale contemporaine au profit de New York. Assoir ce nouvel espace pluridisciplinaire en plein

¹²⁵ Selon la déclaration de Georges Pompidou au journal *Le Monde* en 1972 (cité dans BIDAINE Philippe, *Centre Pompidou*, Paris, Editions Scala : Centre Pompidou, 2010).

¹²⁶ Institut de recherche et d'innovation, Centre Pompidou, *Rapport d'activités 2017*, disponible sur : https://www.iri.centrepompidou.fr/wp-content/uploads/2018/07/Rapport_Activites_2017.pdf (Consulté le 11.02.2020).

cœur de la capitale a permis de promouvoir et de favoriser un renouveau dans les expressions artistiques modernes. Cette décision se traduit également à travers les choix architecturaux du musée.

L'architecture

L'architecture du Centre Pompidou réalisée par Renzo Piano et Richard Rogers répond aux intentions culturelles du Président Georges Pompidou. Effectivement, esthétiquement, le Centre Pompidou se différencie de toutes les architectures jusqu'à présent réalisées et rompt avec l'architecture parisienne environnante. La facture contemporaine, technologique voire industrielle de l'édifice laisse apparente les canalisations, les passerelles métalliques mais également l'escalier mécanique, autant d'éléments industriels qui sont habituellement dissimilés. Edifié sur cinq niveaux de 7 500 m² chacun, le musée est constitué d'une telle façon qu'il permet d'être modulable à souhait. En effet, aucune cloison ni support intermédiaire ne viennent rompre les niveaux qui sont qualifiés de « plateaux »¹²⁷. Ainsi ces grands espaces permettent de mettre en évidence les croisements entre les arts modernes ; la rencontre entre les plasticiens et les chorégraphes, les musiciens et les dramaturges.

Malgré les premières polémiques quant aux choix architecturaux qui lui ont valu des surnoms tels que « Notre Dame de la tuyauterie » ou encore le « Paquebot de la culture »¹²⁸, le Centre Pompidou a immédiatement rencontré un immense succès. Prévu pour accueillir 5 000 visiteurs par jour, il en recevra cinq fois plus. Ainsi, à l'occasion de ses vingt ans, le Centre Pompidou a temporairement fermé afin d'être rénové et d'accroître sa superficie de 8 000 m².

L'Organisation des collections

Héritier du Musée national d'art moderne inauguré en 1947 au Palais Tokyo, lui-même héritier du Palais du Luxembourg et du Jeu de Paume, le Centre Pompidou est composé de plusieurs institutions culturelles enchâssées les unes aux autres. Effectivement, le Palais du Luxembourg, fondé en 1818, considéré alors comme le

¹²⁷ BIDAINE Philippe, *Centre Pompidou. L'esprit du lieu*, Paris, Editions Scala, 2006.

¹²⁸ *Ibid.*

premier musée d'art contemporain, exposait les artistes vivants¹²⁹. Le Jeu de Paume quant à lui était dédié aux artistes étrangers. C'est ainsi qu'en 1977, le Centre Pompidou est devenu un musée pluridisciplinaire et pluriculturel dévoilant la diversité du champ de l'art contemporain dont ses collections rendent compte.

Effectivement, les collections du musée peuvent être divisées en huit sections. Le site internet du Centre Pompidou¹³⁰ les découpe de la façon suivante : La Collection moderne qui s'étend de 1905 à 1960 et qui compte plus de 7 000 œuvres ; la Collection contemporaine des années 1960 aux années 1990 composée de 2 000 œuvres ; la Collection contemporaine et prospective élaborée de 400 d'œuvres créées depuis les années 1990 ; la Collection de photographie sur laquelle nous allons nous attarder ci-après ; la Collection de design illustrant le travail de 400 designers à travers 5 000 pièces ; la Collection de cinéma constituée de films de cinéastes expérimentaux, de films et d'installations réalisés par des artistes plasticiens ; la Collection de nouveaux médias composée de 160 installations multimédias, la première au monde ; la Collection d'art graphique constituée de 20 000 dessins et estampes.

Par la citation de l'ensemble des collections composant le Centre Pompidou nous prenons mesure de la pluridisciplinarité des œuvres acquises, conservées et exposées. De surcroît, les espaces d'exposition du musée ne permettent pas d'exposer l'intégralité des collections du Centre Pompidou. De fait, le parti pris d'établir un accrochage tournant et thématique a été fait afin d'essayer de rendre compte de manière la plus exhaustive possible l'ensemble des collections et d'ainsi faire concurrence au MoMa.

La politique d'acquisition du Centre Pompidou

Le Centre Pompidou, est un établissement public à vocation culturelle, sous la tutelle du Ministère de la Culture et sous la direction d'un président dont le président actuel est Serges Lasvignes, à sa tête depuis 2015. Le musée est le dépositaire des collections d'art moderne et contemporain, acquises ou reçues en dation ou donation par l'Etat. Il mène une politique d'acquisition dynamique en privilégiant l'entrée d'œuvres de toute

¹²⁹ *Centre Pompidou*, « L'histoire des collections », disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/fr/Collections/L-histoire-des-collections> (Consulté le 12.04.2020).

¹³⁰ *Ibid.*

discipline et de toute provenance afin de compléter sa collection historique issue de l'ancien Musée national d'art moderne. Une Commission d'acquisition dotée d'un budget propre dirige ainsi les achats patrimoniaux¹³¹. En complément des donations et dations de qualité ainsi qu'en complément de la Commission d'acquisition, les mécènes et donateurs jouent un rôle très important. C'est pour cette raison que le Centre Pompidou accorde une importance particulière aux « Amis du Centre Pompidou » ainsi que la « *Centre Pompidou Foundation* » qui sont des aides majeures dans l'enrichissement des collections¹³². Ces entités ont permis l'entrée d'œuvres importantes à l'instar d'œuvres de Daniel Bruen, d'Anish Kapoor, ou encore de Jeff Wall. Ouvert sur l'international, le musée est également composé de Sociétés étrangères comme les Sociétés d'amis américaine, japonaise et d'Amérique latine.

B. Photographie et politique d'acquisition au Centre Pompidou

Le fonds photographique du Centre Pompidou est aujourd'hui composé de plus de 20 000 épreuves et de plus de 50 000 négatifs réalisés par 900 artistes entre 1905 et nos jours¹³³. Lors de son ouverture en 1977, le musée ne comptabilisait qu'une trentaine de photographies. Il semble intéressant d'interroger le discours et la politique d'acquisition du Centre Pompidou face à la photographie afin de comprendre comment et pourquoi en cinquante ans, il s'est doté d'un fonds si conséquent.

Nous allons donc étudier la manière dont le Centre Pompidou à Paris a commencé à prendre en considération le médium photographique à l'instar d'autres médiums alors qu'il était jusqu'à présent négligé, voire ignoré.

¹³¹ *Centre Pompidou*, « L'histoire des collections », *op.cit.*

¹³² *La Société des Amis du Centre Pompidou*, « Amis du Centre Pompidou », Disponible sur : <https://amis.centrepompidou.fr/qui-sommes-nous/> (Consulté le 03.05.2020).

¹³³ BAJAC Quentin, CHEROUX Clément, *Collection photographies : une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou. Musée national d'art moderne*, Paris / Göttingen, Editions du Centre Pompidou / Steidl, 2007.

Une politique d'acquisition de la photographie inscrite dans l'histoire

Connu pour ses relectures des pratiques artistiques par la mise en lumière de la pluridisciplinarité des créations artistiques, le Centre Pompidou possède aujourd'hui une riche collection de photographies à l'image de ses revendications. La diversité du médium, tant au niveau de ses pratiques que de ses sujets et des valeurs qui lui sont attribuées, est représentée à travers la richesse de la collection. Cependant la constitution de cette collection, dont le point de départ est le legs du fonds Brancusi à la mort de l'artiste en 1957¹³⁴, n'a pas été très active à ses débuts. Malgré les difficultés rencontrées face à l'enrichissement de sa collection par la mise en place d'une politique stable, la possession du fonds Brancusi a permis au Centre Pompidou d'organiser une exposition intitulée « Brancusi photographe ». Par cet acte, le musée s'affirme comme étant une entité reconnaissant enfin le statut artistique de la photographie en faisant évoluer le statut du médium d'archive à œuvre.

Certes ce déplacement du statut de l'archive à l'œuvre illustre le mouvement de reconnaissance de la photographie comme pratique artistique de la part du musée mais la politique d'acquisition du Centre Pompidou n'accompagne pas cette logique. Au contraire, le Centre Pompidou reste passif, dans un premier temps, face à l'acquisition de fonds photographiques. En effet, les premiers clichés qui entrent dans la collection du musée sont des dons ou des legs, à l'image du fonds Brancusi, et non de véritables acquisitions. En l'absence d'une politique d'acquisition volontariste, la collection reste donc modeste.

Elle s'enrichit toutefois dès 1976 par l'intermédiaire de legs de la part des artistes et de leurs héritiers. Nous pouvons citer le célèbre fonds photographique de Man Ray ou encore de Dora Maar. Cela engendre un remaniement de la politique d'exposition du musée. La volonté de constituer une collection de photographies à vocation artistique passe alors par la mise en place de nouveaux critères d'acquisition. Jusqu'alors passif, dans le sens où le musée était plus un réceptacle de photographies qu'un créateur d'une collection selon une politique volontariste d'acquisition, le Centre Pompidou commence à déterminer des choix de conservation et d'acquisition. Réaliser une collection importante concernant les périodes de l'entre-deux-guerres en s'ouvrant aux mouvements internationaux devient la

¹³⁴ BAJAC Quentin, CHEROUX Clément, *Collection photographies : une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou. Musée national d'art moderne, op.cit.*

priorité du musée. Entrent alors dans les fonds photographiques du musée des photogramme de Lazlo Moholy Naguy ainsi que de nombreux artistes surréalistes à l'image de Brassai¹³⁵.

Ce remaniement a lieu dans un contexte d'ouverture et d'intégration de la photographie dans le champ culturel et artistique du médium auparavant déconsidéré. Ainsi, une politique d'acquisition intense est menée par le Centre Pompidou en prenant pour modèle le MoMa. Cette institution américaine est un véritable point de référence pour le musée parisien. Le prestige et la qualité de sa collection constituée quarante ans en amont, c'est-à-dire dans les années 1940, illustre le retard, ou du moins le décalage, quant à la légitimation de la photographie comme discipline artistique à part entière par les musées français. Mais ce dispositif d'acquisition mis en place tardivement par le Centre Pompidou est très couteux. En effet, le marché de la photographie est en plein essor. Les prix sont élevés depuis que la France entre en lice face aux Américains. Enfin, les photographies sont acquises avec la volonté de rendre compte de la pluralité de la pratique du médium. Elles sont ainsi exposées et mises en avant à l'instar des autres pratiques artistiques au sein des espaces d'exposition du musée.

La politique d'acquisition de la photographie de nos jours

La politique d'acquisition du Centre Pompidou quant à la photographie a pendant longtemps été inactive ou uniquement tournée vers des photographies dites « artistiques ». Or, aujourd'hui, la politique d'achat du musée s'ouvre à la photographie de mode, de presse, de publicité, d'auteurs, etc. Ainsi, les choix d'acquisition ne sont plus uniquement faits selon des critères économiquement rentables mais également sur des critères qui renouvellent l'esthétique en photographie¹³⁶. L'institution utilise enfin son pouvoir culturel et décisionnel en faveur de la photographie amateur et anonyme. Ce renversement illustre l'importance de l'intervention des pouvoirs publics dans la reconnaissance et l'intégration de la photographie vernaculaire dans les collections

¹³⁵ GODON Norbert, « Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 à nos jours. Accrochage du Musée. Collections moderne et contemporaine », in *Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou*, Direction de l'action éducative et des publics, Paris, 2008, disponible sur : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Accrochagephotos/ENS-accrochagephotos.pdf> (Consulté le 20.03.2020).

¹³⁶ BAJAC Quentin, CHEROUX Clément, *Collection photographies : une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou. Musée national d'art moderne, op.cit.*

muséales. De plus, malgré une politique d'acquisition de départ timide face à la photographie ; le Centre Pompidou est aujourd'hui doté d'une collection des plus conséquentes.

Le « Groupe d'acquisition pour la photographie » : Amis du Centre Pompidou

Cette collection s'est notamment enrichi grâce aux dons des membres du « Groupe d'acquisition pour la photographie ». Le « Groupe d'acquisition pour la photographie », autrement dit, le « GAP », nous renseigne d'une part sur la volonté du Centre Pompidou d'enrichir sa collection de photographies, et d'autre part sur le fait qu'il existe un public suffisamment important et intéressé par le médium photographique. L'institution illustre par la création du « GAP » sa volonté de dynamiser son fonds photographique en établissant une politique d'acquisition complémentaire aux dons, legs, et datations qu'elle connaît déjà massivement.

Initié en 2015 parallèlement à l'ouverture de la « Galerie de photographies », ce groupe est une branche des « Amis du Centre Pompidou ». Il « fédère des amateurs passionnés par la photographie qui souhaitent s'engager auprès du musée et participer à l'enrichissement de la collection »¹³⁷, pour reprendre l'expression employée sur le site dédié au comité. Ce groupe mène des actions majeures de mécénat participant à l'enrichissement des collections. Les membres contribuent activement aux choix des prochaines acquisitions du « Cabinet de photographies » en participant à des comités annuels (au nombre de deux). Lors de ces réunions, chaque membre vote pour son « coup de cœur ». L'œuvre qui a la majorité est acquise à l'issue du comité d'acquisition. Ce sont généralement des œuvres présentées lors de « Paris photo » qui sont proposées à l'acquisition par les conservateurs du Centre Pompidou. Le musée intègre donc sa politique d'acquisition ainsi que son image institutionnelle au cœur d'un événement international et temporaire qu'est « Paris Photo ». Cette stratégie lui permet d'acquérir une véritable visibilité ainsi qu'une légitimité d'autant plus marquées.

¹³⁷ *Amis du Centre Pompidou*, « Le groupe d'acquisition pour la photographie », disponible sur : <https://amis.centrepompidou.fr/comites/groupe-dacquisition-pour-la-photographie/> (consulté le 20.03.2020).

C. L'Organisation spatiale dédiée à la photographie

Aujourd'hui, le Centre Pompidou est organisé de manière à ce que la photographie soit mise en avant aux yeux des visiteurs. En effet, trois espaces dédiés au médium composent le musée¹³⁸. Le premier espace est celui des expositions permanentes. La photographie est donc intégrée au parcours permanent du Centre Pompidou, à l'instar des autres médiums. Elle est donc leur égale. Le second espace est la Galerie de photographie ; un lieu exclusivement dédié à la photographie. Enfin, le dernier, est l'espace des expositions temporaires qui accueille régulièrement des expositions consacrées à la photographie. Par cela, le Centre Pompidou est l'un des seuls musées d'art moderne à mettre autant en avant la photographie, même s'il n'en a pas toujours été ainsi.

Le parcours d'exposition permanent

Dès le début des premières acquisitions de photographies, le musée les a mis en avant en les intégrant aux espaces d'expositions permanentes. Toutefois, leur présence restait marginale. En effet, les photographies étaient disséminées dans le musée, ce qui les rendait difficilement accessibles car peu visibles. Malgré cet inconvénient, une véritable stratégie d'accrochage a été mise en place afin de palier au maximum aux lacunes de visibilité. Nous étudierons cette politique d'accrochage ci-après afin de mettre en lumière un autre aspect de la muséographie du Centre Pompidou. Avant cela, revenons sur l'histoire de l'exposition de la photographie dans le parcours permanent du musée d'art moderne.

A son ouverture en 1977, le Centre Pompidou ne possédait pas une collection de photographies très conséquente. Son intérêt pour le médium était très limité alors même qu'il souhaitait rivaliser avec le MoMa dont la collection de photographies était, elle, constamment en renouvellement depuis 1940. Un fossé de plus de quarante ans séparait le Centre Pompidou de l'institution américaine vis-à-vis de la photographie. En plus d'avoir un fonds photographique restreint, l'institution parisienne a mis du temps avant de la valoriser et donc de la considérer d'un point de vue esthétique et artistique. En 1977,

¹³⁸ GODON Norbert, « Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 à nos jours. Accrochage du Musée. Collections moderne et contemporaine », in *Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou, op.cit.*

la photographie n'occupait que quelques mètres carrés sur une mezzanine. C'est seulement en 1989, lors du cent-cinquantième anniversaire de l'invention officielle de la photographie que le musée l'introduit au 5^{ème} étage : l'espace d'exposition permanente, à la suite de l'exposition « L'invention d'un art »¹³⁹. Depuis, cette situation s'est normalisée et 300 à 400 clichés sont constamment présentés dans le parcours pluridisciplinaire des collections modernes et contemporaines du musée¹⁴⁰.

La « Galerie de photographies »

La « Galerie de la photographie » est un espace d'exposition permanent de 200 m² entièrement dédié à la photographie et inauguré le 5 novembre 2015, à l'occasion du « Mois de la photo » à Paris. Cette galerie, située au niveau -1 du musée dans l'espace du forum, est en accès libre. Trois expositions (thématiques ou monographiques¹⁴¹) par an sont prévues afin d'exploiter les fonds photographiques du musée, soient 40 000 épreuves sur papier et plus de 60 000 négatifs¹⁴². Elle a pour objectif d'exposer continuellement la photographie dans un espace autonome et indépendant du parcours permanent afin de lui attribuer une valeur et une visibilité marquée dans le musée. De plus, cet espace indépendant permet de présenter l'ampleur de la collection de photographies et de mettre l'accent sur la pluridisciplinarité inhérente au Centre Pompidou.

