UNIVERSITÉ DE LORRAINE | BIBLIOTHÈQUES UNIVERSITAIRES

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

École Doctorale
Humanités Nouvelles- Fernand Braudel
CREM

Thèse

Présentée et soutenue publiquement le 18 décembre 2023
pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE l'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Mention : SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

par Florian ROSINSKI

Sous la direction de Béatrice Fleury et Benoît Grévisse

Co-encadrée par Cécile Bando

La photographie numérique exposée.
Entre médiations et discours d'accompagnement, quelles visibilités pour la pratique ?

Jury

Béatrice Fleury, professeur des universités, Université de Lorraine (directrice de thèse) Benoît Grévisse, professeur ordinaire, Université catholique de Louvain (directeur de thèse)

Clara Levy, professeure des universités, Université Paris 8 (présidente du jury et rapporteur)

Alexandre Joux, professeur des universités, Université d'Aix-Marseille (rapporteur)

Cécile Bando, maîtresse de conférences, Université de Lorraine

Philippe Marion, professeur ordinaire, Université catholique de Louvain

Remerciements

J'adresse tout d'abord mes remerciements à mes directeurs de thèse. Béatrice Fleury, dont les conseils avisés et la disponibilité ont créé un cadre idéal pour faire éclore ce travail de recherche. Merci aussi à Benoît Grévisse, co-directeur de cette thèse pour son aide et sa confiance.

J'adresse des remerciements particuliers à Cécile Bando, qui suit mon parcours à l'Université depuis le début. Je lui dois mon goût pour la recherche, qui peut être aussi créative que rigoureuse. Merci pour les échanges passionnants, les critiques constructives, les relectures attentives et surtout merci d'avoir cru en ce projet.

Merci également aux membres du CREM et particulièrement aux membres de l'équipe enseignante de Nancy. D'étudiant en licence à doctorant, leurs retours généreux ont jalonné mon parcours. Je leur en serai toujours reconnaissant.

Je remercie tous ceux qui ont pris le temps, pendant la pandémie et son curieux calendrier, de répondre à mes questions. Commissaires, producteurs, artistes… Sans eux, cette thèse ne serait pas ce qu'elle est. Le savoir et la passion qui traverse leurs témoignages constitue la matière vivante de cette recherche.

Je remercie mes collègues doctorants, d'Ici Doc à Paren(thèse). Les discussions, colloques, séminaires, formations en tout genre auront rythmé mon quotidien et participé au développement de ma réflexion.

Merci aux personnels de l'École doctorale et particulièrement à Aude Meziani, dont le travail exemplaire sauve régulièrement la parcours de bien des doctorants.

Enfin, je remercie mes proches. Merci bien-sûr à ma famille. Mes parents, pour leur soutien indéfectible et l'élan qu'ils m'ont donné. Mes sœurs, pour les rires, les discussions importantes et les pieds sur terre. Mon petit neveu, surprise de cette période que je remercie pour la joie. Je remercie mes grands-parents, oncles et tantes des deux côtés pour leur présence.

Je remercie mes amis, ceux qui sont près et ceux qui sont loin. L'énergie qu'ils n'ont jamais manqué de me transmettre a été le carburant de cette période.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE 11

A. PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE : UNE LOCUTION USUELLE POUR DES PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS VARIÉES 11

1. À l'origine de la recherche, une problématique d'expositions 11

2. Naviguer dans les approches théoriques de la photographie 13

3. Une construction des terrains aux prises avec le réel 21

B. UNE MÉTHODOLOGIE COMPOSITE POUR ÉCLAIRER NOTRE PROBLÉMATIQUE 26

1. Médiations textuelles et spatiales 26

2. De l'apport des entretiens 34

3. Produire une problématique pertinente pour un objet complexe 39

I. VERS UNE GRILLE DE LECTURE POUR LA PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE EXPOSÉE 43

A. LA PHOTOGRAPHIE ET L'HISTOIRE, ARCHÉOLOGIE DES DISCOURS 44

1. Histoires plurielles de la photographie 44

2. L'idée de la photographie, un concept pour analyser les pratiques et représentations 52

B. DE L'ESSENTIALISME AUX USAGES CONTEXTUALISÉS DANS LES THÉORIES PHOTOGRAPHIQUES 61

1. Les années 1970-1980 : des théories photographiques cherchant l'essentiel 61

2. Années 1990 et passage à l'an 2000 : innervations numériques 68

C. AUX ORIGINES DE LA PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE EXPOSÉE : L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS COMME CADRE **ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**

*1. Une histoire de circulations ..... **Erreur ! Signet non défini.***

*2. Une image manipulée ? ..... **Erreur ! Signet non défini.***

D. UN OUTIL AU CARREFOUR DES PRATIQUES ET DE LEURS REPRÉSENTATIONS 80

1. Une pratique modelée par ses récits et représentations historiques 105

2. Des traductions expositionnelles aux prises avec les problématiques de leur temps 113

II. CONSTRUIRE LES TERRAINS, DES POLITIQUES CULTURELLES AUX LOGIQUES DE MÉDIATION 122

A. DES POLITIQUES CULTURELLES D'ENVERGURE À L'ORIGINE DES ESPACES DÉDIÉS À LA PHOTOGRAPHIE 123

1. L'enjeu du lieu pour la diffusion de la photographie 123

2. Des terrains qui s'insèrent dans une stratégie propre à chaque espace 134

B. L'APPORT DES PRATIQUES ARTISTIQUES MODERNES ET CONTEMPORAINES DANS LA PENSÉE DE L'EXPOSITION 148

1. Des modernités plurielles face à l'émergence des publics 149

2. L'espace d'exposition de l'art contemporain et sa conceptualisation progressive 160

C. L'APPROCHE COMMUNICATIONNELLE POUR NOUER LES COMPOSANTES SOCIALES ET SÉMIOTIQUES DE L'EXPOSITION 171

1. Se représenter le monde par les objets 172

2. Les enjeux de l'exposition comme médiation 184

III. LES DISCOURS SUR LA PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE EXPOSÉE, DES DÉFINITIONS EN CONTEXTE 196

A. TROIS EXPOSITIONS, TROIS VISIBILITÉS POUR LA PRATIQUE 197

1. La photographie numérique dans le Supermarché des images : insérée dans un flux global ou enserrée par ce dernier ? 197

2. L'image et son double : le numérique dans la continuité d'un décloisonnement 225

3. Love, Ren Hang et Busy Living. Deux photographes au risque du numérique. 251

B. LES VISIBILITÉS DE LA PRATIQUE EXPOSITIONNELLE 278

1. De l'importance du collectif pour faire émerger le projet 280

2. La médiation en question 291

3. La place des publics dans une pratique décloisonnée 301

C. UNE DÉFINITION PARTAGÉE ENTRE DES ENJEUX DE CRÉATION ET DES ENJEUX DE SOCIÉTÉ 313

*1. Ce à quoi se réfère le numérique ..... **Erreur ! Signet non défini.***

2. La photographie numérique : une thématique pour réactiver et organiser la pratique créative 322

3. Une extension de la notion de matérialité 333

CONCLUSION GÉNÉRALE : 344

A. DES DÉFINITIONS PAR TERRAIN 344

B. DES REPRÉSENTATIONS HISTORIQUES AGISSANTES 347

C. VOIR LA PRATIQUE EXPOSITIONNELLE 351

BIBLIOGRAPHIE 360

INDEX DES TABLEAUX ET ILLUSTRATIONS

TABLEAUX

Tableau 1 : chronologie de la conception d'exposition croisant Davallon et la distinction muséographie-scénographie de M. Thomas-Bourgneuf 37

Tableau 2 : Liste et catégorisation des personnes interrogées pour la thèse 39

FIGURES

Figure 1: Gustave le Gray. (1856 - 1859). Marine 74

Figure 2: Leon Harmon, Ken Knowlton. Computer Nude (Studies in Perception I), 1967 81

Figure 3: Capture d'écran du Petit journal de l'exposition, disponible sur place et en ligne 198

Figure 4 : plan de distribution de l'exposition le Supermarché des images au Jeu de Paume 201

Figure 5: Vue de la salle "Stocks", avec les œuvres Amazon (2016) d'Andreas Gursky, au fond et How to make good pictures (2016) de Zoe Leonard 201

Figure 6 : exemple de signalétique au sol dans le Supermarché des images 202

Figure 7 : Le Supermarché des images. Entrée de l'exposition avec l'œuvre d'Evan Roth (Since you were born) 209

Figure 8 : Supermarché des images. Vue de la section Matières premières 212

Figure 9: L'image et son double. Vue de l'entrée de l'exposition. 226

Figure 10: vue depuis la deuxième section. À gauche, les œuvres de Sarah Cwynar sur la table celles d'Andrew Norman Wilson, à droite celles de Patti Hill. Au fond, celle de Goldblach. 228

Figure 11: détail de 3 Scan Ops d'Andrew Norman Wilson 228

Figure 12 : schéma des sections de l'Image et son double 230

Figure 13: Vue de l'œuvre de Timm Ulrichs 234

Figure 14 : Vue du cartel des Scan Ops 246

Figure 15: vues de l'exposition Love, Ren Hang. Salle principale, 2019 252

Figure 16 : Vue de la salle dite « des nus » 253

Figure 17: Vues de l'exposition Busy Living. A gauche, la série Ten hours a day, six days a week. A droite, salle dédiée à Art and commerce after the Big Pop. 255

Figure 18: Capture d'écran de la grille Instagram de Coco Capitán 268

Figure 19 : Exposition Busy Living, série Middle point between my house and China. 272

Figure 20: Détail des carnets présentés 273

Figure 21: Capture d'écran de l'entrée Patterns of Life de Julien Prévieux au sein du Petit journal de visite. 321

Figure 22: médiation de Visible Hand de Bianchini, issu du Petit Journal du Supermarché des images 353

Introduction générale

A. Photographie numérique : une locution usuelle pour des pratiques et représentations variées

1. À l'origine de la recherche, une problématique d'expositions

Durant l'été 2018, entre le 5 juin et le 23 septembre 2018, s'est tenue l'exposition *Gordon Matta Clark* : *Anarchitecte* au Jeu de Paume, à Paris. Rétrospective monographique, l'exposition proposait un nombre conséquent de clichés de Gordon Matta-Clark, mais pas seulement. Des films, des images sérigraphiées, et des planches-contact se côtoyaient dans la galerie du Jeu de Paume, offrant des supports variés au travail de l'artiste. Architecte de formation, ce dernier avait notamment pris le parti d'effectuer des découpes géométriques de bâtiments new-yorkais des années 1970, interrogeant les politiques d'urbanisme et de logement d'une mégalopole alors en pleine mutation. Loin d'être anecdotique, la visite de cette exposition est à la racine du questionnement qui, à terme, a abouti au présent travail de recherche.

Dans l'après-coup immédiat de la visite, une question a germé : Qu'était-il montré ? Le sujet de l'exposition était-il le travail *in-situ* de Matta Clark ? ou bien ses photographies ? Quel était le rôle de la photographie dans ce genre d'intervention ? Au Jeu de Paume, lieu alors perçu comme dédié à l'image, voyions-nous le travail d'un photographe ou d'un artiste ? Cette expérience constitue une phase de pré-recherche, qui a conditionné un travail exploratoire de mémoire mené en 2019.

Les visites effectuées de ce que nous envisagions – à l'époque – comme des expositions de photographie montraient principalement des tirages argentiques. Encore soumis à un bon nombre de préconceptions concernant le domaine, il apparaissait que les visitées se concentraient sur la photographie argentique et n'abordaient que très peu la question de la photographie numérique. Il paraissait curieux que la pratique ne soit pas interrogée. Tout d'abord, parce que le vocable « photographie numérique » est couramment utilisé.

Cependant, le dictionnaire du CNRTL ne dispose pas d'entrée propre « photographie numérique ». En revanche, celle consacrée à la photographie – tout court – contient une sous-catégorie dédiée. Une fois n'est pas coutume, le site du CNRTL relaie la définition issue du dictionnaire de l'Académie française (9ème édition) :

> « Photographie numérique*, photographie sans pellicule dont les images, directement enregistrées et stockées dans une mémoire ou un disque dur, peuvent être tirées sur une imprimante, transférées sur un ordinateur ou lues sur un écran de télévision. »*[1]

Par extension, nous incluons dans cette conception les photographies effectuées à l'aide du smartphone. Justement, ces photographies numériques semblaient encore peu visibles dans les musées et les centres d'art. Pourtant, en 2019, leur usage était tout à fait courant. Rappelons quelques chiffres récoltés à l'époque, qui faisaient état d'un double essor de la photographie.

Le premier était d'ordre institutionnel : le ministère de la Culture avait produit une cartographie intitulée *Les lieux et festivals de photographie en France*[2] recensant 23 lieux d'exposition dédiés au médium et 20 festivals. En parallèle était annoncé la création du Collège International de Photographie du Grand Paris pour 2026. Le lieu, dédié à la pratique de la photographie d'art, comporterait un pôle conservation, un pôle expérimentation et un pôle éducation[3]. En parallèle, les lieux d'exposition affichaient des fréquentations en hausse, comme aux Rencontres d'Arles : 140 000 personnes en 2018, soit 12 % de visiteurs en plus par rapport à 2017[4]. Relevons aussi les chiffres du Centre national des arts plastiques (CNAP), où « le montant des acquisitions de photographies et de vidéos représente 28,5 % du montant total des acquisitions »[5]. Du point de vue des usages, les chiffres étaient également éloquents : 75 % des Français étaient équipés d'un smartphone avec appareil photo en 2018[6]. 90% des images produites par les photographes professionnels étaient des images numériques en 2015 (Vauclare & Debeauvais, 2015, p. 7) et en 2018, le réseau social Instagram, qui se concentre sur le partage de créations photographiques originales comptait déjà 1 milliard d'utilisateurs. Quatre ans plus tard, les tendances se confirment. Les Rencontres d'Arles affichent une fréquentation supérieure après la pandémie, arrivant à 145 000 visiteurs en 2023[7]. La photographie reste le deuxième pôle d'acquisitions du

[1] https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/photographie

[2] https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Photographie/La-photographie-en-France/Les-lieux-et-festivals-de-photographie-en-France

[3] https://www.photographie-grand-paris.fr/le-projet/organisation/

[4] https://www.rencontres-arles.com/fr/actualites/view/286/140-000-visiteurs-en-2018

[5] Centre national des arts plastiques. (2018). Rapport d'activité 2018. En ligne : https://www.cnap.fr/rapport-dactivite-2018

[6] ARCEP. (2018). Baromètre du numérique. https://www.arcep.fr/actualites/actualites-et-communiques/detail/n/barometre-du-numerique-publication-de-ledition-2018.html

[7] https://www.rencontres-arles.com/fr/actualites/view/736/arles-2023communique-de-cloture

CNAP, représentant 20% du budget[8] en 2022, alors que le taux d'équipement en smartphone est passé à 87%[9]. Ce double constat, donc, interroge et donne lieu à une première question de recherche : comment s'articule le développement des institutions culturelles dédiées au médium avec l'essor des pratiques de photographie numérique ? Commençons avec quelques éclaircissements terminologiques qui mèneront au premier état de l'art.

1. Naviguer dans les approches théoriques de la photographie

Qu'entendons-nous par photographie numérique ? Quelle position de cette dernière face à une photographie argentique ? Vaste tâche, de nos jours, que de se confronter à la théorie de la photographie. Au regard des champs disciplinaires couverts par la formule, se profile l'abandon du singulier. Dans un entretien donné à la revue d'histoire de l'art *Perspective* en 2013, le commissaire David Campany médite sur le maintien d'une catégorie disciplinaire unique, qui peut s'avérer aujourd'hui discutable. Utile pragmatiquement pour désigner une problématique commune à plusieurs champs théoriques, elle désignerait cependant une réalité épistémologique bien plus nuancée. Pour André Gunthert, la « théorie de la photographie » désigne implicitement un temps donné de l'histoire des idées, où cette théorie s'associait de très près à l'histoire de la photographie. (Campany *et al.*, 2013, p. 1-2).

Durant les recherches pour l'état de l'art – motivés par un désir de circonscrire la définition de notre objet – a émergé la vaste étendue des sources et des courants qui traversent la notion de photographie elle-même. Notre volonté initiale, trouver une formulation théorique unifiée de la photographie, s'est vite heurtée à la réalité du terrain : point de consensus final ou de définitions bien arrêtées. Chaque ouvrage produisant une linéarisation de l'histoire se retrouvait confronté à des terrains de recherche différents et de fortes altérités conceptuelles. Il a fallu se rendre à l'évidence et acter l'abandon du singulier pour se confronter aux histoires de la photographie. Car celles-ci sont multiples : une histoire technique de la photographie côtoie une histoire de la photographie contemporaine, qui emboîte le pas à une histoire de la photographie vernaculaire… Notre objet se place en toute fin d'une chaîne d'histoires à aborder pour en comprendre toute l'épaisseur. Quelques balises ponctuent cependant celles-ci.

Nous nous en tiendrons pour le moment à deux sources généralistes : la première est une frise

[8] Centre national des arts plastiques. (2022). Rapport d'activité 2022. En ligne : https://www.cnap.fr/rapports-dactivite/rapport-dactivite-2022

[9]https://labo.societenumerique.gouv.fr/fr/articles/barom%C3%A8tre-du-num%C3%A9rique-2022-les-principaux-r%C3%A9sultats/

chronologique fournie par le ministère de la Culture. Elle se trouve sur un site dédié à l'histoire des arts lancé en 2009 et refondu en 2021[10]. Pour la photographie, les dates ont été rassemblées par le photographe et critique Christian Gattinoni. La seconde est le *Que sais-je* titré « Histoire de la photographie » de Pierre-Jean Amar paru initialement en 1999 et réédité en 2020. Ces deux documents grand public ont tous deux connus des ajustements et des republications au tournant de la décennie 2020. Elles sont une porte d'entrée vers le domaine de la photographie, qui fourniront quelques pistes de réflexion. Nous aborderons ensuite un cas, qui accompagnera le développement : l'exposition *Qu'est-ce que la Photographie ?* organisée au Centre Pompidou en 2015.

Penchons-nous sur le premier document. Présenté sous forme de liste, la frise se répartit comme suit, selon sept sections :

- Les pionniers (1839 – 1888)
- Les avant-gardes (1890 – 1929)
- Pratiques Straight et documentaires (1929-1968)
- L'institution en France et en Europe (1969 – 1975)
- Une culture pour tous (1980 – 1989)
- Une diversité d'initiatives (1989 – 1999)
- La consécration. La photographie comme art à part entière (1999 – 2011)

Ici, l'histoire de la photographie s'étend du XIXème au XXIème siècle soit deux cents ans. Elle démarre non pas avec une invention ou une découverte technique, mais avec la « Déclaration officielle de l'invention de Nicéphore Niepce et Louis Daguerre et [la] donation au monde du brevet ». Avec cette idée, c'est un idéal démocratique qui se retrouve associé à l'invention de l'objet. Pour ce qui est du contenu, remarquons que la première partie se concentre sur une volée d'innovations techniques et formelles, des *pionniers (1839-1888)* jusqu'à *L'institution en France et en Europe (1969 – 1975).* Cette section et les deux suivantes comportent majoritairement des entrées rappelant des initiatives publiques de diffusion du médium, comme la « Création des Rencontres d'Arles » en 1970. La dernière partie *La consécration. La photographie comme art à part entière. (1999-2011)* liste la création de plusieurs lieux d'exposition : l'ouverture du *Studio National des Arts du Fresnoy* par Alain Fleischer en 1999 par exemple, ou encore la création des premières Rencontres de la Photographie Africaine à Bamako au Mali en 2000.

[10] https://histoiredesarts.culture.gouv.fr/.

La répartition des événements s'avère quelque peu problématique pour notre étude. Ceci sur de nombreux points. Tout d'abord, elle définit le caractère événementiel des différentes dates sans opérer de distinction de nature ou de situation géographique entre les événements évoqués. Se croisent des moments hétérogènes, par exemple dans l'enchaînement entre la section *Les pionniers (1839-1888)* et *Les avant-gardes (1890 – 1929).* Trois dates se succèdent : la création de la *Box Kodak* par Georges Eastman en 1888 aux États-Unis, puis la naissance du pictorialisme en 1890 qui souhaite « réintroduire la main de l'homme dans la création d'images pour en revendiquer le caractère artistique» et, en 1904, la mise au point du premier procédé couleur : l'autochrome par les Frères Lumière. Ces événements impliquent des acteurs issus de domaines variés : scientifiques, artistes et politiciens se succèdent avec des implications diverses. Sur l'apparition du numérique, les entrées se retrouvent par petites touches : citons notamment la généralisation des appareils numériques en 1997 et l'utilisation du téléphone portable ou *photophone* en 2005 pour le début de la diffusion de l'image par l'appareil. En 2005 également, on met en avant la création du site internet du Jeu de paume, centre d'art national. Les exemples issus du domaine artistique et expositionnel émaillent la frise, mais il n'est pas aisé d'identifier le fil conducteur qui expliquerait la sélection. Sont listées plusieurs références d'expositions comme *Passages de l'image* au Centre Georges Pompidou en 1990, qui mêlait « photos mises en scène, installations et vidéo », ou encore *M'as-tu vue* de Sophie Calle, toujours au Centre Pompidou en 2004. Enfin, en point d'orgue : la frise se conclut avec la participation du plasticien Christian Boltanski à la Biennale de Venise en 2011.

Pas de procès d'intention ici, notre objectif n'est pas la critique d'une ressource grand public. D'autant que son examen fournit deux pistes de travail : l'Histoire de la photographie est transnationale et le phénomène photographique ne s'entend pas uniquement comme un procédé technique. Le domaine artistique y est bien représenté, la liste faisant la part belle à des expositions d'envergure. La chronologie parle de la photographie comme étant tout à la fois une invention technique et une pratique artistique, qui gagne au fil du temps la légitimité de l'œuvre d'art en côtoyant une mosaïque riche de lieux et d'acteurs. Elle peut s'envisager comme un voyage en accéléré dans le processus d'artification du médium. Ce concept, désignant le passage à l'art d'un objet ou d'une pratique, est un processus social long qui engage par nature des acteurs hétérogènes. Il explique, en partie, le recours aux événements que nous avons cités dans cette frise : acteurs politiques, inventeurs, acteurs politiques et artistes entrent tous en jeu dans le processus d'artification. Il suppose également de comprendre l'art en tant qu'activité plutôt qu'en tant qu'objet, impliquant de nombreuses instances de légitimation (Shapiro, 2004, p. 3). Et dans

le cadre de la France, cette artification suit une double dynamique paradoxale qui associe à la fois un rejet des institutions par les acteurs de la création et un accompagnement étatique marqué. Que l'État s'en mêle ou non, les deux orientations s'entendent comme des projets politiques :

> *« Dans un cas, l'artification se traduira par l'avènement public d'une expression nouvelle, dans l'autre par l'enrichissement du corpus des œuvres légitimes. Mais les deux sont également des types-idéaux qui laissent place, dans la réalité, à une infinité d'actions beaucoup plus complexes qui intègrent, à des moments différents, et selon les personnes en présence, des éléments de l'un ou l'autre type, et des jugements divergents sur leur sens et leur valeur. » (Shapiro, 2004, p. 4)*

Entre la loi Daguerre de 1839 et les interventions artistiques autonomes du XXIème siècle, la double dynamique transparaît bien dans la frise chronologique étudiée. Toutefois, la question ici n'est pas d'établir la légitimité artistique du médium photographique. Il s'agit plutôt de saisir que ce processus d'artification explique la disparité des événements mobilisés par la chronologie étudiée et instaure une compréhension de la photographie en tant qu'activité. Observer le passage à l'art, c'est se rendre compte de la multiplicité d'applications et d'usages que recouvre une pratique, de son invention à son exposition.

Ainsi, dans sa contribution à l'ouvrage *De l'artification* (2012), François Brunet soulignait l'ambiguïté des rapports entre art et photographie. La photographie est ici une « Éternelle aspirante à l'art » dont l'institutionnalisation peut être retracée d'un point de vue historique, mais moins d'un point de vue sociologique tant les contours des pratiques sociales relevant d'un passage à l'art sont flous (Brunet, 2012b, p. 29-30). Il énumère tout de même plusieurs stratégies relatives aux choix des techniques, des supports de tirage et de publication, de construction des auteurs et signatures ainsi que l'élaboration de titres légendes et paratextes autour des objets. Mais ces pratiques relèvent d'une sphère professionnelle de la photographie, qui n'est pas représentative de l'ensemble du champ et des dynamiques créatives qui ont accompagné l'évolution de l'appareil. En photographie comme ailleurs, l'artification englobe les pratiques amateurs et domestiques. Et en 2012 – année de parution de l'ouvrage – la part d'amateurs praticiens est au moins équivalente à celle d'*Un art moyen* de Bourdieu en 1963-1965 (Brunet, 2012b, p. 30). Si l'on s'accorde à dire que les usages numériques ont induit un essor quantitatif des pratiques, leurs tenants et aboutissants esthétiques restent, en 2012, toujours à élaborer d'un

point de vue théorique (Brunet, 2012b, p. 44). De cette difficulté méthodologique, tirons un constat : celui de la richesse des pratiques photographiques dès la naissance de la technique jusqu'à nos jours. Cette définition coïncide avec l'aperçu qu'offre le *Que sais-je* dédié à la photographie, édition de 2020, qui se démarque de la précédente par l'introduction du lexique de la photographie numérique. Le livre se divise en trois chapitres.

Le premier, « Histoire des techniques », est découpé en trois sous-parties : « D'Aristote à 1816 : les inventions mécaniques pour copier la nature » ; « De 1816 à 1890 : les grandes révolutions » et « De 1890 à 1990 : un siècle d'évolutions ». Le deuxième « Esthétique et utilisation de la photographie au XIXème siècle » en quatre sous-parties : « Le portrait » ; « Le paysage et l'architecture » ; « La photographie documentaire » ; « Les relations avec l'art ». Enfin, le troisième chapitre « La photographie moderne » se décline comme suit : « Photographie et cinéma » ; « Photographie et sociologie » ; « Photographie et langage artistique » ; « La presse, le livre et le photojournalisme » ; « La mode, la photographie appliquée, le portrait » ; « Le marché de l'art et ses protagonistes ». Le petit ouvrage se propose donc d'aborder une histoire des techniques de captation photographiques remontant à l'antiquité, avec une focale sur les développements esthétiques et sociaux du XIXème siècle pour enfin traiter les ramifications larges du monde de la photographie jusqu'aux années 2010-2020.

