

artpress 2

LA PHOTOGRAPHIE
UN ART EN TRANSITION



TRIMESTRIEL n° 34

AOÛT / SEPT. / OCT. 2014

DOM 10,75 € | TOM 1500 XP
BEL./LUX./ESP./ITA. 10,80 €
CH 18,50 FS | CAN 15,50\$CA | USA 13,99\$
GR 12,40 € | MAROC 90 MAD
UK 7,70 £ | PORT. CONT. 10,90 €

M 09559 - 34 - F: 9,50 € - RD



LA PHOTOGRAPHIE UN ART EN TRANSITION

6 ÉDITORIAL

RÉGIS DURAND ET ÉTIENNE HATT

THÉORIE

8 UN ART INCERTAIN

RÉGIS DURAND

12 CARTE BLANCHE

JACQUELINE SALMON

14 MODÈLE DE LA NATURE ET TEMPS PHOTOGRAPHIQUE

JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER

21 LA VEINE DÉMOCRATIQUE LENTE RESTAURATION D'UNE POÉTIQUE DES USAGES

MICHEL POIVERT

28 CARTE BLANCHE

SYLVAIN COUZINET-JACQUES

USAGES

31 AU CREUX DE LA VAGUE

DOMINIQUE BAQUÉ

38 CARTE BLANCHE

DOROTHÉE SMITH

40 PHOTOGRAPHER POÉTIQUEMENT

LÉA BISMUTH

46 LE PHOTOJOURNALISME AUTHENTIQUE

VINCENT LAVOIE

INTRODUCING

ÉTIENNE HATT ET ANAËL PIGEAT

54 HANNAH WHITAKER

56 MANON RECORDON

58 SYLVAIN COUZINET-JACQUES

60 CONSTANCE NOUVEL

62 PIERRE TOUSSAINT

64 VIRGINIE GOUBAND

FORMES

67 LE TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE À L'ÉPREUVE DE L'OBJET TRIDIMENSIONNEL

NATHALIE DELBARD

74 THOMAS RUFF

LE MONDE EST UN READY-MADE
INTERVIEW PAR ERIK VERHAGEN

80 APRÈS LA FORME TABLEAU L'EXPOSITION CONTEMPORAINE DE LA PHOTOGRAPHIE

OLIVIER LUGON

87 VALÉRIE BELIN COMMENT DEVIENT-ON MICHAEL JACKSON ?

DORK ZABUNYAN

ARCHIVES

92 GESTES D'ARCHIVES

KRZYSZTOF PIJARSKI

98 JUSTE UN PEU DE PAPIER IMPRIMÉ

THIBAUT DE RUYTER

103 FACE AU FLUX

ART CONTEMPORAIN ET
PHOTOGRAPHIE VERNACULAIRE
À L'ÉPOQUE D'INTERNET
CLÉMENT CHÉROUX

ACTUALITÉS

BERNARD MARCELIS

110 LES FESTIVALS

113 CONVERSATION AVEC SAM STOURDZÉ NOUVEAU DIRECTEUR DES RENCONTRES D'ARLES

artpress.com

Numéro coordonné par Régis Durand et Étienne Hatt | © ADAGP, Paris 2014, pour les œuvres de ses membres. Ph. DR pour les autres, sauf mention contraire.
En couverture : Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *Untitled (Boy running with barrel)*, *People in Trouble Laughing Pushed to the Ground*, 2011. Court. les artistes.

Gérant-directeur
de la publication

Jean-Pierre de Kerraoul

Directrice de la rédaction

Catherine Millet

Rédactrice en chef

Anaël Pigeat

Chef d'édition

Étienne Hatt

Conseiller

Myriam Salomon

Secrétaire de rédaction

Christine Delaite

Assistante de direction

Virginie Delmeire

Publicité au journal

Site Internet / Promotion

Julie Bergue

Stagiaire

Éva Pion

Maquette & graphisme

Sylvie Astié

Système graphique

† Roger Tallon

Photogravure IPA, Avesnes-sur-Helpe
Impression Imprimerie de Champagne,
France - Distribution Prestalis
Dépôt légal du 3^e trimestre 2014
CPPAP 0318 K 88419 - ISSN 1951-0578

artpress2

8 rue François-Villon F-75015 PARIS

Tél. +33 (1) 53 68 65 65 - Fax +33 (1) 53 68 65 85

www.artpress.com

E-mail : initiale du prénom.nom@artpress.fr

ARTPRESS2 PARAÎT TOUS LES TROIS MOIS - OÙ L'ACHETER ? WWW.TROUVERLAPRESSE.COM - ABONNEMENTS +33 (3) 27 61 30 82 / WWW.ARTPRESS.COM