C'est seulement au début des années 1980 qu'une véritable impulsion d'achats est lancée par Alain Sayag¹⁴³ qui créera en 1981 le « Cabinet de la photographie ». Ce cabinet spécialisé dans le médium photographique permet au musée de développer sa collection photographique ainsi que sa monstration afin de concurrencer le Cabinet de la BNF. Ce Cabinet ne porte pas encore le nom de « Galerie de photographies » mais la visée est identique. Alain Sayag, est chargé de collecter de nouvelles épreuves et de les diffuser.

¹³⁹ SAYAG Alain, LEMAGNY Jean-Claude, *L'invention d'un art : cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, op.cit..

¹⁴⁰ *Direction de la communication et des partenariats*, « Le Centre Pompidou dédie une nouvelle galerie à la photographie. L'exposition inaugurale : Jacques-André Boiffard. Galerie de photographies », in *Dossier de presse*, Centre Pompidou, Paris, Octobre 2014.

¹⁴¹ *Op.cit.*

¹⁴² BAJAC Quentin, CHEROUX Clément, *Collection photographies : une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou. Musée national d'art moderne*, op.cit.

¹⁴³ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie*, Larousse, Paris, 2011, p. 222.

C'est un changement radical pour le Centre Pompidou. L'institution commence enfin à affirmer sa place dans le marché de la photographie en patrimonialisant la photographie et en l'exposant à égalité des autres médiums et en lui consacrant de plus un espace qui lui est entièrement dédié. L'inauguration de la « Galerie de photographies » concoure et renforce cette idée. Cinq cimaises amovibles permettent de créer une scénographie modulable et adaptée à chaque exposition. La première exposition ayant pris place dans cet espace a été la rétrospective sur Jacques-André Boiffard. La seconde a été l'éminente exposition thématique intitulée « Qu'est-ce que la photographie ? »¹⁴⁴.

Le rôle de la « Galerie de photographies » semble répondre aux espérances et aux attentes du musée. C'est un franc succès qui accueille des expositions telles que « Brassai graffiti » en 2017 où 44 223 visiteurs ont parcouru l'exposition¹⁴⁵. La « Galerie de photographies » est aujourd'hui dirigée par Florian Ebner. C'est un parti pris très fort que de laisser à disposition du public une galerie permanente dédiée au médium. Comme si la galerie de photographie offrait en permanence un accès privilégié à ce médium longtemps délaissé. Par cela, le Centre Pompidou est novateur et affirme sa position de leader dans le domaine photographique tout en renforçant le caractère patrimonial du médium. C'est une véritable réussite.

D. L'accrochage de la photographie

Le Centre Pompidou a établi une véritable politique d'accrochage afin de mettre en exergue les gestes fondamentaux qui ont contribué à inscrire la photographie dans le champ artistique. Cette prise de position permet au musée d'affirmer son statut et son pouvoir institutionnel quant à la reconnaissance de la photographie comme œuvre d'art. Huit espaces d'accrochage accueillent des œuvres photographiques afin de dessiner un parcours axé sur quatre thèmes permettant de remonter ainsi l'histoire des formes et des postures adoptées face au support photographique¹⁴⁶. Le Centre Pompidou déclare

¹⁴⁴ *Direction de la communication et des partenariats*, « Qu'est-ce que la photographie ? 4 mars – 1^{er} juin 2015 », in *Dossier de presse*, Centre Pompidou, Paris, 2015.

¹⁴⁵ Institut de recherche et d'innovation, Centre Pompidou, *Rapport d'activités 2017*, *op.cit.*

¹⁴⁶ GODON Norbert, « Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 à nos jours. Accrochage du Musée. Collections moderne et contemporaine », in *Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou*, *op.cit.*

vouloir s'attacher à « rendre compte de ces passages transversaux qui racontent comment cet outil de représentation mécanique du réel a été progressivement incorporé aux pratiques artistiques »¹⁴⁷.

Les quatre thématiques de l'accrochage sont les suivantes : « Corps et expériences », « Emulsions et surface », « Perspectives et points de vue », et « Photomontage ». Cet accrochage s'étend sur les étages dédiés aux expositions permanentes et thématiques à savoir, aux 4^{ème} et 5^{ème} étages du musée. A l'instar de l'exposition clef de 2015 « Qu'est-ce que la photographie ? » l'accrochage a pour objectif d'explorer les dimensions techniques mais aussi artistiques de la photographie tout en interrogeant ses matériaux, ses principes et sa pratique. Pour cela les clichés sont regroupés à travers huit salles de manière à parcourir les siècles pour ainsi faire émerger des corrélations thématiques entre les diverses pratiques. Par exemple, dans la salle 18, au niveau 4 du musée, le rassemblement des photographies est intitulé « Corps sculpture ». L'idée est de « donner à voir un corps maltraité ou mis en danger par la recherche même de l'esthétisme. Héritiers des pratiques de la performance qui se sont développées au début des années 1960, les gestes photographiques réunis ici semblent simplement documenter des actions prises sur le vif »¹⁴⁸. Ainsi, en choisissant cet accrochage le Centre Pompidou fait raisonner les œuvres photographiques avec l'histoire de l'art mais également avec les autres œuvres exposées dans la même salle et réalisées avec d'autres matériaux et sur d'autres médiums. Le dialogue entre les œuvres est très intéressant et ouvre le regard et la compréhension du visiteur sur une perspective nouvelle grâce au parti pris de la thématisation.

Finalement, une véritable politique de valorisation de la photographie est affirmée et affichée par le Centre Pompidou en complément de sa politique d'acquisition et d'exposition. Effectivement, en 2016, selon le rapport d'activité de 2017¹⁴⁹ ; 561 œuvres ont été restaurées par le Centre Pompidou. De plus, une numérisation de la collection est mise en place afin de constituer une base de données ainsi qu'un suivi du mouvement des

¹⁴⁷ GODON Norbert, « Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 à nos jours. Accrochage du Musée. Collections moderne et contemporaine », in *Dossiers pédagogiques du Centre Pompidou, op.cit.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Institut de recherche et d'innovation, Centre Pompidou, *Rapport d'activités 2017, op.cit.*

œuvres et de leur état. Ce sont autant d'éléments en faveur de la reconnaissance et de l'institutionnalisation de la photographie.

Enfin, trois dates majeures marquent la politique d'exposition et d'acquisition de la photographie dans l'histoire du Centre Pompidou. La première est 1981, lorsque Alain Sayag impulse une dynamique nouvelle d'achat de la photographie afin d'entrer dans le nouveau marché international de la photographie. La seconde est 1989, lors du cent cinquantième anniversaire de l'invention de la photographie avec l'inclusion du médium au parcours permanent à la suite de la fameuse exposition « L'invention d'un art » qui apporte un regard neuf sur cet art en le faisant entrer dans l'histoire de l'art. Enfin, la dernière date qui marque un tournant est 2015 lorsque la « Galerie de photographies » est inaugurée et que l'exposition « Qu'est-ce-que la photographie ? » y prend place. Cette exposition est symbolique dans l'histoire de la photographie en France. Elle élargit le champ d'investigation intrinsèque au médium en l'interrogeant. L'ensemble des espaces d'exposition dialoguent entre eux et se complètent.

V. Institutionnalisation et reconnaissance artistique de la photographie : problématiques et débats

À présent, nous allons étudier, à travers le prisme institutionnel, comment la photographie vernaculaire, aujourd'hui exposée dans les musées, a réussi à entrer dans le champ de l'art malgré son statut qui la contraignait à être un document, mais aussi une image de l'intime ; c'est-à-dire, une image vouée à rester dans le cercle familial. Pour se faire, nous allons ainsi suivre son parcours institutionnel à travers les siècles. Ainsi, nous reviendrons sur l'histoire de l'exposition de la photographie par les institutions culturelles afin de comprendre le processus de légitimation artistique qui l'a encadrée. Nous nous demanderons également ; comment l'exposition « L'inventaire infini » de Sébastien Lifshitz, au Centre Pompidou, trouve légitimement sa place dans un musée d'art moderne.

L'institutionnalisation de la photographie par un musée, constitue une forme de légitimation aboutissant à un consensus. En effet, les musées permettent de faire admettre comme œuvre d'art, ce qu'ils décident par l'intermédiaire d'expositions, souvent accompagnées d'un texte théorique intégré au catalogue d'exposition. Dans les années 1980, les musées ont d'ailleurs, fait admettre la photographie comme étant à la fois un document et une œuvre d'art, surmontant ainsi l'ambiguïté qui la précédait¹⁵⁰. Ainsi, le statut documentaire intrinsèque à la photographie n'était plus un problème. L'objectif a donc été d'autant plus complexe pour les institutions qu'il a fallu concilier deux statuts antinomiques lors de l'opération de légitimation qui s'est étendue de sa naissance en 1839 à aujourd'hui, et dont les années 1980 marquent un tournant décisif dans la réduction de cette ambiguïté en faveur d'une reconnaissance officielle. Les Sociétés et Clubs de photographie, de même que les bibliothèques et les musées sont autant d'institutions qui ont participé et construit la reconnaissance la photographie dans l'histoire.

¹⁵⁰ SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2017.

A. Sociétés, clubs et écoles : Vers une reconnaissance artistique de la photographie

La Société française de photographie

Mise de côté par le Salon ou la BNF jusqu'à la fin des années 1890¹⁵¹ (la BNF rejette la demande de Léon Vidal pour héberger les collections du musée de Photographie documentaire), la légitimation de la photographie se construit autour de plusieurs expériences de l'échec. Elle prend donc en main l'écriture de sa propre histoire et de sa propre reconnaissance en publiant de nombreuses revues à l'instar de la *Lumière* ou du *Bulletin de la Société de photographie*.

Dès l'invention de la photographie, les opérateurs se sont regroupés afin de partager leurs connaissances théoriques et pratiques. Naissent alors des Sociétés, à l'instar de la *Société française de photographie* (SFP) en 1854 à Paris, qui revendiquent le statut artistique de la photographie¹⁵². En France, en 1923, nous dénombrons 14 sociétés photographiques différentes, tandis qu'en 1939, nous en recensons 104¹⁵³. La *Société française de photographie* a la prétention, lors de sa création en 1854, d'identifier les bons des mauvais photographes dans le but de les exposer au Salon des Beaux-Arts alors même que la photographie était considérée comme une technique et par conséquent exposée en marge du Salon¹⁵⁴. De plus, l'ambition de la SFP est de démontrer que « la photographie est un art devant légitimement figurer au programme du Salon des Beaux-Arts »¹⁵⁵, d'après les propos tenus par Nadar en 1856 lors de l'Assemblée générale de la SFP. Par cette déclaration, nous pouvons en déduire l'importance du pouvoir des institutions publiques et politiques dans la reconnaissance et la légitimation du statut artistique de la photographie ainsi que dans sa démocratisation. De surcroît, Nadar questionne la place occupée par la photographie dans la société et demande à ce qu'elle soit l'égale de la peinture. Jusqu'alors exposée lors de l'Exposition universelle industrielle, la photographie, considérée comme un procédé mécanique où la main de

¹⁵¹ CHALLINE Eléonore, MEIZEL Laureline, POIVERT Michel, *L'expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014. pp.107-119.

¹⁵² CHEROUX Clément, « Le jeu des amateurs », *L'art de la photographie de ses origines à nos jours* (A. Gunthert), *op.cit.*

¹⁵³ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie*, *op.cit.*

¹⁵⁴ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie*, *op.cit.*

¹⁵⁵ ROUBERT Paul-Louis, « 1859, Exposer la photographie », in *Etudes photographiques*, *op.cit.* Propos tenus par Nadar en 1856 lors de l'Assemblée générale de la SPF du 21 novembre 1856.

l'homme n'intervient pas, se doit d'être présente de manière officielle au Salon des Beaux-Arts¹⁵⁶. La *Société française de photographie* appelle à la responsabilité de l'Etat quant à l'impact de son soutien dans la reconnaissance de la photographie. Sans la constitution de Sociétés à l'instar de la SFF, l'entrée de la photographie dans le champ de l'art n'aurait pas été le même. Par conséquent, la portée des actions et des infrastructures gouvernementales dans le soutien et la reconnaissance du travail artistique des photographes nous apparaît clairement. C'est pour cette raison que la SFP s'est battue pour faire reconnaître le caractère individuel et personnel des œuvres photographiques en les exposant en 1856¹⁵⁷. Cette exposition marque le début de l'admission de la photographie en tant qu'œuvre d'art. C'est une véritable avancée dans l'histoire de la photographie. Les expositions permettent ainsi de populariser l'idée d'art photographique et éduquent dans le même temps le regard du public. Nous consacrerons une partie pour développer l'importance du rôle des expositions dans la reconnaissance artistique de la photographie (Partie VIII).

Le Photo-Club de Paris

D'autres institutions, à l'instar du *Photo-Club de Paris*, créé en 1888, témoignent de la même volonté de légitimation artistique de la photographie. Le *Photo-Club de Paris* organise sa première exposition en 1894¹⁵⁸. Les membres du jury sont composés de personnalités extérieures au monde de la photographie (peintres, graveurs, sculpteurs) afin d'évaluer les images selon des critères esthétiques et non plus techniques. On assiste à un renouveau dans les critères d'évaluation de la photographie qui était jusqu'alors considérée uniquement sous un aspect technique et industriel. Mais ce renouvellement du regard est loin de faire l'unanimité. Il faut attendre 1901 lors de l'Exposition universelle de Glasgow¹⁵⁹ pour que la photographie soit exposée aux côtés des autres médiums tels que la peinture, la sculpture et l'architecture.

Ainsi, les photo-clubs et les sociétés forment les amateurs à la photographie en la faisant entrer dans les annales grâce à la publication de leurs propres revues. Ces

¹⁵⁶ GUNTHERT André, POIVERT Michel (dir), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2016.

¹⁵⁷ ROUBERT Paul-Louis, « 1859, Exposer la photographie », in *Etudes photographiques, op.cit.*

¹⁵⁸ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie, op.cit.*

¹⁵⁹ ROUBERT Paul-Louis, « 1859, Exposer la photographie », in *Etudes photographiques, op.cit.*

publications telles que la *Lumière*, *Photogramme* ou le *Bulletin de la Société de photographie* (les deux plus connus) visent une reconnaissance accrue de la photographie comme étant un art majeur dans la société. Les rédacteurs défendent une idée artistique de la photographie. Nous pouvons mettre en exergue la citation suivante : « Notre art pourrait s'élever au même niveau que la peinture, la sculpture et la gravure »¹⁶⁰.

Ecoles photographiques françaises

A cela s'ajoute la création d'écoles de photographie française. Soutenues financièrement par l'Etat français ces écoles ont toutefois une approche technique et professionnelle du médium, laissant de côté toute considération esthétique, dans un premier temps. Citons par exemple l'Ecole du Louvre, qui en 1924 est baptisé « Ecole technique de photographie et de cinématographie » dont l'objectif était de former techniquement les praticiens¹⁶¹. Par ce soutien financier du Ministère français de l'instruction publique et de la Ville de Paris, nous pouvons toutefois percevoir l'importance de l'implication des pouvoirs publics et politiques dans l'histoire de la reconnaissance de la photographie, bien que sa considération soit avant tout technique, cela annonce la future considération et reconnaissance esthétique et artistique dans années 1980. Cette étape est indispensable.

Cette reconnaissance ne s'est pas faite dans un contexte uniquement français. Il semble important de replacer l'histoire de la photographie en France au regard de l'histoire de la photographie en Europe ou aux Etats-Unis. De fait, l'approche et la considération de la photographie en Allemagne avec l'Ecole de Düsseldorf (1976) a marqué la pratique et le regard français. De fait, les élèves de cette école pénètrent dans la sphère du marché de l'art dans les années 1980 et deviennent des artistes recherchés, et non plus uniquement des praticiens.

Quelques années plus tard, la France crée l'Ecole d'Arles. Cette école d'initiative privée, se défait de la maîtrise des pouvoirs publics avant de finalement obtenir leurs soutiens en 1982. Par cet exemple nous comprenons l'importance pour l'Etat d'avoir la mainmise sur

¹⁶⁰ POCRY Héloïse, « L'enseignement de la photographie : discussion autour des modèles institutionnels », in *L'expérience photographique* (CHALLINE Eléonore, MEIZLE Laureline, POIVERT Michel), *op.cit.* pp.141-156.

¹⁶¹ Ibid

les écoles photographiques afin de soutenir et de représenter l'émergence de cet art nouveau.

Finalement, alors que la photographie s'autodéfinissait par la création de Sociétés, de Clubs, d'Écoles, etc, pour entrer dans la sphère institutionnalisée et reconnue de l'œuvre d'art, elle finit par être instrumentalisée et supportée par l'État français. Cette reconnaissance va se poursuivre par l'entrée officielle de la photographie dans les bibliothèques et musées français.