Si l'on se concentre sur notre objet de recherche, on remarquera une partie dédiée : « Les données du XXIème siècle et la "révolution" numérique ». Tandis que l'ouvrage fait remonter l'histoire de la photographie à la *camera obscura* d'Aristote, le début de l'utilisation de l'informatique est daté de 1907 avec la première transmission télégraphique d'images par Korn, puis la transmission d'images via radio par Edouard Belin en 1921 (Amar, 2020, p. 34). Sans s'appesantir sur la totalité des innovations permettant un échange dématérialisé de photographies, l'ouvrage informe que le premier usage numérique significatif de la photographie est documenté dès la fin des années 1980 où :

> *« […] les agences de presse comme Gamma ou Sygma entreprennent leur mutation numérique en numérisant tout ou partie de leurs archives. Cette étape réduit les espaces de stockage et facilite la communication des images aux utilisateurs potentiels sans passer par la duplication et en minimisant les frais de gestion. » (Amar, 2020, p. 35)*

Par usage numérique, on entend donc ici le stockage. Pour ce qui est de la captation, les premiers sursauts sont antérieurs. Le premier appareil photo numérique est une invention de Steven Sasson

pour Kodak datant de 1975, qui utilise la technologie du CCD. L'entreprise abandonnera le projet et passera à côté de la « révolution numérique » (Amar, 2020, p. 35). Le principe de ce capteur photosensible est toujours utilisé dans nos différents appareils de captation (scanner, appareil photo, caméra numérique…). Par la suite, le Mavica de Sony, un appareil permettant d'enregistrer sur bande magnétique des images vidéo apparaîtra en 1982. S'en suivront, selon Amar, un enchaînement de perfectionnement des capteurs et des capacités de stockage des appareils jusqu'à nos smartphones. Notons que, pour l'auteur, « l'image numérique n'est pas en soi une **«** révolution **»** mais une évolution technique facilitant la production, la retouche et la diffusion des images (Amar, 2020, p. 36). L'ouvrage n'explore d'ailleurs pas les liens entre photographie numérique et production artistique, la partie dédiée au langage artistique de la photographie s'arrêtant aux expérimentations du Bauhaus et de Walter Gropius (Amar, 2020, p. 87) et la photographie plasticienne et de création n'étant pas directement associée à l'essor du numérique (Amar, 2020, p. 120). Cependant, la rencontre de la photographie avec le numérique soulève un nombre important de questions techniques et sociétales :

> *« Quelle sera la durée de vie réelle de ces images ? Leur conservation ? La fiabilité de leur support (cédérom, disque dur, clé USB et encore plus le « cloud ») ? Saura-t-on les lire dans le futur ? Aura-t-on encore les machines pour le faire ? La mémoire du monde ne va-t-elle pas disparaître ? On sait par exemple que la NASA a déjà perdu plus de la moitié de ses archives stockées sur bandes magnétiques. N'en sera-t-il pas de même pour nos pixels ? » (Amar, 2020, p. 36)*

Réflexion qui se prolonge jusqu'à la fin de l'ouvrage, en ouverture :

> *« On évalue aujourd'hui à 650 millions le nombre de prises de vue journalières réalisées avec un smartphone en Europe. Qu'en restera-t-il dans l'avenir ? » (Amar, 2020, p. 123)*

Le livre ne propose pas une exploration des modalités artistiques de la photographie devant l'essor des technologies numériques mais il pose bien la manière dont les technologies portent un enjeu fort du point de vue de la mémoire et de la sociabilité. Si ce premier parcours de sources historiques grand public sur la photographie ne permet pas d'établir une définition de la photographie numérique, notons que chacun de ces documents ne fait pas de la photographie numérique une rupture nette dans l'histoire. Elle s'inclut dans un filage général par le biais des

usages qu'elle permet et son caractère facilitant. Si on la mentionne, c'est d'un point de vue quantitatif : le numérique induit plus d'images, plus d'échanges, moins de mémoire. Déjà, des pistes de définition s'esquissent via ces deux entrées. La photographie numérique s'y entend comme une pratique. Elle tisse des liens avec l'exposition et le monde de l'art. Mais pas uniquement, au regard de ce que le numérique incorpore d'acteurs du monde scientifique et médiatique.

Allons plus loin et posons la question *Qu'est-ce-que la photographie ?*, en nous penchant sur l'exposition éponyme organisée par Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska au Centre Pompidou, à Paris. Celle-ci s'est déroulée du 4 mars au 1er juin 2015, au sein de la galerie de photographies de l'institution qui s'était ouverte à l'automne 2014. Si le titre semble prometteur pour notre enquête, la contribution de l'exposition perturbe, à son tour, une compréhension univoque de la photographie.

À l'origine de l'exposition, Clément Chéroux fait ce constat : de son point de vue d'historien, la question de l'essence de la photographie traverse les deux cents ans d'existence du médium. Chaque époque a reformulé la question de multiples fois et philosophes, artistes et théoriciens de tous bords ont pu s'y atteler. D'où un pas de côté pour répondre à la question ontologique : « non pas du point de vue théorique, mais par rapport aux pratiques photographiques, avec l'idée de laisser les artistes nous dire ce qu'est la photographie »[11]. Le résultat était une exposition qui multipliait les propositions formelles. Hors les murs, la programmation du musée entérinait la compréhension plurielle du medium photographique avec le cycle de conférences associé, « Où en sont les théories de la photographie ? », qui s'est tenu le 27 mai 2015 et réunissait plusieurs grands noms issus de l'histoire de l'art et de l'esthétique. C'est *via* cette optique pluridisciplinaire que le Centre Pompidou introduisait le champ, en réalité vaste, de la théorie photographique.

Réunissant des travaux issus d'horizons temporels et géographiques variés, elle se découpait en huit thématiques, où la photographie représentait : « Des envies ; Des matériaux ; Des principes ; Une praxis ; Une alchimie ; Un écart ; Des ressources ; Des vérifications ». Le corpus visuel présenté comportait des éléments exposés selon de nouvelles modalités : les expôts allaient du tirage photographique au collage en passant par la boîte d'allumettes avec une *Mise en boîte* de Man Ray datant de 1960.

[11] Coignet, R. (2015). Clément Chéroux : La nouvelle galerie de photographie du Centre Pompidou. *Ciel variable*, *100*, 103-106.

Le pluralisme des expôts répondait aux scénographiques des organisateurs. L'espace de la galerie était divisé par des cloisons noires et blanches, où s'affichaient les œuvres composant les différentes sections. Entre elles, on avait aménagé de minces circulations, presque des interstices. Celles-ci semblaient glisser les unes par rapport aux autres, confrontant les œuvres en face-à-face. Une table, au milieu, présentait de nombreux livres : tous des ouvrages théoriques aux noms équivoques posant la question de l'essence de la photographie. On pouvait y *croiser* ¿ *Qué es la fotografia ?* de Francisco Rodriguez Pastoriza ; *What is that thing called photography ?* De Ulay ; *What Photography is ?* De James Elkins ou *Photography Is* de Mishka Henner. En parallèle de l'exposition, la question « Qu'est-ce que la photographie ? » été examinée d'un point de vue historiographique lors d'un colloque associé à la programmation générale. Ici, le regard oblique proposé par l'exposition sous-entendait en réalité une réévaluation théorique de l'histoire de la photographie. Penser la photographie sous l'angle de concepts (comme « envie », « écart »…) permettait d'effectuer des rapprochements formels théoriquement féconds. Plus qu'une histoire technique ou visuelle, la théorie photographique élargissait son aire de compétences vers une approche plus conceptuelle et discursive des pratiques.

Étudier la photographie au regard de ses incarnations discursives successives est également le parti-pris initial de *La Naissance de l'idée de photographie*, ouvrage de François Brunet sur lequel nous nous appuierons. Dans celui-ci, Brunet aborde « l'idée de photographie » comme une formation discursive, au sens foucaldien du terme (Brunet, 2012a, p. 18). Rompant avec des canons historiographiques antérieurs, elle permet d'envisager la photographie par le biais des discours qui la portent. Ces derniers, issus de corpus documentaires variés, démontrent l'importance du contexte d'énonciation dans le sens donné à la pratique, prouvant à nouveau l'épaisseur de ce que « la » photographie recouvre.

Avec Poivert et Brunet, viendront d'autres auteurs pour qui multiplicité n'est pas synonyme d'indéfinition. Partisans d'une approche historienne culturaliste, l'étude de corpus documentaires variés est programmatique dans leur approche. Cette donnée les conduit à élaborer des histoires de la photographie restreintes à des contextes socio-culturels bien définis. Cette approche scientifique se révélera être le fruit d'un débat de longue date opposant des approches essentialistes et contextualistes. Les contours de ce débat nous semblent particulièrement importants dans notre analyse.

En effet, rappelons qu'une des fonctions principales du musée est sa fonction scientifique (Gob & Drouguet, 2021, p. 70). En d'autres termes, les expositions ont un rôle essentiel à jouer dans la

constitution d'un discours critique et érudit sur les sujets exposés. Elles se nourrissent du débat scientifique en cours, le restituent et c'est donc à sa lumière de que nos outils d'analyse se forgent.

Se dessine le but de notre exploration des « théories de la photographie » : non pas fournir une conclusion définitive sur le statut de la photographie mais plutôt les critères les plus saillants de la discussion qui guident ensuite sa présentation aux publics. À travers l'identification de ces critères, ou aires discursives, nous élaborerons une proposition qui vise à réconcilier deux conceptions habituellement contradictoires, la conception essentialiste et la conception culturaliste. De notre point de vue, l'histoire de la photographie se comprend à la lumière de ces deux pôles, qui ont tous deux été des temps forts de sa mise en discours, et dont l'articulation est complexe. Car une difficulté pointe : si la photographie est un domaine historiquement pluraliste, que le passage au numérique ne fait pas forcément rupture et que le débat ontologique semble dépassé, par quelle extrémité prendre le problème ?

2. Une construction des terrains aux prises avec le réel

À cette étape de notre parcours, on peut déjà constater la richesse de la pratique photographique et son inscription dans de nombreuses aires culturelles de notre société. La richesse du débat théorique nous enjoint à recourir à l'enquête pour saisir la manière dont la photographie numérique est actuellement présentée, dans la concrétude des espaces d'exposition. Pour Bronisław Malinowski (1970, p. 39) « La meilleure description objective qu'on puisse donner d'une culture consiste à recenser et à analyser toutes les institutions qui la composent ». Nous suivons ce programme pour notre travail d'analyse, qui portera sur les lieux où s'institue la photographie numérique en France.

La notion d'institution s'entend ici au sens sociologique du terme. Pour Jacques Chevallier, la notion d'institution recouvre « ou bien les formes sociales établies, ou bien les processus par lesquels la société s'organise » (Chevallier, 1981, p. 6). L'institution n'est pas cantonnée à un lieu mais se réfère plutôt à une somme de pratiques où s'expriment les formes sociales. Reste que, dans notre contexte de recherche contemporain (la France entre 2019 et 2023) l'institution culturelle s'incarne particulièrement au sein des musées. Les muséologues André Gob et Noémie Drouguet (2021, p. 104) évoquent ainsi la fonction socialement normative de l'institution muséale :

« Dans de nombreux pays, et en France tout particulièrement, les institutions culturelles sont traditionnellement chargées d'une mission de guidage, voire de contrôle, sur le domaine qui les concerne. Souligner le caractère institutionnel du musée, c'est donc aussi rappeler le rôle normatif et l'autorité qu'on lui prête, sur les beaux-arts, notamment. »

L'espace du musée, par l'entremise des expositions, apparaît comme un lieu privilégié pour véhiculer les représentations culturelles de la photographie numérique. Les expositions paraissent être lieu adéquat pour saisir les enjeux de l'expression d'un fait institutionnel. Ils constitueront donc les terrains de notre enquête. Passer par l'analyse de terrain nous fait quitter une approche spéculative, privilégiant une confrontation de nos conjectures au réel des productions culturelles. Le choix d'une méthode nourrie par les sciences sociales, partant du social tel qu'il se donne à nous pour en déduire des hypothèses puis des conclusions permet d'insérer notre travail au sein de situations concrètes et observables. Mais s'inscrire dans une démarche issue des sciences sociales implique de saisir les enjeux de la délimitation, spatio-temporelle et conceptuelle, d'un terrain de recherche. Celui-ci n'est pas synonyme de la réalité, il n'est pas le calque immédiat du réel : notre démarche empirique induit obligatoirement un caractère construit de notre objet d'études.

Tout d'abord, ce mode d'investigation nous paraît suivre logiquement l'aboutissement des théories sur la photographie vues plus haut, qui s'orientent vers des analyses de corpus contextualisées. Passer de la spéculation à l'enquête est souvent la première définition, intuitive, de « l'approche de terrain » où l'empirie a fonction de discrimination, se distinguant des autres modes d'examen par une démarche presque expérimentale d'inférence et de test des hypothèses (Messu, 2016, p. 92).

Michel Messu distingue « l'empirie », posture épistémologique guidée par le désir de faire science, et l'empirique : « l'objet [de recherche] singulier, spécifié, exhumé en quelque sorte, attestant à la fois de la valeur de la première et de la plausibilité d'un discours scientifique à son endroit. » (Messu, 2016, p. 92). Guidés par l'empirie, nous produisons une approche empirique afin d'élaborer le plus méthodiquement possible notre terrain.

Nous construisons donc notre objet de recherche, la photographie numérique exposée, tout autant que le terrain où l'observer, trois expositions à rayonnement national. Un terrain n'est jamais totalement donné ou reçu : c'est d'abord le « produit architectonique du chercheur, avant d'être le matériau sur lequel ce dernier va appliquer ses opérations et autres règles de procédure »

(Messu, 2016, p. 93). La constitution d'un terrain est organiquement liée à l'élaboration d'une méthode de recherche et ce travail garantit l'aire de validité épistémologique de notre recherche. Le terrain est donc une construction dynamique, dont l'élaboration participe au temps même de la recherche :

> *« Le "terrain", a-t-on dit, mérite d'être pensé comme une partie constitutive, intégrée et organique, de la recherche elle-même. S'il se présente comme un moment dans le déroulement diachronique de la recherche, il participe néanmoins synchroniquement au temps de la recherche elle-même. Par sa "définition", on l'a dit, il "empirise" – si l'on peut oser le néologisme – l'intention de recherche. » (Messu, 2016, p. 96)*

Force est de constater que produire une recherche de terrain pouvait relever de la gageure durant l'épidémie de COVID-19 et ses conséquences. Notre délimitation temporelle était notre premier ancrage : nous souhaitions produire une analyse située entre janvier 2019 et janvier 2022, saisir ce qu'il en était de la photographie numérique dans un « ici et maintenant » de la recherche. En revanche, la question des limites spatiales était encore ouverte au moment de l'annonce du premier confinement le 16 mars 2020. À cette date, la recherche s'appuyait sur la cartographie du ministère de la Culture citée plus haut pour catégoriser les différents lieux et manifestations de photographie en France. Dans l'idée, il s'agissait d'observer quels endroits traitaient préférentiellement la thématique numérique puis les visiter pour proposer un panel d'expositions large.

Cette orientation a été fortement empêchée par la pandémie. Durant cette période, la question de la limite géographique d'un terrain fait problème au regard de la fermeture des lieux publics – et donc des lieux d'expositions – pour la majorité de l'année civile avec une respiration, quelque peu aléatoire, durant l'été. La mesure de fermeture s'accompagnait d'un déport progressif des activités des lieux d'expositions vers le web et le réseaux sociaux, outils investis pour maintenir un lien avec les publics. Quels sont donc les contours de l'exposition à ce moment-là ? Comment « faire terrain » sans pouvoir accéder physiquement aux lieux privilégiés d'étude ?

Ce qui était une difficulté justifiant une potentielle réorientation générale de la recherche s'est en réalité avérée être riche d'enseignements sur le rôle des lieux d'expositions dédiés à la photographie. Par exemple, la question du musée comme espace public et son caractère institutionnel ont, de notre point de vue, été largement révélés par la crise. Les colloques, expositions en ligne, concours et activités activement proposées aux publics des musées

montraient bien leur besoin d'adresse : pas de musée sans public. Dans son rapport d'étude intitulé *Musées, professionnels des musées et COVID-19* réalisé entre le 7 avril 2020 et le 7 mai 2020, *l'International Council of Museums* (ICOM) indique que :

> *« La fermeture forcée des musées [a] soudainement mis les activités de communication numérique avec les publics au premier plan. Nous avons assisté à une montée en flèche des visites virtuelles, des affichages sur les réseaux sociaux, des interactions avec le public à distance, et bien d'autres choses encore. »*[12]

Ce déport vers le numérique mettait en évidence l'organisation interne de l'institution muséale et sa flexibilité, indiquant la manière dont les postes de nombreuses personnes non-formées ont été orientés vers la mission de communication numérique durant cette période exceptionnelle[13]. Alors que l'activité d'exposition était au cœur de la stratégie muséale, la présence stratégique sur les réseaux sociaux et le web a fait l'objet d'une attention accrue pour que l'institution puisse maintenir son rôle.

Un autre détail a retenu notre attention : les lieux fermaient au public, certes, mais continuaient leur activité d'exposition d'une manière ou d'une autre. Ici un exemple, parmi de nombreux autres : le montage de l'exposition *Aerodream* du Centre Pompidou-Metz, initialement prévue du 30 janvier au 23 août 2021, qui s'était déroulé durant la fermeture avait donné lieu à une campagne de diffusion sur les réseaux sociaux du musée (vidéos et directs sur Instagram). Depuis ce premier exemple se dressait un constat plus global : entre annulations et reports, les musées semblaient envisager la relation à distance comme un remplacement temporaire de leur activité[14], où les expositions se maintenaient toutefois pour un public plus restreint de spécialistes. Interrogée dans les colonnes du journal *Libération*, Camille Guillé du Cent-quatre à Paris et coordinatrice adjointe du festival *Circulation(s)* déclarera que le recours au numérique « *ne remplace absolument pas une exposition, de la même manière qu'une captation théâtrale ne vaut*

[12] ICOM. (2020). Musées, professionnels des musées et COVID-19 [Enquête statistique]. Conseil international des musées.

https://icom.museum/fr/covid-19/enquetes-et-donnees/survey-museums-and-museum-professionals/

[13] « La majorité des musées restent mal équipés pour faire face à cette situation et à d'autres situations similaires à l'avenir, ainsi qu'aux différentes manières de communiquer avec le public à distance » *Ibid.* p. 17

[14] Granja, C. (2021, avril 16). Quand musées et galeries passent en mode virtuel. Libération. https://www.liberation.fr/forums/quand-musees-et-galeries-passent-en-mode-virtuel-20210416_5D6J5BVYUVBSNC2PDCN3P4EWFI/

pas l'expérience du spectacle vivant ».

Le discours de l'attente déployé était par ailleurs inclus dans un récit médiatique portant sur la défense du domaine culturel en France. Citons notamment les manifestations du 15 décembre 2020 à Paris, réclamant la réouverture des lieux culturels. Dans *La matinale du Monde* du 16 décembre 2020, Nicolas Dubourg, directeur du Théâtre la Vignette à Montpellier lance :

> *« Il y a une exception culturelle inversée. Les magasins sont ouverts, les églises aussi, les transports publics fonctionnent… Pourquoi devrions-nous rester fermés ? On ne demande pas à être traités différemment mais de manière équitable. »*[15]

La défense de la culture en France revêtait, par endroits, les atours de l'enjeu civilisationnel. Dans un article de *The Conversation*, paru à la même date, deux enseignantes de la Kedge Business School, Anne Gombault et Nacima Ourahmoune, reviennent sur ce qu'elles considèrent être une « inversion de l'exception culturelle française »[16]. Dans leur article « Covid-19 : en France, la culture sacrifiée ? », on peut lire :

> *« Et surtout, quid de l'identité et de la réputation culturelle de la France comme un marqueur d'universalité, de ciment républicain et d'excellence ? D'autres gouvernements éclairés ont fait d'autres choix en Europe. L'indignation de nombreux citoyens face à cette débâcle, y compris ceux qui ne fréquentent pas les musées, les salles de spectacle, de concert ou de cinéma, montre combien la culture est essentielle pour exister ensemble en France. »*[17]

Du domaine culturel en général jusqu'aux expositions en particulier, la fermeture subie révélait la charge symbolique attribuée au monde des musées. Les institutions distillaient collectivement un discours de l'attente confirmant que c'était bien sur place, au sein des expositions, que les acteurs situaient l'efficacité de leurs propositions et non sur le web ou les réseaux sociaux, qui faisaient figure de pis-aller. La fermeture validait, paradoxalement, l'intérêt de notre approche. L'émergence d'un processus institutionnel pour la photographie numérique passait par un espace

[15] Boisseau, R. (2020, décembre 16). Covid-19 : La culture se mobilise pour faire rouvrir les salles de spectacle. Le Monde.fr. https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/12/16/la-culture-se-mobilise-pour-faire-rouvrir-les-salles-de-spectacle_6063529_3246.html

[16] Gombault, A., & Ourahmoune, N. (2020, décembre 15). Covid-19 : En France, la culture sacrifiée ? The Conversation. http://theconversation.com/covid-19-en-france-la-culture-sacrifiee-152049

[17] *Ibid.* .

tangible, confirmant la nécessité d'une analyse sur place.

Cependant, le calendrier de la pandémie et les difficultés matérielles inhérentes à la période ont conduit à restreindre notre choix à trois espaces emblématiques. Il n'était pas possible d'envisager de multiplier les exemples disséminés autour du territoire, leur accès étant rendu bien plus ardu par le contexte exceptionnel. Dans ce sens, l'analyse de trois lieux emblématiques parisiens a été privilégiée. Ces trois espaces seront abordés *via* l'analyse de quatre expositions : *Love, Ren Hang* et *Coco Capitán : Busy Living everything with everyone, everywhere, all of the time* qui se sont déroulées à la Maison européenne de la photographie (abrégée avec l'acronyme MEP) du 6 mars 2019 au 26 mai 2019 ; *Le supermarché des images* au Jeu de paume ouvert le 11 février 2020 et fermé le 17 mars 2020 en raison de la pandémie de COVID-19 ; *L'image et son double* à la galerie de photographies du Centre Pompidou, visible du 15 septembre au 13 décembre 2021.

B. Une méthodologie composite pour éclairer notre problématique

1. Médiations textuelles et spatiales

a) Ancrage et composition du corpus textuel

Notre travail s'appuie, tout d'abord, sur une analyse des médiations des différentes expositions. Celle-ci regroupent à la fois des activités de médiation (comme les visites guidées, projections, débats, ateliers de création) mais également tout un ensemble documentaire (livrets, textes muraux d'exposition, cartels, catalogues…). De manière consubstantielle, ces activités et documents transmettent l'orientation pédagogique des lieux d'exposition et même, à terme, le discours de cette exposition.

Cette production est historique : le galeriste Seth Siegelaub, spécialisé dans l'art conceptuel, en est un bon exemple. Dans ses expositions immatérielles, le discours s'incarnait et s'exportait *via* un corpus documentaire qui dépasse les frontières physiques du lieu. Le versant allographique des œuvres conceptuelles s'appuie sur un réseau de signes incarné dans un espace documentaire.

Ces documents, ou « indicateurs pragmatiques » sont l'objet de l'analyse de l'historien Jean-Marc Poinsot dans l'ouvrage *Quand l'œuvre à lieu*. Cherchant à définir les limites de l'intégrité d'une prestation artistique contemporaine, l'historien analyse les « données propres à la mise en vue inaugurale de l'œuvre » (Poinsot, 1999, p. 313) et « les récits autorisés », éléments variés :

> *« Ce sont les titres, signatures, dates et autres dénominations, les certificats, attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes*

> *qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les informations, les invitations, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs ; ce sont les commentaires oraux que l'interview diffuse sur les ondes ou fixe sur le papier, ce sont les catalogues raisonnés ou non, les biographies, les livres de témoignage et les journaux personnels. » (Poinsot, 1999, p. 135-136)*

Les récits autorisés d'une œuvre sont autant de manifestations des intentions de l'auteur, qui se révèlent de manière plus ou moins parcellaire. Ce que nous retenons ici, c'est l'idée que le sens d'une œuvre contemporaine et son interprétation s'élaborent au plus juste à la lumière de ces récits. Ces derniers sont, au regard de l'extensivité de la notion, des médiations de l'œuvre d'art. À l'échelle de l'exposition, ce rapport entre l'objet et les médiations qui l'expriment se vérifie. Et, au sein des SIC, l'étude d'une organisation par l'entremise des documents qu'elle produit a fait ses preuves. Citons notamment les travaux de Nicole D'Almeida dans son ouvrage *Les promesses de la communication*, qui se penche sur les récits d'organisation. Dans ses travaux, D'Almeida se concentre sur un corpus particulier, « les productions des médias d'entreprise » (D'Almeida, 2012, p. 88), qu'elle pense « comme un ensemble de productions au second degré, des productions qui instituent des représentations et qui sont des constructions organisationnelles soigneusement élaborées. » (D'Almeida, 2012, p. 88).

Pour D'Almeida (2012, p. 88), devant une logique de publicitarisation enclenchée dans les années 1970, les entreprises sont soumises à une injonction accrue de communication : elles passent du « silence à la parole ». L'examen des récits véhiculés dans ces communications en révèlent les effets, qui ne sont pas uniquement d'ordre promotionnels mais aussi organisationnels. Ces narrations renseignent sur la manière dont l'entreprise se représente sa mission et son fonctionnement (D'Almeida, 2012, p. 91-92), et sont agissantes au sein des représentations des membres de l'organisation. Les communications de l'entreprise, entre médias et médiations, formalisent un récit possédant des effets pragmatiques, suivant la perspective du linguiste Jean-Michel Adam :

> *« Faire faire en faisant oublier et en instituant du réel, en hiérarchisant les pratiques sociales par valorisation des unes et dévalorisation des autres, telle est la fonction pragmatique du récit. Le récit définit ce qui peut légitimement être dit et fait dans un groupe ; en retour, étant aussi une partie de la culture*

de ce groupe, il s'en trouve légitimé. » (Adam, 1985).

Dans le domaine des organisations, on peut déduire de la lecture de ces documents une façon de se représenter son monde, et le domaine des producteurs d'exposition n'échappe pas à la règle. N'oublions pas que les musées rentrent dans une logique d'organisation similaire. Les tenants de cet « Espace public activé par le public » articule et problématise, selon Christian Ruby (2020, paragr. 1) d'ores-et-déjà le statut d'équipement culturel de leur institution et leur adresse aux visiteurs.