LA VEINE DÉMOCRATIQUE LENTE RESTAURATION D'UNE POÉTIQUE DES USAGES

MICHEL POIVERT

Effectif depuis les années 1980, le rapprochement entre photographie et art contemporain révèle aujourd'hui ses limites. Au point que la photographie trouverait, cette fois dans les sciences humaines et sociales, un nouveau repère lui permettant de renouer avec son utopie démocratique.

Les années 2000 n'ont pas représenté la rupture millénariste attendue dans le domaine de la photographie. Certes, les innovations techniques en matière numérique ont pu apparaître comme une forme d'obsolescence de la photographie elle-même. Mais cette « révolution », près de vingt ans plus tard, marque au contraire le renforcement considérable de la présence de la photographie dans notre culture. Décuplé par la puissance d'Internet et des réseaux sociaux, faire de la photo est une activité populaire qui a certes changé d'échelle et fait évoluer les modes comportementaux, mais ceux qui prédisaient la fin de la photographie en sont pour leur frais. Qu'en est-il de la création dans le domaine ?

Pascal Hausherr

*Pantin (Seine-Saint-Denis,
France), 2012, de la série
Parce que vous êtes là*





Marie-Noëlle Boutin
Dunkerque, 2009-2010

Les photographes ont pour beaucoup adopté de nouveaux outils mais l'impact sur leur forme d'expression est bien difficile à mesurer. La disponibilité des images sur la Toile et les pratiques généralisées de l'emprunt comme de la postproduction étaient autant de modes opératoires depuis longtemps mis en œuvre. Disons qu'au mieux, ils ont été augmentés et diversifiés.

FAIRE ŒUVRE EN DEHORS DE L'ART

Ce qui en revanche avait été une rupture dans les années 1980 – l'indexation de la photographie sur l'art contemporain – continue-t-il de définir la part créative des pratiques ? Après cette période où l'on a pu parler de légitimation artistique, c'est-à-dire où les acteurs et leurs productions manifestent des intentions artistiques – et où le lieu de l'art est devenu celui de la consécration sociale du photographe –, la machine s'est emballée. Le marché de l'art, les musées et galeries sont perçus comme le nouveau modèle économique de la création photographique, quels qu'en soient les modes (images artistiques, certes, mais aussi vernaculaires, patrimoniales, photojournalistiques, etc.). Bref, en se mesurant sur l'échelle de l'art depuis la fin du 20^e siècle, la création photographique s'est trouvée prise dans les mécanismes du libéralisme : ventes aux enchères, cotes, starisation, collections privées et publiques, etc., ont remplacé un commerce longtemps caractérisé par la seule presse illustrée. Au point qu'il faudrait s'interroger de façon approfondie sur la corrélation entre l'adoption des valeurs de l'art contemporain par le champ photographique et le succès de l'ultralibéralisme, et concevoir peut-être la photographie contemporaine comme le produit dérivé d'une faillite des utopies politiques.

Néanmoins, musées et festivals, éditeurs, travaux de recherche, sites dédiés et en amont, bien sûr, photographes : depuis les années 2000, on assiste à un dynamisme sans précédent de la création dans le domaine. Mais cette richesse s'est développée dans une économie de pénurie, c'est là son paradoxe. En fait, il faut comprendre que nombre de travaux photographiques se sont désindexés des valeurs de l'art contemporain depuis une génération. Par définition, le plafond de verre de la reconnaissance par le marché n'a pas été franchi. Les tirages photographiques des créateurs restent sur des valeurs qui piétinent – quelques milliers d'euros en général, ce qui permet aux foires d'afficher une certaine santé mais avec des marges finalement très minces, et de communiquer sur les éternelles