B. Collections publics et musées

La Bibliothèque nationale de France

D'abord déposée dans les bibliothèques, les centres d'archives ou les musées d'histoire des techniques, la photographie symbolise une technique plus qu'une esthétique¹⁶². La logique veut donc que la première institution française qui ait commencé à collecter des photographies pour compléter sa collection soit la Bibliothèque nationale de France. Dès 1849, la photographie entre dans les collections de la Bibliothèque selon les seuls critères économiques et commerciaux que l'on peut lui associer¹⁶³. Aucune appréciation esthétique ou historique ne préside la collecte des clichés. Ils font d'ailleurs partie du Cabinet des estampes qui n'indique aucunement dans son intitulé la présence de la photographie. Celle-ci reste discrète, confidentielle et non reconnue pour ses caractéristiques artistiques. Il faut attendre 1971 pour qu'une galerie d'exposition sur le médium ouvre sous l'initiative de Jean-Claude Lemagny, conservateur de la photographie à la BNF, et 1976, pour que le Cabinet des estampes incorpore la photographie à son titre et devienne le Cabinet des Estampes et de la Photographie¹⁶⁴. Les collections ainsi

¹⁶² BERTHO Raphaël, « Photographie, patrimoine : mise en perspective », in *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* (Actes de colloques), Avril 2010, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/inha/4055> (Consulté le 11.11.2019).

¹⁶³ BAJAC Quentin, « Stratégies de légitimation », in *Études photographiques*, Mai 2005, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/736> (Consulté le 21.04.2020).

¹⁶⁴ GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie, op.cit.*

constituées entraînent par conséquent la mise en place d'expositions qui elles-mêmes favorisent et font entrer la photographie dans le champ des Beaux-Arts.

Ainsi, l'accès aux photographies par l'intermédiaire des musées et des expositions assure une nouvelle visibilité à la photographie. Cette visibilité est corrélée à un phénomène de reconnaissance et de démocratisation de l'œuvre photographique politiquement et socialement¹⁶⁵. Le musée engendre par conséquent une crédibilité nouvelle à l'objet photographique exposé. Ainsi, nous prenons conscience de son poids ainsi que de son importance décisionnelle.

Considérée comme un objet ambigu du fait de sa reproductibilité et de ses nombreux usages (documentaire, scientifique, commercial), la photographie aspire à intégrer toutefois le champ des Beaux-Arts en entrant dans les collections muséales. Mais les institutions culturelles françaises ont seulement commencé à intégrer ce médium dans leurs collections dans les années 1970 (Orsay et Musée d'art moderne de Paris). En effet, de nombreuses difficultés et hésitations autour de son intégration ont ralenti son intégration. La photographie entre progressivement dans le domaine du musée et non plus dans celui de l'archive et passe de document à œuvre. Apparaît alors un certain engouement des pouvoirs publics quant à la photographie, de même que du public plus largement face à la permanence des lieux d'exposition consacrés uniquement à la photographie qui témoignent de sa reconnaissance. L'entrée de la photographie dans le champ muséal est étroitement liée à la pratique du Land Art, des performances et de l'art conceptuel qui confèrent une nouvelle place à la photographie dans les musées. L'image photographique devient un support essentiel à la diffusion des actions passées. Un processus de muséalisation semble s'emparer du médium¹⁶⁶.

Deux expositions majeures ont marqué l'histoire de la photographie et sont le témoignage d'approches et de considérations nouvelles et renouvelées du médium photographique. Nous pensons au 150 ans de la photographie célébré en 1989.

¹⁶⁵ POULOT Dominique, *L'art d'aimer les objets*, Laval / Paris, Presses de l'Université de Laval Hermann, 2016.

¹⁶⁶ BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Gallimard, Paris, 2010, pp.63-64.

C. L'Etat : acquisitions et commandes publiques. La mise en place de critères de sélection.

Parallèlement à l'émergence d'institutions culturelles promouvant la photographie, l'Etat français accompagne et renforce les choix muséaux d'intégration de la photographie dans les collections publiques en réévaluant le médium à travers diverses actions. Tout d'abord, en 1964, André Malraux, met en place *L'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France* en établissant une campagne photographique qui annonce La Datar de 1983 tout en faisant suite à la Mission héliographique de 1851¹⁶⁷. Cet inventaire symbolise les prémices d'une reconnaissance institutionnelle de la photographie et modifie la conception de son rôle et de sa place dans l'art mais aussi dans la société. Ainsi, les fonds photographiques des quelques institutions qui en possédaient sont réévalués. Initialement considérés comme purement documentaires, ils sont progressivement intégrés au champ de l'art. De fait, des mesures nouvelles de conservation, d'indexation et de mises en valeurs sont établies.

Dans la continuité, l'Etat consacre pour la première fois en France, un budget spécifiquement dédié au médium, en 1976. Le Ministère de la culture finance alors des infrastructures culturelles entièrement et uniquement dédiées à la photographie, à l'image de la Fondation nationale de la photographie à Lyon. Cette politique culturelle en faveur de la photographie menée par le gouvernement français favorise l'émergence de musées et d'expositions de photographies. Un mouvement national de légitimation politique, culturelle et sociale est lancé. Notamment avec l'élection de François Mitterrand en 1981 et la nomination de Jacques Lang. Ainsi, en 1982 est créé le Centre national de la photographie dont l'ambition est d'établir une politique d'exposition, d'information ainsi qu'une aide à la jeune création¹⁶⁸. Par cela, l'Etat affirme une politique culturelle visant à la reconnaissance du médium dans toutes ses acceptions ; qu'elles soient créatives, documentaires, artistiques, scientifiques, sociales, etc. Par conséquent, l'Etat français semble surmonter l'ambiguïté de la fonction documentaire et esthétique rattachée à la photographie.

¹⁶⁷ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine, op.cit.*

¹⁶⁸ GATTINONI Christian, VIGOUROUX Yannick, *La photographie contemporaine, op.cit.*

La Datar

Un autre exemple illustre cette reconnaissance artistique de la part de l'Etat ; c'est la Commande de la Datar¹⁶⁹. Dans la continuité de *L'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, cette commande publique illustre l'implication financière mais aussi politique de l'Etat dans le processus de légitimation artistique de la photographie. Ainsi, la photographie, qui était jusqu'alors considérée comme un simple outil documentaire d'inventorisation patrimoniale acquiert un statut artistique. Le discours que tient l'Etat à son égard, encourage au développement de la sensibilité des publics face à ces clichés qui ne sont pas uniquement des descriptions fidèles de la réalité mais des « interprétations dotées de l'expression de la personnalité de l'artiste »¹⁷⁰. Nous pouvons toutefois reprendre les mots que Nadar avait prononcés il y a plus de cent ans :

« La photographie est aujourd'hui plus qu'une science : elle s'est élevée à la hauteur de l'art »¹⁷¹.

La Datar a permis de concilier les « exigences documentaires et les préoccupations esthétiques »¹⁷² intrinsèques à la photographie. C'est aujourd'hui un fait avéré puisque la photographie qui était alors considérée comme un outil servant à inventorier le patrimoine devient elle-même patrimoine. Qu'entend-on par patrimoine photographique et patrimonialisation de la photographie ? Nous en débattons plus tard.

Légifération et marché de l'art

De plus, le gouvernement français des années 1980 mène une véritable politique de valorisation artistique du médium. Cette valorisation passe par l'affirmation d'un marché photographique, mais aussi par l'adoption de lois. En 1985, le ministère modifie le droit d'auteur et assimile officiellement la photographie à une « œuvre de l'esprit sans caractère restrictif »¹⁷³. C'est en 1991 qu'une loi vient aboutir la définition fiscale de la

¹⁶⁹ Dates de la Datar : 1984-1988

¹⁷⁰ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine, op.cit.*

¹⁷¹ NADAR, discours lors de l'Assemblée générale de SFP du 21 novembre 1856.

¹⁷² BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p.78.

¹⁷³ POIVERT Michel, *La photographie contemporaine, op.cit.*

photographie en tant « qu'œuvre d'art originale »¹⁷⁴. La photographie est à présent inscrite dans le circuit normalisé de l'œuvre d'art. Allocations, commandes publiques, attributions d'ateliers sont autant de dispositifs qui illustrent et renforcent la prise de décision étatique quant à l'entrée de la photographie dans le champ des arts plastiques. L'ensemble du système institutionnel français est mis au service de la photographie entre les années 1970 et 1980. Les notions d'« authenticité » et d'« originalité » qui qualifient l'œuvre d'art traditionnelle sont à présent rattachées à la photographie malgré sa reproductibilité technique¹⁷⁵.

La photographie devient donc un objet de collection qui attire autant les collectionneurs privés que les collectionneurs publics. Dès les années 1970, un véritable marché de la photographie s'est développé en France, et de nouveaux lieux d'exposition et de diffusion voient le jour, tels que des galeries, à l'instar de la Galerie d'Agathe Gaillard ouverte en 1975¹⁷⁶. La photographie semble donc être considérée autant pour ses qualités techniques qu'esthétiques. Au cœur de ce marché de l'art et de ce marché de la photographie, elle entre en conformité avec la définition habituelle de l'œuvre d'art et dépasse la notion de multiple en assurant sa rareté par la notion d'« épreuve originale ». Dans les années 1990 et 2000¹⁷⁷, le marché de la photographie est en expansion, de même que les prix. Les Salons et des foires, nouveaux lieux de vente spécialement dédiés à la photographie, se développent de manière exponentielle. Nous pouvons citer le plus connu : « Paris-Photo » créé en 1999. Ainsi, que la photographie soit vernaculaire, astronomique, artistique, etc, elle est un objet convoité.

Finalement, l'essor du marché de la photographie en fait un objet convoité par les collectionneurs privés et publics. Elle pénètre dans le domaine muséal grâce à cette reconnaissance officielle. Nous pouvons observer un lien étroit entre marché de l'art et institutions muséales. En effet, plus il y a de collectionneurs privés, plus les collections publiques augmentent et réciproquement. De même que plus les musées exposent la photographie et se dotent de collection, plus la photographie devient un objet de convoitise sur le marché de l'art et inversement. Ce système de reconnaissance est donc

¹⁷⁴ GATTINONI Christian, VIGOUROUX Yannick, *La photographie contemporaine, op.cit.*

¹⁷⁵ KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

¹⁷⁶ BAJAC Quentin, « Nouvelles visions », in *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Gallimard, Paris, 2005, pp.62-67.

¹⁷⁷ *Ibid*

étroitement lié, et marché de l'art et expositions muséales sont corrélés. Ce processus semble se rapprocher d'un concept développé par Roberta Shapiro : « l'artification ».

VI. Vers une artification des photographies vernaculaires ?

Pour rappel, l'exposition offre aux visiteurs un parcours séquencé en thématiques qui proposent une recontextualisation thématique à travers la présence de cartels et de textes introductifs. Le visiteur est confronté à des images du quotidien qui interrogent et fascinent par leur pureté, leur banalité et leur état naturel qui se rapprocherait presque de l'art brut. Ce corpus photographique sans volonté d'art, qui s'inscrit dans la veine des images vernaculaires, donne à voir des images abandonnées, qui sont pour certaines dépourvues de tout contexte. Sébastien Lifshitz tente tout de même de leur redonner « vie » en les organisant thématiquement. De ce fait, il identifie des sujets récurrents, des erreurs, des procédés techniques datés, etc. Certaines images restent dans leur contexte d'origine connu, dans une certaine mesure, tandis que d'autres sont tels des fantômes. Ces images « pauvres », ces images du banal, du quotidien perdu, passé, abandonné, trouvent leur place dans l'exposition « L'inventaire infini », et conquièrent l'histoire de l'art et l'histoire du médium par ces absences et manquements justement. Nous allons étudier dans la partie suivante comment ces lacunes participent à la construction d'une esthétique et d'une identification de la part du visiteur.

Finalement, nous pourrions presque voir dans cette rétrospective, une certaine histoire du médium. Médium de masse, médium de la masse, Sébastien Lifshitz met en avant les images oubliées qui pourtant sont les plus nombreuses quantitativement. Il a pris le temps de sélectionner, de regarder, de choisir, de classer, d'organiser, une partie de l'immensité que sont les images photographiques. Il élève, ou en tout cas, il redonne la place aux images vernaculaires en les hissant sur les cimaises du Centre Pompidou. Par cela, nous pouvons percevoir qu'une certaine « artification » de la photographie vernaculaire s'opère. Alexandre Gefen, dans sa critique de l'exposition « L'inventaire infini », intitulée « Les amateurs »¹⁷⁸, emploie le concept d'« artification » pour désigner la démarche de Sébastien Lifshitz quant à son exposition.

¹⁷⁸ GEFEN Alexandre, « Les amateurs », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 25, 2020, p. 5-8. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-1-page-5.htm> (Consulté le 10.03.2021)

A. Un dépassement des frontières artistiques ?

Cette approche sociologique de l'art a été développée en 2004 par Roberta Shapiro et désigne le « processus de transformation d'un objet ou d'une pratique non artistique en un objet ou une pratique artistique »¹⁷⁹. Cette opération de transformation « opère un déplacement durable et collectivement assumé de la frontière entre art et non-art »¹⁸⁰. Ce concept interroge le déplacement des frontières entre l'art et le non-art et questionne les changements catégoriels artistiques, le passage à l'art et sa construction, l'impact des processus sociaux, etc. Finalement, il tente de répondre à des questions telles que : Comment passe-t-on d'un simple artefact à une œuvre d'art ? Voici autant de questionnements que nous pouvons rattacher à l'exposition de Sébastien Lifshitz et qui entrent en résonance avec le cheminement intellectuel de ce mémoire à savoir : la conciliation et le basculement de la valeur d'usage à la valeur artistique de la photographie vernaculaire dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini ».

L'utilisation du terme « artification » reste très rare, toutefois sa signification et sa théorie trouvent sens dans cette étude de l'exposition de Sébastien Lifshitz. Et l'usage qu'en fait Alexandre Gefen à l'égard de « L'inventaire infini » légitimise son utilisation réflexive dans le cadre de ce mémoire.

Si l'on prend la définition de l'art telle qu'elle est exprimée sur le site de l'Ecole des Hautes études en sciences sociales, l'art est « un corpus d'objets définis une fois pour toutes par des institutions et des disciplines consacrées, mais un construit historique, le résultat de processus sociaux, datés et situés »¹⁸¹. Une approche sociale de l'art semble alors être un connecteur logique pour comprendre le processus de déplacement des frontières entre art et non-art et par extension le processus de légitimation qui semble sous-tendre à l'exposition « L'inventaire infini » et qui fait émerger le qualificatif d'œuvre d'art.

¹⁷⁹ *Extension du domaine des arts*, (Paris, 4-5 juin 2015), Paris, Congrès de la Société Française d'Esthétique, Cité universitaire internationale, Disponible sur : https://www.fabula.org/actualites/extension-du-domaine-des-arts_68798.php (Consulté le 10.03.2021).

¹⁸⁰ HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, Editions des Hautes Ecoles en sciences sociales, 2012.

¹⁸¹ *Qu'est ce que l'artification ?* (Paris, 9 décembre 2006), Paris, Bibliothèque nationale de France, Disponible sur : <https://www.ehess.fr/fr/journ%C3%A9es-d%C3%A9tude/quest-que-lartification> (Consulté le 10.03.2021).

L'approche sociologique de l'art par l'intermédiaire du concept de l'artification, englobe de nombreuses notions telles que l'« émotion », le « regardeur » qui devient un « public », l'« esthétique », et l'« institutionnalisation », qui sont autant d'acceptions que d'axes qui nous serviront d'appui dans l'analyse de l'exposition « L'inventaire infini » de Sébastien Lifshitz. Reposant sur une collection personnelle, cette exposition donne à voir un ensemble photographique organisé selon une logique propre au collectionneur. Nous nous intéresserons donc à la pratique et au rôle du collectionneur dans la partie suivante, puis nous les mettrons en perspective avec les choix scénographiques faits en analysant l'impact de l'exposition sur le regardeur (ou sur le public, si l'on reste dans la logique de l'artification). Nous essaierons également de comprendre ses facteurs (aura, punctum, force poétique, etc) à l'origine d'une potentielle « émotion »¹⁸² et d'une esthétisation. Ces études serviront donc à comprendre dans quelle mesure, la photographie vernaculaire est reconnue par les instances culturelles et comment malgré sa non-intention artistique elle peut pénétrer dans la sphère artistique institutionnalisée du Centre Pompidou ?

B. L'artification selon Roberta Sahpiro et Nathalie Heinich

De manière succincte, nous retiendrons l'acception de Roberta Shiparo. Le propre du mémoire n'étant pas de débattre sur le concept d'artification, nous nous bornerons à la définition élaborée par Roberta Shapiro, pionnière du concept.

Le concept d'« artification » est issu d'un néologisme anglais. Cette approche sociale de l'art a pour enjeu de comprendre comment s'effectue le « passage à l'art ». Cela induit par conséquent une « redéfinition de l'art en étendant ses contours à des pratiques jusqu'à ignorées voire méprisées »¹⁸³. Cette extension du domaine des arts s'étudie particulièrement depuis les années 1960 où une redéfinition constante de l'art et de ses limites séquence l'histoire de l'art. Nous observons en effet, un basculement et une

¹⁸² Référence à Roland Barthes

¹⁸³ MARESCA Sylvain, « De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art », in *Critique d'art*, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5517> (Consulté le 10.03.2021)

transformation de la considération de la personne et de l'objet artistique qui ne sont plus incarnés à proprement parlé (nous pouvons penser au *happening*).