Si les acteurs internes au musée tendent à maintenir une distinction entre leur communication externe et leur fonction de médiation, les deux se rejoignent dans leur enjeux (Rasse, 2017, p. 265-266). Pour une entreprise, comme pour un musée, la qualité des relations qu'elle noue avec ses différents publics est en lien avec son succès (Rasse, 2017, p. 265). Dans le cadre de notre analyse, les médiations présentes lors de l'exposition incarnent l'intentionnalité des producteurs, et leur manière de se représenter leur sujet d'exposition et leurs publics. Ausculter l'exposition par le biais d'une approche communicationnelle permet de saisir les effets de sens à l'œuvre au sein de l'exposition d'un point de vue social, spatial et médiatique. Cette perspective permet par ailleurs de mettre en avant la manière dont les documents produits par les parties prenantes d'une organisation participent à l'institutionnalisation de cette dernière. Les médiations de l'exposition produisent à la fois du sens sur ce qui est exposé et sur les représentations des producteurs eux-mêmes. Ces représentations témoignent d'un certain nombre de discours d'accompagnement à l'œuvre, des discours dans lesquels le propos de l'exposition s'enchevêtre.

Ces discours d'accompagnement traversent les sciences de l'information et de la communication et désignent les imaginaires politiques et normatifs qui accompagnent des pratiques. Les pistes esquissées par les chercheurs de la discipline s'intéressent notamment aux discours d'accompagnement des technologies de l'information. Yves Jeanneret nous appelle à les critiquer non pas en tant qu'imaginaires mais en tant que signes agissant sur les pratiques technologiques concrètes, individuelles et collectives (Jeanneret, 2001).

Le domaine muséal n'est pas en reste, au regard des débats agitant le monde de la muséologie et de la médiation culturelle. Les médiations de l'exposition articulent des discours d'accompagnement dont « l'utopie de transformation sociale » ou la distinction culturelle sont des avatars (Dufrêne & Gellereau, 2004). Il en va de même pour l'art contemporain qui s'accompagne d'un discours de rupture esthétique et formel incarné par des termes soigneusement choisis. Ce secteur de la création s'émancipe ainsi par les mots, en présentant aux

visiteurs des « pièces », le « travail » et des « propositions » d'artistes (Jacobi & Miège, 2005, p. 122). Dans l'exposition, la photographie numérique est donc évoquée par de nombreux textes et artefacts qui mobilisent ces discours d'accompagnement. Notre objet ne s'exprime pas seul, il est accompagné par plusieurs registres de discours accessibles dans notre corpus. Il se retrouve dans les éléments de corpus que nous allons détailler ici.

La première entrée sur nos terrains était une veille documentaire afin de repérer les mots de la photographie numérique utilisés. Ces éléments médiatiques constituent notre premier contact avec le terrain, antérieur à la visite.

Cette première veille était caractérisée par une absence de référence directe au terme de « photographie numérique » dans les titres des expositions. On se référait fréquemment aux technologies numériques au sens large (système de captation, de transformation ou de diffusion), on les associait à des termes, photographiques artistiques ou visuels sans utiliser le vocable « photographie numérique ». Il paraissait important que ces médiations comportent, au moins du point de vue sémantique, des références à la photographie et aux modifications technologiques portant sur la captation, l'édition ou la diffusion d'images. Notre choix de cas a donc été guidé en creux, par une référence suivie à la photographie corrélée à des éléments technologiques au sein des articles et annonces de presse relevés durant la veille. Passé ce premier temps, nous avons identifié nos quatre cas dont la couverture médiatique articulait le vocabulaire de la photographie et celui des technologies numériques.

Ensuite, un corpus de presse généraliste a été réuni pour chaque exposition. Ce dernier a été constitué à l'aide de la base de données *Europresse,* qui permet d'agréger un nombre important de références médiatiques écrites[18].

Le passage par cet outil permet d'obtenir un instantané de la couverture presse de chaque exposition. Devant la somme importante d'informations disponible, un certain nombre de discriminants ont guidé l'inspection. Déjà, une borne temporelle : pour chaque exposition, nous nous sommes limités aux articles parus entre décembre 2018 et décembre 2022, aire de déroulement de nos quatre expositions. Ensuite, une borne géographique : sont sélectionnées uniquement les sources françaises à rayonnement national, la presse régionale a été écartée. Enfin, nous avons adressé deux types de ressources : les quotidiens nationaux (*Le Monde, Le Figaro, Libération*) et la presse magazine hebdomadaire (*L'express, l'Obs, Télérama, Le Figaro*

[18] En 2023, la base de données agrégeait 169 516 sources reconnues.

magazine, Madame Figaro). Les sources ont été choisies en fonction des résultats de recherche finalement assez restreints, l'ensemble de la presse ne couvrant pas toujours nos expositions. Le corpus croise des brèves et des articles plus longs qui déploient un discours sur plusieurs pages et, si possible, interrogent les concepteurs des différentes expositions.

Pour la presse spécialisée, notre analyse s'appuie sur des articles issus du *Journal des Arts* et de la revue *France Fine Arts*. Ces deux sources ont été sélectionnées car elles privilégient des entretiens avec les commissaires plutôt que des récits de visites permettant d'accéder, certes en seconde main, à un propos émanant au plus près des concepteurs de nos terrains. Dans le même ordre d'idées, des captations d'émissions de France Culture *(La grande table, La dispute et L'invité des matins)* sont exploitées pour la reconstitution du discours de l'exposition. Par ailleurs, un ensemble de supports de communication produits par l'institution pour accompagner la visite, y compris les catalogues, sont inclus dans ce premier corpus textuel. Envisagés avant tout dans leur continuité, ils se composent plus précisément :

- Des textes de médiation « primaires » : Textes et cartels présents au sein de l'exposition, généralement sur les murs, parfois au sol. Nous nous référons ici aux informations textuelles qui accompagnent l'expérience de la visite, photographiées sur place. Sont également inclus dans cette catégorie les supports de médiation papier distribués, appelés pour notre étude « livrets de visite », leur appellation étant changeante selon les institutions (le Jeu de paume parlera, par exemple de « Petit Journal »). Dans cette catégorie, nous incluons également les supports de médiation dédiés aux publics enseignants et scolaires. Ces derniers sont précieux : ils proposent des clés de lecture de l'exposition dans une optique de transmission pédagogique.
- Des catalogues d'exposition : les catalogues d'exposition sont envisagés comme supports de médiation permettant d'approfondir le sens du discours expositionnel. Les quatre expositions étudiées confrontent à des manières de faire catalogue différentes formellement, mais similaires sémiotiquement : ils proposent une fixation du discours expositionnel, et un enrichissement de celui-ci via des entretiens et articles nourrissant les thèmes abordés durant la visite. En revanche, notre analyse se penchera moins sur le livre disponible pour l'exposition Ren Hang, une édition antérieure de livre photo non produit pour l'occasion.

- Des supports de communication institutionnels liés aux expositions : dossiers de presse, communiqués officiels… qui participent d'une diffusion du discours expositionnel.

b) Un espace parcouru, annoté et interprété

Si l'inscription de la photographie numérique au sein de problématiques d'image plus larges est perceptible dans les différents documents qui entourent l'exposition, notre analyse ne se concentre pas uniquement sur cette approche. En effet, dans la lignée des travaux de Jean Davallon, notre travail amène également sur une analyse socio-sémiotique de l'espace d'exposition.

En d'autres termes, nous nous plaçons dans une compréhension de l'exposition comme étant un « dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (Davallon, 2000, p. 11). Cet agencement pluri-sémiotique a pour vocation la production d'une signification, qui s'exprime par le biais d'un certain nombre de stratégies communicationnelles. Ces stratégies communicationnelles s'incarnent dans l'espace, et en cristallisent le pouvoir sémiotique. Le rôle de l'espace est central dans l'exposition, puisque son aménagement est symptomatique des trois muséologies décrites par Jean Davallon (Davallon, 2011, p. 38-39) et plus amplement élaborées ensuite par Paul Rasse (2017, p. 233-234) qui serviront de repères pour l'analyse. D'emblée, indiquons que l'agencement sur les terrains fait dialoguer les trois approches qu'il paraît important de rappeler brièvement.

La première muséologie est la muséologie d'objet, qui met en scène les expôts d'abord pour eux-mêmes, selon leurs caractéristiques esthétiques ou leur fonction de témoignage (Davallon, 2011, p. 38). La muséologie d'objets distribue les objets dans l'espace selon une catégorisation bien définie : les mouvements artistiques, le genre, la hiérarchie au sein des Beaux-Arts, les taxinomies, les ordres, les familles… (Rasse, 2017, p. 233). Cette scénographie est tributaire de systèmes de classification antérieurs et se retrouve notamment dans les expositions d'art ou d'histoire naturelle lorsque les objets présentés sont considérés comme remarquables (Davallon, 2011, p. 38), (Rasse, 2017, p. 233). Du point de vue de la médiation, les procédés spatiaux à l'œuvre lors de cette muséologie relèveraient plutôt des stratégies spatiales de décontextualisation des objets. L'exposition est une juxtaposition d'unités qui peuvent être contemplées dans une relative indépendance (Davallon, 2011, p. 38)

Vient ensuite la muséologie de savoir, qui distribue les objets selon un contenu mis en récit, selon

l'injonction : « un discours, un parcours » (Rasse, 2017, p. 233). La muséologie de savoir crée un récit à des fins didactiques et amène le visiteur à traverser des étapes, des scènes et même parfois rencontrer des personnages. On retrouve, dans la muséologie de savoir, une approche pédagogique qui multiplie les supports de médiation pour rendre intelligible son propos (Rasse, 2017, p. 233). Les procédés spatiaux et de médiation valorisent donc une approche contextualisante, qui tend à réaffirmer l'importance du contexte d'origine des objets présentés. Tout l'enjeu de cette muséologie est le maintien d'une cohérence entre des catégories d'objets disparates, afin que le propos s'entende au mieux (Davallon, 2011, p. 39).

Enfin, troisième type de muséologie : la muséologie de point de vue qui met en scène un contenu, mais le distribue dans un espace plus ouvert : « Le savoir n'est pas présenté comme un bloc encyclopédique, mais comme une succession de propositions jalonnant un champ de connaissances. » (Rasse, 2017, p. 234). Mais l'expérience est ici envisagée d'un point de vue corporel, sensible et subjectif pour le visiteur qui est invité à s'immerger dans un espace sémiotiquement construit autour d'un sujet (Davallon, 2011, p. 39). Le développement de la muséologie de point de vue a considérablement modifié la place accordée à l'espace dans la signification, puisque « l'organisation de l'espace dans son ensemble est devenue la matérialisation d'une construction mentale destinée à prendre en charge le visiteur. » (Davallon, 2011, p. 39).

Dans notre optique de recherche, nous envisageons l'aménagement comme une traduction des intentions des concepteurs, une cristallisation de leur propos à décoder et interpréter. À cette fin, nous avons établi pour chaque exposition un plan de visite, qui situe dans l'espace plusieurs points forts du parcours :

- Les articulations spatiales : Au sein des expositions, nous retrouvons régulièrement des agencements qui scandent le parcours. Des perspectives sont aménagées, des espaces vides sont proposés, des oppositions ou des mises en parallèle s'effectuent… L'espace est investi comme un langage, et il permet de ponctuer l'expérience du visiteur. Certains grands moments signifiants jalonneront donc notre analyse, car l'accompagnement du corps et du regard est crucial pour produire des effets d'interprétation de l'espace parfois saisissants. Une photographie de deux mètres de large n'est pas reçue de la même manière selon qu'on l'entraperçoit du bout d'un couloir ou qu'elle nous est subitement dévoilée au détour d'une embrasure de porte.

- La disposition des expôts au sein du parcours : Pour comprendre le discours sur le tandem photographie et numérique opéré au sein des expositions, nous passerons souvent par des focales effectuées sur des objets. Ces objets sont toujours envisagés comme accompagnés d'une médiation dédiée et portent la dénomination d'expôts. L'interprétation de leur sens s'appuiera, dans le cadre de notre analyse, sur les indications données par les lieux au sein de notre corpus de médiations. Les critères de sélection de ces exemples sont, pour chaque exposition, les mêmes. Leurs textes de médiation dédiés (dans le livret, le catalogue ou le cartel) font dialoguer photographie et numérique explicitement au niveau lexical. Selon les mêmes critères qui ont guidé nos choix d'expositions, mais ici transposés à une échelle plus réduite, les objets expôts à propos desquels nous formulerons des interprétations sont sujets à une médiation faisant intervenir des éléments processuels de la photographie ou bien des filtres de discours sur la pratique.
- Pour chaque exposition, les expôts-phares : Ces derniers présentent soit un contenu visuel manifeste, soit une médiation associée qui rapproche l'environnement de la photographie de celui des technologies numériques. Visuellement ou sémantiquement, les références aux tirages numériques, vidéos et installations proposant des motifs visuels fortement connotés par ces technologies (*glitch*, filigrane, *screenshot*, pixel…) sont relevés. Celles proposant une réflexion sur le processus de captation photographique (captation, édition, diffusion) sont également incluses.

L'espace de l'exposition est ainsi observé, annoté puis interprété, tout en gardant en mémoire que l'analyse de l'exposition est toujours d'ordre relationnel. Analyser les médiations ne peut se faire en vase clos : la dimension sémiotique de l'espace d'exposition implique la rencontre des objets entre eux, des visiteurs et des producteurs. Les focales sur les expôts sont envisagées contextuellement, au sein du réseau langagier et visuel que constitue l'exposition. Si nous opérons des focales, celles-ci sont utiles avant tout pour éclairer l'ensemble de la médiation produite par l'exposition. Rappelons également que notre analyse de l'espace se place dans un cadre sémiotique interprétatif qui a ses limites. Bien que notre compréhension se situe au croisement de plusieurs intentions du discours, notre travail doit dépasser la visite informée. Ici, nous nous mettons à la place des publics le temps d'un parcours et produisons une compréhension située du discours de l'exposition. De notre point de vue, passer du statut de visiteur à celui de chercheur implique un pas de côté supplémentaire, auprès des acteurs de cette exposition.

2. De l'apport des entretiens

a) Situer les personnes dans le processus de conception

Notre travail se propose d'analyser le discours institutionnel porté sur une pratique. Dans ce sens, nous nous plaçons du côté des concepteurs et de l'institution qu'ils portent. Afin de croiser le discours de l'exposition perçu avec les intentions qui la soutiennent, nous avons procédé à un travail d'entretien auprès des parties prenantes de nos terrains. Identifiés à l'aide du générique de chacune d'entre-elles, nos entretiens regroupent des artistes exposés, commissaires, scénographes et producteurs des expositions. Ces entretiens répondent à un double objectif. D'une part, ils visent à consolider l'interprétation du discours d'exposition effectuée lors de l'analyse de terrain. En effet, l'interprétation des œuvres et de l'espace n'est qu'un pan de notre analyse et ne saurait être suffisante pour jauger des représentations à l'origine du discours d'exposition. D'autre part, nous cherchons à reconstituer au mieux les représentations des acteurs institutionnels de l'exposition et la réalité du processus de conception. Il s'agira de saisir et de rendre compte de la part processuelle et vivante de la conception guidant les choix opérés.

L'étude de ces représentations institutionnelles passe par la reconstitution des coopérations en jeu dans leur construction. Ici, la pensée en « Mondes » d'Howard S. Becker est un appui précieux pour saisir l'aspect relationnel au cœur de la production d'expositions. Ce qui constitue un monde, pour Becker, c'est une somme d'activités partagées et d'actions observables qui constitue un projet commun. Un monde « consiste en des gens réels qui essaient de faire des choses, en grande partie en préparant les autres personnes à faire des choses qui vont leur être utiles dans leur projet » (Becker & Pessin, 2006, p. 172). Pour réaliser ce projet, les acteurs d'un monde partagent un certain nombre de conventions, règles et principes et le partage de ces conventions garantit la stabilité du monde de l'art. Le discours d'exposition – ici les éléments définitoires de la photographie numérique – est marqué par son origine collective. Il n'est pas le produit d'une intentionnalité individuelle mais une formation issue du processus de coopération en jeu dans la création d'un exposition. La définition de la photographie numérique que nous produisons est donc l'émanation d'un monde social. Mais identifier et qualifier ces acteurs n'est pas chose aisée. La structuration sociale du monde est, par définition, mouvante :

> *« les mondes de l'art connaissent des transformations incessantes, graduelles ou brutales. De nouveaux mondes de l'art voient le jour, d'autres vieillissent et disparaissent. Aucun monde de l'art ne peut se protéger longtemps ou complètement contre les forces de changement, qu'elles proviennent de*

l'intérieur ou de tensions internes.» (Becker, 1988, p. 301)

À cela s'ajoute l'habitus discursif en rupture du domaine de l'art contemporain. Pour identifier les individus à l'origine de l'exposition, nous sommes appuyés sur les termes « producteur d'exposition », interchangés avec la notion « d'auteur » ou encore de « concepteurs ». Intuitivement, nous désignons ici les personnes responsables de la création sur papier puis dans les murs de l'exposition. Cependant, force est de constater l'imprécision du terme qui nivelle les fonctions stratégiques et opératoires de l'exposition dans une grande catégorie indifférenciée.

Si nous reprenons les travaux de Jean Davallon, sa métaphore de l'exposition comme texte sera développée autour d'une réflexion rapprochant l'exposition et l'écriture. Au départ, un constat : l'existence, chez les praticiens, d'une ligne de partage très nette entre deux conceptions de l'exposition : d'un côté, « exposer, c'est disposer des choses dans l'espace de manière à les donner à voir » et de l'autre, « exposer, c'est donner à voir pour faire comprendre – autrement dit, pour dire – quelque chose » (Davallon, 2010, p. 229-230). Ce qui fait la différence, entre l'une ou l'autre des approches ne tient pas aux qualités sémiotiques de l'exposition mais plutôt aux modes d'écriture de celle-ci. Exposer relève de l'acte d'écrire pour Davallon, quelles que soient les finalités de l'exposition. Qu'il s'agisse de produire un sentiment esthétique en isolant les objets ou un discours articulé en reproduisant leur contexte :

> *« Aucune exposition n'est qu'esthétique et aucune exposition n'est que sémiotique. Toutes sont à des degrés divers des agencements formels et des ensembles signifiants. Et surtout, toutes sont « écrites », au sens où les éléments qui les composent sont toujours intégrés en des ensembles plus vastes, du fait même de leur disposition dans l'espace avec d'autres composants avec lesquels ils interagissent. » (Davallon, 2010, p. 233)*

L'intentionnalité des concepteurs se cristallise au sein d'une écriture mais qui, au juste, écrit l'espace ? La question reste ouverte pour Davallon, au regard de la quantité de profils qu'évoque le rôle d'écrivain de l'exposition. On parle tantôt, pour les désigner, « de commissaires, de concepteurs, de scénographes ; parfois de muséologues ou de muséographes » (Davallon, 2010, p. 234-235). Le fait est que, durant la recherche, ces dénominations en vigueur au sein des différents métiers de l'exposition étaient sujettes à fluctuation. Pour y voir plus clair, prenons le cas, pour le musée, de la distinction entre le muséologue, le muséographe et le scénographe, explicité par Martine Thomas-Bourgneuf, interrogée par André Gob et Noémie Drouguet. Au

départ, la muséologie désigne tout ce qui concerne les contenus d'une exposition et les modes de médiation d'un sujet :

> *« Cela va de la définition d'un propos à la structure d'un parcours, du choix des collections à l'élaboration de ce qui les entoure (textes, images, maquettes...), de la définition des médiations spécifiques (films, multimédias...) à celle des systèmes embarqués (audio, visioguides). » (Thomas-Bourgneuf, 2021, p. 215)*

En parallèle, la scénographie désigne tout ce qui a trait à la mise en forme de ces différents contenus : « les modalités concrètes, physiques, sensibles qui seront proposées aux visiteurs dans leur découverte. » (Thomas-Bourgneuf, 2021, p. 215). Le travail des contenus – anciennement appelé muséologie – est devenu muséographie, l'actuelle muséologie désignant plutôt le travail universitaire portant sur ces contenus (Thomas-Bourgneuf, 2021, p. 215). Mais cette distinction est loin d'être adoptée par tous et est partagée entre les perceptions des acteurs et celle des commanditaires d'expositions. Pour la muséologue, l'imprécision du vocabulaire est compréhensible (une exposition est un tout et une œuvre collective) mais la laisse « stupéfaite » au regard du travail concret de création d'expositions (Thomas-Bourgneuf, 2021, p. 215).

Déjà, les deux pôles ne mobilisent pas les mêmes professionnels : on rencontre, en muséologie, des formations diverses et plutôt « généralistes (en sciences, en histoire, en sociologie, en lettres…) tandis que les scénographes sont issus « d'écoles d'architecture, de design, d'arts décoratifs ou appliqués. » (Thomas-Bourgneuf, 2021, p. 215). Les deux approches sont tout à fait indispensables et dialoguent pour produire, à terme, une exposition. En revanche, bien que complémentaires, ces deux axes de travail sont sujets à un séquençage où l'écriture précède à la spatialisation :

> *« La base d'une exposition est la description écrite, et éventuellement illustrée, des contenus dans un programme muséo, qui est un peu l'équivalent d'un scénario pour un film. Le séquençage est donné, les collections, s'il y en a, sont réparties, les modalités d'expression et de médiation sont suggérées, ou exigées, la place des textes et des images est précisée – tout cela étant étroitement lié aux publics visés et à la vie de l'exposition à venir (animation, médiation, visites guidées, accessibilité, multilinguisme, maintenance...). » (Thomas-Bourgneuf, 2021, p. 216)*

Ce séquençage entre conception et réalisation est également identifié par Davallon, mais plus

amplement détaillé en cinq opérations, classées en trois grands temps (Davallon, 2010, p. 235-236). Nous les restituons dans le tableau suivant, en le mettant en rapport avec la distinction entre les deux pôles de conception de Martine Thomas-Bourgneuf, la scénographie et la muséographie.

Opération de conception	Description	Temps de la conception	Pôle
Élaboration du contenu de l'exposition	Sélection des objets et idées que l'on souhaite exprimer dans l'exposition	Détermination du propos	Muséographie
Construction de la trame de l'exposition	Choix des structures organisant le contenu présenté dans l'exposition	Production du scénario	
Conception du schéma scénationnel	Conception des modalités de participation des visiteurs au fonctionnement de l'exposition		
Choix de la scénique	Traduction du contenu, de la trame et du schéma scénationnel en données physiques puis réalisation. Conception physique de la scénographie	Production de la scénographie	Scénographie
Détermination de la mise en situation	Définition et réalisation des modalités concrètes de l'interaction entre les visiteurs et l'exposition		

Tableau 1 : chronologie de la conception d'exposition croisant Davallon et la distinction muséographie-scénographie de M. Thomas-Bourgneuf

b) Catégoriser les acteurs

Ici, on voit déjà deux catégories d'acteurs qui se dessinent : l'écriture de l'exposition au sens strict se partage entre des muséographes et des scénographes, des réalisateurs de discours et des réalisateurs d'espaces travaillant conjointement.

L'examen des orientations stratégiques de chaque lieu – que nous développerons plus bas– fait élargir les frontières des créateurs de l'exposition. Plus particulièrement, notre détail des politiques culturelles qui soutiennent l'institutionnalisation de la photographie montrera comment les nombreuses parties prenantes du domaine ont orienté la pratique au sein de notre panorama culturel. Il en va de même pour les artistes contemporains, dont les ruptures ont accompagné l'apparition de la photographie numérique au musée. Et les acteurs du monde du musée ne s'occupent pas que d'objets et de collections, mais développent toute une activité de médiation et de communication au sein d'un écosystème d'expositions de plus en plus complexe.

À la lumière de cette partition du travail, nous proposons de catégoriser nos acteurs selon trois

grands types. Ces trois grandes catégories tentent de rendre compte au mieux d'une conception élargie du monde de l'exposition, en y incluant autant que faire se peut des personnes liées à l'organisation matérielle et concrète de l'exposition qu'à son élaboration intellectuelle. Nous divisons donc notre approche selon trois grandes familles :

Les organisateurs : Dans notre modélisation, le premier groupe réunit les chargés de développement des publics et leurs responsables, les responsables et chargés de la programmation, les responsables et chargés de production et les membres de l'institution crédités dont le travail porte sur le versant « organisationnel » de l'exposition. C'est, au cours de notre enquête, la catégorie qui s'est avérée la plus prompte à nous répondre mais la plus réticente à nous rencontrer. Les échanges par mails étaient efficaces et rapides, mais ces derniers ne souhaitaient pas s'exprimer sur leur travail. Cette catégorie regroupe, en tout, deux enquêtées. Celles-ci sont responsables de la production au Jeu de paume. Au regard de nos échanges, cette catégorie tend à s'exprimer plutôt au nom de l'institution et moins d'un point de vue strictement individuel et subjectif.

Les concepteurs : Ce second groupe de personnes réunit les commissaires, conservateurs et chargés d'exposition et scénographes. Ils sont parfois dénommés curateurs ou bien même *curators*, anglais, dans certains cas, terme signifiant au regard d'une pratique de conception des expositions qui tend à s'internationaliser. Ces termes regroupent les acteurs en charge de la conception discursive et spatiale de l'exposition, ainsi que de son exécution formelle. Ce sont les écrivains au sens strict de l'exposition que nous regroupons ici. La catégorie mêle donc les muséographes et les scénographes, dont les appellations se retrouvent partiellement sur nos terrains. S'ils participent tous à la conception de l'exposition, leurs profils sont plus variés. Ces derniers étaient difficiles à joindre, mais se sont prêtés plutôt aisément à l'exercice de l'entretien. Trois personnes sont interrogées ici, deux sont commissaires d'expositions pour le *Supermarché des images* et la dernière est architecte scénographe pour l'exposition *l'Image et son double* au Centre Pompidou.

Les exposés : Nous incluons dans ce dernier groupe les artistes participant aux expositions, dont le travail est en lien avec notre problématique d'analyse. Ces derniers traitent régulièrement de la rencontre entre la photographie, l'image et les technologies numériques. S'ils sont unis par leur participation aux différentes expositions, leurs profils plus disparates. Leur concours paraît assez crucial pour envisager pleinement le discours d'exposition et convoquer leur expérience du médium. La catégorie est la plus représentée, avec six personnes, majoritairement exposée au

sein du *Supermarché des images*.