exceptions que constituent Cindy Sherman et Andreas Gursky. C'est dans ce renoncement même que s'est développée une économie de la pénurie : livres nombreux mais quasiment à compte d'auteur, aides à l'édition et à l'exposition (en France), multiplication des résidences et des commandes comme des « bourses », et enfin, symptôme fort s'il en est, développement tous azimuts, voire concurrence entre les « prix ». Palliant autant que faire se peut un marché sans conviction, la photographie et ceux qui la font se retrouvent dans une situation où la réussite de rares stars a fini de faire rêver. Paradoxe encore, et cette fois-ci technique, l'effondrement des laboratoires argentiques sur le plan industriel a laissé place à une niche pour un artisanat d'art prestigieux et qui connaît aujourd'hui un regain prometteur. Finalement, la création photographique incarne pour beaucoup de « décideurs » une sorte de politique artistique et culturelle *low cost* (expositions, festivals, commandes, etc.). Pourquoi pas ? Comme sur le marché du travail en général, et conformément au statut de l'artiste, les photographes sont des précaires, qu'ils soient du reste dans la création, l'information, l'illustration ou tout cela à la fois – quelques euros souvent pour une image publiée dans les plus grands journaux, une marge infime sur les ventes en galerie une fois réglée la production. Mais, curieusement, un phénomène de rente s'est développé en miroir, avec les fameux « droits » d'utilisation des images entrant dans la poche d'intermédiaires ou d'ayants droit qui, en alourdissant les budgets de réalisation d'ouvrages, condamnent une diffusion des savoirs. Décidément, ce qui est souvent brandi comme une « démocratisation » des images ressemble plus à une économie à bout de souffle où l'on ne sait plus où se place la valeur réelle des photographies.

Le « paradigme » de l'art contemporain, pour reprendre l'idée de Nathalie Heinich¹, n'aura donc été un cadre pour la création photographique que pour une génération. Sa persistance est réelle mais

Gilles Raynaldy
*Intercours au collège, cité
 scolaire Jean-Jaurès, Montreuil,
 2010*



Mouna Saboni
Paco (29 ans, Gambie, au Maroc depuis 6 mois), Tanger, Maroc, 2013, de la série *Tenter l'aventure*

uniquement sur le plan symbolique ou bien, comme cela a été le cas depuis le début du 20^e siècle, pour un marché relativement confidentiel. L'essentiel est ailleurs. Cet ailleurs dans lequel se situent les pratiques les plus fécondes n'est pas une nouveauté mais il est marqué par une actualité : ce sont les sciences humaines et sociales qui fournissent aux photographes un repère fort dans leurs intentions et les moyens de mettre en œuvre leur pratique. Le courant de l'histoire culturelle puis des études visuelles y est peut-être pour quelque chose. Mais plus fondamentalement, la recherche de sens, un certain retour aux fondamentaux documentaires et, dans le même temps, une culture de l'image construite (c'est-à-dire une rupture avec le mythe de l'image vérité), ont permis de déployer des travaux qui, pour beaucoup, contiennent la promesse de faire œuvre *en dehors de l'art*.

L'UTOPIE DÉMOCRATIQUE

Cette idée, si simple, était presque sortie des esprits tant la création en photographie n'est plus pensée que sur le mode de l'art contemporain. Alors qu'historiquement, les grandes œuvres en matière photographique l'ont été dans le domaine des sciences, des techniques, du documentaire et du photojournalisme. C'est à l'intérieur des pratiques que se constitue une œuvre, sur des périodes parfois longues, où l'intention peut être guidée par un souci de cohérence, d'esthétique, de perfection technique et d'une quête souvent empirique d'un idéal de représentation. C'est la raison pour laquelle l'histoire de l'art a toujours eu autant de mal à digérer les productions photographiques documentaires – sauf à les convertir en « valeur art » par la voie du musée et du patrimoine. Il existe, sans nul doute, une histoire de cette conversion, c'est celle qui raconte les errements du statut de l'œuvre d'art aux 20^e et 21^e siècles. Il est du reste étrange de voir que cette question de l'horizon artistique de la photographie est la seule « utopie » qui n'avait pas été engagée dès les origines du médium et plus précisément dans le fameux discours de François Arago en 1839 divulguant le daguerréotype. Peut-être, rétrospectivement, parce qu'elle n'entre pas dans l'utopie des utopies de la photographie, dans cet idéal politique que contient l'« idée de photographie » pour parler comme François Brunet² : la démocratie.