Retour historique

De plus, les critères canoniques de l'Académie ont pendant des siècles réguler la barrière « entre art et non-art, entre les artistes et les autres, et notamment entre les artisans et les artistes, et entre les professionnels et les amateurs »¹⁸⁴. A partir du XXème siècle, les instances de légitimation se multiplient et ce n'est plus seulement l'Académie qui désigne les artistes mais aussi le public, les journaux, les galeries, les festivals, les sociologues et les collectionneurs. Par cela nous pouvons faire le parallèle avec le rôle de Sébastien Lifshitz dans la légitimation de la photographie vernaculaire. Par conséquent, cette requalification des arts permet une légitimation de nouvelles formes artistiques à l'instar de la photographie vernaculaire qui occupe leur cœur de notre recherche.

De plus, le processus de légitimation est intimement lié à l'histoire des politiques culturelles. Par cela, nous saisissons le pouvoir de reconnaissance qui passe par la patrimonialisation et l'autonomisation accordée par l'Etat (et par conséquent par le Centre Pompidou dans le cas de l'exposition « L'inventaire infini »). Utiliser le concept d'artification dans le cadre de ce mémoire de recherche, permet de mettre en perspective l'entrée de la photographie vernaculaire dans le monde institutionnalisé de la reconnaissance artistique, et donne des clefs de lecture et de compréhension de ce processus.

Définition et mise en perspective

Cette requalification des pratiques artistiques tend aussi vers un « anoblissement », pour reprendre l'expression de Roberta Shapiro. Cet anoblissement s'opère par une renomination ; à savoir « l'objet devient œuvre, le producteur devient

¹⁸⁴ HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, pp. 251-256. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2014-1-page-251.htm> (consulté le 09.04.2021).

artiste, la fabrication création, les observateurs un public »¹⁸⁵. Ainsi découle un processus de légitimation artistique et une entrée dans le monde de l'art. Bien que l'artification s'étende à de nombreux secteurs, elle fait sens dans le cas de la photographie vernaculaire et de l'exposition « L'inventaire infini ». En effet, nous allons mettre en exergue les étapes liées à cette reconnaissance et au processus d'artification que développent Nathalie Heinich et Roberta Shapiro.

La première étape est le fait que les producteurs revendiquent eux-mêmes leurs créations comme étant de l'art. Nous retrouvons cette réclamation dans l'histoire de la photographie, notamment avec la pratique amateur et les cercles (Clubs et Sociétés) spécifiquement créés à cet effet. Ensuite, ces productions sont relayées par les marchands et entrent dans la sphère du marché de l'art. Par cela, elles accèdent au statut d'art et acquièrent une meilleure visibilité et une nouvelle notoriété. Enfin, les deux chercheuses soulèvent une autonomisation et un élargissement des frontières artistiques. L'ensemble de ces étapes est visible dans l'histoire de la photographie et se retrouve tout particulièrement au cœur de l'exposition « L'inventaire infini » qui offre aux regards un ensemble d'images anonymes sur les cimaises d'un des plus grands musées d'art moderne d'Europe. Alors que ces images démunies d'intentions artistiques étaient marginalisées et rejetées par les instances institutionnelles, elles sont finalement connues et reconnues tant au niveau de l'Etat qu'au niveau du grand public. Cette exposition illustre donc ce processus d'artification et est la preuve de « l'importance de l'intervention de l'Etat dans le processus de légitimation et de reconnaissance artistique »¹⁸⁶. Indépendance, autonomisation, élargissement des frontières artistiques et esthétisation découlent par conséquent de l'artification.

François Soulages dans son livre intitulé « Esthétique de la photographie »¹⁸⁷ explique l'entrée de la photographie dans la sphère artistique en faisant des références à des notions qui se rapprochent de celles de Roberta Shapiro. Il avance l'idée que la photographie, à partir des années 1980, fait enfin partie de la sphère artistique grâce au travail théorique mais aussi grâce au travail esthétique et aux réalisations institutionnelles. « La

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *op.cit.*

¹⁸⁷ SOULAGES François Esthétique de la photographie, *op.cit.* p.6.

photographie n'est donc plus un empire séparé du monde de l'art, elle est une région de ce monde, parfois même le cœur de ce monde »¹⁸⁸.

Ce concept d'artification employé à l'égard de l'exposition de Sébastien Lifshitz est toutefois à nuancer car le réalisateur ne revendique nullement une telle ambition de transformation artistique de la part des clichés qu'il expose à travers son exposition. Toutefois, cette expression fait sens, pour les raisons que nous venons d'aborder.

Finalement, l'enjeu est de comprendre les mesures à travers lesquelles ce processus d'artification s'opère dans le cadre de la rétrospective de Sébastien Lifshitz. Cette acception, nous permet de prendre mesure de la manière dont cette exposition de photographies vernaculaires, sans intention artistique (donc *a priori* dénuée de qualités esthétiques) trouve légitimement sa place au sein de l'institution qu'est le Centre Pompidou. La figure du collectionneur que représente Sébastien Lifshitz tisse ainsi une continuité entre le concept de l'artification et de l'exposition. Il nous guide vers une reconnaissance institutionnelle de laquelle semble découler des critères d'appréciation établis autant par le musée que par les publics, pour finalement tendre vers une certaine esthétique propre aux images anonymes, et appréciée par les regardeurs et reconnue par les institutions. Nous étudierons ainsi l'impact du collectionnisme et le rôle du collectionneur dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini ».

¹⁸⁸ *Ibid.*

VII. Sébastien Lifshitz entre collectionneur et amateur. Le rôle des collectionneurs et des collections

Sébastien Lifshitz par son statut de collectionneur de photographies anonymes incarne une figure inscrite dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de la photographie. Parmi les millions voire les milliards de photographies d'anonymes qui existent sur terre, Sébastien Lifshitz n'en possède qu'une infime partie. Son exposition « L'inventaire infini » rend compte de quelques centaines qu'il a sélectionné selon des choix qui lui sont personnels donc *a priori* subjectifs. Par cette exposition, la photographie vernaculaire, exposée sur les cimaises du Centre Pompidou est de fait « élevée au-dessus du fortuit et du banal »¹⁸⁹. En effet, elle n'est plus cantonnée à sa valeur d'usage, et entre dans la sphère artistique. Comment cette élévation est-elle possible ? Il paraît intéressant de prendre le temps d'étudier dans un premier temps l'histoire des collectionneurs et des collections pour répondre à cette interrogation. Nous mettrons ensuite cette étude en regard de l'exposition « L'inventaire infini ».

De plus, l'étude des critères de sélection et d'organisation des photographies apportera un complément de réponse. En effet, nous pouvons être surpris par le fait que le Centre Pompidou expose une collection privée de photographies anonymes dénuées de toute intention artistique. D'autant plus que la création de la collection et de l'exposition induit une sélection et une classification qui ont recours à l'utilisation de critères d'ordre personnel, propres à Sébastien Lifshitz. Ces critères subjectifs semblent pourtant acquérir dans ce cas précis une dimension universelle. A ce titre, comment s'opère ce déplacement du particulier au général ? Cette interrogation guidera notre réflexion.

A. Collectionneurs et amateurs

Les figures du collectionneur et de l'amateur sont intimement liées dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de la photographie. Concernant la photographie, depuis le XIX^{ème} siècle, amateurs et collectionneurs se regroupent en Clubs. Ces regroupements ont permis la reconnaissance de la photographie comme Art grâce à leurs revendications, leurs

¹⁸⁹ BOYD William, FLYNN JOHNSON Robert, Anonymes. Images énigmatiques de photographies d'inconnus, Londres, Thames & Hudson, 2004, p.7.

publications, leurs recherches, et leurs avancées techniques, etc. Roberta Shapiro¹⁹⁰ confirme d'ailleurs l'importance de leur rôle dans le processus d'artification. Cette acception renforce ainsi l'idée que leur fonction est primordiale dans l'émergence de la reconnaissance institutionnelle, et par extension dans l'institutionnalisation de la photographie et de toute autre forme d'art. Cette logique s'applique aux images vernaculaires exposées dans la rétrospective du Centre Pompidou. De fait, les images qui y sont présentées, ont été achetées sur des marchés aux puces, dans des galeries, des brocantes, etc ; ces images sont donc inscrites dans un marché, étape nécessaire, avant d'entrer finalement dans le cercle vertueux de l'institutionnalisation et de la reconnaissance artistique.

De manière générale, la figure du collectionneur est ancrée dans la longue tradition de l'histoire de l'art. Les cabinets de curiosités en sont les témoins. En effet, dès les cabinets du XVI^{ème} siècle, nous observons une logique de collectionnisme corrélée à une logique de sélection et de classement selon un ordre et une logique qui font sens et qui apportent de la connaissance. On trouve déjà cette volonté de classer et de montrer au public. Au XVIII^{ème} siècle, nous observons une histoire commune entre les collections privées et les musées. Une sorte de dialectique entre les deux entités s'installe puisque les musées commencent à s'enrichir grâce aux collections privées par des dons ou des legs, et les critères de conservation ou de sélection sont modifiés. De cela découle finalement, selon Dominique Poulot¹⁹¹, des critères d'appréciation des collections. Ce processus est toujours d'actualité et nous pouvons l'observer avec l'exposition « L'inventaire infini ».

Sébastien Lifshitz, un collectionneur

Sébastien Lifshitz en qualité de collectionneur, concourt à la constitution d'un « patrimoine collectif voire d'un goût national »¹⁹². Ce cheminement s'opère par un processus de sélection des photographies puis de classification des images. Pour cela, les collectionneurs de manière générale, mais aussi Sébastien Lifshitz, rassemblent et

¹⁹⁰ HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, Éditions des Hautes Ecoles en sciences sociales, 2012.

¹⁹¹ POULOT Dominique, « Une culture de l'amateur », in *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte, 2008, pp.19-29.

¹⁹² POULOT Dominique, *L'art d'aimer les objets*, Laval / Paris, Presses de l'Université de Laval Hermann, 2016, p.11.

conserver des photographies qu'ils ont sélectionné selon leurs goûts personnels donc subjectifs. Toutefois, Anne-Marie Garat¹⁹³, observe une tendance commune à laquelle les collectionneurs obéissent et qui guiderait leurs choix, dans une certaine mesure. En effet, il semblerait que leurs choix soient guidés par les aspects insolites de la photographie amateur. Comme si les éléments insolites (ratages, flou, erreurs, etc), qui sont des thèmes que nous retrouvons par ailleurs dans l'exposition de Sébastien Lifshitz, étaient la ligne directrice des choix opérés. Le caractère prosaïque et banal des photographies vernaculaire semble s'élever dans sa dimension insolite. Nous pouvons également penser à l'exposition « Fautoraphique »¹⁹⁴ de 1991 qui avait pour ambition d'exposer au public, des images non conventionnelles, d'amateurs et « ratées ». Elle a été un véritable succès auprès de l'opinion publique. Finalement la valeur non authentique sans auteur qu'on leur rattache à ces images anonymes disparaît au profit d'une image fascinante. Fascinante, car elle est d'une certaine manière réhabilitée alors même que son esthétique du banal contredit les normes et les canons habituels. Transparaît alors une nouvelle « virtualité poétique avec l'apparition de sens supplémentaires ». Cette image devient alors dans certaine façon une nouvelle esthétique constante dans l'histoire de la photographie.



Fig.4 Section « Tout est raté ». Valorisation de l'esthétique de l'erreur.

¹⁹³ GARAT Anne-Marie, Anon. Photographies anonymes, Arles, Acte Sud, 2012.

¹⁹⁴ CHEROUX Clément, *Fautoraphique. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2003.

B. Un art du choix

C'est en cela que le processus de collectionnisme auquel ont été soumises les images de l'exposition « L'inventaire infini » témoigne de nouveaux critères de sélection inscrits dans le paysage institutionnel. Ainsi les photographies de l'exposition sont élevées dans la sphère artistique de par le processus de sélection mais aussi de par l'organisation et la classification opérée au cœur de l'exposition selon différentes thématiques définies par Sébastien Lifshitz. Cependant, nous pouvons soulever une limite à cette logique, puisqu'il semble légitime de nous demander si ces processus de sélection et de classification sont suffisants pour faire entrer toutes les images anonymes dans la sphère artistique ?

En outre, la « crédibilité »¹⁹⁵ engagée par le Centre Pompidou en tant qu'instance légitimante est également à interroger. De fait, la figure institutionnelle du musée participerait également à cette reconnaissance artistique mais son rôle dans le processus de légitimation sera abordé plus en profondeur au cours de la partie suivante.

Entre connaissance et reconnaissance

De surcroît, nous pouvons également questionner le statut de collectionneur rattaché à la figure de Sébastien Lifshitz. En effet, Sébastien Lifshitz, n'est pas un anonyme, il bénéficie d'une certaine notoriété en tant que réalisateur. Il n'est donc pas un collectionneur amateur anonyme dans le sens où son statut, en tant qu'artiste réalisateur, est déjà connu et reconnu dans la sphère de l'opinion publique. Dans un raisonnement absurde, nous pourrions alors nous demander si le processus d'artification, dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini », est efficient grâce à la notoriété de la figure de Sébastien Lifshitz ? Comme si les images anonymes ne pouvaient pénétrer dans la sphère conventionnelle de l'art uniquement par l'intermédiaire d'une validation due à une certaine notoriété de la figure à l'origine de la collection et de l'exposition. Cette hypothèse semblerait cohérente et raisonnable. Effectivement, si cette condition n'existait pas, alors tout le monde pourrait organiser sa propre exposition de photographies anonymes, et l'image vernaculaire ne saurait être élevée au rang d'art.

¹⁹⁵ POULOT Dominique, *L'art d'aimer les objets*, op.cit. p.164.

La notoriété du collectionneur apparaît alors comme une puissance en faveur de la reconnaissance artistique des images vernaculaires. Toutefois, cette intuition étant difficilement vérifiable dans le cadre de ce mémoire, elle restera en l'état. Cependant, nous pouvons, dans cette continuité, avancer quelques pistes de réflexion issues d'une pensée personnelle en prenant appui sur des exemples concrets.

« The Anonymous Project »

De fait, dans cette même logique, nous pouvons faire référence à « The Anonymous Project ». « The Anonymous Project »¹⁹⁶ est projet de collection et d'exposition d'images vernaculaires, mené par Lee Shulman, réalisateur et collectionneur d'un fonds d'images anonymes. Il a commencé sa collection en 2017 et en a exposé une partie en 2019 lors des Rencontres d'Arles. Nous retrouvons la même logique de sélection, d'organisation et de classification en thématiques chez Sébastien Lifshitz. La démarche semble donc similaire. Là encore, la figure connue et reconnue de Lee Shulman a dû jouer en la faveur de l'organisation d'une telle exposition d'images dénuées d'intention artistique, qui à l'issue de l'événement se sont vues attribuer une nouvelle considération esthétique et artistique. Nous remarquerons, que l'exposition « L'inventaire infini » et « The Anonymous project » se sont toutes deux tenues en 2019. Pourrait-on y voir un changement de paradigme dans l'histoire de la photographie ? Ne serions-nous pas en train d'assister à une nouvelle écriture de l'histoire de la photographie ?

Fautographique

Et quand bien même le collectionneur à l'origine de l'exposition d'images anonymes ne serait pas une personne connue et reconnue, l'orchestration de l'événement est toujours encadrée par une institution au pouvoir de légitimation. Prenons l'exemple de l'exposition « Fautographique » de 1991 ; concours et exposition organisés dans toute la France pour exposer les meilleurs clichés ratés de la scène amateur. Son succès est le

¹⁹⁶ Polka Galerie, *The anonymous project*. Disponible sur : <http://www.polkagalerie.com/fr/the-anonymous-project-biographie.htm> (consulté le 24.04.2021).

témoignage direct du basculement des critères d'appréciation de la photographie artistique¹⁹⁷.

Finalement, il semblerait que plusieurs critères soient nécessaires à la reconnaissance artistique de la photographie vernaculaire : la notoriété du collectionneur, la sélection d'images selon des critères nouveaux. Ces critères sont liés à une approche esthétique qui prend en considération de nouvelles notions telles que le ratage par exemple. De plus, on observe un déplacement des frontières et des critères esthétiques et enfin, la présence d'une institution légitimante semble nécessaire.

Ces images qui étaient initialement jugées sans intérêt se retrouvent ainsi montrées, réhaussées et appréciées à la plus grande surprise des normes habituelles. Nous assistons à un revirement dans le système de reconnaissance :

« Débordé puis rattrapé par son propre déchet. Se trouve ainsi montré et édité ce qui avait été jugé sans intérêt et catastrophique. Ces entreprises paradoxales sont légion dans l'histoire. On peut penser au Salon des refusés, ou le Musée des horreurs »¹⁹⁸.

Nous assistons finalement à une occurrence de ces anomalies dans l'histoire de la photographie vernaculaire. Par cela, nous observons donc une ouverture des critères d'appréciation de la photographie et plus spécifiquement de la photographie vernaculaire. Essayer de comprendre la démarche de Sébastien Lifshitz quant à ces critères de sélection et d'appréciation pour choisir les images de sa collection, nous apportera une lecture complémentaire.

C. Sébastien Lifshitz, plus qu'un collectionneur, un artiste ?

Sans transformer ou copier les photographies vernaculaires de sa collection, Sébastien Lifshitz se les approprie. Il se les approprie de deux manières différentes. La première : en les collectionnant, cela implique un processus de sélection que nous avons précédemment. La seconde : en les assemblant selon un ordre logique et thématique qui

¹⁹⁷ CHEROUX Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, op.cit.