Nom	Profession	Catégorie	Lieu	Date
Andrew Norman Wilson	Artiste	Exposé	Centre Pompidou	12/06/2022
Samuel Bianchini	Artiste	Exposé	Jeu de Paume	11/07/2022
Lauren Huret	Artiste	Exposée	Jeu de Paume	12/09/2022
Julien Prévieux	Artiste	Exposé	Jeu de Paume	07/07/2022
Martin Le Chevallier	Artiste	Exposé	Jeu de Paume	16/06/2022
Nicolas Maigret	Artiste	Exposé	Jeu de Paume	06/07/2022
Valérie M.	Scénographe	Conceptrice	Centre Pompidou	09/09/2022
Emmanuel Alloa	Commissaire	Concepteur	Jeu de Paume	31/08/2022
Annick Bureaud	Commissaire	Conceptrice	Indépendante	12/12/2022
Marta Ponsa	Commissaire	Conceptrice	Jeu de Paume	19/08/2022
Chloé P.	Productrice	Organisatrice	Jeu de Paume	10/08/2022
Marion B.	Productrice	Organisatrice	Jeu de Paume	10/08/2022

Tableau 2 : Liste et catégorisation des personnes interrogées pour la thèse

Comme toujours, l'exercice de la typologie est loin d'être parfait. Les missions des uns croisent souvent celles des autres, du moins pour les deux premières catégories. Mais cette répartition tend à produire des lignes de démarcation relativement stables sur le terrain. Au total, neuf entretiens ont été menés et fournissent des données de première main. En lien avec l'épidémie de COVID-19 qui a entrecoupé les études de terrain, six entretiens ont eu lieu en visioconférence ou par téléphone. Lorsqu'un entretien n'a pas été possible, la couverture presse de l'événement permet d'accéder à un certain nombre de témoignages directs d'acteurs, et ces informations ont été utilisées pour consolider l'approche de la catégorie des « concepteurs ». Il est en revanche très compliqué d'obtenir ce genre de documents pour la catégorie des « organisateurs », qui sont rarement sollicités pour parler de leur expérience sur un projet précis.

3. Produire une problématique pertinente pour un objet complexe

a) La complexité des objets de recherche en sciences de l'information et de la communication

Dans cette introduction, nous avons traité de la complexité de la photographie numérique et surtout d'une absence de consensus définitoire sur la question. Après un bref examen terminologique et une revue du corpus médiatique, force est de constater qu'une définition unitaire de notre objet fait défaut dans les pratiques d'exposition. Comportant un bon nombre de

définitions de la photographie *in abstracto,* notre travail bifurque et va plutôt chercher à saisir une définition auprès d'une forme culturelle instituée et de ses parties prenantes. Sans nier la complexité inhérente à notre objet de recherche, notre cadre d'analyse a pour but de restituer comment des acteurs traduisent la pluralité de la photographie numérique par le biais d'une médiation : l'exposition. En cela, nous nous inscrivons dans une perspective de recherche communicationnelle telle que définie par Bruno Ollivier (2000, p. 352).

> *« Les sciences de l'information et de la communication ne sont pas définies par l'objet qu'elles étudient – pas plus d'ailleurs qu'elles n'en reçoivent leur originalité – mais par "leur manière de constituer l'objet en articulant des problématiques". »*

Cette manière de faire est plus amplement développée par Jean Davallon (2004, p. 36), pour qui la constitution de l'objet de recherche par articulation de problématiques désigne la nature composite des objets de recherche en sciences de l'information et de la communication :

> *« […] La communication vue par les sciences de l'information et de la communication est fondamentalement technique, au sens où elle est une mise en œuvre de savoirs, de savoir-faire techniques, de connaissances scientifiques pour produire des objets. Par « objets », il faut entendre ici des supports, des dispositifs, des situations, des règles et des normes, des messages, des échanges – c'est-à-dire des processus communicationnels objectivés. »*

Certains de ces processus des « objets » tangibles et concrets (le livre, le smartphone, l'émission TV…), d'autres doivent être « objectivés » (un échange téléphonique ou les règles d'un rituel). Mais tous sont des complexes (Davallon, 2004, p. 36). D'un point de vue communicationnel, la définition d'un « objet scientifique » – une représentation explicative – passe par la constitution d'un « objet de recherche » qui s'appuie sur les caractéristiques d'un « objet concret » (Davallon, 2004, p. 33). Une approche communicationnelle, lorsqu'elle cherche à produire un objet scientifique, s'appuie sur une situation concrète qui est sujette à un bon nombre de représentations de sens commun. Ces dernières amalgament le processus de communication et les objets : « un livre, une émission de télévision, un journal, une représentation théâtrale ou une discussion au téléphone « est » la communication réalisée. ». Ainsi, l'enjeu pour le chercheur n'est-il pas uniquement de situer son objet au cœur d'un échange entre des individus. Notre approche de la photographie numérique s'appuie sur une situation de communication,

l'exposition, pour saisir la signification de cet objet.

Mais notre travail va plus loin, inspectant les éléments techniques, sociaux et représentationnels qui constituent l'amalgame entre la communication et la chose. Dans notre cas de figure, il s'agira de comprendre quels éléments de représentation de la photographie, du numérique et du domaine muséal sont en jeu lorsque nous étudions les traductions expositionnelles d'une pratique. Ces représentations répondent à des usages sociaux – ou pratiques – qui peuvent être de nature variée, allant des processus d'artification à l'augmentation exponentielle des usages numériques chez les Français. Cette double préoccupation se retrouve dans la problématique générale qui guidera notre recherche : quelles représentations et pratiques de la photographique numérique les institutions muséales françaises véhiculent par le biais de leurs expositions ?

b) Annonce du plan et présentation des hypothèses de recherche

Notre réflexion se déroulera en trois temps. Dans un premier chapitre, nous nous livrerons à la construction d'une grille de lecture pertinente pour l'analyse de la photographie numérique exposée. Nous démarrerons avec une historicisation de la photographie numérique. Celle-ci s'attardera, dans le domaine photographique, sur l'articulation des débats théoriques à l'histoire des expositions. Cette dernière recèle de plusieurs axes définitoires pour la pratique de la photographie numérique, et sa situation face à son passé analogique. De l'histoire des expositions émergent, dès la fin des années 1970, des types d'images, des questionnements et des représentations que nous détaillerons afin d'élaborer notre grille d'analyse. Partagée entre des filtres discursifs et un processus, nous l'envisageons comme un outil dynamique permettant de qualifier la mise en discours des pratiques. Ce premier chapitre cherche donc à saisir ce que l'on étudie grâce à une recherche bibliographique poussée afin de produire un outil de recherche nourri par l'histoire du domaine.

Le deuxième chapitre revient, quant à lui, sur une conceptualisation plus aboutie de l'exposition que ce qui est développé dans cette introduction. Plus qu'une méthodologie générale, la recherche s'est concentrée sur une analyse poussée de la portée institutionnelle de chacun de ces lieux. Ainsi, une première partie abordera l'insertion de chacun de ces lieux dans l'histoire des institutions en France. Nous verrons, à cette occasion, comment l'émergence d'une politique en faveur de la photographie démarre de manière autonome pour rejoindre les grands projets culturels de la France des années 1980. Ce parcours permettra également de saisir comment le projet d'institutionnalisation se traduit singulièrement dans chacun des trois lieux de notre

enquête. Partant des politiques culturelles ayant impulsé la création de lieux dédiés à la photographie en France, une deuxième partie abordera une histoire des modes d'exposition développés dans le domaine artistique. Les pratiques modernes et contemporaines ont produit des expérimentations artistiques autour des publics qui ont nourri une pensée de la médiation. Ces différents enjeux politiques et didactiques de la médiation s'avèrent détenir une portée cruciale pour chacun de nos terrains, explorés dans une troisième partie.

Le troisième et dernier chapitre porte sur les résultats de notre analyse. Nous procédons à une analyse du discours, par le biais des médiations, de chacune de nos trois expositions. Se penchant à chaque fois sur les prémices théoriques de ces dernières, l'analyse relève aussi des points importants de la carrière des commissaires. Nous tentons ensuite de qualifier chaque discours en utilisant la grille élaborée dans le premier chapitre. Cette partie tente éclaire notre première hypothèse de recherche, vérifiant si la visibilité de la photographie numérique exposée suit les caractéristiques de la grille d'analyse développée au chapitre I.

La deuxième partie, revient sur les visibilités non pas de la photographie numérique mais de la pratique expositionnelle. Nos entretiens et notre enquête ont fait surgir un certain nombre de représentations professionnelles qu'il paraît utile de restituer ici. Elles permettent de situer la part collective de l'organisation d'exposition et de revenir sur les représentations des publics et de la médiation en cours chez les différents acteurs. Cette deuxième partie éclaire une deuxième hypothèse de recherche qui cherche à comprendre si l'exposition est un dispositif de présentation pertinent pour restituer la complexité des objets.

Enfin, nous abordons dans une dernière partie comment les discours sur la photographie numérique dans nos trois expositions positionnent la pratique au carrefour de grandes préoccupations sociétales. Déconstruisant le mythe du numérique, utilisée comme stratégie de création et d'émulation d'un discours critique, la photographie numérique répond à des enjeux politiques contemporains forts. Cette dernière partie éclaire notre troisième hypothèse de recherche, selon laquelle la photographie numérique exposée est visibilisée non pas selon sa nature mais selon les objectifs d'acteurs sociaux situés. Une conclusion générale vient répondre de manière nuancée à ces hypothèses puis sur les limites de l'enquête puis proposera une ouverture sur le sujet.

I. Vers une grille de lecture pour la photographie numérique exposée

Ce chapitre s'attachera à construire une grille de lecture solide en vue d'analyser notre objet sur les terrains. Notre réflexion se déploiera en trois temps : tout d'abord, elle observera comment les acteurs du milieu photographique a ont produit des définitions de l'intérieur. Ce travail établira le statut pluriel de la photographie, déjà esquissé ici, en observant l'étendue de ce milieu. Nous verrons comment cette approche historique de la photographie révèle que les débats sont loin d'être centrés uniquement sur l'esthétique ou la technique : la pratique a été l'objet, depuis sa création, de débats théoriques simultanés et socialement très hétérogènes. Ici, notre aire d'analyse couvrira principalement la naissance de la photographie, fin XIXème et la période moderniste du début XXème.

Ensuite, la réflexion portera sur la manière dont cette pensée plurielle – qui arrive avec les approches contextualistes – est une construction après-coup. Elle s'est conçue en réaction à une compréhension essentialiste de la photographie qui s'est imposée dans le débat public. Celle-ci a fait date : même si de nombreux travaux ont infirmé cette approche, elle forme un inconscient de l'idée de la photographie qui a fait date et conditionné son devenir. Cette partie, qui couvrira la seconde moitié du XX^{e} siècle, jusqu'au début du XXI^{e}, abordera l'impact de cette essentialisation. Ses imbrications dans une pensée de la photographie numérique seront abordées.

La troisième partie, elle, s'appuie sur les clarifications posées en amont pour cadrer l'analyse autour des expositions de photographie numérique. Elle fournit des éléments généalogiques sur la photographie numérique et surtout permet d'en esquisser une définition intimement liée au dispositif qui la diffuse. Un détour par l'histoire de la mise en exposition de la photographie permet d'en donner quelques principes, mais surtout d'établir ses connexions visuelles et intellectuelles multiples. De plus, l'ensemble de ce développement sera émaillé de multiples tendances communicationnelles associées à la photographie qu'il nous paraît judicieux de retranscrire. Les représentations qu'elles charrient ont marqué les définitions de la pratique. Enfin, une synthèse des points saillants que nous retiendrons pour l'analyse sera produite. Ces derniers constituent notre grille d'analyse pour le terrain qui guideront ensuite l'enquête.

A. La photographie et l'histoire, archéologie des discours

Le passage par les temps pré-numériques paraît nécessaire pour rendre compte de ce que sous-entend implicitement le sujet de notre travail. Parler de photographie numérique en particulier impose un détour par la photographie, en général. Et se pencher sur son histoire fait découvrir un domaine en ébullition, qui produit encore ses définitions à l'heure actuelle. Comment le monde de la photographie, au sens du monde social d'Howard Becker, a formulé ses conditions d'existence ? Et surtout, quelles sont les limites perceptibles de ce monde ? Nous aborderons ici deux approches : la première est issue de l'histoire de l'art, et parcourt la question du point de vue de l'esthétique et de la technique avant tout. La photographie y est pensée comme un mouvement de catalogage du monde, suivi d'une impulsion autoréflexive sur ce catalogage. Après une brève réévaluation d'ordre historiographique, nous examinerons la question du point de vue de l'histoire culturelle qui dépasse l'analyse en histoire de l'art. Celle-ci revient sur l'idée de photographie, construction discursive dont l'expression est soumise à des déterminations socio-culturelles multiples dès sa naissance.

1. Histoires plurielles de la photographie

a) L'autoréflexivité du domaine comme bascule théorique

Un mode particulièrement prégnant sur lequel la photographie est présentée est celui du chef d'œuvre, produit d'une pensée qui élève la photographie en tant qu'art. On trouve ce canon dès 1937, dans l'Histoire de la photographie de Beaumont Newhall. Nous reviendrons sur ce précédent, qui calque l'histoire de la photographie sur le modèle de l'histoire de l'art. Celui-ci a son intérêt puisqu'il permet de donner un premier cadrage à l'approche historienne. En traitant la photographie comme un domaine artistique défini et traversé par des principes esthétiques bien identifiés, il est possible d'en saisir l'épaisseur historique. Cette piste est suivie par l'*Histoire de la photographie*, large opus publié pour la première fois en 1986 en France. Le volume a été ensuite réédité en 1993 et 1998, version que nous utilisons ici.

S'il n'est pas aisé de saisir l'ampleur de la réception de l'ouvrage, nous nous fions aux directeurs de publication dont les noms font autorité dans le domaine : Jean-Claude Lemagny et André Rouillé. Le livre est une livraison collective, constituée de plusieurs articles. Il fait intervenir à la fois une mise en ordre chronologique et une conceptuelle qui mobilisent des chercheurs spécialisés dans l'image. Outre les directeurs de publication, nous croisons également Georges

Didi-Huberman et Philippe Dubois, entre autres. Le document présente, dès son introduction, le parti-pris méthodologique qui le guide. Lemagny y indique que définir la photographie par son historicité est une tâche ardue. Le champ d'investigation théorique ouvert est aussi étendu que les pratiques qu'elle désigne :

> *« Le passionnant et l'impossible, quand on s'intéresse à l'histoire de la photographie, est que celle-ci a rapport à tout : technique, société, art, etc. Et très longtemps, l'historien fut dévoré par la nécessité de raconter tout ce que la photographie avait donné ou reçu en dehors d'elle, à la presse, à la science ». (Rouillé & Lemagny, 1998, p. 5)*

On nous informe ainsi de la tâche titanesque que représente la confection d'une histoire générale de la photographie. Remarquons qu'interviennent, à nouveau, les arts, médias et sciences.

Devant ces multiples entrées, l'analyse en histoire de l'art doit trouver ses cadres. Et pour cela, un peu plus loin, deux bornes à l'histoire de la photographie sont indiquées : la dimension technique et la dimension esthétique. Ces dernières ont toujours été suivies par les historiens, et empêchent leur travail de s'éparpiller en une « multitude de petites histoires parasites » (Rouillé & Lemagny, 1998, p. 5). Suivant ce programme, l'*Histoire de la Photographie* retrace tout de même la variété avec laquelle la photographie a pu essaimer.

Précédant nos exemples posés en introduction d'une trentaine d'années, on retrouve pourtant un découpage historique similaire. Outre l'annexe qui fait l'inventaire des évolutions techniques sur plus d'un siècle, de nombreux articles permettent de découper la croissance exponentielle du domaine photographique au cours du temps. Les quatre premiers chapitres traitent de l'invention du procédé *stricto-sensu*, des prémonitions de la *camera obscura* au XV^{e} siècle jusqu'à la mise en place de l'exploration photographique du monde (avec, par exemple, la mission héliographique en France en 1851 et l'accompagnement des courants colonialistes des années 1860). Fait suite une période de « première maturité de la photographie », entre 1870 et 1914. Devenue une pratique de mise en image de la société, la photographie se diffuse dans les domaines scientifiques, médiatiques, artistiques et touche les premiers amateurs. L'ouvrage revient ensuite sur la période 1910-1930 pour documenter l'esthétique photographique moderniste. Il passe ensuite par les remous de l'entre-deux guerres afin de lier la photographie aux enjeux politiques de la représentation du pouvoir.

Le travail de compilation effectué par les deux directeurs de publication est conséquent, et éclaire

un point décisif pour notre analyse : l'apparition d'un discours théorique et critique sur la photographie, posé comme point de bascule dans l'historiographie du domaine. Il s'inscrit au seuil de deux chapitres : « La photographie sûre d'elle-même (1930-1950) » et « La photographie inquiète d'elle-même (1950-1980) ». D'un titre à l'autre apparaît l'inquiétude, symptôme de la photographie qui cherche à s'auto-définir. Notons la personnalisation du domaine par les auteurs, pour qui « La photographie » réaliserait des actions en nom propre. Sur ce mode, c'est l'autoréflexivité du monde social de la photographie qu'on introduit.

L'ouvrage décrit à cette fin deux mouvements successifs. La pénétration par la photographie de tous les domaines de la vie est suivie d'une prise de conscience : l'outil et sa mise en image changent les représentations du monde (Rouillé & Lemagny, 1998). Cette bascule s'agrippe à un grand repère : les suites de la Première Guerre mondiale. À ce moment, la distinction nette entre une photographie-document utile et une photographie-recherche artistique s'estompe et perd en pertinence. Le photojournalisme fleurit, tout comme les photographies de mode et publicitaire qui se développent à mesure que la recherche artistique s'internationalise. Les premiers épicentres d'activité sont européens dans le début des années 1920. C'est un mouvement de liberté inédit dans « la circulation des idées et des images » qui durera jusqu'aux années 1930 (Rouillé & Lemagny, 1998, p. 166). Le nazisme provoque une cassure vers 1934 (Osman, 1998b, p. 166) et un déplacement des centres de création aux Etats-Unis durant la Seconde Guerre mondiale.

Cependant, la circulation des images et des idées de cette période reste vigoureuse, notamment grâce aux revues, annuaires et sociétés qui font perdurer et confirment l'infiltration photographique de la société occidentale (Osman, 1998b, p. 182). L'utilisation conjuguée de la photographie dans les domaines artistiques, publicitaires et institutionnels verra peu à peu émerger une esthétique qui fera date : la photographie humaniste. Sa réception sera couronnée par une exposition qui fera date : *Five French Photographers.* Organisée par le photographe et galeriste Edward Steichen en 1949, elle introduira le terme et couronnera le regard humaniste français outre-Atlantique. Le passage de Steichen au Museum of Modern Art (MoMA) sera l'occasion pour lui de développer son goût pour la photographie européenne et de la présenter au public américain (Gresh, 2007, p. 2). La photographie humaniste, incarnée par Brassaï ; Henri Cartier-Bresson ; Robert Doisneau ; Izis (Israël Bidermanas) et Willy Ronis (Gresh, 2007, p. 2) y fera florès. Dans la revue *US Camera Annual* de 1953, Steichen la définit par des critères humains tout autant que formels :

> *« À travers leurs personnalités et leurs styles très différents, se manifeste une profonde unité, certes sous-jacente, fondée sur une attention collective et évidente portée à l'aspect humain des choses, des moments, et des lieux représentés »*[19]

L'exposition sera un franc succès, attestant du goût américain pour un regard français comme empreint de simplicité (Gresh, 2007, p. 2). Le point d'acmé du genre suivra en 1955 avec l'exposition *The Family of Man* organisée par Steichen. Par son envergure, elle sera un moment clé pour la critique et l'histoire de la photographie. Regroupant 503 photographies réalisées par 273 photographes du monde entier, six versions itinérantes seront exposées dans 37 pays, y compris la France (Gresh, 2007, p. 3). Le discours de l'exposition repose sur un grand récit commun pour l'humanité, les images servant à présenter « l'unité essentielle du genre humain à travers le monde ». Cet universalisme ne fera pas l'unanimité, notamment pour Roland Barthes dont Colin Osman rappelle la critique parue dans les *Mythologies*.

Pour Barthes, *The Family of Man* repose sur « une très vieille mystification, qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'Histoire. » (Barthes, 1957, p. 191). La vision englobante de *The Family of Man* met à mal les expériences spatialement – et donc culturellement - situées des hommes. Prenant l'exemple du travail, Barthes rappelle comment l'exposition donne à voir « une éternelle esthétique des gestes laborieux », hors du temps et à rebours d'une vision historisée de ce que devrait être un discours d'exposition (Barthes, 1957, p. 191). De l'ordre du cliché, elle ne rend pas compte du réel vécu. L'*Histoire de la photographie* rejoint cette critique, affirmant que le réel ne se place pas du côté des récits homogénéisants. L'auteur de l'article, Colin Osman s'appuie sur l'exemple de la maternité où :

> *« La réalité se situe dans la situation historique et sociale particulière de telle mère bantoue ou esquimaude, dans les injustices qui les frappent, dans les progrès qu'elles pourraient faire, et non dans l'exaltation d'une « maternité » générale et abstraite. » (Osman, 1998b, p. 185)*

L'argument préfigure la création d'une esthétique opposée à la photographie humaniste et ses récits universels, qui fera de l'image photographique l'expression d'une expérience située et d'un regard subjectif. En parallèle se développent d'autres visions, plus contextuelles, qui dotent la

[19] Steichen, E. (1953). Four French Photographers. US Camera Annual 1953. New York, US Camera Publishing Corporation 1952, p. 9.

création photographique d'un génie propre.

Osman mentionne notamment les travaux de la « photographie subjective »[20] d'Otto Steinert et son groupe réalisée à partir de 1949. Reprenant les expérimentations modernistes avortées par le nazisme, ils produiront trois expositions regroupant des œuvres « embrassant tous les domaines de la création photographique personnelle, depuis le photogramme abstrait jusqu'au reportage visuellement bien composé et psychologiquement profond » (Osman, 1998b, p. 188). La doctrine de Steinert est prononcée lors de l'exposition *Subjektive Fotografie 2* en 1955 : constater les limites objectives de la photographie[21] et les utiliser comme programme de création. C'est dans la réalisation des moyens qui lui sont propres que la photographie pourra produire des réalisations à même de se comparer avec la peinture de l'époque (Osman, 1998b, p. 188). Le mouvement conjugue une exaltation du libre arbitre de chaque créateur les bornes strictes des possibilités techniques de l'appareil photographique. Ici, point de recours à la retouche ou aux fantaisies « extra-photographiques » des pictorialistes (Osman, 1998a, p. 190). Ce projet s'inscrit ainsi dans un élan européen plus large – le projet moderniste – qui trouvera ses adeptes en France, en Italie, au Royaume-Uni et en Suède (Osman, 1998a, p. 190).

Toujours dans l'exploration subjective de la photographie, l'ouvrage évoque plus loin un autre exemple, l'œuvre phare de Robert Frank. Dans la section de nommée « Robert Frank et la révolution du sens », on expose la démarche du photographe qui met, là aussi, à mal l'idée d'une imagerie photographie universelle. Pour Frank, les images ne représentent pas « de belles idées générales mais la particularité à la fois irréductible et banale de chaque être et chaque situation » (Osman, 1998b, p. 185). Le recueil *Les Américains*, paru en 1958, a ainsi produit un mythe visuel qui fascinera toute une génération de photographes. Accompagné d'un texte de Jack Kerouac dans son édition américaine de 1959, l'ouvrage entérine le rapprochement entre la photographie et le voyage solitaire américain (Osman, 1998a, p. 192). Dans une démarche mélancolique et introspective, l'image émane de l'intériorité du photographe. Elle devient un moyen de représenter la complexité du réel, qui dépasse l'instant figé. Les photographies de Frank sont le reflet de sa vision, celle d'un individu confronté à un monde vide de sens :

« Le photographe d'après Frank sait que les moments significatifs n'existent

[20] *Subjektive Fotografie*, en allemand

[21] « Ces limites sont, selon lui, le cadrage qui découpe et isole, la perspective photographique, qui diffère de la vision humaine, la neutralité de l'image photographique qui, contrairement à l'œil, ne sélectionne qu'une faible étendue des valeurs de gris, enfin l'instantanéité, qui fige la réalité mouvante. » (Osman, 1998b, p. 188)

pas, que les significations c'est nous qui les mettons, et que la chance de la photo n'est pas de savoir surprendre un monde en flagrant délit de concorder avec nos idées, mais tel qu'il est en lui-même, absurde. Monde d'avant la pensée et le sens. » (Osman, 1998a, p. 194)

Dans l'article, regard humaniste et photographie subjective sont envisagés comme un passage du général au particulier où deux visions du monde dans l'après-guerre se superposent. Ici, l'analyse esthétique est étayée par des arguments d'ordre politiques ou sociaux : l'autoréflexivité du monde de la photographie coïncide avec l'émergence de la période contemporaine, post seconde Guerre Mondiale.

Mais la production de discours et le développement de l'autoréflexivité sur la pratique sont associées à la reconnaissance d'un regard subjectif à partir des années 1950. Entre la *Subjektive Fotografie* et l'œuvre de Robert Frank, la légitimité de la photographie n'est pas liée à l'essence de la pratique mais au regard d'artistes praticiens. Ici, on touche du doigt un problème : celui de la mise en histoire de la photographie selon le modèle de l'histoire de l'art, évoqué plus haut. Si la réflexion sur la subjectivité et les grands discours est centrale dans l'histoire des esthétiques de la photographie, elle maintient la photographie au sein de la catégorie de l'œuvre d'art. Or, cette catégorie pose problème. *L'Histoire de la photographie* repose sur un présupposé : la photographie est une catégorie des arts. Ici, la photographie est une œuvre en cela qu'elle traduit le regard subjectif d'un artiste. Mais ne traduit-t-elle pas le regard subjectif des millions d'usagers du Kodak ? La distinction entre photographie d'art et photographie-tout-court nous ampute d'une partie des données.

Rappelons que les sujets traversés par la photographie la font déborder du cadre de l'art pour rejoindre celui de la culture au regard des nombreuses sphères de la société qu'elle fertilise. Nous avons évoqué, pêle-mêle, la mode, la publicité, le journalisme et brièvement mentionné les pratiques amateurs. Qualifier la photographie du point de vue de l'histoire de l'art n'offre donc qu'une vision parcellaire de ce que nous envisageons non pas comme une pratique artistique, mais comme une pratique culturelle. Et pour passer à une histoire culturelle de la photographie, un ajustement historiographique doit être effectué.

b) Un problème historiographique

Ce recadrage se retrouve sous la plume de l'historien de la photographie Michel Poivert, dans son

article intitulé « Pluriel des temps en histoire de la photographie : périodes, régimes d'historicité, fonctions du récit », paru dans la revue *Études Photographiques* en 2008. À cette occasion, il diagnostique les troubles qui agitent l'historiographie du domaine. Pour Poivert, la notion « d'histoire de la photographie » est un « théâtre impossible des périodes » (Poivert, 2008, p. 772). Impossible car la pratique n'est réductible ni à une histoire de progrès, ni à une histoire des techniques et encore moins à une histoire des formes. Le domaine, en contact avec des pratiques très diverses, questionne l'écriture de l'histoire et l'exercice de périodisation dès lors que l'on essaie de maintenir la catégorie « histoire de la photographie » de manière unifiée.