L'*utopie démocratique* constitue probablement l'un des axes forts de l'historicité de la photographie. Promise non sans emphase à entrer au service de tous, à être pratiquée par tous et partout, la photographie s'est retrouvée quelques décennies plus tard face à son destin économique plus que politique : la « démocratisation » dont Kodak est l'emblème vers 1900 a rimé avec consommation.

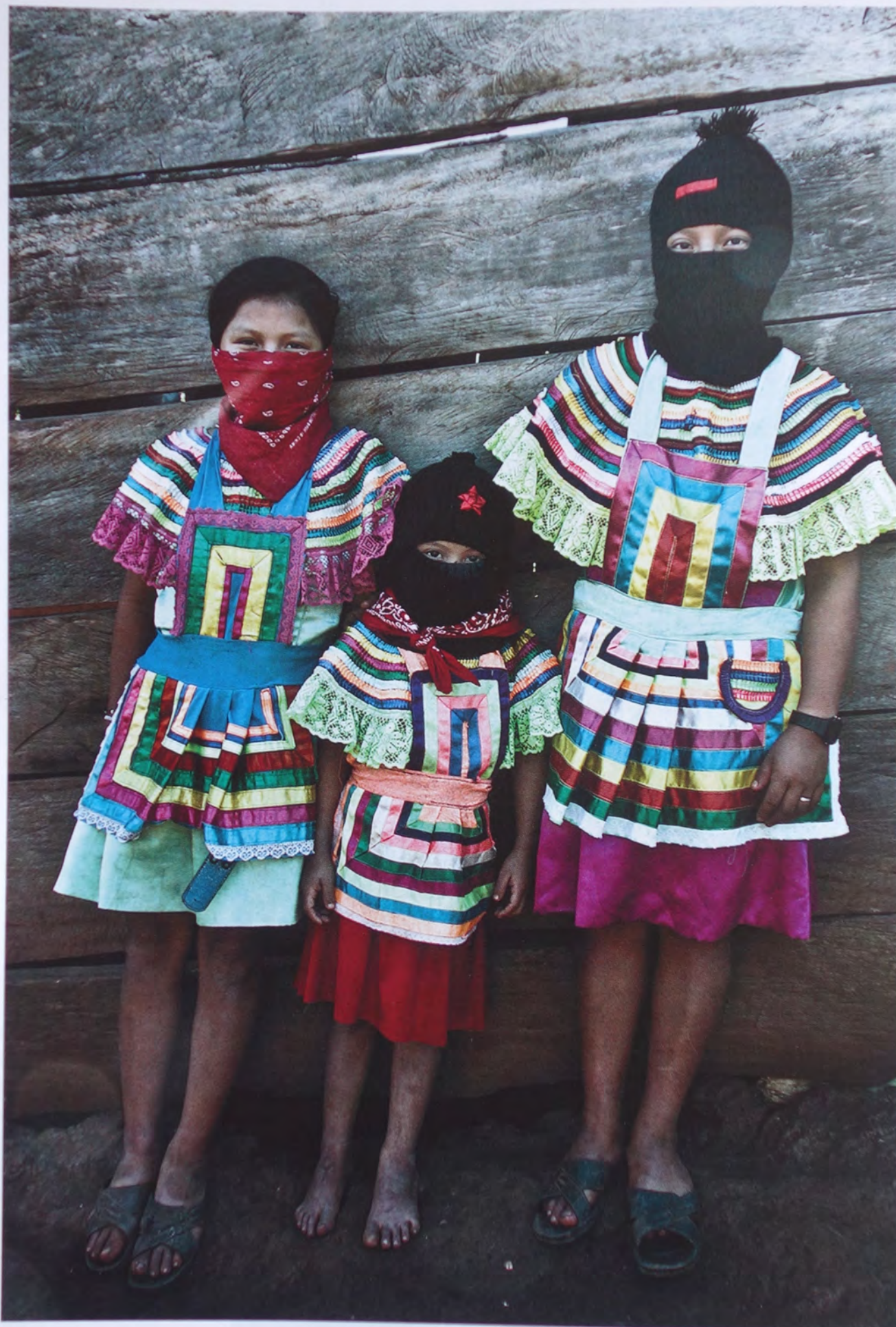
L'enthousiasme qui avait accompagné cette image « moderne » a laissé place à partir des années 1930 aux nombreuses critiques sur le « trop d'images ». Cette antienne encore aujourd'hui répétée, a été au centre du déploiement d'une critique de la modernité et de la culture (ou bien encore des médias) constitutive du 20^e siècle : l'image, et la photographie de façon emblématique, connaît tout au long du siècle dernier un *procès politique*. Mensonge, aliénation, déréalisation... sont autant de griefs faits à la photographie au sein des philosophies du dévoilement. Bref, la photographie, désormais comprise comme un langage des pouvoirs les plus sournois, est partout une sorte d'agent de l'aliénation. Culminant dans les années 1970 mais aussi dans la décennie suivante, ce « soupçon » est une projection qu'il faut tempérer par des visions moins spécialisées mais néanmoins puissantes : celles de *la Culture du pauvre* de Richard Hoggart³ ou bien de *l'Invention du quotidien* de Michel de Certeau⁴. Les pratiques populaires ne sont pas le lieu unique d'un quotidien aliénant, elles sont aussi des forces de résistances et des lieux de libération. Pour percevoir ce que les hommes font avec les images lorsqu'ils ne les « consomment » pas mais les impliquent dans leurs imaginaires, il faut des créateurs, des historiens ou des philosophes qui forment une représentation de ce génie tranquille.