¹⁹⁸ CHEROUX Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, op.cit., pp.14-15.

lui est propre. Par cela, il se rapproche, *a priori*, des artistes appropriationnistes car l'appropriation est un art du choix, de la sélection et de l'agencement. De ce fait, dans quelles mesures peut-on considérer Sébastien Lifshitz comme un artiste appropriationniste ?

Retour historique sur l'appropriationnisme

Inscrite dans l'histoire de l'art, nous pouvons considérer que cette pratique de l'appropriation remonte avec les *ready-made* de Marcel Duchamp à partir de 1915¹⁹⁹. De fait, Marcel Duchamp définit le *ready-made* comme étant un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste »²⁰⁰. Par cela, la notion d'œuvre d'art est augmentée. De ce fait, nous retrouvons une pratique et une conséquence similaire dans l'exposition « L'inventaire infini », puisque les photographies vernaculaires accrochées sur les cimaises du Centre Pompidou entrent dans la sphère de la reconnaissance institutionnelle donnant accès, par extension, à la reconnaissance artistique.

Marcel Duchamp insiste en précisant :

« Quand vous faites un tableau ordinaire, il y a toujours un choix : vous choisissez vos couleurs, vous choisissez votre toile, vous choisissez le sujet, vous choisissez tout. Il n'y a pas d'art ; c'est un choix, essentiellement. Là, c'est la même chose. C'est un choix d'objet »²⁰¹.

Cette même logique est transposable à l'exposition « L'inventaire infini ». Il est toutefois important de préciser que dans le cadre de cette exposition, nous ne connaissons pas l'intention et l'implication des opérateurs à l'origine de chacun des clichés. Nous retiendrons donc uniquement ces photographies comme un ensemble. Nous délaissions le particulier pour nous concentrer sur le général. Ainsi, nous analyserons ces images collectivement et non individuellement même si des nombreux liens individuels peuvent être établis avec des intentions historiquement et artistiquement datées. Cette approche individualisée prendrait trop de temps et ne servirait pas le propos de l'analyse menée.

¹⁹⁹ *Tate Modern*, « Appropriation ». Disponible sur : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation> (Consulté le 10.03.2021)

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Tate Modern*, « Appropriation ». Disponible sur : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation> (Consulté le 10.03.2021)

Dans la continuité des *ready-made*, le surréalisme a utilisé l'appropriation à travers la réutilisation d'objets et des collages. Historiquement, l'emploi du terme entre en usage dans les années 1980 avec des artistes américains tels que Sherrie Levine, Richard Prince ou Jeff Koons²⁰². En réutilisant d'autres œuvres d'art, leur objectif était de créer une nouvelle signification des images du quotidien en les réagencant. Au cœur de cette pratique, existe une critique de la définition de l'art lui-même : une remise en question des notions d'originalité, d'auteur, d'unicité et d'authenticité que partage publiquement Sherrie Levine²⁰³. C'est une véritable réflexion sur la définition de l'art qui est proposée. Alors que la photographie connaissait une crise et une remise en question de son statut à cause du principe d'unicité non respecté par sa reproductibilité technique, cette crise de l'originalité semble finalement être résolue depuis les avant-gardes.

Dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini » les images anonymes sans nom d'auteur parviennent tout de même à entrer dans la sphère institutionnalisée de l'art. Dans la même logique que la citation de Marcel Duchamp, cette pratique relève à cette occasion d'une pratique artistique car elle est issue d'un art du choix, d'une réflexion artistique et, est par cela, de fait, empreinte de la personnalité de l'auteur en l'occurrence ici Sébastien Lifshitz. Elle est par conséquent originale. Nous assistons à un élargissement des critères d'acceptation et d'identification des œuvres d'art.

Sébastien Lifshitz un artiste dans la veine des appropriationnistes ?

De fait, les choix opérés par Sébastien Lifshitz à l'égard des images vernaculaires, témoigne d'une certaine manière d'une considération esthétique, et les thématiques choisies ordonnent les images en divers champs d'études. « La présence du photographe s'exprime alors dans la construction et l'agencement réfléchis des séries »²⁰⁴. A l'instar d'un artiste, à l'instar des pratiques d'appropriation, il confère une nouvelle esthétique à ces images en les assemblant. Le processus de sélection et de choix opéré par Lifshitz est semblable à celui d'une sérialité photographique, en cela qu'il donne à voir un ensemble,

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ TRESPEUCH Hélène, « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », *Marges*, 17, 2013. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/marges/127> (Consulté le 19.04.2019).

²⁰⁴ MOREL Gaëlle, *Esthétique de l'auteur, op.cit.*, p.7.

organisé selon une suite logique. A cet effet, il tend vers un processus créatif. Par cela, nous pouvons le rapprocher de la démarche appropriationniste.

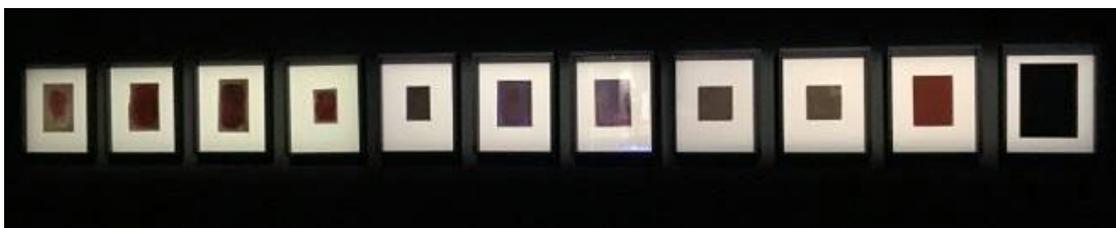


Fig.5 Une organisation sérielle proche de la pratique appropriationniste

Cette démonstration s'appuie sur un raisonnement développé par Olivier Lugon. En effet, dans son ouvrage intitulé *Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans*, il exprime l'idée suivante : « La notion de sérialité permet ainsi au photographe de pallier le rendu anonyme de l'esthétique documentaire et de se replacer au centre du processus créatif »²⁰⁵. C'est en cela que la démarche de Sébastien Lifshitz en tant que « réutilisateur » s'assimile à celle des artistes appropriationnistes, et c'est dans cette limite que nous pouvons le considérer comme un artiste, en plus d'être un collectionneur. D'autant plus que la pratique appropriationniste entre dans la sphère de l'art contemporain où l'accent est davantage mis sur le processus et la pratique²⁰⁶. Dans le cas de l'exposition « L'inventaire infini », c'est bien le processus d'agencement des photographies en thématiques, plus que les photographies prises individuellement, qui confère le caractère artistique. En cela que l'anonymat de l'auteur est l'essence même de ces images. Les images sont décontextualisées de leur environnement d'origine, elles n'ont plus d'auteur. Ce processus d'évacuation de la présence de l'auteur s'inscrit dans l'histoire de l'art et produit un « type nouveau d'expérience esthétique »²⁰⁷.

« L'esthétique » dont il est question, occupera une partie de la réflexion de la partie suivante. En effet, nous chercherons à comprendre quels sont les critères de reconnaissance artistique de la photographie vernaculaire en interrogeant leurs qualités

²⁰⁵ Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

²⁰⁶ SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, op.cit., p.6.

²⁰⁷ PIMENTEL Leandro, « L'auteur et l'anonymat dans la photographie contemporaine », in *Images et anonymat à l'ère du contemporain* (ZORZAL Bruno), op.cit., pp.133-139.

formelles et esthétiques. Nous interrogerons également le rôle du regardeur et la légitimité du son regard dans la légitimation des images dans le monde institutionnalisé de l'art.

Quoi qu'il en soit, les images anonymes de l'exposition « L'inventaire infini », questionnent le rôle et la limite de la notion d'auteur. Sébastien Lifshitz par sa posture de collectionneur de commissaire d'exposition, procure une nouvelle signification à l'ensemble photographique exposé, que nous pouvons considérer comme une série organisée thématiquement. Finalement, c'est comme si l'absence d'auteur dans la photographie vernaculaire offrait la possibilité d'une nouvelle approche et d'un nouvel agencement institutionnel qui s'opère par une réinterprétation personnelle du nouvel auteur, en l'occurrence Sébastien Lifshitz. Nous pouvons déjà annoncer un autre facteur qui entre en compte dans l'augmentation de l'artification de la photographie vernaculaire, à savoir l'importance de l'environnement muséal institutionnalisé. En effet, nous pouvons nous demander si les images d'amateurs détachées de ce cadre institutionnel et de l'expérience de visite auraient la même valeur ? Et quelle.s valeur.s ont-elles ? Nous tenterons à présent de déterminer ces valeurs, qu'elles soient esthétiques, formelles, affectives²⁰⁸, etc.

Il convient également de préciser que cette logique d'appréhension et de reconnaissance artistiques des images vernaculaires de l'exposition « L'inventaire infini » s'applique à l'ensemble des images collectivement et non à chacune des images prises individuellement. Comme si nous étions face à un ensemble, une série d'images qui forment une œuvre à part entière par leur organisation logique et thématique établie par Sébastien Lifshitz.

²⁰⁸ Leandro Pimentel dans son chapitre intitulé « L'auteur et l'anonymat dans la photographie contemporaine », issu de l'ouvrage *Images et anonymat à l'ère du contemporain*, annonce l'idée que finalement, ce qui retient l'attention dans ces images sans auteur, anonymes, « c'est l'affecté qu'elles inspirent, indifféremment de qui les a produites », pp.133-139.

VIII. Reconnaissances et critères d'appréciation

Les images vernaculaires qui ornent les cimaises de l'exposition « L'inventaire infini », sont le témoignage d'un réajustement continu des valeurs de l'art en fonction des catégories historiques, temporelles, sociales, géographiques, etc. Alors que la photographie est pendant des décennies cantonnée à sa nature automatique et technique, ces deux aspects ont à la fois été à l'origine de son exclusion comme de sa reconnaissance artistique. Avec l'explosion de la pratique amateur, la photographie n'arrive plus à sortir de son usage technique, documentaire, prosaïque, sans intention artistique ; du non-art. Comment s'est opéré ce basculement vers le territoire artistique dans un contexte culturel dominé par une longue tradition rattachée à l'Académie ? Il semble intéressant de chercher à comprendre comment une nouvelle norme esthétique régit la photographie depuis l'art contemporain, et comment de nouvelles valeurs artistiques élargissent le champ de l'art. Plusieurs aspects sont à prendre en compte : le regardeur et l'esthétique qui en découle. En effet,

« 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 »²⁰⁹.

A. Le regardeur : une appréciation subjective. Vers la construction d'une esthétique universelle

François Soulages et Bruno Zorzal²¹⁰ dans leur ouvrage intitulé « images et anonymat à l'ère du contemporain » avancent l'hypothèse d'une reconnaissance de la photographie anonyme par son « intangibilité qui mène à la quête du sensible ». En utilisant le sensible, de l'ordre du subjectif, comme notion permettant aux images anonymes de pénétrer dans la sphère de l'art, les deux auteurs déplacent et interrogent les frontières de l'art. Ils poussent le raisonnement, en déroulant un fil logique où « particularité » et « universalité », intrinsèquement opposées, se rejoignent en un point

²⁰⁹ MARTINEZ Léo, *op.cit.* p.23

²¹⁰ SOULAGES François, ZORZAL Bruno, *Image et anonymat à l'ère du contemporain*, *op.cit.*

clef de lecture et de compréhension des images anonymes : le sensible. En effet, alors que le particularisme des photographies anonymes, dû à l'histoire individuelle de chacun des sujets photographiés, concoure à une histoire singulière, la quête du sensible, permet au regardeur de se retrouver et de s'identifier aux sujets, pour finalement accéder à la dimension universelle de l'image. C'est par cela que les photographies vernaculaires séduisent et tendent vers une esthétique. A l'instar d'un renversement, « l'anonyme serait ici la condition de possibilité de l'universel »²¹¹. A cela que,

« l'anonymat nous aide à voir que devant une photographie, nous sommes en fait devant des pluralités propres à l'image. C'est peut être précisément cette ouverture qui permet aux photographies et aux artistes de faire de l'art »²¹².

De ce fait, le jugement esthétique de la photographie par le public, qui est de l'ordre du sensible, constitue une valeur à l'image vernaculaire. C'est ce que nous allons étudier.

Le rêve et l'imaginaire

En effet, en entrant dans la sphère artistique, la photographie vernaculaire passe d'« objet particulier à sujet universel »²¹³ et offre la possibilité d'une appropriation de son sujet et de son histoire par le regardeur. Nous pouvons alors nous demander dans quelles mesures cette appropriation, par l'altérité du visiteur, permet à l'image anonyme d'entrer dans la sphère artistique ? François Soulages et Bruno Zorzal ajoutent que la photographie, comme « un outil à l'imagination »²¹⁴, fait rêver. Cela renforce encore davantage sa dimension de l'ordre du sensible. Cette dimension sensible s'élève alors, selon leur raisonnement, en une « force poétique »²¹⁵. En cela, une certaine esthétique de

²¹¹SOULAGES François, ZORZAL Bruno, *Image et anonymat à l'ère du contemporain*, op.cit., p.13.

²¹² *Ibid.*, p.34.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p.31,

²¹⁵ François Cheval dans *L'épreuve du réel* à la page 9, rétablit « le lien entre la sphère technique et le poétique par l'intercession de la " révélation accidentelle ". Certes, l'expression a une dette envers le surréalisme. Elle n'en implique pas moins une revalorisation générale du médium force poétique, et une redéfinition de la place des experts. Plus clairement encore, L. Chéronnet, en abordant la question déterminante du choix des œuvres, réinstalle le mystère de l'objet photographique au cœur des préoccupations muséographiques : " Il faudrait se prémunir contre l'enlèvement, déterminer soigneusement les prototypes essentiels, deviner quelle pièce malgré son

l'image vernaculaire la régit et lui permet d'être appréciée et connue puis reconnue par le public. Le jugement esthétique étant ainsi inhérent à la reconnaissance artistique. Aussi, le public joue un rôle complémentaire et nécessaire dans le processus d'artification des images anonymes exposées dans l'exposition « L'inventaire infini ». En complément du classement thématique proposé par Sébastien Lifshitz, il est nécessaire qu'un certain consensus esthétique domine le jugement sensible des visiteurs. Sans ce consensus, il ne peut y avoir reconnaissance artistique.

Si nous suivons la logique d'appréciation des images vernaculaires selon Bruno Zorzal et François Soulages, il semblerait que les manques dus à des absences (absence de contexte, absence de référentiel, de provenance etc) participent à la construction et à l'appréciation esthétique de l'image. En effet, les absences et les inexactitudes signifient par l'évocation et la suggestion plus que par l'affirmation. Ainsi, le champ des possibles convoque l'imaginaire pour révéler l'esthétique de l'image. L'imaginaire du public devient alors une ressource inépuisable allant dans le sens de la reconnaissance artistique.

Le plaisir et l'émotion

Léo Martinez, complète cette logique en précisant qu'en complément d'un consensus homogène du public quant à la valeur artistique (ici des photographies vernaculaires), il est nécessaire qu'elles s'inscrivent dans un « processus institutionnel et commercial au terme duquel sa valeur artistique aura été officiellement reconnue »²¹⁶. On retrouve là encore les mêmes critères du processus d'artification énoncé par Roberta Shapiro. Ainsi, la valeur esthétique ne se construit pas uniquement à travers un face à face entre les images et le public, mais c'est un phénomène plus complet qui la régit. De plus, il ajoute que le plaisir et l'émotion sont aussi des données subjectives qui importent dans le processus de valorisation esthétique chez le regardeur. Par cela, il rejoint les hypothèses de Bruno Zorzal et de François Soulages où imagination et la quête du sensible permettaient d'accéder à une reconnaissance esthétique, reposant certes dans un premier

aspect banalement "quotidien" saurait vieillir originalement et quelle autre en dépit d'une certaine valeur actuelle n'offrirait qu'un intérêt secondaire ».

²¹⁶ MARTINEZ Léo, *op.cit.*, p.35.

temps sur une approche subjective et individuelle avant d'atteindre un consensus et une reconnaissance collective et universelle.

L'espace et le temps

Clément Chéroux, se positionne quant à lui, avec un regard empreint d'une considération sociologique puisqu'il achève en exprimant l'idée d'une considération esthétique qui varie selon le temps et l'espace de perception. Nous avançons cette même idée précédemment lorsque nous faisons référence à l'évolution de l'histoire de l'art et de l'histoire de la photographie à travers les siècles et selon des critères propres à chaque société et temporalité.

Prenons l'exemple des photographies de Jacques Henri Lartigue, exemple par excellence du photographe amateur déconsidéré puis célébré en fonction du temps et de l'espace. Ces images, tout d'abord considérées comme étant sans intérêt à cause de leur caractère prosaïque voire ratées, n'étaient pas considérées et reconnues par la sphère institutionnelle, ni même de l'opinion publique. Ces images sans art, tombées dans l'oubli au début des années 1900, ont finalement été auréolées de succès dans les années 1950. Qualifiées de véritables prouesses et d'« idée géniale » selon Szarkowski²¹⁷. Dans les années 2000 ses photographies atteignent même le statut d'icônes incontournables. Le même objet a connu deux considérations diamétralement opposées dans le temps et l'espace.