Une histoire de la légitimation institutionnelle de la photographie est possible, mais la photographie se nourrit de ses marges et de ses usages profanes. Une histoire artistique inclurait à la fois des formes canonisées, des formes visuelles annexes… À nouveau apparaît le problème des limites évoqué plus haut : produire une histoire culturelle de la photographie implique de prendre en compte la valeur d'usage fluctuante de la photographie et dépasser l'idée d'un corpus artistique unifié. Mais pour comprendre le champ photographique, c'est tout d'abord une approche analytique issue de l'histoire de l'art qui s'est imposée :

> *« L'histoire de l'art s'est proposée très tôt comme un modèle pour l'histoire de la photographie, et ce dans le contexte d'une légitimation artistique précoce de ce médium dans le monde anglo-saxon et plus particulièrement américain. » (Poivert, 2008, p. 773)*

Les premières théorisations répondaient ainsi aux objectifs d'artification précoces des acteurs du domaine. Le moment où émerge cette dynamique est identifié par Poivert avec l'exposition *Photography 1839-1937*, du MoMA à New-York en 1937. L'évènement marquait le centenaire de la photographie et a inauguré le premier régime historiographique de la photographie qui imprimera durablement la discipline (Poivert, 2008, p. 773). Pour l'occasion, l'historien Beaumont Newhall (commissaire de l'exposition) rédigera un catalogue découpé en quatre parties : « Before Photography » ; « Primitive Photography (1839-1851) » ; « Early Photography» (1851-1914) » puis « Contemporary Photography» (1914-) ». L'évolution de la photographie y était envisagée selon « le dévoilement des spécificités de l'image (cadre, lumière, mouvement, etc.)» (Poivert, 2008, p. 773), une critériologie résolument visuelle et plastique laissant de côté les enjeux sociaux et politiques à l'œuvre.

Cette première histoire formelle faisait progresser la photographie vers le statut d'œuvre d'art. En France, c'est au sortir de la guerre que s'impose un autre angle d'attaque en 1945. Ce dernier est

particulier, puisqu'il élargit la progression de la photographie vers un autre référentiel, celui de la science :

> *« [il] fournit une sorte d'épistémologie des pratiques et des usages, où la question de l'art (entendons ici la photographie artistique) se trouvait au même rang que les autres catégories relevant notamment de la photographie scientifique. » (Poivert, 2008, p. 773)*

Ces deux historiographies feront date et se découperont entre une approche anglo-saxonne produisant une histoire des styles et une approche française marquée par l'apport des sciences humaines et sociales (Poivert, 2008, p. 773). Ces deux manières de faire, en revanche, se rejoignent dans un « habitus des origines », qui enracine le travail au sein d'une histoire des représentations. Or, c'est un plus grand pas de côté qu'il faut effectuer si l'on souhaite rendre toute son épaisseur au phénomène de la photographie. L'article plaide pour un changement de terrains et de techniques d'analyse, allant jusqu'à aborder la « révolution culturelle » que devrait accomplir l'histoire de l'art (Poivert, 2008, p. 775) dans ce sens. Sans renouer avec une téléologie esthétique ou technique, penser scientifiquement l'histoire de la photographie passe par une redéfinition de sa périodisation non pas au regard des images produites ou des outils crées mais de la multiplicité de pratiques qui ont pu exister dans un cadre temporel finalement assez restreint (Poivert, 2008, p. 775). Pour ne pas céder à une historiographie atomisée et peu lisible, Poivert émet l'hypothèse d'un récit historique professionnel sur le temps long qui cohabite avec des pratiques annexes. Mais l'histoire se doit d'être plurielle et de produire des dialogues entre ces deux catégories, car

> *« Ce qui fait échec à une périodisation en « tronc » dans l'histoire de la photographie repose sur les différentes catégories d'images (de leur production comme de leurs usages). » (Poivert, 2008, p. 774)*

Définir par l'histoire implique d'inspecter les usages des nombreux praticiens, qui se découpent chez Poivert par degré de professionnalisation. Son texte de 2008 peut ainsi s'entendre comme un appel à l'ouverture des corpus vers les pratiques amateures. Pour notre analyse, nous retiendrons l'idée que faire l'histoire de la photographie passe par un réexamen historiographique. Les deux termes s'enchevêtrent, comme nous l'indique l'historienne et critique d'art Rosalind Krauss, pour qui la photographie est « un objet théorique qui réagit de manière réflexive à la fois sur le projet critique et sur le projet historique qui le prennent pour objet »

(Krauss, 1991, p. 15).

Mieux informés sur ces enjeux, nous suivrons une piste esquissée par Michel Poivert au tout début de son article : « La photographie, pour peu qu'on accepte de couvrir sous ce vocable la famille des images d'enregistrement fixe, est donc avant tout une histoire des idées. » (Poivert, 2008, p. 772). Quittons donc l'histoire de l'art à proprement parler pour une histoire de l'idée de photographie, informée par les ressorts socio-culturels qui l'étayent.

2. L'idée de photographie pour structurer les discours sur la discipline

a) Un acte de naissance empli de représentations variées

C'est à François Brunet que nous devons ce concept élaboré dans son ouvrage éponyme paru en 2012 : *La Naissance de l'idée de photographie*. Suivant une approche généalogique, Brunet étudie l'évolution du concept de photographie. Celui-ci est envisagé en tant que « formation discursive », au sens foucaldien du terme, rendant compte d'un « champ de pratiques (discursives et réflexives, techniques et visuelles) qui, selon des modalités variables, se constitue et s'unifie sous le nom de photographie au XIX^{e} siècle, et qui demeurera productif au XX^{e} » (Brunet, 2012a, p. 18).

L'hypothèse de départ de l'historien, c'est que la naissance de la photographie a été accompagnée d'une mise en discours qui, au XIXème siècle, instaurait la photographie comme une invention. Mais une invention particulière, qui permet une production aisée d'empreintes du réel, une production dite a-technique (Brunet, 2012a, p. 31). Par la suite, le XXème siècle l'a progressivement fait entrer dans le mode « moderne ou « technique » de l'image » (Brunet, 2012a, p. 7). Nous retiendrons ici deux temps identifiés par l'historien : l'invention-moment Daguerre et la Réinvention-moment Kodak. Ces deux exemples illustreront comment la photographie dépasse historiquement la question de l'objet d'art, puisque sa naissance et sa diffusion sociale ont mobilisé des acteurs issus de franges de la société bien plus étendues (politiciens, chercheurs, inventeurs). Aussi, ils démontrent comment coexistent des interprétations différentes d'un même objet.

Tout d'abord, revenons sur la date de naissance de la photographie, loin d'être arbitraire. Le choix de 1839 s'ancre en effet dans de grandes manœuvres politiques et sociales de l'époque. Les premiers temps de la photographie au XIXème siècle s'accompagnent de nombreuses politiques de diffusion de la pratique, tournées vers l'éducation des « masses » de l'époque (McCauley, 1997, p. 4). L'année 1839 fait date car un important faisceau d'événements s'y déroule. Citons en

premier lieu l'émergence du daguerréotype en France[22] *via* la promulgation de la « loi Daguerre ». À son origine, un rapport à la Chambre des députés de François Arago, « secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences et représentant du peuple » (McCauley, 1997, p. 3). Arago y plaide pour la diffusion du daguerréotype de Daguerre et Nièpce auprès du grand public. Acquis au positivisme et convaincu des bienfaits de l'industrialisation (McCauley, 1997, p. 7), Arago œuvre pour la dotation au monde du brevet de l'invention. Cette idée de la photographie comme moyen démocratique de représentation du réel est une volonté forte de l'État français d'alors. D'un point de vue communicationnel, ce discours lui permet de s'afficher en tant que protecteur des sciences à la pointe des dernières innovations techniques (Brunet, 2012, p. 94). Arrive cependant un paradoxe : le premier acte de diffusion massif de la photographie l'introduit simultanément comme une technique innovante qui ne nécessite pas de savoir-faire technique. Brunet parle ici d'une naissance de la photographie comme image a-technique :

> *« L'institution de la photographie concrétise juridiquement le thème de l'image a-technique : la photographie est une technique sans technique, un procédé s'effaçant dans son régime naturel et sa vertu d'exactitude, et par conséquent ouvert à tous, non seulement comme image mais comme pratique. » (Brunet, 2012a, p. 90-91)*

Point n'est besoin de savoir-faire pour réaliser une photographie : l'image s'inscrit presque d'elle-même. Le *Rapport sur le Daguerréotype* d'Arago lu à la Chambre des Députés du 3 juillet 1839 à l'Académie des Sciences, vante ainsi la rapidité et l'efficacité de l'outil :

> *« […] chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt »*[23]

Soucieux de relier la photographie et l'intérêt général, Arago présente la photographie comme la panacée de la représentation du réel, qui trouvera une application tant dans les sciences que dans les arts. Son discours reprend une critique du peintre Paul Delaroche qui, après avoir assuré du

[22] La question du moment Daguerre est, ici, abordée de manière simplifiée. François Brunet reprend dans son ouvrage une analyse complète du faisceau d'événements en jeu. Entre la communication du 7 août 1839 de François Arago à l'Académie des Sciences et l'infléchissement législatif (rétrospectivement nommé « Loi Daguerre »), les décisions politiques ont été nombreuses. On pensera notamment à Hippolyte Bayard « éconduit sans ménagement » alors que ses travaux photographiques sur papier ont depuis été reconnus comme pionniers dès 1839. Se référer à l'ouvrage pour plus de détails.

[23] Arago, F. (1839). Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630

rôle décisif de la photographie pour l'étude des peintures, mentionne le « fini précieux», « le modelé » et la « correction des lignes » de ce qui est ici qualifié de « dessin photographique »[24]. Parée des vertus de la peinture, l'image a-technique représentant fidèlement la réalité n'en est pas moins une « […]image naturelle, acheiropoïète, non produite de main d'homme » (Brunet, 2012a, p. 31).

La réalité de la photographie était loin de l'idée mais bel et bien liée à la technique (Brunet, 2012a, p. 91). Cette vision de la photographie défendue par l'agenda politique l'époque, s'affranchit quelque peu de la réalité des faits : la réalisation d'un daguerréotype impliquait concrètement des « tours de main, des recettes » issues de la chimie et de l'optique (Brunet, 2012a, p. 91) qui niaient en réalité l'idée d'une empreinte naturelle : réaliser des photographies supposait un équipement et des savoir-faire quasiment industriels. La photographie, dispositif de production d'une grande technicité a une réception originelle paradoxale, où elle devient la réalisation du rêve archéologique de l'image non-crée par l'homme (Brunet, 2012a, p. 56). L'idée de la photographie fixée dans la loi en 1839 marquera les esprits. Elle est le ferment d'une représentation de la photographie art sans art. Sa puissance de reproduction presque « mathématique » décuple ses possibilités de démocratisation, devenant dans la loi de 1839 une image logico-politique (Brunet, 2012a, p. 91)[25]. En regard de cette construction – consacrée par l'Académie des Sciences – notons le parallèle qui se déploiera en Angleterre.

Au même moment, la photographie est sujette à une construction discursive comme une image « subjective, rebelle à l'institution, et fidèle à la magie de la photogénie comme rencontre de la lumière et de la matière. » (Brunet, 2012a, p. 117)… L'idée de l'émanation d'un regard subjectif remonte donc à loin. Dès 1839, l'anglais Henry Fox Talbot menait de son côté des recherches photographiques. Bien que la paternité de la photographie ne lui soit pas accordée[26], son procédé du calotype breveté en 1841 fera date. Suivra la parution de son livre *The Pencil of nature* entre 1844 et 1846 où Talbot théorise la photographie aux antipodes du schéma publiciste français.

Pensé comme une entreprise privée et personnelle, son ouvrage luxueux fait se rencontrer des images – « dessins photogéniques » – et plusieurs essais sur le procédé photographique. Dans sa

[24] *Ibid*.

[25] Cette conception de l'image n'est pas un paradigme de la pensée photographique à l'époque mais sa première inscription institutionnelle. Le champ visuel du XIXème se compose de bien plus d'images que la photographie, et cette pensée a rapidement fait l'objet de critiques comme celle de Baudelaire au Salon de 1859. (Brunet, 2014)

[26] Brunet parlera de « guéguerre de 1839» pour aborder les débats – marqués de chauvinisme anglophobe – sur la paternité de la photographie.

préface de l'ouvrage, Talbot se confie sur l'invention du calotype qui résultait d'un désir de capter et restituer parfaitement le réel sans intervention du « crayon de l'artiste ».[27] Par l'action directe du soleil, c'est la Nature seule qui produit l'image photographique que le photographe ne fait qu'humblement révéler. Une reproduction de la nature par l'action du soleil, certes, mais également une activité intellectuelle avec un auteur dont la présence se retrouve tout au long de l'ouvrage. Ces méditations s'expriment avec les codes de la haute culture de l'époque dont les signes (citations latines, rappels à l'histoire et l'Antiquité…) sont nombreux. Brunet mentionne le frontispice « richement, lourdement orné : une frise abondante encadre un lettrage gothique, qui donne la titulature de Talbot : *« H. Fox Talbot, Esq., F.R.S., &c., &c., &c. »* (Brunet, 2012a, p. 148). S'y retrouve aussi une épigraphe latine, identifiée par l'historien comme un extrait du Livre III des *Géorgiques* du poète Virgile :

> *Juvat ire jugis qua nulla priorum*
> *Castaliam molli devertitur orbita clivo*

Traduction : « *j'aime à parcourir les sommets où, avant moi, aucune roue n'a laissé sa trace sur la pente douce qui descend à Castalie ».* C'est avec lyrisme que Talbot s'envisage ici comme pionnier de la photographie. La mise en scène ampoulée d'empreintes du réel dans un ouvrage précieux sera annonciatrice d'un imaginaire de la photographie qui fera date, celui du « lyrisme du commun » (Brunet, 2012a, p. 148). Entre Arago et Talbot, les deux conceptions pourraient se résumer à un débat binaire entre objectivité et subjectivité de la représentation. La réalité est plus nuancée :

> *« Arago avait institué la photographie comme art pour tous parce qu'art sans art, Talbot crée la photographie comme art de l'individu parce qu'art de la nature. » (Brunet, 2012a, p. 150)*

Les deux conception jouent sur la même gamme d'euphémisation de la technique en utilisant des arguments différents. D'un côté une machine à usage simple, accessible à tous et de l'autre une expression de la nature à interpréter par l'individu. Dès son acte de naissance de 1839, la pratique de la photographie est ainsi investie par les acteurs du domaine sur le mode de la comparaison à des catégories socialement valorisées. La photographie est envisagée comme un levier de transformation sociale, par le biais de l'éducation des masses ou de la délectation esthétique

[27] "The little work now presented to the Public is the first attempt to publish a series of plates or pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil."

cultivée. Et pour être diffusée, elle se frotte au domaine de l'art ou des sciences. Dès la naissance, des représentations variées pour une même pratique. Avançons dans l'histoire pour saisir si ces grandes dynamiques persistent dans le temps.

b) Stieglitz, Kodak : la technologie euphémisée

Risquons un bond dans le temps pour arriver au deuxième moment de la diffusion de l'idée de photographie identifié par Brunet : le « moment Kodak » du début XXème. Réel moment de démocratisation des pratiques photographiques, il fait suite à de nombreuses innovations techniques comme l'invention du gélatino-bromure, du film en celluloïd, d'émulsion chimiques couleur et de l'autochrome (Brunet, 2012, p. 215) auxquelles répondent une évolution sociétale majeure : la capitalisme industriel avec ses méthodes de développement associées (organisation fordiste de la production en usine, apparition de la recherche-développement…), l'augmentation de revenus pour la classe bourgeoise et le progrès des loisirs. Période assez cruciale, le moment Kodak fait se rencontrer l'innovation scientifique et une stratégie commerciale d'envergure pour enclencher la démocratisation. L'innovation commerciale et technique mettra à mal l'expertise des photographes professionnels, reposant sur des savoir-faire complexes.

Le propriétaire de la firme Kodak, Georges Eastman a réussi à accompagner la poussée technologique de l'époque tout en récupérant et reformulant, au compte de sa société, l'idéal démocratique originel de la photographie. Profitant de la limitation technique des premières industrialisations de la photographie en 1888, Eastman créé un concept commercial de service simplifié en proposant aux clients de s'occuper du développement et du tirage de leurs images (Brunet, 2012, p. 234). Si Kodak est une révolution, c'est que la marque a produit une transformation industrielle au sens large en proposant des kits de photographie prêts-à-l 'emploi avec appareil; film préparé pour cent vues et mode d'emploi. L'achat d'un kit permettait même, en option, d'obtenir une aide au rechargement de l'appareil et au développement du film. L'ensemble coûtait, à l'époque , entre 25 et 35 dollars soit un mois de salaire ouvrier moyen (Brunet, 2012a, p. 236). Porté par une campagne publicitaire historique (« *You press the button and we do the rest* »), l'accent était mis sur la facilité de la prise de vue et l'absence totale de connaissances requises pour réaliser une capture d'image (Brunet, 2012, p. 237).

En parallèle se formule un discours esthétique sur cette photographie démocratisée à l'ère Kodak. Le nom d'Alfred Stieglitz se retrouve de nombreuses fois dans l'ouvrage de François

Brunet, qui associe le moment Kodak à la théorisation de la « photographie pure »[28] par Stieglitz : « Moment Kodak et moment Stieglitz sont étroitement liés, comme deux phases d'un processus global d'expansion de la culture photographique. » (Brunet, 2012a, p. 259).

La démocratisation des appareils Kodak a accompagné l'apparition des appareils à main portables. Pour Stieglitz, ces nouveaux outils entraînaient une forme de continuité corporelle entre le sujet, l'œil et la main. Pensée corporellement, la photographie pure s'accompagne d'une ascèse du regard qui attend la bonne photographie à saisir (Brunet, 2012a, p. 256). Avec Kodak, tout le versant technique est pris en charge par la firme. Corollaire : ce qui fait la qualité plastique de la photographie, c'est l'œil du photographe et sa capacité à produire une vue. L'art de la photographie devient donc un art du photographe qui est capable de prévisualiser l'image et la réaliser (Brunet, 2012a, p. 256).

Pour autant, Stieglitz sera critique face à la démocratisation des usages. Pour lui, la qualité de l'image photographique ne va pas de pair avec le nombre croissant d'utilisateurs. La « révolution Kodak » amène la création d'une cohorte de « *button-pressers* », figure de « l'amateur-consommateur en nouveau sujet de la photographie » (Brunet, 2012a, p. 238). Ainsi, la diffusion accrue de l'image photographique fait émerger dès les années 1890 une valeur de l'art photographique graduée selon les principes d'une sociologie de la distinction, où se retrouvent plusieurs catégories d'amateurs (Brunet, 2012a, p. 245). Dans un article de 1897, Stieglitz opposera ainsi les valeurs de « passion, travail et patience » du « grand amateur » aux « valeurs démocratiques du jeu, du loisir, voire du sport, qu'avaient promues le Kodak » (Brunet, 2012a, p. 247). L'avènement de la photographie à main[29] est synonyme de l'avènement d'une « photographie au mètre »[30] de médiocre qualité, réalisée par une cohorte d'utilisateurs peu enclins à travailler leur vision ou leur image (Stieglitz, 1897, p. 214-215). En allant plus loin, nous pourrions presque envisager sa théorisation de la photographie pure comme une formation réactionnelle face à la démocratisation. Nuançons cependant : Stieglitz reste favorable développements technologiques qui facilitent la prise de vue dans des contextes de plus en plus variés. Mais il recommande en revanche une attitude patiente, presque méditative lors de la production photographique, clé d'une distinction face à la production des pousseurs-de-bouton :

[28] Appelée aussi Straight Photography, Photographie straight ou encore pratiques photographiques straight.

[29] La Hand photography désigne par contraste la photographie réalisée avec un boitier portable, loin des plaques imposantes antérieures au Kodak.

[30] *Photographic-by-the-yard*

> *« Pour obtenir des images à l'aide de l'appareil à main il est bon de choisir votre sujet, sans faire attention aux figures, et d'étudier soigneusement les lignes et l'éclairage. Une fois établis ces points, regardez les figures qui passent et attendez le moment où tout est en équilibre[where everything is in balance], ou autrement dit, satisfait votre œil. Ceci signifie souvent des heures de patience. Mon image* Fifth Avenue, Winter *est le résultat de trois heures de guet pendant une violente bourrasque de neige le 22 février 1893, à attendre le moment opportun. Ma patience fut justement récompensée. » (Stieglitz, 1897, p. 216)*

Indiquant, à la fin de sa vie, être venu à la photographie en tant qu'amateur, son travail visuel et théorique s'attache à dialectiser art et technique dans la photographie, pour produire une esthétique éclairée issue des formats d'appareil accessibles dans le commerce (Brunet, 2012a, p. 255). Avec Stieglitz émerge une pensée de « l'acte photographique » conscientisé : une pratique qui mobilise tout le corps du praticien, du processus mental à la réalisation par la main. S'éloignant des professionnels antérieurs qui étaient presque les servants d'un équipement lourd, l'amateur éclairé doit développer une attitude mentale et physique adaptée à la photographie, en faire un acte.

Les grands référents que sont l'art et la science subsistent au moment Kodak mais se trouvent reconfigurés dans la pensée de Stieglitz. Sa pensée de l'acte photographique gomme la difficulté technique pour valoriser l'attitude du praticien. Et c'est parce que prise de vue est désormais bien plus aisée que la technologie, au sens du discours sur la technique, est euphémisée par Stieglitz pour valoriser le temps de la création, surtout en extérieur :

> *« L'auteur [ici Stieglitz] n'approuve pas les mécanismes complexes, car ils sont assurés d'être hors service au moment importants, causant d'importants jurons superflus et souvent la perte d'opportunités précieuses. Mon propre appareil est d'une conception très simple et ne m'a jamais failli, bien que son maniement soit ardu en cas de vent et de tempête […] La netteté microscopique n'a aucune valeur picturale. » (Stieglitz, 1897, p. 216).*

Passer par l'idée de la photographie permet de nuancer l'idée d'un « point de bascule » vers l'autoréflexivité de la pratique tant la photographie a motivé des débats théoriques depuis sa naissance.

Le concept rend compte des mouvements que la notion subit dans ses mises en discours, récusant une définition immanente, *en soi*. L'approche de Brunet, contextualiste, nous fait considérer la photographie selon des usages situés dans l'espace, le temps et les sociétés. Une approche contextualiste fait ainsi voler en éclats la pensée monolithique sur la photographie, et une prétendue théorie unifiée. En cadrant le sujet par une approche discursive, Brunet établit une distinction nette : la définition de la photographie est en grande partie processuelle. Elle est, dès ses premiers temps, une pratique plurielle sujette à foule de réceptions. La variété des inventions photographiques au XIXème siècle n'est pas étrangère au phénomène.

Nous retiendrons trois éléments saillants dans la mise en discours, trois pôles organisateurs initiaux que sont les registres du formel, du technique et du social. Sa mise en discours originelle se situe au carrefour de ces trois environnements de représentations. Dans l'ouvrage de Brunet, l'idée de photographie s'énonce selon les formes de l'image produite (comme décrites par les pratiques straight) ; le rôle de la technique (largement euphémisé ou simplifié à l'extrême chez Arago) ; ou selon l'impact social de la pratique (répondant à un projet d'éducation positiviste en 1839, désignant une écriture personnelle chez Talbot).

De plus, un autre critère se superpose à cet trois pôles organisateurs du discours : il est guidé par un curseur oscillant entre spécialisation (« dé-vulgarisation ») et démocratisation (« vulgarisation ») de la discipline (Brunet, 2012a, p. 16). Le développement d'une pensée de la photographie s'accompagne d'une somme de représentations sur l'accessibilité des techniques photographiques. Si la démocratisation est organisante à certains moments (comme le moment Kodak), elle n'est pas le *télos* du domaine. Les idéaux de partage se chevauchent avec un ensemble de théories, métaphores et représentations savantes dès 1840 (Brunet, 2012a, p. 269). La photographie sera ainsi envisagée tour à tour comme un moyen de représentation objective et scientifique du réel, devenant un « signe générique de l'exactitude » (Brunet, 2012a, p. 279) une métaphore de l'appareil psychique et son inconscient avec Freud (Brunet, 2012a, p. 297) jusqu'à accompagner Charles Sanders Peirce dans l'élaboration de sa trichotomie sémiotique (Brunet, 2012a, p. 313)[31]. Procédé démocratique, la photographie accompagne des médiations conceptuellement ardues qui interrogent intellectuels et créateurs depuis ses origines.

L'examen de Brunet démontre que l'identité de la photographie est historiquement bornée par

[31] Dans la trichotomie peircienne, les signes se divisent notamment en icônes, index et symboles. Brunet fournit dans l'ouvrage un suivi long de l'utilisation de la photographie comme exemple didactique par Peirce. Basculant entre icône et index, l'image photographique ne suit pas chez l'auteur un examen sémiologique mais s'avère être une ressource d'exemplification pour sa théorie.

une structure discursive, tout en maintenant une certaine pluralité. Dans ce cas, d'où émerge l'idée d'une définition unifiée de la photographie ? Loin d'être historiquement représentative, cette tentative d'élaboration d'une pensée théorique univoque de la photographie est tardive, se situant après les travaux de Bourdieu sur l'Art Moyen de 1965, à partir des années 1980 en France (Brunet, 2012a, p. 16). Loin d'être anecdotique, la période marquera durablement la production théorique sur le domaine et stimulera ensuite tout un programme de recherche.

B. Les théories photographiques entre essentialisme et contextes

Notre aperçu historique nuance l'idée d'une théorie photographique unifiée. On pourrait ainsi penser que revenir sur les fausses pistes de la réflexion est superflu. Il n'en est rien, car la variété des apparitions premières de la photographie est tributaire, indirectement, d'un travail d'essentialisation réalisé entre les années 1970 et 1980. Si *L'Histoire de l'idée de Photographie* permet d'établir une pluralité originelle des pratiques et de leurs mises en discours, l'éclairage de François Brunet s'insère dans un travail critique de plus grande envergure, qui mobilise des chercheurs engagés dans le champ des sciences humaines et sociales depuis la toute fin des années 1980. Les apories de l'hypothèse d'une essence photographique les ont conduits, rétroactivement, à diversifier leur champ d'études théoriques.