ANTHROPOLOGIE POÉTIQUE

Les années 2000 ont été le temps de la consécration des complexes d'images : atlas, installations, archives sont devenus, sur la base de l'héritage photoconceptualiste, une façon de restaurer une poétique des usages. Non plus l'image comme œuvre unique encadrée mais des ensembles, des interactions, le poids de l'histoire, les enjeux politiques de la mémoire... Tout cela dans une filiation avec ce qui avait



Andrea Eichenberger
*Maria Angélica, Conceição da
 Feira, BA, 2013, de la série
 Translitorânea*



Azahara Gomez-Lucini
January 2014, Municipio
autonomo rebelde zapatista,
Chiapas, Mexico, de la serie
Searching for Marcos

été identifié comme des formes de pouvoir mais que l'on pouvait réenchanter dans une stratégie critique. Ce fut notamment le travail du groupe de San Diego dans les années 1970 (Martha Rosler, Allan Sekula, Fred Lonidier, Phel Steinmetz), dans le contexte d'une université où le succès de la pensée d'Henri Lefebvre, la présence de Louis Marin puis, plus longuement, de Michel de Certeau ont constitué le ferment d'une esthétique du prosaïsme dont la critique d'art n'a du reste pas toujours mesuré les implications politiques en parlant d'esthétique du « banal ». Cette époque est d'importance car elle entame non seulement une critique du modernisme mais aussi une historiographie hétérodoxe qui

débouchent sur des propositions remettant les pratiques photographiques au contact des gens, c'est-à-dire du quotidien, et non du « public », c'est-à-dire des moments exceptionnels (la sortie au musée par exemple). En France, les expériences menées à l'agence Viva et le rôle d'une personnalité comme celle de François Hers, militant pour une pratique collective, étaient dans la même veine. Loin d'être perçues de façon nostalgique, ces expériences sur des modes actualisés sont rejouées dans toutes les œuvres qui ont pris la forme de « complexes d'images » et leur ont donné une forme, disons, « instituée » pour ne pas dire « institutionnelle ». Récupérées, pourrait-on dire, ces formes expérimentales ont néanmoins ouvert des perspectives, et notamment celles qui consistent à concevoir la photographie dans la force de son témoignage et dans la puissance de son statut d'artefact. Entendons par là que les œuvres de type installation ou archive sont parvenues à réhabiliter les deux versants que l'art contemporain n'a jamais réussi à tenir face aux photographies : leur valeur d'usage et leur valeur d'exposition. C'est la raison pour laquelle toutes ces œuvres photographiques sont de nature monumentale.