En ce sens, pour citer, Serges Tisseron, dans l'ouvrage de Clément Chéroux :

« Les références culturelles jouent un rôle considérable dans cette appréciation. Le verdict dépend de celui qui l'énonce et par conséquent de l'environnement culturel où il se situe »²¹⁸.

Il ajoute à cela que la valeur esthétique de la photographie varie en fonction des yeux qui la regardent. On retrouve là encore cette idée d'une appréciation subjective, bien que nous ayons précédemment démontré que cette subjectivité tendait vers une certaine universalité. Comme si finalement la subjectivité était la condition de l'universalité.

²¹⁷ CHEROUX Clément, *Fautographique. Petite histoire de l'erreur photographique*, op.cit., p.58

²¹⁸ TISSERON Serges, « Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient », in *Fautographique. Petite histoire de l'erreur photographique* (CHEROUX Clément), op.cit.

D'une appréciation subjective à une certaine objectivité universelle

Comment s'opère ce passage du banal à l'incontournable ? est un questionnement qui a guidé cette sous-partie à travers le prisme du regard des publics. De fait, la transfiguration du prosaïque à l'art est transposable aux images présentes dans l'exposition « L'inventaire infini ». Alors que les sujets et les objets sont les mêmes, l'appréciation, en l'occurrence l'appréciation du regardeur, varie. C'est là une question qui anime encore le débat de la scène photographique. En effet, Clément Chéroux, dans son ouvrage met en exergue une interrogation énoncée par Arthur Danto : « Comment une même forme photographique peut-elle être considérée alternativement comme ratée puis comme réussie ? »²¹⁹. La réponse à cette question semble donc être encore aujourd'hui en construction bien que des pistes de réflexion apportées précédemment enrichissent d'une certaine manière, une première ébauche de réponse possible.

A ce titre, interroger l'importance du regardeur pour comprendre la valeur et les critères d'appréciation de la photographie vernaculaire éclaire la compréhension des valeurs esthétiques et des critères de reconnaissance de la photographie vernaculaire. En effet, le regard du public, certes subjectif et personnel, tend finalement vers un consensus universel²²⁰ selon le temps et l'espace. Ce consensus est possible par le caractère intrinsèquement lacunaire des images anonymes qui favorise l'imagination et une identification de la part des regardeurs. C'est en cela que l'intangibilité des images permet une reconnaissance esthétique voire même une « force poétique » pour reprendre l'expression de François Cheval et de Clément Chéroux.

B. Reconnaissance esthétique

Une certaine esthétique semble donc régir et caractériser les photographies vernaculaires mais quelle est cette esthétique en question ? « Force poétique » pour

²¹⁹ CHEROUX Clément, *op .cit.*

²²⁰ Cette notion d'universalité est ici à nuancer. Il s'agit d'une universalité relative au temps et à l'espace si on tient compte de l'approche sociologique de Clément Chéroux.

François Cheval et Clément Chéroux, une « esthétique de l'ordinaire » pour Dominique Baqué, une « aura » pour Walter Benjamin, « une valeur artistique » pour Michel Poivert.

Alors que Walter Benjamin considérait que l'aura était l'essence même des œuvres d'art, cette notion d'œuvre unique et sacrée qu'elle désignait, bascule vers la multiplicité et se retrouve ainsi dépossédée de ce qui constituait sa valeur et son esthétique avec la reproductibilité intrinsèque à la photographie. Alors que la photographie semble être démunie de toute considération esthétique à cause de son caractère mécanique ; les frontières entre art et non-art ont glissé avec le temps et les regards. En effet, les jugements esthétiques sont subjectivement construits au regard d'un modèle artistique régit par des normes et des canons qui évoluent en fonction des époques.

Une primauté de l'esthétique sur l'artistique ?

A ce titre, Quentin Bajac, dans son article intitulé « Stratégies de légitimation » publié en 2005 dans la revue *Études photographiques*, soulève, au regard d'une citation de John Szarkowski²²¹, qu'il existe « un glissement de la notion d'artistique à celle d'esthétique » et constate que « l'absence d'un projet artistique au sens institutionnel du terme n'exclut pas automatiquement la présence d'un souci esthétique »²²².

Il distingue ainsi esthétique et artistique. Cette distinction paraît être une clef de lecture intéressante pour appréhender le cas des images anonymes de l'exposition « L'inventaire infini ». De plus, par le biais de cette rapproche nous retrouvons la même interrogation qui guide la construction du mémoire, à savoir : dans quelles mesures la photographie vernaculaire, sans intention artistique donc sans-art, peut pénétrer dans la sphère artistique que propose l'exposition « L'inventaire infini » ?

Si l'on prend en considération l'approche de Quentin Bajac, nous observons un déplacement de la considération artistique de la photographie vernaculaire vers une considération esthétique. Finalement, chercher à comprendre comment elle fait art, n'est peut-être pas la question centrale. Peut-être est-il plus judicieux de chercher à comprendre la construction de son esthétique, comme le soulève Quentin Bajac. C'est en cela que

²²¹ Pour rappel, John Szarkowski est conservateur de la photographie au MoMa de 1962 à 1991.

²²² BAJAC Quentin, « Stratégies de légitimation », in *Études photographiques*, 16, 2005, p.8. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/736> (Consulté le 21.04.2020).

nous allons chercher à déterminer les aspects et limites de l'esthétique de la photographie vernaculaire, voire même, pourrait-on parler d'une esthétique vernaculaire à proprement parlé, que Dominique Baqué semble nommer « esthétique de l'ordinaire »²²³ ?

Esthétique et nouvelles frontières artistiques

En suivant cette logique d'un intérêt esthétique plus qu'artistique, nous retrouvons un cheminement de pensée similaire en certains points avec l'importance du regardeur étudié dans la partie précédente. En effet, la photographie est comprise comme une trace, un « continuum du visible »²²⁴ qui nous confronte à notre altérité. Cette notion de l'altérité subjective était déjà présente dans l'ouvrage que François Soulages a copublié avec Bruno Zorzal²²⁵. Nous l'avons abordée lorsque nous cherchions à étudier la valeur de la photographie vernaculaire à travers le regardeur. Ainsi, une suite logique entre regardeur et valeur esthétique s'installe et guide la reconnaissance de l'image amateur. C'est en cela que réside la « force poétique » de la photographie, qui lui permet de s'étendre alors dans la sphère de l'art. Cette « force poétique » désigne à la fois la beauté et le sublime des images photographiques. Ainsi, selon l'approche de François Soulages ; ce glissement de la notion d'artistique à celle d'esthétique

« a permis l'entrée d'objets n'appartenant pas au monde de l'art ; des clichés scientifiques, du reportage, de la photographie appliquée, commerciale, avec comme corollaire, le renforcement de la part de subjectivité dans les critères d'appréciation ».

Par cela, avoir recours à une approche esthétique de la photographie autorise une analyse nouvelle des frontières entre art, sans-art et considérations esthétiques. La conception de l'image vernaculaire est ainsi renouvelée, de même que son entrée dans la sphère institutionnalisée des musées, et notamment du Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini ».

²²³ ²²³ BAQUE Dominique, Photographie plasticienne. L'extrême contemporain,

²²⁴ SOULAGES François, Esthétique de la photographie, p. 8

²²⁵ P.13 SOULAGES François, ZORZAL Bruno, Image et anonymat à l'ère du contemporain,

Enfin, c'est plus l'esthétique qui prime que l'intention artistique. La notion d'œuvre d'art, ne s'applique pas aux images de l'exposition prises individuellement mais à l'ensemble des photographies organisées en thématiques, dans la mesure où nous considérons cet agencement thématique comme étant inscrit dans la veine des pratiques appropriationnistes. Ces images anonymes, non artistiques, n'ont donc pas besoin d'être des œuvres d'art pour pouvoir être reconnues et exposées. Un peu à l'instar de l'art brut. Il ne convient pas de qualifier les images vernaculaires en œuvre d'art mais de leur accorder et de leur reconnaître une certaine esthétique. Sébastien Lifshitz l'affirme lui-même : « Il y a pourtant une certaine dimension poétique dans les clichés de cet *Inventaire infini*. Une collection dévoilant le génie accidentel. Elle possède une diversité gigantesque et regorge de clichés incroyables »²²⁶. Avant de conclure : « Puisque nous n'avons pas d'informations sur ces images, elles restent des énigmes. Et nous pouvons projeter ce que nous souhaitons dessus »²²⁷. Ainsi, l'approche et la considération de Sébastien Lifshitz quant à ces images vernaculaires correspond à ce que nous venons d'énoncer précédemment. Les lacunes de ces images favorisent l'identification personnelle qui aboutit à un consensus collectif d'appréciation esthétique des images anonymes selon des critères liés aux notions suivantes : poétique, énigme, imagination, etc. Pour finalement devenir ce que nous pourrions appeler dans une certaine mesure « une esthétique vernaculaire ».

C. Quelle reconnaissance institutionnelle ?

De cette reconnaissance esthétique découle une reconnaissance institutionnelle, si ce n'est pas l'inverse. 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

Aujourd'hui, nous assistons à un succès et à un développement des expositions photographiques au sens large. Actuellement, le Musée des Arts Décoratifs de Paris met

²²⁶ LIFSHTZ Sébastien, GARSON Charlotte, « Masterclass », in *YouTube*, 18.10.2019, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2q91Hbn2qu0>

²²⁷ LIFSHTZ Sébastien, GARSON Charlotte, « Masterclass », in *YouTube*, 18.10.2019, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2q91Hbn2qu0>

à l'honneur sa propre collection²²⁸. La photographie vernaculaire semble elle aussi prendre peu à peu sa place au sein du monde institutionnel. Nous pouvons à cet effet citer, outre « L'inventaire infini », l'exposition « Vernaculaire ! »²²⁹ aux *Rencontres de la photographie* à Arles en 2015 ainsi que l'exposition « The anonymous project » de Lee Shulman qui s'est tenue à la Galerie Polka. La photographie amateur semble donc faire consensus dans une certaine mesure. Consensus d'un point de vue institutionnel, consensus d'un point de vue des publics et du point de vue du marché de l'art., il semblerait que ces exemples d'expositions, que ce soit au sein de musées ou de galeries partagent un point commun. En effet, les expositions d'images vernaculaires sont toutes issues de collections personnelles, et privées, de collectionneurs renommés, dans le sens qu'ils sont déjà connus et reconnus sur la scène publique (Sébastien Lifshitz est cinéaste, Jean-Marie Donat est éditeur, Lee Shulman réalisateur). Nous retrouvons à nouveau cette notion de collection ; car ce ne sont pas n'importe quelles images qui ornent les cimaises des espaces d'exposition, ce sont des images issues d'une collection. Cette collection est soumise à un processus de réflexion (choix, sélection, organisation, etc). Le hasard semble donc absent. La sélection selon des critères esthétiques. De surcroît, il ne faut pas négliger l'importance du rôle des musées dans la reconnaissance artistique, ou du moins dans la reconnaissance esthétique des images vernaculaires.

« Le musée assure immédiatement le statut d'Art à tout ce qui s'expose »²³⁰

« Le musée assure immédiatement le statut d'Art à tout ce qui s'expose ». Cet axiome de Daniel Buren illustre l'importance du rôle des musées comme des acteurs dans la reconnaissance artistique des objets. Ainsi, les objets qui pénètrent dans la sphère muséale sont immédiatement empreints d'un nouveau statut. Par cela, nous pouvons alors affirmer que ce processus de transformation et de muséification accorde aux images vernaculaires de l'exposition « L'inventaire infini » une nouvelle valeur artistique. Cette transformation est une construction sociale qui évolue à travers les siècles et qui illustre les valeurs culturelles, esthétiques et artistiques qui font foi dans l'espace et le temps selon

²²⁸ QUENET Sébastien (dir.), *Histoires de photographies*, Cat. Expo, Paris, Musée des Arts Décoratifs (19 mai – 12 décembre 2021), Paris, Editions du MAD, 2021.

²²⁹ Cette exposition présentait trois séries d'images d'amateurs issues de la collection personnelle de Jean-Marie Donat (collectionneur et éditeur).

²³⁰ Citation de Daniel Buren tirée du catalogue « Function of the museums » dans le livre *L'art d'aimer les objets* de Dominique Poulot.

un *instant T*. On retrouve cette même approche dans le concept d'artification développé par Roberta Shapiro. De même, la patrimonialisation et de la muséalisation tendent vers cette même acception. François Mairesse définit la muséalisation de la manière suivante :

« C'est l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *musealium* ou *muséalie*, « objet de musée », soit à la faire entrer dans le champ du muséal »²³¹.

Ainsi, l'objet photographique sans-art change de statut pour devenir « objet de musée ». Un objet de musée auquel nous accordons une valeur esthétique, artistique, une reconnaissance. Par ce processus, sa place au sein du musée est presque automatiquement légitimée, tel un consensus universel. Un regard critique envers ce processus est toutefois parfois nécessaire afin de limiter les dérives.

Dans tous les cas, cette transformation du statut de l'objet dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini » conforte et renforce la valeur esthétique que nous pouvons accorder à ces images. Cela rejoint l'ambition de légitimation, que Jérôme Glicenstein formule de la manière suivante : « 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 »²³².

Limites de cette approche

On peut toutefois soulever l'ambivalence de l'exposition « L'inventaire infini » qui réside dans le fait que le Centre Pompidou expose une collection d'images vernaculaires issue d'un fonds privé et non issue de son fonds interne. Ainsi la « valeur muséale »²³³ dont se parent les objets photographiques en entrant dans la sphère institutionnelle du Centre Pompidou ne pourrait-elle pas être comprise comme un changement de statut temporaire ? Ce processus de mise en exposition n'est finalement

²³¹ DESVALLEES André, MAIRESSE François (dir.), *Concepts clés de la muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p.48.

²³² GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 243.

²³³ GOB André, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », in *CeROArt*, 4, 2009, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ceroart/1326> (Consulté le 10.03.2021).

que transitoire car les images n'ont pas été acquises par le musée. Par cela, la nouvelle valeur et le nouveau statut d'objet de musée des photographies de l'exposition « L'inventaire infini » semblent disparaître à l'issue de l'expérience.

Ne pourrait-on pas y voir un témoignage direct de la difficulté de la reconnaissance des images vernaculaires que connaît plus largement la photographie depuis sa naissance en 1839 ?

Certes en accueillant l'exposition en son sein, le Centre Pompidou participe d'une certaine manière à la légitimation de la valeur esthétique de la photographie vernaculaire, dans la mesure où les images sont préalablement sélectionnées, choisies, organisées, classées et thématiques par un collectionneur reconnu : Sébastien Lifshitz. En cela, le musée d'art moderne œuvre en la faveur de ce type d'images. L'image anonyme pénètre ainsi, le temps d'une exposition, dans la sphère institutionnalisée du monde des musées et de l'histoire de la photographie. D'autre part, ne pourrions-nous pas y déceler une certaine frilosité à l'égard des images vernaculaires que le musée n'acquière pas ? Quoiqu'il en soit, cette approche à double tranchant ne peut être résolue en nous appuyant uniquement sur l'exemple de l'exposition « L'inventaire infini ». Il faudrait également organiser un suivi des expositions et des acquisitions dans les années à venir en consultant les rapports d'activité du Centre Pompidou, afin d'avoir une compréhension plus large de la manière dont s'inscrit cette exposition dans le paysage de la photographie vernaculaire.

Plus largement, le Ministère de la culture a publié en mars 2020 un rapport intitulé *Photographie. Les acquisitions des collections publiques*²³⁴ qui recense les acquisitions entre 2017 et 2018 des structures publiques. Cet ouvrage, est un véritable outil pour les années à venir afin de prendre conscience de la place qu'occupe les images amateurs dans la sphère institutionnelle. Nous pouvons également considérer cette publication comme s'inscrivant dans la continuité des publications d'articles et de revues photographiques par les Clubs et Sociétés au service de la légitimation de la pratique photographique au niveau national et étatique dans ce cadre-là. C'est une première dans l'histoire. L'objectif étant de valoriser « les acquisitions de photographies au service de l'enrichissement de notre patrimoine national » selon Franck Riester²³⁵.

²³⁴ RIESTER Franck (dir.), *Photographie. Les acquisitions des collections publiques*, Paris, Editions Le bec en l'air, 2020.

²³⁵ *Ibid.*, p.4

Le rôle des expositions

A Léo Martinez d'ajouter que « l'exposition occupe une fonction que l'on peut qualifier de cérémoniale : elle permet à l'art de s'incarner »²³⁶. Par cela, l'exposition permet à la photographie d'être comprise comme une expression artistique qui entre dans l'histoire de l'art. Ainsi, nous essaierons de comprendre quel a été le rôle des expositions dans ce processus de valorisation et de légitimation dont a bénéficié la photographie, et plus particulièrement la photographie vernaculaire dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini ».

De ce fait, de manière générale, l'exposition, à l'instar de la muséalisation, agit sur l'objet exposé et transforme, dans une certaine mesure, sa valeur et le regard du public²³⁷. Par cela, nous comprenons que l'acte d'exposer est une stratégie qui confère du sens et une nouvelle valeur aux objets. Dans cette même logique, Jérôme Glicenstein confirme cette idée en affirmant que « l'exposition transforme une œuvre quelle qu'elle soit »²³⁸. Ainsi, l'intervention des pouvoirs publics, représentés par les musées, est une clef pour comprendre le basculement vers une reconnaissance et une légitimation institutionnelle des images anonymes. Grâce à cette reconnaissance, le système d'artification continue d'être alimenté par une la place de la photographie vernaculaire dans le marché de l'art, de même que dans les collections publics et privées.