Ce trajet intellectuel est décrit dans le catalogue de l'exposition *Qu'est-ce que la photographie ?* des deux commissaires et historiens de l'art Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska. La question « Qu'est-ce que la photographie ? » est riche d'enseignements. Plutôt que d'y répondre, les deux commissaires produisent le pas de côté nécessaire en dressant – dans une exposition – une généalogie de la question. Pas une histoire de la photographie, ou une histoire de l'idée de photographie, mais bien une histoire du questionnement ontologique sur la photographie. Où est-ce que cela *noumène*[32] *?* se demande Clément Chéroux dans le catalogue d'exposition. Notre travail s'appuiera sur ces travaux, et explorera deux périodes. Premièrement, les années 1970-1980, qui ont couronné le régime d'indicialité de la photographie. Après leur présentation, nous en présenterons les ressorts narratifs. L'analyse suivra ensuite le même chemin avec les années 1990-2000. Émergera la confrontation entre des approches essentialistes et un programme plus culturaliste qui envisage la photographie selon ses contextes. En parallèle, les premières innervations numériques du domaine émergeront. Un panorama de la période 2000-2010 suivra, marquée par le questionnement des usages.

1. Les années 1970-1980 : aller à l'essentiel

a) « Le photographique », le signe indiciel

Ce premier temps est marqué par une inflation théorique essentialiste, qui trouve un écho dans l'activité éditoriale de l'époque. Clément Chéroux désigne trois textes théoriques qui ont fait date

[32] Le premier sous-titre de l'article de Chéroux dans le catalogue de l'exposition (« La question ontologique et où cela noumène ») introduit le jeu de mot. Le noumène est synonyme d'ontologie, selon la définition du CNRTL : « Dans la doctrine de Kant, réalité intelligible qui ne peut être l'objet d'une connaissance empirique ». https://www.cnrtl.fr/definition/noum%C3%A8ne

pour l'approche essentialiste : les articles *On the Nature of Photography* de Rudolf Arnheim ; *Notes on the index* de Rosalind Krauss et *La Chambre Claire* de Roland Barthes (Chéroux, 2015, p. 15-16). De nombreux ouvrages s'ajoutent à ceux déjà cités par l'historien. Par exemple, Philippe Dubois liste la création de la revue *Les Cahiers de la photographie* en 1981, la parution de *Sur la photographie* de Susan Sontag en 1977 et la publication de sa traduction en 1982 (Dubois, 2016, p. 2). Cette période particulière, où la vitalité des essais théoriques sur la photographie est palpable, sera également remarquée par André Gunthert pour qui ce moment offre une visibilité accrue aux travaux réflexifs, traduisant

> *« […] la séduisante richesse d'un paysage intellectuel en formation, qui fait dialoguer les écrits de Barthes, Benjamin, Krauss, Bazin, Metz, Peirce ou Eco, au carrefour de l'histoire culturelle, de la sémiotique et des arts visuels »* *(Gunthert, 2016, paragr. 10)*

Cette ébullition eut lieu dans le creuset d'un contexte matériellement favorable à la photographie. Les riches premiers émois d'un nouveau climat intellectuel sont étayés par une structure institutionnelle et économique favorable. Les années 1970-1980 ont été un temps fort pour l'institutionnalisation de la photographie, notamment sur le territoire français. En amont, la création des Rencontres internationales de la photographie d'Arles en 1970, du Musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône en 1972 et de la galerie municipale du Château d'eau à Toulouse en 1974 et du service de la photographie au ministère de la Culture en 1975 préfigurent des mesure gouvernementales à venir. Ces premiers événements introduisent la photographie au sein de la vie culturelle et évènementielle du pays de manière moins académique (Martinez, 2011, p. 350). La photographie sera valorisée par l'État français via plusieurs décisions comme la création de la *Mission pour la photographie* du ministère de la Culture, et la création du Centre national de la Photographie (CNP) en 1982 à l'initiative de Jack Lang (Martinez, 2011, p. 502).

De plus, la photographie a tiré profit de l'interventionnisme étatique de l'époque en faveur de la Culture. Sans pour autant être spécifique au domaine, entre 1982 et 1985, le budget connaît une hausse de 74%[33]. En 1981, le budget alloué à la Culture en France représentait 0,48 % du budget total pour atteindre 0,79% en 1983[34]. Le tournant de l'époque n'est donc pas uniquement

[33] Ministère de la Culture et de la Communication. (1986). Développement culturel. Budget du ministère chargé des affaires culturelles de 1960 à 1985 (No 67).

[34] Mollard, C. (2015). 1. Le doublement du budget de la culture. In La culture est un combat (p. 37-48). Presses Universitaires de France. https://www.cairn.info/la-culture-est-un-combat--9782130654407-p-37.htm

conceptuel mais touche la sphère institutionnelle française, où la politique culturelle était en ébullition. Décrit par Raymonde Moulin en 1992, la situation du marché de l'art en France durant les années 1980 s'articule selon en un projet culturel socialiste qui « répond à un modèle d'économie mixte qui suppose la poursuite et le développement d'une politique de socialisation du risque artistique, en même temps que la relance du marché et la réconciliation de l'art avec l'économie » (Moulin, 1992, p. 89).[35]

D'un point de vue théorique, Dubois raccroche cette période aux premiers sursauts d'un tournant iconique[36] emprunté par les sciences sociales dans la décennie 1980-1990. Là où les années 1960 et 1970 étaient profondément marquées par le structuralisme, la sémiologie et le modèle du texte, ce nouveau temps voyait l'avènement du modèle de l'image (P. Dubois, 2016, paragr. 2). Dans ce sens, on voit s'affirmer progressivement une recherche de méthodes d'analyse de l'image dépassant la lecture, s'attachant aux qualités propres de l'objet : « L'image (la peinture, le cinéma) n'est plus lue (comme un texte) mais vue (dans sa dimension proprement visuelle) » (P. Dubois, 2016, paragr. 6) :

> *« On tend à reconnaître le principe d'une « pensée propre aux images », la « pensée visuelle », qui ne passe pas par la langue (et sa rationalité), qui ne présuppose pas que le sens du visuel dépende uniquement de sa traduction en mots ou en phrases, mais qui réfléchit sur la valorisation cognitive de la sensation (plastique), de la perception (phénoménologique) et de la contemplation (esthétique). » (P. Dubois, 2016, paragr. 6)*

Le climat intellectuel est donc propice à l'émergence d'une pensée spécialisée sur l'image, et l'affirmation d'une autonomie du champ de la photographie par rapport aux autres. Et, outre la recherche de particularités pour la catégorie phénoménologique des images, l'époque s'attache à spécifier la nature de la photographie au sein de cette catégorie. Enfin, le constat que la photographie est intimement liée à un dispositif technique et social implique un examen philosophique des tenants et aboutissants de la pratique. De manière condensée, cette période s'articule autour de trois grands outils conceptuels pour l'analyse de la photographie, qui sont le

[35] Nous revenons plus en détail sur l'histoire institutionnelle de la photographie plus bas. Voir *infra* p. 128.

[36] Conception dont l'origine est attribuée à Gottfried Boehm et William John Thomas Mitchell. La parution de l'ouvrage *Qu'est-ce qu'une image ? (Was ist ein Bild ?)* du premier en 1994 et de l'article « The Pictorial Turn » dans la revue *Artforum* du second en 1992 est considérée comme moment de naissance du terme. Pour André Gunthert : « Souvent cités ensemble, ces deux articles ne décrivent pas un seul et même phénomène, mais divergent au contraire sur les symptômes, les références ou la chronologie retenus » (Gunthert, 2017).

noème de la photographie « ça a été » de Barthes, le « concept d'index (ou d'indice – par distinction avec l'icône et le symbole) peircien convoqué par Dubois, Van Lier, Schaeffer et Brunet » (P. Dubois, 2016). Ces trois grands outils amèneront à deux aboutissements conceptuels ressortent lors de l'étude des textes : les questions relatives à l'indicialité et à l'image-trace.

Le premier émerge avec le domaine du « Photographique », issu des recherches théoriques de Rosalind Krauss. Cet outil théorique, pour Dubois, caractérise un aboutissement de l'ontologisation puisqu'il produit et institue une catégorie analytique en soi. Chez Krauss, le « Photographique » est un outil avec lequel il est possible de qualifier les autres travaux artistiques (Lamoureux, 1996, p. 1). Ainsi, certaines images ou œuvres artistiques pouvaient être analysées à la lumière de principes internes à l'art photographique : elles évoqueraient l'indicialité, seraient de l'ordre du renvoi systématique à un élément extérieur. Ici, en écho avec le « ça-a-été » de Barthes, la photographie se comprendrait à la lumière de ses rapports à son référent. . Pour Johanne Lamoureux, l'indicialité et l'élément qui permettait de sortir la photographie d'une compréhension strictement formaliste des arts, issue de la critique moderniste, et d'abandonner définitivement son opposition à la peinture. La photographie se réfère à une forme de théâtralité qui inclut la captation, le temps de pose et l'image. Ainsi, elle dépasse le cadre strict de la représentation et les limites d'une œuvre d'art (Lamoureux, 1996, p. 2). L'image et l'œuvre, d'un point de vue indiciel, se retrouvent au sein d'un jeu de renvoi sémiotiques spécialement indiciels.

La thématique de la trace se retrouve plus spécifiquement dans les approches de Susan Sontag et Roland Barthes qui opèrent dans leurs ouvrages respectifs une « phénoménologie de la trace » (Gunthert, 2016, p. 2). Outre un rapport d'ordre sémiotique, amené par Krauss dès 1977, la photographie inclut un rapport esthétique d'ordre physique et émotionnel au référent de l'image. La photographie n'est pas qu'une trace physique, c'est aussi une trace émotionnelle et affective. Susan Sontag définit ainsi la photographie comme permettant d'augmenter le sentiment de participation au monde par la contemplation d'images photographiques (Sontag, 2008, p. 25).

Cette contemplation est tributaire du *stencil*, du décalquage vestigial du réel que produit la photographie, que Sontag compare à un masque mortuaire (Sontag, 2008, p. 210). L'indicialité, qui recouvre à la fois un pan visuel et un pan affectif trouve une traduction privilégiée dans la *Chambre Claire* (1980) de Roland Barthes. L'ouvrage prolonge l'approche sémiologique de Barthes mais va plus loin que les outils d'analyse qu'il a pu développer dans le *Message photographique* en 1961 et la *Rhétorique de l'image* en 1964. Le caractère de « message sans code » de la photographie est approfondi avec la notion de « ça-a-été », par exemple. Mais la sémiologie de la

photographie s'agrémente ici du *punctum* – ce qui *pique* – dans le Barthes de la *Chambre Claire* où la réception de l'image revêt une dimension subjective et affective fondamentale.

Pour Roland Barthes, les outils d'analyse photographiques sont utiles à un niveau individuel uniquement, articulés avec les affects. Ainsi, la photographie tient sa subversion dans son rapport à l'évidence qu'il qualifie de caricatural. Elle est un renvoi systématique à des choses passées et disparues, donc à l'absence et à la peur. Ajoutons qu'être photographié – position que Barthes appelle *spectrum* – c'est faire l'expérience d'un affect proche de la mort. Car quand je suis photographié, pour Roland Barthes, « je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort : je deviens vraiment un spectre. » (Barthes, 1980, p. 22). L'auteur, en analysant la photographie, y entrevoit la persistance de ce qui n'est plus. Regarder des photos, pour Barthes, le faisait passer « outre l'irréalité de la chose représentée » pour entrer « follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes [ses] bras ce qui est mort, ce qui va mourir » (Barthes, 1980, p. 176). Rédigé alors qu'il venait de perdre sa mère, tout l'ouvrage est hanté par l'idée de la mort. Le livre produit, par ailleurs, tout un récit portant sur la recherche d'une photographie de sa mère en phase avec l'image qu'il s'en fait. Cette *Photographie du Jardin d'Hiver* sera décrite mais pas montrée au lecteur, Barthes gardant l'image pour lui. L'indicialité est affaire de trace à la fois physique, l'émanation du référent sur l'image, mais également psychique et émotionnelle. Elle permet d'introduire un rapport de physicalité entre l'image et son référent qui aura des échos lointains. Le référent adhèrera encore chez André Rouillé en 2005 où la chimie des sels d'argent sera présenté comme une émanation directe de la lumière renvoyée par les corps (Rouillé, 2005, p. 615). Ce rapport direct entre le corps et la représentation est le support d'un discours affectif sur l'indicialité, dont les ressorts ont fait l'objet d'études poussées, nuançant la réalité de la trace physique.

b) La photographie comme émanation physique

Le moment indiciel est associé à des pratiques d'analyse qui envisagent la photographie en tant que phénomène à décrire dans son essence, selon son ontologie. C'est un tournant théorique qui, selon Gunthert, laissera dans le discours sur le medium des traces profondes : il pare la photographie du prestige de la théorie, permettant au champ de passer d'une perception utilitaire à une légitimité culturelle inédite (Gunthert, 2016, paragr. 44).

D'autant plus que pour l'auteur, les approches essentialistes (notamment celles de Barthes et de Sontag) ne proposent pas de rupture dans leur angle analytique de l'image photographique, mais

s'inscrivent dans une continuité longue qui fait de la photographie la porteuse d'un effet de présence, d'un rapport inextricable au réel qui conjugue rapport à l'histoire et sentiment mélancolique. Si l'indicialité met en évidence quelque chose, c'est le rapport au réel de la photographie, sa qualité documentaire. Cette compréhension n'apparaît pas avec le ça-a-été de Barthes mais se retrouve déjà dans les méditations philosophiques sur le médium d'Elizabeth Eastlake datant de 1857. Loin d'être anecdotique, le document est le « premier grand texte généraliste, esthétique et philosophique, sur la photographie, qui précède – de peu – le célèbre essai de Baudelaire (1859) et les importants articles d'Oliver W. Holmes sur la stéréoscopie (1859-1863) » (Eastlake & Brunet, 2004, p. 2). Fréquentant Henry Fox Talbot, Elizabeth Eastlake rejoint ici la conception victorienne de la photographie sous l'égide du crayon de la nature. L'image photographique est tracée par la lumière comme si cette dernière était une substance permettant de maintenir une continuité physique entre le représenté et son image. Les propriétés de « conservation substantielle » (Gunthert, 2016, p. 5) de la photographie s'observent au plus tôt de l'histoire du domaine :

> *« Nulle image photographique n'a jamais été prise, au ciel, sur la terre, ou dans les eaux sous terre, de quelque chose, de quelque scène que ce soit, et quand bien même elle serait jugée déficiente à l'aune de l'art, qui soit dépourvue d'un intérêt spécial que nous pouvons appeler intérêt historique. Chaque forme qui est tracée par la lumière est l'impression d'un moment, d'une heure ou d'un âge donné dans la grande marche du temps. Il se peut que les visages de nos enfants ne soient pas modelés et finis avec la vérité et la beauté propres à l'art, et pourtant des choses mineures – les chaussures même de l'un, le jouet fétiche de l'autre – nous sont données avec une force d'identité à laquelle l'art ne prétend même pas. » (Eastlake & Brunet, 2004, p. 11)*

S'ajoutant à cette conception de la photographie comme émanation physique, Gunthert pointe un motif communicationnel récurrent dans la mise en discours de la photographie : l'usage du disparu. Qu'il renvoie à une personne, un événement ou un lieu, le « disparu » permet de rejeter l'opération photographique dans le passé et d'associer l'image au temps écoulé et au passé (Gunthert, 2016, p. 4). Le « ça-a-été » de Barthes en est une des figures, a fortiori devant l'omniprésence de la mère défunte de l'auteur, produisant un récit où « La disparition d'une personne aimée n'est pas un facteur anecdotique destiné à souligner un effet répandu, mais bien

le ressort essentiel de la démonstration. » (Gunthert, 2016, p. 8). C'est un schéma narratif qui reprend le sentiment d'hyperesthésie commun au deuil, où tout semble rappeler, renvoyer, faire indice au disparu. Sans infirmer le ressenti lié à la perte, Gunthert indique que le rapport au disparu ou à l'absent n'est pas une qualité ontologique de la photographie mais une « projection de la réception » où « Par l'exacerbation de l'absence, le deuil produit une intensification momentanée de l'attention. » (Gunthert, 2016, p. 9). Point, donc, d'essence affective de la photographie comme cruel signe de la perte ou d'une absence. Nous sommes ici face à un mode de compréhension et de mise en discours d'une production culturelle.

Ajoutons que la nuance ne s'applique pas uniquement à l'expérience de la réception d'une photographie. Une image photographique ne renvoie pas qu'au disparu et ne représente pas non plus uniquement une chaîne contiguë de traces – véhiculées par la lumière – entre le représenté et son image. La réalité de la représentation photographique s'appuie sur la traduction de la lumière en un signal optique ensuite restitué sur une surface photosensible. Il s'opère un profond changement de nature, un changement phénoménologique qui coupe tout rapport direct entre l'objet et sa représentation d'un point de vue physique. Cette transformation physique est neutralisée dans la mise en discours de la photographie par la théorie essentialiste. La photographie reste envisagée comme un négatif, une trace directe, une émanation physique du référent. C'est une simplification du procédé d'enregistrement et de développement de la photographie dont les implications persisteront dans le temps puisqu'elle nourrira la rhétorique d'une rupture nette entre argentique et numérique (Gunthert, 2016, p. 27). Ainsi, dans un autre texte[37], le même auteur rappelle que Gisèle Freund (1974, p. 7-8) critiquait déjà en son temps cette approche faisant de l'émanation photographique une représentation purement objective. En sociologue, Freund nous rappelle qu'une photographie, en tant que production culturelle, résulte de choix humains :

> *« La photographie, quoique strictement liée à la nature, n'a qu'une objectivité factice. La lentille, cet œil prétendu impartial, permet toutes les déformations possibles de la réalité, parce que le caractère de l'image est chaque fois déterminé par la façon de voir de l'opérateur. Aussi l'importance de la photographie, devenue dynamique sous la forme du film, ne réside-t-elle pas*

[37] La photographie est-elle encore moderne ? (2015). In A. Gunthert, L'image partagée : La photographie numérique (p. 69-73). Éditions Textuel.

seulement dans le fait qu'elle est une création, mais surtout dans celui d'être un des moyens les plus efficaces de détourner les masses des réalités pénibles et de leurs problème ».

Remarquons au passage comment Freund complexifie le rapport de la photographie au réel. L'image photographique est construite, mise en scène par le praticien. S'y adjoint ensuite le vocabulaire de la trace, du passé mélancolique d'autant plus déchirant qu'il est représenté par un « œil impartial ». Cette construction narrative, commune aux approches essentialistes, fournit un cadre d'expérience en deçà de la réalité du phénomène de la photographie. Il s'obstine à maintenir un caractère inextricablement documentaire à l'image, soutenu par des affects nostalgiques. Ce rapport complexe entre vérité et photographie sera complexifié dans les années 1990, mettant en crise l'approche indicielle.

2. Années 1990 et passage à l'an 2000 : innervations numériques

a) Approches contextuelles, post-photography*, image numérique*

Avant d'aborder les approches critiques des qualités documentaires de la photographique, un point sur l'évolution théorique des années 1990 qui verront naître la critique progressive d'une hégémonie ontologique au sein des approches théoriques de la photographie. D'un point de vue essentialiste, la décennie 1990 se fera plus discrète, un « creux » remarqué par l'historien Philippe Dubois (2016, p. 3). Pas de renversement cependant : la période verra coexister des pôles d'analyse où l'étude de l'essence et l'étude des usages se rencontrent irrémédiablement. Y naîtront des réflexions sur les images numériques et les « nouvelles technologies » de l'époque qui irrigueront ensuite les travaux théoriques des années 2000.

Clément Chéroux situe la première contradiction nette dans l'approche essentialiste aux Etats-Unis, au moment du cent-cinquantenaire de la photographie en 1989. Avec l'ouvrage *The Contest of Meaning, Critical Histories of Photography* de Richard Bolton s'avance une approche plus contextuelle de la photographie qui :

« […] ne possède pas de spécificité en dehors de celle qui lui est imposée par un usage particulier, largement déterminé économiquement, culturellement, voire politiquement » (Chéroux, 2015, p. 16).

Bolton dirige ici une œuvre collective qui réunit des profils variés du domaine – historiens de la

photographie (Douglas Crimp, Benjamin H. D. Buchloch…), commissaires d'exposition (Abigail Solomon-Godeau, et artistes photographes (Allan Sekula, Esther Parada, Martha Rosler…) – pour élaborer un programme de recherche original. Partant du constat de l'ubiquité et des contradictions de la pratique, Richard Bolton place leur contribution en rupture avec une histoire de l'art photographique nécessairement réductrice pour asseoir son institutionnalisation (Bolton, 1989, p. 11).

L'ouvrage est découpé selon quatre axes, qui révèlent son parti-pris politique et critique fort : *Quelles sont les conséquences sociales de la pratique esthétique* ? ; *Comment la photographie construit la différence sexuelle* ? ; *Comment la photographie a promu des objectifs de classe et des objectifs nationaux ?* ; *Quelles implications politiques à la vérité photographique ?* Ces thématiques sont éclairées via des corpus d'œuvres identifiés, à la date de parution, comme encore trop négligés par les analyses. S'y croisent la photographie, le photojournalisme, la publicité, la mode, la photographie érotique, les photographies de subcultures ou encore les enquêtes géographiques, documentaires et policières, explorées pour mettre en discussion une histoire dominante de la photographie en tant qu'art institué (Bolton, 1989, p. 11). Chéroux – et les auteurs cités plus haut, dont le travail se concentrait autour de la revue *Études photographiques* – s'associe à cette tradition qui refuse une approche ontologiquement centrée, pour privilégier un angle d'attaque qui « […] tient davantage compte de qui regarde, depuis quel point de vue et à travers quels filtres » (Chéroux, 2015, p. 16). Ce tournant pragmatique et culturel (P. Dubois, 2016, paragr. 15) est porté par des investigations orientées vers des corpus, usages et acteurs certes bien délimités mais dont la variété traduisent au mieux la pluralité du phénomène photographique en Histoire. Non plus univoque mais désormais polyphonique, il passe du singulier au pluriel : «La » photographie est abandonnée progressivement pour « les » photographies.

Néanmoins, l'apparition de cette dynamique de recherche n'empêchera pas un renouveau des questionnements ontologiques au début des années 2000. D'un point de vue éditorial et expositionnel[38], de nouvelles propositions axées sur l'essence de la photographie voient le jour. Elles s'incarnent en autant de livres proposant :

> *« […] une brève philosophie de l'image, un recueil des tendances artistiques les plus contemporaines, un ouvrage d'initiation pour les amateurs, une anthologie de textes théoriques, une réflexion sur la matérialité de l'image*

[38] Pour les expositions, sont citées *What is a Photograph* ? à l'International Center of Photography à New York, *(Mis)Understanding Photography* au Museum Folkwang à New York et Photography Is à l'Art Institute de Chicago

photographique à l'heure du numérique, ou encore une longue exégèse du livre de Barthes. » (Chéroux, 2015, p. 17)

Cette résurgence s'expliquerait selon la dynamique (toujours en vigueur) qui amène chaque génération de théoriciens à se positionner par rapport à ses aînés (Chéroux, 2015, p. 17). Au-delà de cet éternel retour, la conclusion de l'historien de l'art est sans appel : les moments de réflexion sur la nature profonde de la photographie coïncident fréquemment avec « une période de profond bouleversement des usages photographiques tant en termes de production que de réception. » (Chéroux, 2015, p. 17). Cela se vérifie pour les années 1970-1980 où se sont cimentés l'institutionnalisation de la photographie et le marché des tirages ainsi que la « consolidation du processus de démocratisation photographique avec des gammes d'appareils comme l'Instamatic ou le Polaroid » dont l'instantanéité impliquait une nouvelle évidence de la prise de vue (Chéroux, 2015, p. 17).

Dans une logique similaire, c'est l'émergence progressive des supports et usages numériques dans la décennie 1990 qui produiront les sursauts ontologiques de la suivante. Des problématiques nouvelles accompagnent l'évolution technique, comme le remplacement des supports aux halogénures d'argent par des capteurs optiques (Chéroux, 2015, p. 17). La décennie 2000 est celle qui verra les appareils photo numériques s'installer chez les professionnels, puis gagner la pratique amateur (Maresca, 2014, p. 28). Mais auparavant, revenons sur la nouvelle ère de suspicion provoquée par la production assistée par ordinateur dans les années 1990.

L'œil reconfiguré de W.J. Mitchell explorera ce temps « post-photographique » où « un interlude de fausse innocence s'est terminé » (1992, p. 225). Cette proposition rejoint la grande histoire de l'image simulacre – la caverne de Platon – dont l'épaisseur historique se retrouve dans les mots de Susan Sontag (2008, p. 15) pour qui « L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue, atavisme ancestral, à faire ses délices des simples images de la vérité ». C'est armé du même mythe, que Mitchell prolonge la réflexion (1992, p. 225) :

« Nous devons à nouveau nous confronter à l'irréductible fragilité de nos distinctions ontologiques entre l'image et le réel, et au tragique de l'insaisissable rêve cartésien. Certes, nous avons appris à tracer les ombres, mais sans fixer leur sens ou leur lien à la vérité. Elles vacillent toujours sur les

murs de la caverne de Platon. »[39]

Éternité, fragilité et tragique se croisent à niveau dans le palais des glaces de la théorie photographique. On retrouve, en filigrane, les termes de l'empreinte qui sont réactivés dans l'analyse de Mitchell. L'essai richement illustré propose cependant une remise en question profonde du «paradigme indiciaire » en photographie.

Dès son ouverture, l'ouvrage propose une distinction de fond entre l'image argentique et numérique dont la matérialité se révèle par agrandissement. D'un côté une image détaillée et granuleuse, de l'autre la grille de pixels nécessaire à la mutabilité numérique (Mitchell, 1992, p. 4-5). La facilité avec laquelle ces dernières sont manipulables[40] met définitivement à mal le réalisme photographique et la vérité documentaire. Si les premiers temps de la photographie impliquaient, pour Mitchell, des processus de retouche long et contraire à ses principes[41], les récents outils de création numérique abolissent les frontières entre les types de représentation et impliquent un nouveau regard, un « œil reconfiguré » (Mitchell, 1992, p. 7).