Mais les années 1990-2000 ont aussi « fétichisé » la question documentaire, comme si la restauration des usages *comme forme* permettait de penser l'œuvre photographique en dehors de l'art. Alors qu'une fois liquidée l'exigence d'une *praxis*, ces formes peuvent se résumer, pour paraphraser Walker Evans, à une question de « style ». Ce qui manquait était une refondation de l'expérience de l'altérité, dimension longtemps écartée parce que trop enfermée dans la mythologie photojournalistique ou la catégorie insaisissable de l'« humanisme », mais pourtant centrale pour reconquérir le projet d'une utopie démocratique. Toute une génération a renoué ou maintenu les valeurs d'une *praxis* sur le mode d'une anthropologie que l'on peut qualifier de poétique. Ce courant n'est pas le fait d'une nouvelle génération mais de nombre de photographes dont les travaux n'ont guère été qualifiés dans l'art contemporain : trop peu séduisants formellement peut-être, trop complexes à commenter sûrement, peu adaptés à la galerie ou au musée à coup sûr... Ces travaux, comme ceux qui se développent aujourd'hui, opèrent un équilibre entre le contenu documentaire et la recherche d'une forme, notamment lorsqu'il s'agit de représentation des situations humaines. Images précises et contextualisées, elles sont aussi organisées et composées, voire mises en scène, sans que cette méthode puisse être dénigrée au nom de la vérité. Et ce pour une bonne raison, qui est que ces photographes adoptent une attitude de responsabilité. Les hommes et les femmes peuvent poser, « performer » l'image dans une relation de confiance avec le ou la photographe. C'est donc moins l'autorité du regard qui détermine l'image que la nature de l'échange qui s'institue entre les deux sujets.

Anthropologue visuelle comme Andrea Eichenberger qui a réalisé récemment *Translitorânea* au Brésil, économiste de formation comme Mouna Saboni, formée ensuite à la photographie, qui a entrepris un ample travail sur les migrants en Afrique du Nord et en Palestine, historienne d'art et muséographe comme Azahara Gomez-Lucini occupée actuellement au Mexique par une recherche sur le Chiapas, photographe comme Gilles Raynaldy qui met la dernière main à un ouvrage sur le lycée Jean-Jaurès de Montreuil, ou bien encore Hortense Soichet et ses travaux prolongés sur les manières d'habiter : autant d'exemples récents qui peuvent être reliés à des photographes impliqués de longues dates dans une pratique poétique et responsable comme Anne-Marie Filaire au Moyen-Orient, Gilles Saussier au Bangladesh et en Roumanie, Omar D. en Algérie ou bien encore Philippe Bazin en de multiples endroits du globe. Produire des représentations et *être capable de décrire sa méthode* (ce qui est l'inverse d'un discours de communication) ne signifie pas abandonner la licence qu'autorise et surtout encourage tout travail fondé sur l'intuition. Il ne sert à rien donc d'opposer une pratique photographique de la responsabilité et les accents libertaires d'une poétique plus transgressive. C'est précisément cette opposition artificielle comme l'est celle d'une photographie documentaire et d'une photographie mise en scène ou performée qui a longtemps bouché l'horizon de toute analyse stimulante de la photographie, et dont le paroxysme a été atteint à la fin du 20^e siècle par la mascarade de l'opposition modernisme-postmodernisme. La veine d'une photographie démocratique longtemps souterraine est aujourd'hui plus visible, les œuvres qu'elle contient sont pour certaines déjà mûres mais encore peu valorisées, d'autres plus récentes auront probablement la chance d'apparaître au grand jour plus facilement.

Michel Poivert est professeur d'histoire de la photographie à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne et directeur de la rédaction d'*Études photographiques*. Il a notamment publié *la Photographie contemporaine* (Flammarion, 2010), co-dirigé, avec André Gunthert, *l'Art de la photographie* (Citadelles et Mazenod, 2007) et organisé les expositions *l'Utopie photographique, 150 ans de la Société française de photographie* (MEP, 2004), *l'Événement, les images comme acteur de l'histoire* (Jeu de Paume, 2007) et, jusqu'au 2 novembre 2014, *Gilles Caron, le conflit intérieur* (Château de Tours, Jeu de Paume hors-les-Murs).

Page suivante :

CARTE BLANCHE

SYLVAIN
COUZINET-
JACQUES

Brésil, 2011

Court. La Galerie Particulière

¹ Nathalie Heinich, *le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, 2014.

² François Brunet, *la Naissance de l'idée de photographie*, PUF, 2000.

³ Richard Hoggart, *la Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Minuit, 1970.

⁴ Michel de Certeau, *l'Invention du quotidien, 1. Arts de faire, 2. Habiter, cuisiner* [1980], Gallimard, 1990.