L'exposition comme « langage et comme dispositif »²³⁹ voire comme acte de discours vise à établir un savoir qui fait autorité. L'exposition devient alors un système stratégique de représentation dont le but est d'influencer le public par la diffusion d'un message qu'elle cherche à montrer voire à « démontrer »²⁴⁰. L'exposition devient alors signifiante, et la mise en relation des objets entre eux ainsi qu'avec le lieu et les éventuels textes construit un message que le visiteur perçoit lors de son expérience. En cela nous rejoignons le rôle du regardeur que nous évoquions précédemment.

De fait, l'exposition « L'inventaire infini » apparaît comme un véritable outil de communication par lequel Sébastien Lifshitz, en tant que collectionneur, mais aussi en

²³⁶ MARTINEZ Léo, *op.cit.*, p.15

²³⁷ MARTINEZ Léo, *op.cit.*, p.235.

²³⁸ GLICENSTEIN Jérôme, « L'exposition comme langage et comme dispositif », in *L'art : une histoire d'exposition*, *op.cit.*, p.119

²³⁹ *Ibid.*, pp.85-144.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.85.

tant que commissaire, exprime un message par leur agencement. A cela s'ajoute l'assertion suivante : « Toutes ces personnes contribuent à faire en sorte que n'importe quel objet puisse être vu comme une œuvre »²⁴¹. Ainsi, cette rétrospective confirme le rôle des institutions dans la reconnaissance institutionnelle de la photographie vernaculaire et « assure immédiatement le statut d'art à tout ce qui s'expose ».

Bien ce ne soit pas l'ambition première de Sébastien Lifshitz, que de conférer le statut d'art aux images vernaculaires exposées, nous ne pouvons pas nier l'impact d'une telle exposition sur la reconnaissance de la photographie vernaculaire dans la sphère artistique. De même que son impact dans l'écriture de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'exposition.

« L'inventaire infini » s'inscrit donc dans la lignée des expositions d'images vernaculaires qui ont marqué le temps et l'histoire. De fait, nous retrouvons dans la rétrospective de Sébastien Lifshitz cette même oscillation entre des préoccupations d'ordre esthétique et des préoccupations techniques et sociologiques symptomatiques des années 60 à 90 aux Etats-Unis, notamment lorsque John Szarkowski était directeur du Département de la photographie. Alors que Szarkowski avait la volonté de placer sur le même plan des images vernaculaires et des épreuves d'art²⁴², en envisageant la photographie comme étant une pratique à part entière sans distinction d'intention artistique ou esthétique, il propose un nouveau modèle et une nouvelle compréhension du médium. De fait, il ouvre les critères de reconnaissance de la photographie à des clichés autant d'amateurs, que documentaires, ou artistiques, etc. C'est en cela que l'exposition « L'inventaire infini » s'inscrit dans cette continuité : mais ici, il n'est plus nécessaire de valoriser les clichés en les apposant à côté d'images artistiquement reconnues, comme l'a fait Szarkowski, car l'image vernaculaire avec le temps a pris une certaine liberté et indépendance. Elle existe par elle seule, bien qu'il semblerait qu'il soit encore nécessaire de la présenter dans un ensemble rattaché à une collection personnelle constituée par une

²⁴¹ GLICENSTEIN Jérôme, *op.cit.* p.87.

²⁴² BAJAC Quentin, « Stratégies de légitimation », in *Études photographiques*, 16, 2005, p.4. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/736>

personnalité reconnue dans l'opinion publique, à l'instar de Sébastien Lifshitz, ou encore Lee Shulman pour reprendre les exemples cités précédemment.

Dans son ouvrage *L'esthétique de l'auteur*, Gaëlle Morel met en avant des éléments caractérisant la légitimation culturelle de la photographie, à savoir la circulation des images, l'implication subjective du photographe et une esthétique susceptible d'attester sa subjectivité. Ces éléments rejoignent ceux avancés par Roberta Shapiro quant à l'artification. Toutefois, dans le cadre de l'exposition « L'inventaire infini », nous ne connaissons pas l'intention et l'implication de chacun des opérateurs à l'origine des clichés. Nous retiendrons donc uniquement l'implication subjective de Sébastien Lifshitz, en tant que collectionneur et scénographe, dans les choix organisationnels et sélectifs des images. Le processus d'esthétisation, ne peut donc être analysé pour chacune des photographies individuellement. En revanche, les choix opérés par Sébastien Lifshitz à leur égard, témoignent d'une certaine manière d'une considération esthétique, de par les thématiques les ordonnant en champs d'études. Ce qui est intéressant avec l'exposition « L'inventaire infini » c'est que les auteurs à l'origine des clichés disparaissent de même que les sujets (bien que certaines images soient des selfies et permettent de mettre un visage sur l'opérateur). Toutefois, leurs intentions sont décontextualisées. Sébastien Lifshitz revêt alors ce nouveau rôle : à l'instar d'un artiste, à l'instar des pratiques d'appropriation, il confère une nouvelle esthétique à ces images en les assemblant.

A cela s'adjoint le pouvoir de l'exposition et de l'expérience du visiteur. Véritable outil de légitimation et d'autonomisation, l'exposition « L'inventaire infini » tient un discours neuf sur la photographie vernaculaire et enrichit plus généralement l'histoire de la photographie, en confirmant l'importance de la valeur esthétique au détriment de toute intention artistique.

Conclusion

Finalement cette exposition de photographies vernaculaires n'est-elle pas l'aboutissement des siècles de théorisation et de réflexion sur la photographie dans le champ de l'art ? A vouloir l'intégrer au champ de l'art tout en la différenciant des Beaux-Arts, ne l'a-t-on pas détruite ? Ne l'a-t-on pas exclu de toute considération ? L'exposition « L'inventaire infini » peut être vue comme la conclusion, ou du moins, une réponse à toutes ces réflexions, à tous les questionnements que nous avons depuis l'existence de la photographie. En effet, « L'inventaire infini » regroupe des clichés de tous les siècles, de toute technique, de toute forme, de tout sujet, de tout auteur. Toutes ces images réunies illustrent en fin de compte l'histoire de la photographie. Cet accrochage permet de tisser des fils entre chaque période de la production photographique sans pour autant avoir une approche historique, sociale ou culturelle. « Seule » la qualité esthétique semble primer ici grâce à l'organisation thématique. Comme si, le postulat de cette exposition était finalement d'une certaine manière une revendication de la qualité esthétique des images vernaculaires. Les qualités esthétiques semblent alors prévaloir sur l'artistique. Ce regroupement peut lui-même, par extension, être associé à la démarche appropriationnisme comme nous l'avons démontré et ferait entrer l'exposition dans le domaine de l'art, bien que ce ne soit pas une revendication affirmée. C'est une véritable émulsion, un véritable discours sur la photographie qu'est « L'inventaire infini », qui de plus est, atteint la prouesse de faire entrer dans un musée quantité d'œuvres d'anonymes.

En conclusion, l'exposition de Sébastien Lifshitz trouve sa place en 2019, dans un contexte où la photographie d'amateur fait partie du quotidien de tout un chacun. Elle s'inscrit dans une ère de la photographie de masse, de la photographie numérique, du selfie, de la prise de vue rapide et parfois désinvolte. Une ère où nous sommes submergés d'images numériques, et où les images de familles restent la plupart du temps à l'état de pixels, accumulées dans nos smartphone, perdues à jamais ? Cette grande quantité efface l'identité des photographies mais aussi des photographes, et renverse notre approche du médium. Comment aborder ces nouvelles images ? Quelles sont les frontières et les limites de leur (nouvelle) esthétique ? Pourquoi certaines d'entre elles marquent l'histoire, l'histoire de l'art, à tel point qu'elles sont accrochées sur les cimaises du Centre Pompidou ?

Il semblerait que nous devrions désormais nous interroger sur les critères d'appréciation de la photographie. Pourquoi une photographie est-elle jugée ratée et pourtant esthétique ? Cette question délicate est tout aussi hasardeuse que si l'on se demandait ce qu'était une photographie réussie. Une photographie loupée est une photographie qui sort de la norme, qui ne correspond pas à la norme (style, contenu, etc) établie par l'industrie culturelle. Une photographie est considérée comme étant ratée que par rapport à une règle préétablie. Les photographies vernaculaires (pour certaines ratées) dérogent de manière générale à la règle, et à la norme par leur non-intention artistique. En effet, considérées comme étant sans-art car prosaïques par leur valeur d'usage, elles restent à l'écart de la sphère artistique et institutionnalisée du domaine muséale. Pourtant Sébastien Lifshitz interroge leur valeur en les exposant au Centre Pompidou. Il semble concilier leurs « valeurs d'usage » et leurs « valeurs artistiques »²⁴³ au profit d'une institutionnalisation et d'une reconnaissance esthétique. Quels sont donc les phénomènes qui élèvent ces images au rang d'art ? Le processus d'artification développé par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich apporte en partie une réponse à cette interrogation, de même que la muséalisation.

De plus, tous familiers avec les images du quotidien, nous perdons toutefois la notion de leur valeur, de leur importance (temporelle, la mémoire, de leur beauté, de leur esthétique). Nous les observons moins. Fascinés par la vitesse consommatrice et consumante. Pourtant, l'exposition « L'inventaire infini » offre aux regardeurs, un moment de calme où chaque personne est invitée à prendre le temps d'observer. Ces images, qui « sont à la fois l'autre et moi »²⁴⁴, s'inscrivent dans une histoire de la photographie, dans un contexte qui induit leur réception. En effet, François Soulages l'exprime de la manière suivante :

« une même photographie est présentée et actualisée dans une infinité de contextes différents. L'œuvre [...] est ouverte, elle acquiert une dimension nouvelle à un destin nouveau à chaque mise en œuvre ; [...] chaque réception peut être une nouvelle création »²⁴⁵.

²⁴³ POIVERT Michel, *op.cit.* p.121.

²⁴⁴ Référence à la pensée de François Soulage dans *L'esthétique de la photographie*. Citation de la page 8 : « Elle nous confronte à l'altérité mais quelle altérité ? Elle nous ramène à notre moi mais quel moi ? Toute photographie est une image qui permet d'interroger à la fois l'ailleurs et l'ici, le passé et le présent, l'être et le devenir, la fixité et le flux, le continu et le discontinu, l'objet et le sujet, la forme et le matériau, le signe et l'image. Cela est valable aussi bien pour une photographie sans art que pour une photographie qui appartient à une œuvre photographique et qui renvoie au travail d'un artiste ».

²⁴⁵ SOULAGES page 309

Par cela, nous comprenons que Sébastien Lifshitz nous propose une nouvelle lecture, une nouvelle re-création de la photographie vernaculaire, dans un contexte prêt à accueillir et à être sensible à ces images « oubliées ».

Il semblerait que nous assistions à un volte-face dans le système de reconnaissance de la photographie vernaculaire. Comme si les meilleures images des moins bonnes devenaient des chefs-d'œuvre. Sans atteindre la notion de chef d'œuvre, elles déploient leurs qualités esthétiques. Ces qualités esthétiques sont d'autant plus marquées que l'organisation thématique souhaitée par Sébastien Lifshitz les exacerbe. De plus, leurs lacunes et manques favorisent une réception esthétique universelle de la part du public.

Nous retiendrons que la rétrospective « L'inventaire infini » élucide, le temps d'une exposition, le mystère de la « force poétique »²⁴⁶ des clichés vernaculaires qui réside dans leur esthétique. L'esthétique semble être la clé de lecture et de compréhension permettant une certaine légitimation, autonomisation et institutionnalisation de la photographie vernaculaire. En cela que certaines œuvres, malgré leur intention artistique, n'ont pas de qualité esthétique, tandis que d'autres sans intention artistique, possède des qualités esthétiques et inversement. Il ne faut pas omettre l'importance du rôle du musée d'art moderne et le pouvoir de l'exposition dans l'institutionnalisation de la photographie vernaculaire. Nous pouvons affirmer une reconnaissance esthétique plus qu'artistique de la photographie vernaculaire. Vouloir faire pénétrer la photographie vernaculaire en qualité d'œuvre d'art n'est finalement pas la question à se poser. Bien qu'il semblerait que les images amateurs aient besoin d'une « béquille » pour être exposées, à savoir : être rassemblée sous la forme d'une collection privée par un collectionneur reconnu, et former un ensemble agencé selon des thématiques afin de faire ressortir une cohérence, du sens et une esthétique afin d'être acceptées universellement par les institutions légitimantes et l'opinion publique.

En fin de compte, l'histoire nous dira si l'exposition « L'inventaire infini » est un moment charnière de l'histoire de la photographie ou une tentative ratée. Quoi qu'il en soit, le temps de l'exposition, les images vernaculaires ont orné les cimaises du plus grand musée

²⁴⁶ Référence à l'expression de Clément Chéroux.

d'art moderne d'Europe. Exposées aux regards de tous, et « débarrassées des modèles de représentation »²⁴⁷, elles ont « ému et fasciné le regardeur »²⁴⁸.

²⁴⁷ Centre Pompidou, « Où en êtes-vous Sébastien Lifshitz ? », Disponible sur : :

https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-53dfcda8f11943f4c45c613970196520¶m.idSource=FR_E-53dfcda8f11943f4c45c613970196520
(Consulté le 11.10.2019).

²⁴⁸ BOYD William, FLYNN JOHNSON Robert, *Anonymes. Images énigmatiques de photographies d'inconnus*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

- BAQUE Dominique, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Editions du regard, 2004.
- BAQUE Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BAJAC Quentin, *La photographie du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BAJAC Quentin, *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005.
- BARBOZA Pierre, *Les nouvelles images*, Paris, Cité des science/ Sanogy/ Editions d'art, 1998.
- BIDAINE Philippe, *Centre Pompidou*, Paris, Editions Scala : Centre Pompidou, 2010.
- BRAIVE Michel François, *L'Âge de la photographie de Niepce à nos jours*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2008.
- BRUNET François, *La naissance de l'idée de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- CHALLINE Eléonore, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France, 1839-1945*, Paris, Editions Macula, 2017.
- CHEROUX Clément, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2013.
- CHEROUX Clément, *Fautoraphique. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2003
- CHIROLLET Jean-Claude, *Esthétique d'un détail. Peinture et photographie*, Paris, Connaissances & Savoirs, 2016.
- FREUND Gisèle, *La photographie en France au XIXème siècle*, Paris, Seuil, 2011.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Points, 2017.

- GARAT Anne-Marie, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Paris, Actes Sud, 2011.
- GARAT Anne-Marie, *Anon. Photographies anonymes*, Arles, Actes Sud, 2012.
- GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France, 2009
- LEMAGNY Jean-Claude, *Silence de la photographie*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- LEMAGNY Jean-Claude, *L'ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2017.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018.
- POULOT Dominique, *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation : XVIII-XXIe siècle travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- POULOT Dominique, *L'art d'aimer les objets*, Laval Paris, Presses de l'Université de Laval Hermann, 2016.
- POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte, 2008.
- REBOIS Catherine, *De l'expérience en art à la re-connaissance*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- ROUILLE André, *La photographie en France. Textes et controverses. Une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.
- ROUILLE André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Macula, 2005.
- SAYAG Alain, *De la photographie comme un de beaux-arts*, Paris, Nathan, 2002.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2017.
- WARNER MARIEN Marie, *100 idées qui ont transformé la photographie*, Paris, Editions du Seuil, 2012.
- ZORZAL Bruno, *Esthétique de l'exploitation photographique de photos déjà existantes*, Paris, L'Harmattan, 2017.

OUVRAGES COLLECTIFS :

- BAJAC Quentin, CHEROUX Clément, *Collection photographies : une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris / Göttingen, Centre Pompidou / Steidl, 2007.
- BOURDIEU Pierre (dir), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Editions minuits, 1965.
- BOYD William, FLYNN JOHNSON Robert, *Anonymes. Images énigmatiques de photographies d'inconnus*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
- CHABERT Garance, MOLE Aurélien (dir.), *Les artistes iconographes*, Inconnu, Empire Editions, 2018.
- CHALLINE Eléonore, MEIZEL Laureline, POIVERT Michel, *L'expérience photographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
- CHEROUX Clément, JONES Julie, *Voir est un tout : entretiens et conversations 1951-1998, Henri Cartier-Bresson*, Paris, Editions Centre Pompidou, 2013.
- DESVALLEES André, MAIRESSE François (dir.), *Concepts clés de la muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p.48.
- EVANS Walker, KATZ Leslie, *Walker Evans : le secret de la photographie entretien avec Leslie Katz*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2017.
- FRIZOT Michel (dir), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- FRIZOT Michel, DUCROS Françoise, *Du bon usage de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie, 1987.
- GATTINONI Christian, VIGOUROUX Yannick, *La photographie contemporaine*, Paris, Editions Scala, 2005.
- GERVAIS Thierry, MOREL Gaëlle, *La photographie*, Paris, Larousse, 2011.
- GIRARDIN Daniel *et al*, *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Paris, Actes sud, 2008.
- GUNTHERT André, POIVERT Michel (dir), *L'art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2016.
- HEILBRUN Françoise (dir), *A History of photography, The Musée d'Orsay collection 1839-1925*, Paris, Musée d'Orsay Skira-Flammarion, 2009.
- HEILBRUN Françoise, BAJAC Quentin, LOYRETTE Henri, *Orsay : La photographie*, Paris, Scala, 2000.
- LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLE André, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986

- LEMAGNY Jean-Claude (dir), *L'ombre et le temps : essais sur la photographie comme art*, Paris, Armand Colin, 2005.
- NEAGU Philippe, CHEVRIER Jean-François, *La photographie, 10 ans d'enrichissement des collections publiques*, Paris, RMN, 1992.
- PICAUDE Valérie, ARBAIZAR Philippe (dir), *La confusion des genres en photographie*, Paris, BNF, 2001.
- RAVACHE Martine et al, *Qu'est-ce que la photographie aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts, 2009.
- RIESTER Franck (dir.), *Photographie. Les acquisitions des collections publiques*, Paris, Editions Le bec en l'air, 2020.
- ROSENBLUM Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, Abbeville Press France, 1997.
- ROUBERT Paul-Louis (dir), *Une Autre histoire de la photographie : les collections du Musée français de la photographie*, Paris, Flammarion, 2015.
- SOULAGES François, BONAFoux Pascal, *Portrait anonyme*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- SOULAGES François, ZORZAL Bruno (dir.), *Image & anonymat à l'ère du contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2019.