Fait notable, l'ouvrage opère une bascule de la photographie numérique dans le domaine plus vaste des images numériques. Se côtoient ici images de synthèse, IRM, vision par satellite et imagerie militaire. Les réflexions sur la nature de l'image numérique développées par Mitchell participent à une rhétorique de la rupture qui ira en s'accélérant à mesure que de nouvelles technologies arriveront sur le marché (Maresca, 2014, p. 16-17). Notons cependant que son travail définit l'image numérique de manière élargie, pas uniquement selon les systèmes de captation utilisés. L'ouvrage participe à la rhétorique de la rupture tout en ouvrant le champ définitoire de la photographie numérique. Ici réside la force de ce nouveau régime de visibilité qui n'impacte pas uniquement le domaine des arts mais aussi l'idée de représentation réaliste.

Ce constat rejoint la sociologie des pratiques photographiques. Précisons d'emblée que la diffusion de ces technologies a suivi un processus long, et que le numérique n'a pas, en premier lieu, infiltré les pratiques des photographes *via* la prise de vue. C'est du moins une des conclusions

---

[39] *«We must face once again the ineradicable fragility of our ontological distinctions between the imagery and the real, and the tragic elusiveness of the Cartesian dream. We have indeed learned to fix shadows, but not to secure their meanings or to stabilize their truth values; they still flicker on the walls of Plato's cave. »* (Traduction personnelle).

[40] *« When we look at photographs we presume, unless we have some clear indications to the contrary, that they have not been reworked. […] The essential characteristic of digital information is that it can be manipulated easely and very rapidly by computer »* (Mitchell, 1992, p. 7).

[41] Citant Paul Strand, Mitchell rappelle que la retouche était considérée comme « non-photographique » (unphotographic) par essence et aussi indésirable par le modernisme (Mitchell, 1992, p. 7).

du sociologue Sylvain Maresca, tirée de son ouvrage *Basculer dans le numérique.* Dans son enquête, il observe que pour les photographes professionnels des années 1990, « l'arrivée du numérique » signifiait tout d'abord « s'équiper d'ordinateurs pour numériser et stocker les négatifs » (Maresca, 2014, p. 16).

Les journaux, magazines et agences avaient déjà suivi une évolution générale de la chaîne graphique qui permettait la réalisation de documents via un seul poste : l'ordinateur (Maresca, 2014, p. 14-15). Si les photographes intervenaient numériquement, c'était tout d'abord au niveau de la post-production où colorimétrie, cadrage, montage étaient réajustés à l'aide de Photoshop. L'équipement en boîtiers numériques a été plus tardif, la première impulsion arrivant avec le Nikon D1 en 1999. S'en suivra une phase de coexistence argentique-numérique entre 2000 et 2005 puis une migration totale vers les boîtiers numériques à partir de 2005, quand la technologie a permis des prises de vue dont la qualité rivalisait, enfin, avec l'argentique.

Nuance de taille pour notre analyse : en réalité, la « photographie-numérique » désigne, au niveau des pratiques, non pas un remplacement des systèmes de captation mais tout une palette de changements opérés sur les images à l'aide d'outils numériques. La pratique trouve donc ses origines dans un amalgame déjà discuté par des universitaires à l'époque, lié à la réception des images sur écran. Dès 1994, l'École d'art d'Aix-en-Provence organise le colloque *L'image réinventée 94 : Art/Photographie numérique,* dont l'objectif est de réunir des « réflexions diversifiées autour de la photographie saisie par le numérique. » (Biagini, 1995, p. 12) mobilisant historiens, philosophes, artistes et chercheurs en informatique.

Contemporain de la parution de l'ouvrage de Mitchell, le colloque se place dans les premiers temps du numérique, au début des années 1990. Les actes du colloque proposent une livraison d'articles qui nuancent l'autonomie de la photographie numérique par rapport à son pendant analogique. D'un point de vue historique, technique et esthétique, la rupture du numérique est loin d'être entérinée au moment de la parution de l'ouvrage. Les différents intervenants, selon leur domaine d'expertise, apportent quelques éclairages qui évacuent la notion de rupture numérique pour en privilégier les frôlements toujours en cours avec l'histoire du domaine.

Le premier article – de l'historien Michel Frizot – prend par exemple le parti d'étudier quels éléments font de la photographie argentique et de la photographie numérique des objets comparables. Déjouant d'emblée l'idée reçue selon laquelle « la photographie » serait une entité délimitée et bien définie, son intervention s'attachera plutôt à dégager des pistes communes : la photographie, qu'elle utilise des procédés argentiques ou numériques, conserve toujours un

même plus petit dénominateur commun, une représentation de la lumière (Frizot, 1995, p. 19). Tous les deux proposent un système de captation et de restitution de la lumière sur une image. De plus, ces dispositifs mettent historiquement en jeu notre confiance dans la fidélité de cette écriture (Frizot, 1995, p. 35). Dans ce dispositif, outre la technologie et la prise de vue, c'est la réception qui conditionne la croyance ou non dans la véracité de l'image.

Du point de vue technologique, l'histoire de la photographie est une suite de nouveaux procédés, et d'inventions qui modifie les systèmes de captation et de révélation de l'image. L'invention de la cellule numérique se place à la suite de cette longue série d'innovations. L'historien ne manquera pas rappeler que, dans l'histoire de la photographie, les changements de dispositifs impliquent un changement de la nature de l'image et du sens qu'elle véhicule :

> *« […] une procession (calotype, vers 1850) par Petiot-Groffier, dans laquelle le long temps de pose produit un effacement de la foule en marche ; Prière et louange de Cameron (1865), où le complexe dispositif-mise en scène produit une fiction de la représentation, à laquelle nous ne sommes pas obligés de croire ; un instantané, vers 1885, d'un cheval avec cavalier, plongeant d'un tremplin, vers le sol, sans que l'on puisse voir comment se produit la réception ; Meudon, J 928, de Kertész, où l'usage du Leica permet de construire l'instant en le guettant, de construire des formes qui n'ont qu'une congruence instantanée, aussitôt défaite […] » (Frizot, 1995, p. 25)*

Ces changements de sens et de nature ne sont pas liés de manière intrinsèque aux technologies mais à la manière dont ces dernières sont prises en main par les photographes et les publics. Les perfectionnements ne sont considérés comme étant des ruptures qu'en vertu des usages et compréhensions qu'ils produisent (Frizot, 1995, p. 25). C'est le cas de l'effet Kodak, vu plus haut, mais également de la date de 1839 qui couronne la naissance de la photographie en raison d'un acte politique qui permet la diffusion d'un brevet. Sans jouer les oracles, Frizot indique dans son texte que ce sont les usages futurs de la photographie numérique qui décideront de son statut de rupture ou non (Frizot, 1995, p. 25).

Figure 1: Gustave le Gray. (1856 - 1859). Marine

En revanche, le changement apporté par les dispositifs numériques ne sera pas celui d'un basculement vers la fin de la véracité photographique car ce régime de vérité n'a jamais été ontologique à l'image photographique qui affiche retouches et représentations de personnages et situations factices depuis longtemps (Frizot, 1995, p. 33).

Si l'on prend l'exemple de *Marine*, de Gustave le Gray (1856-1859), nous sommes face à un cliché composé en réalité de deux tirages, un pour le ciel et un pour la mer, qui ont été superposés pour créer une image. Sans être une supercherie, l'image est une exploitation des possibilités techniques du medium de l'époque (Frizot, 1995, p. 31). Les publics n'abordent pas les images photographiques avec une pure innocence. La lecture d'une photographie et la confiance que l'on y porte sont directement corrélées à la connaissance du dispositif de captation par le regardeur :

> *« À partir du moment où nous savons qu'une image est une photographie (et à partir du moment où nous l'identifions comme telle), nous projetons instantanément sur elle tout le savoir que nous avons de son dispositif et de son mode de fonctionnement. Et on pourrait dire plus que cela encore : nous avons besoin de ce savoir pour comprendre l'image, pour lui donner un sens, lorsque le dispositif est inhabituel. » (Frizot, 1995, p. 33)*

Le débat entre rupture ou continuité de la photographie numérique face à l'argentique a donc été déjoué dès les années 1990. On y retrouve une idée forte : la modification de la photographie ne viendra pas des technologies elles-mêmes mais de leurs usages. D'où le rapprochement originel entre les photographies numériques et l'ensemble de l'imagerie conçue par ordinateur. C'est depuis ce média commun que sont pensées les caractéristiques de l'image numérique.

b) Définir par les usages

Selon une étude du DEPS menée par Olivier Donnat (2011, p. 3) entre 1997 et 2008, les pratiques amateurs en photographie et vidéo ont majoritairement migré vers les équipements numériques, délaissant progressivement les anciens modèles analogiques. Tandis que l'étude de Sylvain Maresca portait sur les usages numériques des photographes professionnels, le travail statistique d'Olivier Donnat élargit l'approche en incluant les pratiques d'amateurs.

La décennie 2000 est celle où s'installera, outre l'équipement photo numérique, la « culture d'écran » où les pratiques culturelles de toutes sortes convergent vers l'écran. Culture facilitée par le « média à-tout-faire » qu'est devenu Internet (Donnat, 2009, p. 2). C'est également l'époque où émergeront de nouvelles pratiques de retouche, d'échange et d'archivage « avec la mise en ligne de sites comme Google Images en 2001, Flickr en 2004, ou encore Facebook la même année » (Chéroux, 2015, p. 18). Ces nouvelles logiques de diffusion et d'accès par l'écran ont fini de gommer, pour Philippe Dubois, les différences ontologiques entre les différentes catégories d'image. La dématérialisation des supports poursuit l'amalgame, dans l'expérience, entre images, textes et les sons progressivement mêlés dans le média internet commun (P. Dubois, 2016, p. 4).

Pour certains, chez qui l'aspect documentaire reste une composante essentielle de la photographie, le climat numérique des années 2000 fait se détacher définitivement la photographie numérique de l'index et du photographique. La captation et la reproduction sur écran actent une rupture définitive de l'image photographique avec son référent. Citons ici André Rouillé (2005, p. 61) :

> *« L'image numérique qui est enregistrée et qui s'affiche à l'écran de l'ordinateur se compose entièrement de symboles logico-mathématiques gérés par des langages de programmation. Un contact physique entre les choses et le dispositif a bien lieu au moment de la saisie, mais il ne s'accompagne plus , comme c'était le cas avec la photographie argentique, d'un échange énergétique entre les choses et les images »*

Spécificité du médium numérique et persistance de l'indice se retrouvent ici aussi. Rejoignant ici la perspective critique de Mitchell, Rouillé fait de la photographie numérique une image infiniment fluide et variable, « toujours-déjà retouchée » (2005, p. 61) par des logiciels de traitement d'image, en opposition aux processus longs et limités de retouche photographique argentique. Même si la réalité d'une relation physique entre le sujet et l'image dans la

photographie argentique a été infirmée[42], l'imaginaire survit et alimente une pensée de la rupture des pratiques du numérique, celle que Chéroux diagnostiquera en 2015.

L'exemple des essais d'André Rouillé est intéressant à ce titre. Son travail de 2020, intitulé *La photographie numérique : une force néo-libérale* reconnait le potentiel d'appropriation des smartphones et réseaux sociaux tout en restant très sceptique sur l'émancipation créative qu'ils permettraient. Véritable « séisme esthétique », la « photo-numérique »[43] désigne le régime d'images qui accompagne le « surgissement d'un autre monde » : l'avènement de la société néo-libérale (Rouillé, 2020, p. 193) . Ayant déjà oblitéré les régimes de Beau et de Vrai de l'image, la « photo-numérique » est un objet conceptuel à part entière. Son inscription dans le flux des réseaux sociaux produit un paradigme du simulacre généralisé, lézardé par l'intérêt financier de grandes entreprises (Rouillé, 2020, p. 195). Ce séisme esthétique couronne l'arrivée massive de ceux que Rouillé appelle les infra-amateurs, des « praticiens anonymes qui enveloppent la planète d'un dense maillage de clichés captés et diffusés en temps réel au sein d'événements auxquels ils assistent et participent ». « Effondrement », « séisme », « esthétiques aberrantes », « hydre omnivoyante », le lexique emphatique habille la photographie numérique des atours d'un Léviathan. L'auteur dénonce ici un phénomène tout à fait particulier de la photographie numérique : la colonisation des pratiques visuelles de tout-à-chacun par un modèle économique inique où les usages sont infiltrés par le néo-libéralisme. Ici, les pousseurs-de-bouton – déjà épinglés par Stieglitz en son temps – s'ébrouent dans les dépossessions communes du capitalisme néo-libéral.

Aux antipodes de ce système de pensée se situent les travaux des chercheurs gravitant autour *d'Études photographiques* (Chéroux, 2015, p. 16). Ces derniers n'opèrent pas de théorisation critique générale de la pratique, favorisant un examen des représentations sociales ou historiques de la photographie que le numérique amène.

Chez Dubois, il s'agira par exemple de saisir comment le numérique induit une migration théorique. Le paradigme de l'image-trace évolue vers celui de l'image-fictive qui prend le large du document. Elle devient ainsi la représentation d'un possible, d'une variation de la réalité et non son exact témoin (P. Dubois, 2016, p. 7). Si les technologies ont amorcé une scission, elle est surtout conceptuelle, la fluidité de l'image numérique ayant permis à la recherche de prendre ses

[42] Voir « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique ». (2015). In A. Gunthert, L'image partagée : La photographie numérique (p. 17-30). Éditions Textuel.

[43] Nous reprenons ici la graphie de Rouillé.

distances avec le caractère « génétique » et inextricable du photoréalisme (P. Dubois, 2016, p. 5). Ainsi, chez Dubois (2016, p. 6), la photographie deviendrait « une image pensée comme un « univers de fiction » et non plus un « univers de référence ». S'enracinant dans la conception du *Théodicée* de Leibniz, pour qui notre monde est « le meilleur des mondes possibles », de nombreux développements se sont penchés sur le dialogue entre fiction et mondes possibles[44] pour étudier, par exemple, les effets d'actualisation du réel produits par la littérature[45].

Si on la pense comme représentation d'un monde possible, quatre représentations historiques de la photographie sont ainsi profondément interrogés : son aspect documentaire, son stockage, son unité spatio-temporelle et sa fixité (P. Dubois, 2016, p. 7). Quelles spécificités conserve la photographie, dès lors qu'elle devient la représentation d'un possible qui n'est plus matériellement lié à un objet ou un sens ? À l'état d'hypothèse en 2016, le concept d'image-fiction a débouché sur la recherche doctorale de Marina Romagnoli Bethonico (dirigée par Philippe Dubois). L'impétrante a soutenu sa thèse en 2019, en études cinématographiques et audiovisuelles : *Image-fiction, image-action. Mise en jeu de la photographie contemporaine entre théorie des mondes possibles et théorie des actes d'image.*

Chez d'André Gunthert, les travaux se concentrent autour des concepts d'image partagée et d'image conversationnelle. Si une révolution a eu lieu pour Gunthert, c'est une révolution des usages et la capacité qu'ont les photographies à devenir des supports de conversation en ligne. Les pratiques des amateurs ont migré, avec les technologies numériques, de l'album au réseau (André Gunthert, 2018, p. 133). S'en suit une participation iconique accrue des anonymes au débat public. La révolution du numérique, s'il y en a eu une, n'est pas due à la nature de l'image numérique mais à la manière dont les amateurs s'en sont emparés. Internet et les réseaux sociaux ont instauré un régime de partage de l'image qui en fait une propriété commune (Gunthert, 2015, p. 93). Elle devient un ressort pour la participation des amateurs à un espace conversationnel partagé sur le web, où l'image est à la fois support de discussion (Gunthert, 2015, p. 130) et élément de la discussion (Gunthert, 2015, p. 149). L'apport principal de l'image conversationnelle

[44] « Des années 1980 à nos jours, c'est dans le champ des théories littéraires de la fiction qu'il s'est constitué et organisé avec force, notamment avec les études de Thomas Pavel, de Lubomir Dolezel, de Marie-Laure Ryan et Françoise Lavocat, et enfin, aujourd'hui, il commence à s'étendre dans les domaines de l'image, de la photographie, du cinéma et plus largement de la culture visuelle » […] (P. Dubois, 2016, p. 7)

[45] À ce sujet, voir L'ouvrage de Françoise Lavocat qui synthétise l'histoire conceptuelle des théories des mondes possibles pour produire plusieurs livraisons détaillant leurs effets sur le lectorat, le réel ou l'expérience littéraire. Lavocat, F. (Éd.). (2010). La théorie littéraire des mondes possibles. CNRS éditions.

est sa capacité à nourrir le débat public démocratique en fournissant une nouvelle catégorie de documents produite par les anonymes. Cette approche a été amplement discutée au sein de la revue *Questions de Communication* en 2019, tant la notion d'espace public sur le web est sujette à controverses (Riboni, 2019, p. 155).

Les usages de la photographie numérique croisent ici la route des sciences de l'information et de la communication et leurs problématiques de prédilection. Les usages communicationnels de la photographie en contexte numérique sont ainsi abordés dans le numéro 194 de *Communication & langages*, « Le partage photographique », paru en 2017. Le dossier principal s'inscrit dans le sillage d'une journée d'étude éponyme du CELSA de 2016. Réunissant des chercheurs et des professionnels de la photographie, en partenariat avec le magazine *Paris Match*, la journée explorait les différents domaines pollinisés par la photographie mobile, captée sur smartphone. C'est donc une pratique délimitée de la photographie numérique qui est étudiée, celle réalisée à l'aide du smartphone et des applications associées. Nous présenterons deux articles, qui nous paraissent donner un bon aperçu de l'analyse des usages proposée par la discipline.

Citons donc Laurence Allard (2017, p. 30) qui aborde le web et les terminaux mobiles comme des « technologies du soi » qui expriment l'identité des usagers à travers des « agencements langagiers singuliers ». Avec ces outils, ce sont les manières de s'écrire soi-même qui se reconfigurent, compétence devenant accessible à des publics jusque-là éloignés (Allard, 2017, p. 31-32). Les photographies numériques gagnent en ubiquité auprès des jeunes usagers (Allard, 2017, p. 35) mais offrent également des possibilités plastiques nouvelles comme l'appspérimentation (Allard, 2017, p. 38). Citant l'artiste Yannick Brice, Allard introduit ici une rationalité créative particulière où la notion de retouche est constitutive à la production d'images.

En parallèle, Gustavo Gomez-Mejia (2017, p. 41) se penche sur les implications du « partage photographique » selon les tensions qui accompagnent la pratique. Privilégiant une approche « par fragments », l'auteur observe qu'un discours d'escorte, celui du « tous photographes » se retrouve fréquemment aux abords du partage.

Cette affirmation, souvent pensée comme progressiste traîne quelques effets pervers. Citons l'injonction, implicite, pour tout-à-chacun de devenir auto-producteur culturel couplée à la persistance d'un discours sur la concurrence entre amateurs et professionnels. Devant cette pratique désormais devenue massive, il convient de s'interroger sur l'ambivalence profonde du terme « partage » (Gomez-Mejia, 2017, p. 45). Celui-ci nivelle les valeurs de créativité et de bien

commun avec les logiques virales de diffusion de contenus imagiers.

D'un côté, euphémisé et euphorisé, le « partage » désigne la production massive d'images hébergées par des plateformes. Ce partage suit la logique mercantile et répond aux objectifs de développement des plateformes numériques qui l'encouragent. De l'autre, outre cette logique propriétaire, les stocks d'image peuvent s'envisager comme des réservoirs sémiotiques dépeignant l'ethos des usagers (Gomez-Mejia, 2017, p. 56). À ce compte, ce cumul peut aussi devenir le terreau fertile d'activités ludiques et créatives collectives.

Cette notion de « partage » recouvre les logiciels et technologies d'une certaine idée humaniste, qui adoucit « la rigueur angulaire des écrans et attirent des clics » (Gomez-Mejia, 2017, p. 63). Le partage nourrit les logiques de marchandisation des contenus, aux dépend des usagers, tout en produisant un vivier de ressources à étudier.

Sans représenter l'ensemble des interventions de la discipline sur le sujet, ces deux exemples illustrent l'angle d'attaque privilégié d'une approche communicationnelle. Pris dans une dynamique relationnelle, le sens des pratiques est lié intrinsèquement aux médiations qu'il mobilise. Elles sont ici numériques, incarnées par des plateformes socio-numériques : Instagram pour Allard, Facebook et Twitter pour Gomez-Mejia. Les logiques de fonctionnement de ces dernières instruisent les pratiques des usagers, en colorent les significations et les enjeux. On retrouve l'idée d'un contexte de réception pour l'image numérique. Celui-ci dépasse l'écran et inclut les structures humaines derrière cet écran.

De l'exploration ontologique, nous arrivons finalement à une somme de propositions pragmatiques sur la question, concentrées sur les usages. Gardons-nous cependant d'envisager ces deux pôles d'un point de vue évolutif. L'un ne remplace pas l'autre, les approches sur l'essence dialoguent avec les analyses contextuelles depuis les années 1990. Les théories grandes orientations à velléités ontologiques œuvrent pour la fixation de catégories définitoires pérennes de la photographie numérique. À cette fin, elles mobilisent des élaborations discursives – comme la *post-photography* – qui cadrent globalement l'objet au prix d'une étude contextuelle systématique. La photographie numérique y devient tour-à-tour révolution copernicienne ou parente proche de la photographie analogique. Un consensus semble avoir été trouvé autour de l'idée d'un *continuum,* établi lors du colloque Théories de la Photographie de 2015[46]. Reste que ce

[46] Centre Pompidou. (2015). *Colloque* : *Théories de la photographie [4/4]. Table ronde* [Vidéo]. https://www.centrepompidou.fr/. https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/JhAOAu8

rassemblement appelait à multiplier les terrains d'analyse et les corpus. Notre démarche reprend cette idées pour produire une définition issue de notre contexte de prédilection : l'exposition.

C. L'histoire des expositions comme cadre

La photographie numérique exposée peut s'enorgueillir d'une histoire longue, fournissant un étayage solide pour constituer notre grille de lecture. Pour le moment, notre exploration dresse un contour de l'objet selon deux axes. D'un côté, la démarche essentialiste et de l'autre la contextualiste. Alors que la première problématise à haut degré l'objet en le rendant plus volatil, la seconde la restreint dans des définitions à petite échelle. Notre compréhension de la question dialectise les deux approches et surtout va plus loin qu'une histoire des théories photographiques.

Ici, l'examen suivra un angle culturaliste pour saisir comment la photographie numérique se définit dans ses expositions, pas uniquement dans ses idées. À cette fin, nous procèderons à une revue historique de la photographie numérique exposée. Celle-ci s'appuie sur des travaux historiens récents, dont l'axe de recherche est proche du notre. Le travail de Claus Gunti date, par exemple, le début des expositions de photographie numérique aux années 1970. Ce constat fait écho à la chronologie des discours que nous avons mis en évidence, et permet de saisir les mises en visibilité originelles du sujet. En guise de porte d'entrée, un cas portant directement sur notre sujet : l'œuvre *Computer Nude* et l'exposition qui y est associée, *Cybernetic Serendipity.* Il nous permettra d'aborder le jeu sur les frontières disciplinaires instauré dès les premières expositions de photographie numérique. Ce premier exemple, pré-numérique, dépliera l'ancrage de la photographie au sein du monde de l'art où se frôlent les technologies informatiques et les limites de la classification des arts. Cette histoire de circulations entre les limites artistiques et médiatiques guidera notre réflexion dans un premier temps. Nous verrons ensuite comment la mise en discours de ces expositions introduit aussi le thème de l'image manipulée. D'un point de vue formel mais également métaphorique, artistes et institutions (médias de masse et publicité au premier rang) participent à une figure de la photographie numérique comme lieu privilégié de l'intervention.

1. Une histoire de circulations

a) Une préhistoire qui joue sur les limites

Figure 2: Leon Harmon, Ken Knowlton. Computer Nude (Studies in Perception I), 1967

La préhistoire de l'exposition de photographie numérique exposée se place au centre d'un double questionnement qui interroge les frontières de la pratique et es représentations qu'elle permet.

Au carrefour des technologies de création visuelle et de l'histoire des médias, le point de départ de notre réflexion sera l'œuvre : *Computer Nude, (Studies in Perception I),* présentée lors de l'exposition *Cybernetic Serendipity* organisée à Londres en 1968 par la curatrice Jasia Reichardt. L'œuvre siègera la même année, en novembre, au sein de l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* au MoMA, sous le commissariat de Pontus Hultén (Gunti, 2018, p. 42). L'image représente la danseuse Deborah Hay photographiée puis « numérisée comme une image de télévision »[47], stockée sur bande magnétique et enfin reproduite grâce à l'impression de points agencés géométriquement, non visibles de loin (Gunti, 2018, p. 43). La « photomosaïque » ainsi obtenue, codée en ASCII, était la seule manière de visualiser et imprimer une image photographique dans le *computer art* de l'époque (Gunti, 2018, p. 43). C'est une forme archaïque de la photographie numérique, qui tranche avec les premiers travaux visuels abstraits qui occupaient le devant de la scène[48] de « la représentation vectorielle de l'information » (Gunti, 2018, p. 43).

[47] Pour reprendre les termes figurant au sein du catalogue de l'exposition. Voir Reichardt, J. (1969). Cybernetic serendipity : The computer and the arts. Praeger.

[48] L'auteur liste les artistes Vera Molnar, Manfred Mohr, Frieder Nake, Georg Nees ou A. Michael Noll.

Fait notable, l'œuvre est issue de la collaboration entre des industriels et des acteurs artistiques. La production de l'image aura, en effet, nécessité la création d'un langage de programmation spécifique par un de ses auteurs : le BEFLIX de l'ingénieur informatique et pionner de l'imagerie numérique Ken Knowlton (Gunti, 2018, p. 43). Cette coopération était, à l'époque, une condition *sine qua non* pour la production de ce type d'images tant l'accès aux technologies nécessaires à leur élaboration était difficile. Produire ces images impliquait la participation active de laboratoires comme les Bell Labs ou le M.I.T aux États-Unis (Gunti, 2018, p. 42). Pour la petite histoire, l'image a tout d'abord été conçue comme une farce par ses auteurs : l'impression d'un nu difficile à distinguer destinée ensuite à être affiché dans le bureau d'un de leurs supérieurs[49]. Elle a ensuite été décrochée, puis perdue et s'est retrouvée dans le loft où Robert Rauschenberg présentait un projet dans le cadre d'une exposition réalisée par l'association *E.A.T (Experiments in Art and Technology*). Composée d'artistes, comme Rauschenberg ou Robert Whitman on y trouvait aussi les ingénieurs Billy Klüver et Fred Waldhauer des *Bell Telephone Labs* (Leclercq & Girard, 2014, p. 2). C'est par le biais de cette exposition que l'œuvre accèdera à une couverture presse nationale en via le *New York Times* d'octobre 1967 qui couvrait l'événement.