CATALOGUES D'EXPOSITION :

- BLISTENE Bernard (dir.), *Faire son temps*, Cat. Expo, Paris, Centre Pompidou, (13 novembre 2019 – 16 mars 2020), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2019.
- CHABERT Garance (dir), *La république des amateurs : les amateurs photographes autour de 1900 dans les collections de la Société française de photographie*, cat. Expo, Tours, Château de Tours (18 juin-6 novembre 2011), Paris, Editions du Jeu de Paume, 2011.
- CHEROUX Clément, *Walker Evans*, Cat. Expo, Paris, Centre Pompidou, (26 avril 2017 – 14 août 2017), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2017.
- CHEROUX Clément, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karoline (dir.), *Qu'est-ce que la photographie ? : collection de photographies du Centre Pompidou*, cat. Expo, Paris, Centre Pompidou (4 mars – 1 juin 2015), Paris, Editions Xavier Barral, 2015.
- HEILBRUN Françoise (dir.), *L'invention d'un regard : 1839-1918 cent cinquantième de la photographie, XIXe siècle*, cat. Expo, Paris, Musée d'Orsay, (2

octobre - 31 décembre 1989), Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1989.

- LIFSHITZ Sébastien, BONNET Isabelle, *L'inventaire infini*, Cat. Expo, Paris, Centre Pompidou, (4 octobre – 11 novembre 2019), Paris, Editions Xavier Barral, 2019.
- MORAND Sylvain (dir.), *Instants anonymes*, Cat. Expo, Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain, (4 avril – 14 septembre 2008), Strasbourg, Editions des musées de la ville de Strasbourg, 2008.
- QUENET Sébastien (dir.), *Histoires de photographies*, Cat. Expo, Paris, Musée des Arts Décoratifs (19 mai – 12 décembre 2021), Paris, Editions du MAD, 2021.
- SAYAG Alain, LEMAGNY Jean-Claude, *L'invention d'un art : cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, cat. Expo, Paris, Centre Pompidou, Paris, Adam Biro : Centre Pompidou, 1989.

THESES :

- HSU Chi-Lin, *La photographie de famille comme œuvre photographique*, Thèse de doctorat, Dirigée par Dominique Château, Université Paris 1, 1995.
- MARTINEZ Léo, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, thèse de doctorat, dirigée par Luce Barlangue, Université Toulouse II, 2011.

INTERVIEWS :

- *L'anonyme*, Rencontres internationales de la photographie, Arles, Actes Sud, 2001.
- *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Jeu de Paume, Document 3, Paris, 2006.

ARTICLES SCIENTIFIQUES :

- BAJAC Quentin, « Stratégies de légitimation », in *Études photographiques*, Mai 2005, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/736> (Consulté le 21.04.2020).

- BERTHO Raphaël, « Photographie, patrimoine : mise en perspective », in *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Avril 2010, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/inha/4055> (Consulté le 11.11.2019).
- BIDERAN de Jessica, « Fabrique d'un objet muséographique », in *Études photographiques*, 33, Automne 2015, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3563> (Consulté le 11.11.2019).
- BRUNET François, « Walker Evans, Photographe vernaculaire ? », in *Métropolitiques*, 2017, Disponible sur : <https://www.metropolitiques.eu/Walker-Evans-photographe-vernaculaire.html>, (Consulté le 11.11.2019).
- BURTY Philippe, " Exposition de la Société française de photographie ", in *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 209.
- CASEMAJOR LOUSTEAU Nathalie, « Valorisation du patrimoine photographique : entre régime documentaire et régime artistique », in *Culture & Musées*, 21, 2013, pp. 43-65, Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2013_num_21_1_1731 (Consulté le 11.11.2019).
- CASEMAJOR LOUSTEAU Nathalie, GELLEREAU Michèle, « Les visites en ligne du patrimoine photographique : quelle évolution des dispositifs de médiation ? », in *Documentation et bibliothèques*, 55, 2009, pp.189–199, Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1029183ar> (Consulté le 11.11.2019).
- CHABERT Garance, MOLE Aurélien, « Artistes iconographes : méta-images et hyperliens », in *L'Art Même*, 54, 2012, pp. 6-8.
- CHABERT Garance, MOLE Aurélien, « Artistes iconographes », in *Art21*, 25, 2009-2010, pp. 18-27, Disponible sur : <http://www.mole.servideo.org/textes/iconographes.php> (Consulté le 10.11.2019).
- CHEVAL François, « L'épreuve du musée », in *Études photographiques*, Mai 2002, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/269> (Consulté le 21.04.2020).
- GEFEN Alexandre, « Sébastien Lifshitz, L'Inventaire infini, textes Isabelle Bonnet. Éditions du Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2019, catalogue de l'exposition des 4 octobre 2019 – 11 novembre 2019 au Centre Georges Pompidou. », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 25, 2020, p. 157-158. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-1-page-157.htm> (Consulté le 10.03.2021).
- GEFEN Alexandre, « Les amateurs », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 25, 2020, p. 5-8. Disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-1-page-5.htm> (Consulté le 10.03.2021)

- GOB André, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », in *CeROArt*, 4, 2009, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ceroart/1326> (Consulté le 10.03.2021).
- GUNTHERT André, « Que dit la théorie de la photographie ? », in *Études photographiques*, 34, Printemps 2016, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588> (Consulté le 11.11.2019).
- GUNTHERT André, « L'archéologie De la petite histoire de la photographie », in *Images Revues*, Hors-série 2, 2010, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/292> (Consulté le 11.11.2019).
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, pp. 251-256. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2014-1-page-251.htm> (consulté le 09.04.2021).
- LAVIE Juliette, « La mise en récit(s) de la photographie en France. Le cas des praticiens-historiens », in *Cahiers du CAP (Création, arts, patrimoine)*, 5, 2018, pp.45-76.
- MAGNE Élisabeth, « Images trouvées, images sauvées », in *Focales*, 2, 2018, Disponible sur : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2090> (consulté le 11.11.2019).
- MARESCA Sylvain, « De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art », in *Critique d'art*, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/critiquedart/5517> (Consulté le 10.03.2021).
- MARTEL Xavier. « L'image photographique : entre art et document. Le chercheur est un pisteur. », in *La Gazette des archives*, 180-181, 1998, pp. 54-60, Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1998_num_180_1_3509, (Consulté le 11.11.2019).
- McCAULEY Anne, « En-dehors de l'art », in *Études photographiques*, 16, 2005, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/742> (Consulté le 11.11.2019).
- PIGEAT Anaël, « Documentation Céline Duval ou la disparition », in *Artpress*, 408, 2014, pp. 55-60.
- PLANTUREUX Serge, « Pour une taxinomie du patrimoine photographique », in *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, 2010, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/inha/4423> (consulté le 11.11.2019).
- POIVERT Michel, « La photographie est-elle une « image » ? », in *Études photographiques*, 34, Printemps 2016, Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594> (Consulté le 11.11.2019).

- POIVERT Michel, « Le Style documentaire (O. Lugon) », in *Encyclopædia Universalis*, Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/le-style-documentaire/> (Consulté le 09.12.2019).
- ROUBERT Paul-Louis, « 1859, Exposer la photographie », in *Etudes photographiques*, 8, 2000, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223> (Consulté le 11.11.2019).
- TALBOT Patrick, « La photographie en tant qu'art », in *Le Portique*, 30, 2013, Disponible sur : <https://journals.openedition.org/leportique/2635> (Consulté le 15.01.2020).
- TRESPEUCH Hélène, « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », in *Marges*, 17, 2013. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/marges/127> (Consulté le 19.04.2019).
- WEY Francis, " De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts ", in *La Lumière*, 1, 1851.

COLLOQUE :

- *Patrimoines photographiques : histoires, ethnologies, émotions*, (Paris, 7-8 novembre 2019), Paris, Musée des Arts décoratifs (En présentiel).
- *Extension du domaine des arts*, (Paris, 4-5 juin 2015), Paris, Congrès de la Société Française d'Esthétique, Cité universitaire internationale, Disponible sur : https://www.fabula.org/actualites/extension-du-domaine-des-arts_68798.php (Consulté le 10.03.2021).
- *Qu'est ce que l'artification ?* (Paris, 9 décembre 2006), Paris, Bibliothèque nationale de France, Disponible sur : <https://www.ehess.fr/fr/journ%C3%A9es-d%C3%A9tude/quest-que-lartification> (Consulté le 10.03.2021).

EN LIGNE :

Entretiens

- *Centre Pompidou*, « Cinéastes au centre Pompidou : Entretien avec Sébastien Lifshitz », Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-53dfcda8f11943f4c45c613970196520¶m.idSource=FR_E-53dfcda8f11943f4c45c613970196520 (Consulté le 11.10.2019).

- *Centre Pompidou*, « Où en êtes-vous Sébastien Lifshitz ? », Disponible sur : : https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-53dfcda8f11943f4c45c613970196520¶m.idSource=FR_E-53dfcda8f11943f4c45c613970196520 (Consulté le 11.10.2019).
- *Centre Pompidou*, « Cabinet de la photographie », Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-786ee733eb7f8b86b1fbaa333f86511¶m.idSource=FR_C-a6c3cd871fecef770fa68288b1f84b4 (Consulté le 11.11.2019).
- *CNC*, « Sébastien Lifshitz : "Cette exposition de photographies est un chant d'amour !" », 11.10.2019, Disponible sur : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/sebastien-lifshitz-cette-exposition-de-photographies-est-un-chant-damour_1061660 (Consulté le 10.11.2019).
- *Phototrend*, « Interview de Paul-Louis Roubert », Disponible sur : <https://phototrend.fr/2017/12/interview-roubert-societe-francaise-de-photographie/> (Consulté le 11.11.2019).
- DI SCIULLO Flore, GUETTE Henri, « Les artistes iconographes », in *En pleines formes*, *Radio Campus Paris*, 25.02.2019, Disponible sur : <https://www.radiocampusparis.org/en-pleines-formes-17-02-2019-les-artistes-iconographes/> (Consulté le 11.11.2019).
- DUVAL Céline, « Séminaire Photo 2013 : Documentation », in *Jeu de Paume*, Paris, 2013, Disponible sur : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/06/le-seminaire-photo-documentation-celine-duval-77/> (Consulté le 10.11.2019).
- GOFFAUX Pascal, « La photo vernaculaire », in *RTBF*, 23 Février 2016, Disponible sur : https://www.rtb.be/culture/arts/detail_la-photo-vernaculaire?id=9221216 (Consulté le 10.11.2019).

Podcasts

- BROUE Caroline, « La photographie vernaculaire », in *La Grande Table, France culture*, 15 Novembre 2013, Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/la-photographie-vernaculaire> (Consulté le 11.11.2019).
- POIVERT Michel, « La reconnaissance de la photographie dans le domaine de l'art », in *Musée du Jeu de Paume*, Disponible sur : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1699> (Consulté de 21.04.2020).
- RICHEUX Marie, « Sébastien Lifshitz : "Ce qui m'intéresse, c'est la permanence des traces" », in *Par les temps qui courent, France Culture*, 25 Octobre 2019, Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/sebastien-lifshitz> (Consulté le 10.11.2019).

- SARRATIA Géraldine, « Sébastien Lifshitz », in *Dans le Genre, Nova*, 13 Octobre 2019, Disponible sur : <http://www.nova.fr/podcast/dans-le-genre/dans-le-genre-de-sebastien-lifshitz> (Consulté le 10.11.2019).
- TRIBOT-LASPIERE Victor, « "Qu'est-ce que la photographie ?", exposition au Centre Pompidou », in *France Musique*, Disponible sur : <https://www.francemusique.fr/emissions/le-dossier-du-jour/qu-est-ce-que-la-photographie-exposition-au-centre-pompidou-15976> (Consulté le 11.11.2019).

YouTube

- GUIBERT François, « Sébastien Lifshitz "L'inventaire infini" 04/10 au 11/11/2019 Centre Pompidou : interview France 3 », in *YouTube*, 11 Octobre 2019, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=PybGAVfPkkQ>, (Consulté le 10.11.2019).
- LIFSHTZ Sébastien, GARSON Charlotte, « Masterclass », in *YouTube*, 18.10.2019, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2q91Hbn2qu0>, (Consulté le 10.11.2019).

Articles en ligne

- DOMMERGUE Bertrand, « La photographie excède l'art. Rencontre avec Clément Chéroux », in *Mouvement*, Disponible sur : <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/la-photographie-excede-lart> (Consulté le 28.11.2019).
- WALUSINSKI Gilles, « Quel avenir pour le patrimoine photographique ? », in *Médiapart*, 08.10.2014, Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr/edition/photographes-et-photographie/article/081014/quel-avenir-pour-le-patrimoine-photographique> (Consulté le 11.11.2019).

Sites de musées

- *Arles, Les rencontres de la photographie*, « Médiathèque. From Here on », Disponible sur : <http://rencontres-arles-photo.tv/?s=cl%C3%A9ment%20ch%C3%A9roux#> (Consulté le 19.05.2020).
- *Centre Pompidou*, « L'inventaire infini de Sébastien Lifshitz », Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-53dfcda8f11943f4c45c613970196520¶m.idSource=FR_E-53dfcda8f11943f4c45c613970196520 (Consulté le 10.11.2019).

- *Centre Pompidou*, Direction de la communication et des partenariats, « Qu'est-ce que la photographie ? 4 mars – 1er juin 2015 », in *Dossier de presse*, Paris, Centre Pompidou, 2015.
- *Centre Pompidou*, « Dossier pédagogique : Christian Boltanski », Disponible sur : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-BOLTANSKI/ENS-boltanski.htm> (Consulté le 28.11.2019)
- *Festival d'Automne*, « Sébastien Lifshitz, L'inventaire infini », Disponible sur : <https://www.festival-automne.com/edition-2019/sebastien-lifshitz-images-perdues-images-trouvees> (Consulté le 11.11.2019).
- *MAP*, « Département de la photographie », Disponible sur : http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/decouvrir/qui_sommes_nous/dept_photographie.html (Consulté le 11.11.2019).
- *MAP*, « L'album anniversaire : 1996-2006 », Disponible sur : http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/decouvrir/qui_sommes_nous/MAP.pdf (Consulté le 11.11.2019).
- *Polka Galerie*, « The anonymous project ». Disponible sur : <http://www.polkagalerie.com/fr/the-anonymous-project-biographie.htm> (consulté le 24.04.2021).
- Tate Modern, « Appropriation ». Disponible sur : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation> (Consulté le 10.03.2021)

Généralités

- *Ministère de la culture*, « La numérisation », Disponible sur : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Photographie/Gerer-un-fonds-photographique/Valorisation/La-numerisation> (Consulté le 11.11.2019).
- *Gouvernement français*, « Baromètre du numérique : 95% des Français équipés d'un téléphone mobile », Vie publique, Disponible sur : <https://www.vie-publique.fr/en-bref/272039-barometre-du-numerique-95-des-francais-disposent-dun-telephone-mobile> (consulté le 01.05.2020).

Bases de données

- *Europeana*, « Photographie », Disponible sur : <https://www.europeana.eu/portal/fr/collections/photography#> (Consulté le 11.11.2019).

- *Gallica*, « Photographie », Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/html/und/asia/photographies?mode=desktop> (Consulté le 11.11.2019).
- Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, « Base Mémoire : Archives photographiques », Disponible sur : http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/bases/memoire_cible.html (Consulté le 11.11.2019).
- *Patrimoine numérique*, « Photographie », Disponible sur : http://www.numerique.culture.fr/pub-fr/resultats.html?q=origformat:|photo|&base=dcollection&from1=browsing_original-format.xml&val1=browsing.origformat.photo&sf=ftitle (Consulté le 11.11.2019).
- *SFP*, « Collection », Disponible sur : <https://www.sfp.asso.fr/collection/recherche-dans-la-collection> (Consulté le 11.11.2019).

Déclaration sur l'honneur

Je soussignée Alice Teychenné, déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toute utilisation de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 30 juin 2021,

Signature de l'étudiante

Alice Teychenné