Tandis que les productions visuelles de type photomosaïque se multiplieront graduellement dans les années 1970, les titres d'expositions n'emploieront que très rarement le terme « photographie numérique », ou *« digital photography* » (Gunti, 2018, p. 42). Leur rapprochement institutionnel et langagier au domaine de la photographie sera plus tardif, pas avant les années 1980. À l'époque, ces œuvres se placent dans une altérité du photographique, en raison des technologies très instables qu'elles mobilisent et de la floraison d'appellations qu'elles suscitent : « Computergrafik, computer pictures ou esquisses numériques » seront plutôt rapprochées du dessin, du graphisme, des « expérimentations technophiles » mais pas de la photographie (Gunti, 2018, p. 43).

Une image numérique, à l'époque, désigne des modalités de production, de stockage et de diffusion très hétéroclites. Entre une numérisation de tirage argentique ; l'utilisation d'une photocopieuse ou d'une cellule CCD ; un stockage sur microfilm ou disquette puis une retranscription imprimée ou via écran cathodique, les procédés vont à l'encontre des méditations ontologiques qui travaillent les théoriciens de l'indicialité (Gunti, 2018, p. 42). Cette variété ne lui permet pas de rentrer dans le périmètre conceptuel des auteurs phares des années 1970-1980

[49] Sur l'anecdote, voir Knowlton, K. (2005). Mosaic Portraits : New Methods and Strategies. PAGE, 59, 11. https://computer-arts-society.com/uploads/page-59.pdf

que seront Rosalind Krauss et Roland Barthes, Allan Sekula ou Vilém Flusser (Gunti, 2018, p. 42). Les expérimentations photographiques numériques de cette préhistoire rapprochent plutôt la photographie numérique du *computer art* dont l'exposition *Cybernetic Serendipity* était un lieu d'expression privilégié. Exploration enthousiaste des possibilités prometteuses de l'ordinateur, l'exposition restait cependant lucide sur ce qu'elle proposait :

> *« Cybernetic Serendipity se penche sur les possibilités plutôt que sur les exploits et, du fait, est prématurément optimiste. Il n'y a pas de grandes déclarations à faire car les ordinateurs n'ont, pour le moment, pas révolutionné la musique, ni l'art ni la poésie comme ils ont révolutionné la science. »*[50]

Le choix du titre de l'exposition est, du reste, loin d'être anodin. Sans suivre à la lettre la conceptualisation de Norbert Wiener, l'événement se place sous le patronage d'une cybernétique mettant sur le même plan de compréhension les fonctionnements d'un système informatique et humain. Plusieurs extraits de *Cybernétique et société,* dont la parution en 1948 marque la naissance du courant de pensée, sont reproduits en début de catalogue. Ils situent la réflexion de Wiener concernant sa « science du contrôle et des communications » (Breton, 2004, p. 19).

Schématiquement, au mitan des années 1940, la cybernétique se propose d'envisager les domaines du social et du politique à la lumière de conclusions tirées des mathématiques appliquées et des sciences exactes (Breton, 2004, p. 19). L'idée sous-jacente de la cybernétique est la systématisation à toutes organisation – biologique ou technologique – d'un même modèle explicatif. Les différents pôles de fonctionnement qui composent ces systèmes (organiques ou techniques) s'organisent via la communication, l'échange d'informations entre émetteurs et récepteurs, suivant un canal soumis à du bruit. La réception amène ensuite des rétroactions, qui influent sur les messages à venir. Les ensembles machiniques, informatiques ou humains sont envisagés comme des systèmes complexes qui réunissent des composants hétérogènes. Une bonne communication entre eux assure le fonctionnement optimal de ces systèmes, l'homéostasie. Dans cette pensée, la communication a une fonction de contrôle et de régulation,

[50] Reichardt, J. (1969). Cybernetic serendipity : The computer and the arts. Praeger, p. 5 :

"Cybernetic Serendipity deals with possibilities rather than achievements, and in this sense it is prematurely optimistic. There are no heroic claims to be made because computers have so far neither revolutionized music, nor art, nor poetry, in the same way that they have revolutionized science." (Traduction personnelle)

mots dont le sens diffère entre le l'anglais et le français. Philippe Breton (Breton, 2004, p. 20) en recontextualise le sens dans l'*Utopie de la communication* :

> *« Là où le français met du « pouvoir » dans la notion de contrôle, l'américain y voit d'abord de la « régulation » et de la « commande » (*control *est souvent traduit par le français « commande », dans un sens technique). »*

Influencer la communication et la comprendre pour la réguler devient un enjeu qui, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, prend tout son sens. À plus forte raison après les bombardements de Hiroshima et Nagasaki, qui secoueront le sentiment de responsabilité du domaine scientifique (Breton, 2004, p. 39). La cybernétique pense des modèles d'analyse mais également des modes d'intervention dans ses objets d'études, pour garantir leur intégrité fonctionnelle.

Forte de ces réflexions, l'exposition proposait des objets cybernétiques (machines, ordinateurs) ou issus de la cybernétique (images, sons…) qui « réagissent à quelque chose dans leur environnement, humain ou machine, et en réponse produisent soit du son, de la lumière ou du mouvement »[51]. Œuvres, humains et machines se placent dans un écosystème commun qui fait fi des distinctions entre genres artistiques pour mettre en avant la pollinisation du domaine artistique par la cybernétique (Mey, 2021, p. 55). Dans l'introduction du catalogue de l'exposition, Jasia Reichert revient sur ce point et l'effet de surprise qu'il permet : « le visiteur de l'exposition, sauf s'il lit toutes les notes expliquant les travaux, ne saura s'il contemple quelque chose produit par un artiste, un ingénieur, un mathématicien ou un architecte »[52]. On présentait ainsi sur un même plan des œuvres d'art, des images scientifiques et des travaux issus de la robotique partageant des morphologies similaires. Se côtoyaient ainsi des expérimentations sur le signal électromagnétique des télévisions par Nam June Paik qui côtoyaient des animations conçues sur ordinateur par l'informaticien et artiste Ronald Resch de l'Université de l'Illinois. L'exposition revendiquait ce rapprochement entre artistes et ingénieurs qui produisaient des images, sons, vidéos pour répondre à une difficulté technique ou simplement parce qu'un désir d'exploration des technologies les animait. Nous soulignons :

> *« Ainsi, des personnes qui n'avaient jamais posé de crayon sur du papier, ou de*

[51] *« They react to something in the environment, either human or machine, and in response produce either sound, light or movement."* (Traduction personnelle). Communiqué de presse de l'exposition :

[52] *"no visitor to the exhibition, unless he reads all the notes relating to all the works, will know whether he is looking at something made by an artist, engineer, mathematician, or architect."* (Traduction personnelle). In Reichardt, J. (1969). Cybernetic serendipity : The computer and the arts. Praeger, p. 5.

pinceau sur une toile, ont commencé à produire des images, fixes et animées, qui se rapprochent et sont souvent identiques à ce que l'on appelle « art » et expose dans des galeries. »[53]

La « sérendipité » créatrice des nouvelles technologies sert de toile de fond à un discours sur l'art comme régénéré par ces nouveaux outils. La monstration de ces images expérimentales s'engageait, dès 1969, dans une approche pluridisciplinaire faisant de la photographie numérique une expression singulière du domaine vaste de la création artistique par ordinateur. Remarquons comme se retrouvent ici des traces de la « culture d'écran ». La proximité de définition entre photographie numérique et imagerie numérique s'avère mise en acte dès les premières mises en exposition.

Par ailleurs, force est de constater que les implications de l'exposition vont plus loin que l'exploration de l'interaction art-nouvelles technologies. Elles questionnent implicitement le statut de l'artiste et de l'œuvre d'art au sein de la galerie. Cette remise en question nous paraît s'étendre sur trois niveaux.

Premièrement, celui du médium artistique : se retrouvaient dans l'exposition plusieurs types d'œuvres : poèmes, sculpture, musique, vidéo… L'exposition collective fait cohabiter des expôts hétérogènes, c'est un fait. Mais le discours expositionnel rapproche ici des objets qui à l'époque, sont issus de mondes éloignés. La programmation, les mathématiques et leurs outils rejoignent ceux de l'art institué (peinture, sculpture et poésie). Ainsi, deuxièmement, les frontières du monde de l'art sont discutées. En présentant des télévisions, ordinateurs, machines en regard de tableaux, sculptures et installations, l'autonomie complète du monde de l'art par rapport à la société est ici mise en débat. C'est plutôt sa perméabilité qui est mise en scène, même si l'axe de contact principal est celui de l'innovation technologique. Par incidence, troisièmement, le statut d'artiste trouve une formulation particulière dans le dialogue instauré avec l'ingénieur.

Si l'enjeu pour *Cybernetic Serendipity* est de rendre compte de la fécondation entre les domaines, elle produit une perception des limites catégorielles de l'art plus floue. C'est dans ce jeu sur les limites que s'insère *Studies in Perception* et la préhistoire de la photographie numérique, préoccupation centrale du monde de l'art à l'époque. Le cas de *Cybernetic Serendipity* opère sur

[53] *"Thus people who would never have put pencil to paper, or brush to canvas, have started making images, both still and animated, which approximate and often look identical to what we call 'art' and put in public galleries."*(Traduction personnelle). *Ibid*.

trois niveaux de remise en question de l'art mais montre aussi quel statut donne l'exposition artistique à la photographie en général et au numérique en particulier. Sans être ontologique, il se rapproche de ce qu'Alexandre Streitberger nomme un objet hétérogène (Pirenne & Streitberger, 2013, p. 9). L'émergence de l'art contemporain a produit des occurrences où la photographie quitte la « spécificité du medium » qui fonde la qualité d'une œuvre d'art dans le canon moderniste.

Débordant des cases, la photographie perturbe l'unicité du médium artistique et fait cohabiter la création artistique avec les médias de masse. La photographie numérique exposée est l'héritière du jeu de pistes qui se déroule dans la zone grise des termes médiums et médias. Elle a trouvé des usages et des pratiques dans le monde de l'art où elle a acquis le statut de médium artistique, et a été réactivée par son statut de média.

b) Passages entre médiums, passages entre médias

Historiquement, dans le milieu artistique, va éclore un double mouvement : d'un côté une prolifération des genres artistiques (Body art, Land art, performance…), et de l'autre, l'émergence des médias (photographie, cinéma, télévision, vidéo) comme catégories artistiques à part entière (Manovich, 2017, p. 2). La photographie s'est historiquement immiscée dans les pratiques de l'art contemporain dès ses débuts dans les années 1960, notamment *via* la performance, le *happening* et l'art conceptuel.

Pour Dominique Baqué (1998, p. 18), la photographie sera « ce qui reste » de ces œuvres, le témoignage d'une action bornée dans le temps ou bien d'un dispositif artistique éphémère. Mais ce qui enclenchera l'entrée en art de la photographie est son passage d'outil de mise en image à élément à part entière d'un dispositif artistique (Baqué, 1998, p. 56). La photographie débordera progressivement de sa fonction documentaire pour instaurer une ambiguïté quant à son rôle au sein de cette catégorie d'œuvres. Par exemple, dans le cas du Land art, elle pouvait également inciter les publics à se rendre sur place pour observer l'intervention (Baqué, 1998, p. 20). Et en parallèle, l'acte photographique en lui-même peut devenir un guide pour la conception d'une œuvre, comme lorsque l'artiste Dennis Oppenheim utilise sa peau comme surface photographique dans performance *Reading Position for 2nd Degree Burn* en 1970.

La capacité d'immixtion de la photographie émerge à cette époque, où l'œuvre d'art devient progressivement la concrétisation d'un processus mental plus qu'un objet « fini », fermé sur lui-

même (Baqué, 1998, p. 49). Citons Dominique Baqué, analysant l'entrée en art de la photographie :

> *« […] d'une certaine manière, tout est déjà là, déjà latent, dans l'art conceptuel, l'art d'attitude, le Land Art, etc. Tout est joué : les ambiguïtés et les paradoxes, la précarité et la nécessité. Ce qui suivra, et dont hériteront les années quatre-vingt-dix, ne sera finalement pas autre chose que la variation, sous différents modes et à travers diverses polémiques, de ce qui s'est constitué à l'aube des années soixante-dix. » (Baqué, 1998, p. 50)*

L'émergence d'une photographie artistique est tributaire d'une modification conceptuelle profonde du domaine artistique. Les années 1960-1970 restent cependant marquées par une profonde ambivalence, partagées entre l'éclatement des frontières médiatiques et des logiques d'artification sectorielles. Le champ photographique ne fait pas exception, ses théoriciens cherchant plutôt à autonomiser le champ photographique des autres logiques de création.

La stabilisation de l'art contemporain durant les années 1960-1970 va de pair avec la perturbation d'un purisme distinctif entre les productions artistiques. Mais soulignons d'entrée que si l'idée de transgression des normes est paradigmatique de l'art contemporain, elle n'est pas son seul principe directeur. Les travaux de Béatrice Joyeux-Prunel de 2021 dans son histoire mondiale de l'art contemporain pointent bien comment la réalité socio-économique du marché de l'art, couplée aux stratégies de mise en avant des acteurs de l'époque ont eu un impact tout aussi important sur la morphologie du domaine.[54] Et bien que Nathalie Heinich définit, en 2015, le paradigme de l'art contemporain selon une logique oppositionnelle et transgressive face aux œuvres antérieures, ses travaux reviennent aussi sur l'importance d'un accompagnement institutionnel des avant-gardes dès les années 1960. Cet accompagnement institutionnel reste associé à une valorisation de l'unicité de l'œuvre d'art typique du courant moderniste (Manovich, 2017, p. 3).

La photographie ne fait pas exception, son institutionnalisation s'inscrivant dans une tension du concept de médium, relevée par Lev Manovich (2017, p. 2). À la prolifération de formes – caractéristique des débuts de l'art contemporain – s'ajoute l'émergence progressive de nouvelles pratiques culturelles dans l'enseignement et la production artistique avec, en tête de file, le

[54] De plus, comme le rappelle Nathalie Heinich (2015), l'art contemporain n'a pas fait rupture nette. Le moment de son déploiement au XXème siècle n'a pas vu émerger qu'une seule et unique « avant-garde radicale » mais des logiques formelles plurielles. Voir Pomian, K. (1998). Sur les matériaux de l'art. *Technè*, n°8, p. 14.

cinéma et la photographie. Cependant, proposant des matérialités bien définies (pellicule et film), et des productions stables (image fixe et image animée) elles pénètrent facilement la hiérarchie institutionnelle des Beaux-Arts sans réellement bousculer la définition du concept de médium. Outre leurs caractéristiques intrinsèques, la présentation de la photographie et du film dans les institutions leur permettait de maintenir une unité d'objet, une intégrité de l'œuvre. Manovich (2017, p. 3) souligne comment, dans l'esthétique institutionnelle, le concept de « medium » repose en réalité sur une distinction symbolique entre art et culture de masse. L'exemple le plus flagrant de ce maintien distinctif étant la séparation opérée entre « vidéo » et « télévision » où le médium « vidéo » existe au regard de pratiques de production et de diffusion rétentives.

La production artistique était soumise à une logique médiatique contradictoire, produisant des éditions limitées d'objets dédiés à une fabrication en série et « conceptuellement paradoxaux tels qu'une "cassette vidéo, éditée à 6 exemplaires" ou un "DVD, édité à 3 exemplaires" » (Manovich, 2017, p. 3). La logique d'artification de la photographie répond donc à une « entrée en art paradoxale » (Baqué, 1998, p. 49) à plusieurs niveaux. Déjà au regard des logiques de décloisonnement que le monde de l'art contemporain revendiquait dès les années 1970, qui se superposent à des logiques institutionnelles contradictoires.

Ce mouvement se retrouve dans le commissariat de l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* proposée à l'heure de la consolidation de la photographie comme médium artistique en 1981. Au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Suzanne Pagé et Michel Nuridsany y travaillaient l'opposition historique puis le dialogue entre photographie et la peinture sur l'échelle des Beaux-Arts. L'exposition proposait une unification des deux domaines, consécutive d'une maturation des préoccupations plastiques des peintres et photographes. Les catégories ont dépassé les limites de leurs pratiques respectives, le temps de la rencontre est arrivé. Ces médiums trouveront un terrain d'entente pas uniquement dans les images qu'ils proposent mais plutôt dans

> *« l'élection du musée comme lien affirmant ainsi une nouvelle dimension formelle et physique de la photographie: celle de l'espace muséal dans la verticalité de son mur et sa donnée spatiale spécifique » (Nuridsany & Pagé, 1980).*

Si l'exposition est un jalon pour Léo Martinez (2011, p. 297), c'est qu'elle aussi parce qu'elle acte la reconnaissance artistique en France d'une modalité artistique de la photographie :

« L'alliance de la technique et de la figuration photographique conjuguée à l'utilisation de l'esthétique picturale servant une création artistique conceptuelle, aboutit à l'apparition d'une forme artistique, "la forme tableau" ou "tableau photographique" »

Apparue dès les années 1980 sous la plume du critique Jean-François Chevrier (Lugon, 2010, p. 1) le phénomène désigne la maturation lente d'une production photographique vers l'autonomie du tableau. S'il ne doit pas se réduire à « une simple adaptation opportuniste aux hiérarchies du marché et aux espaces des musées contemporains. » (Chevrier & Lingwood, 1989, p. 34), force est de constater que le phénomène de la forme tableau permet d'exposer un art photographique reprenant plusieurs marqueurs sémiotiques (nom, accrochage, rapport au spectateur) de l'art pictural bien identifié par les publics. Surtout, gardons-nous d'envisager le grand format photographique comme un aboutissement technique. Au contraire, héritier du *photomural* et de l'affiche, le grand format est originellement dissocié de l'art photographique traditionnel dont les acteurs valorisent les petits formats (Lugon, 2010, p. 3). La forme tableau est historiquement liée au domaine des expositions, des foires et des *mass-media* publicitaires tout autant qu'à celui de la peinture romantique. C'est d'ailleurs cette proximité avec les images de la société de consommation américaine qui motiveront son incursion dans le monde de l'art contemporain, dans un mouvement allant de la publicité vers l'art (Lugon, 2010, p. 8).

Reste que, pour le cent-cinquantième anniversaire de la photographie, c'est le récit de son passage à l'art qui sera privilégié par le Centre Pompidou. En 1989, *L'invention d'un art,* organisée par Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny entérinera une vision ubiquitaire et polymorphe de la photographie, gage de sa contemporanéité. Après un passage par plusieurs modalités historiques de l'art photographique, la dernière section de l'exposition (« La photographie comme art en 1989 ») regroupait des contributions très variées. On y retrouvait des tirages (Robert Mapplethorpe, Henri Cartier-Bresson), des installations (Christian Boltanski, Sophie Calle, Annette Messager) mais aussi des objets en 3D (le morceau de palette *Pallet V* de Peter Kennard). Entre art visuel, performance et sculpture, les textes de médiation présentant les œuvres confirmaient l'hybridation des différentes pratiques. L'idée d'un passage entre médiums, canonisé par le récit expositionnel et l'histoire de l'art, assoit la photographie au sein de l'art contemporain de l'époque.

En parallèle, jouant des ambiguïtés entre médiums artistiques et médias techniques se pense aussi le passage entre médias. À ce titre, *les Immatériaux* – toujours au Centre Georges Pompidou en

1985 – mettait en scène un l'affranchissement progressif de l'art à ses supports matériels. Initialement pensée comme une exploration des nouveaux matériaux industriels dans la création artistique (Broeckmann, 2020, p. 4), l'exposition est une étape notable dans les propositions dédiées aux « nouveaux médias et aux nouvelles technologies » (Vicet, 2021, p. 67).

Le concours de Jean-François Lyotard pour le commissariat à partir de 1983 changera l'optique et l'envergure de l'exposition. Désormais centré sur *La Condition postmoderne* de 1973, l'événement rejoignait la thèse de Lyotard : l'examen critique du projet moderne d'émancipation des Lumières. Cette « postmodernité » s'accompagne d'une expérience du réel de plus en plus complexe et médiatisée « dans les arts, les littératures, les techno-sciences et les modes de vie »[55]. Les avancées scientifiques de l'époque motivent un constat présenté dans le livret de visite de l'exposition :

> *« La ''matière'' est toujours un état de l'énergie. L'énergie est immatérielle. L'esprit et le corps de l'homme, n'échappent pas à cette analyse. L'homme ne serait rien sans le flux continu d'interactions qui relie l'homme et les choses. »*[56]

La manifestation proposait ainsi un parcours qui pluralisait les expériences sensibles à même de retranscrire cet état du monde. À travers plusieurs parcours de visite, on proposait au visiteur une « non-exposition », qui faisait traverser 61 sites selon cinq parcours préétablis : « matériau », « matériel », « maternité », « matière » et « matrice ». La proposition brouillait les pistes entre exposition et objet artistique à grande échelle afin de pouvoir remettre «en cause la présentation traditionnelle des expositions, héritières des salons du XVIIIe siècle et des galeries»[57]. Les œuvres exposées renonçaient la plupart du temps à un encadrement lorsqu'elles étaient accrochées sur les grilles et à un socle quand disposées sur le sol. Plongée dans une quasi-obscurité, la visite mettait en valeur les écrans de télévision et d'ordinateurs qui l'émaillent. On croisait aussi des vidéos projetées et de nombreux objets en volume, des plus usuels aux sculptures, hétérogénéité revendiquée par Lyotard lui-même :

> *« Nous voulions exposer des choses qui suscitent un sentiment d'incertitude: incertitude quant aux finalités de ces développements, et incertitude quant à*

[55] Centre Georges Pompidou (1984). *Les Immatériaux, Communiqué de Presse.*

[56] Centre Georges Pompidou (1985). *Les Immatériaux, Petit journal.*

[57] Centre Georges Pompidou (1984). *Les Immatériaux*, Communiqué de Presse.

l'identité de l'individu humain dans cette condition d'immatérialité hautement improbable. » (Bidaine & Saur, 1985, p. 14)

L'espace était divisé par des « grilles métalliques grises plus ou moins transparentes selon l'éclairage, suspendues entre le plafond et le sol » (Gallo, 2012, p. 4) symbolisant l'absence de partition franche entre les lieux. Pour l'architecte scénographe de l'exposition, Philippe Délis, l'agencement spatial et le choix des cloisons visait à susciter une sensation de flottement chez le visiteur (Hudek & Délis, 2019). Poreuses, les sections offraient une expérience de l'espace déroutante, plongée dans la pénombre. Pour se guider, les publics étaient équipés de casques audio diffusant des extraits de textes changeant pour chaque site. La bande audio était diffusée *via* infrarouge et le déplacement dans l'espace impliquait des coupures et reprises de textes selon les zones visitées, offrant une expérience sonore fragmentée.

L'exposition faisait la part belle à la photographie et à l'image numérique. Son inscription au sein de contextes artistiques, scientifiques et culturels différents étaient particulièrement mis en avant, tout comme ses combinaisons avec d'autres médias (Moschovi, 2020, p. 221). On croisait, parmi les propositions, les photomontages projetés de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki *Orlando-Hermaphrodite II* (1983), vues hybride explorant la représentation des genres masculins et féminins. Étaient aussi présents les *Explosions* (1973), grands formats de Jacques Monory qui explorent l'impact de la captation photographique sur le geste du peintre (Moschovi, 2020, p. 222). Les hybridations de la technologie photographique menaient jusqu'au photocopieur du site « toutes les copies » de la plasticienne Liliane Terrier et ses étudiants. Il permettait aux visiteurs de photocopier des objets divers, « copigéniques »[58], exposés ensuite selon leurs qualités plastiques et comme mémoire de l'événement (Vicet, 2021, p. 75). Des images photographiques issues du domaine scientifique, des infrarouges aériens et des spectrographes avoisinaient une reproduction de bus de la RATP, où les visiteurs exploraient les environs à travers un film sur vidéodisque*, Le Bus*. Ici, les écrans-fenêtres de l'installation diffusaient un travelling de photographies et vidéos du quartier et, comme dans un bus, le public pouvait appuyer sur un bouton «arrêt demandé». Le travelling « laissait alors la place à un ensemble de reportages photographiques réalisés à différents endroits du parcours. » (Moschovi, 2020, p. 222)59.

Les Immatériaux était une occasion privilégiée de positionner la pratique photographique au sein

[58] Liliane. (s. d.). Arts des nouveaux médias · Liliane Terrier, retour sur Les Immatériaux 30 mars 2005. Consulté 12 octobre 2022, à l'adresse http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=4162

[59] Jean-Louis Boissier. 1985 Le Bus. (s. d.). Consulté 12 octobre 2022, à l'adresse http://jlggb.net/jlb/?page_id=94

d'un contexte médiatique large dont les délimitations matérielles et disciplinaires s'abattent progressivement. La postmodernité de Lyotard, exposée ici en 1985 allait rencontrer une réflexion sur les médias et les réseaux un peu plus tardive : en octobre 1990, dans la revue *Terminal,* Félix Guattari constatait l'essor de la naissance d'une société post-média, à l'aube d'internet et de l'essor des technologies informatiques et télévisuelles de l'époque. Pour lui, la période n'est pas uniquement le signe d'un décollement des images d'avec leur référent, mais également la possibilité de se réapproprier les contenus. Quitter la passivité télévisuelle pour rentrer dans une ère interactive ira de pair avec une révélation : celle de la capacité des médias à agencer les représentations pour produire du sens. Pour Guattari (1990, p. 43) :

> *« Le pouvoir grandissant de l'ingénierie logicielle ne débouche pas nécessairement sur celui de Big Brother. Il est beaucoup plus fissuré qu'il n'y paraît. Il peut exposer comme un pare-brise sous l'impact de pratiques moléculaires alternatives »*

Par la réappropriation des multiples formes médiatiques émergentes se dessine la possibilité d'une résistance, la production de subjectivité chère au philosophe[60]. Sans se prononcer sur la réalité des prévisions de Guattari, retenons que les années 1990 ont été une décennie où la réflexion sur l'industrie médiatique fut importante. En cause, l'héritage des années 1980, où fleuriront de nombreuses innovations (télévision par câble puis satellite, téléinformatique, magnétoscope personnel…) et une modification du marché médiatique au niveau mondial. Avec l'instauration de groupes privés et des investissements publicitaires massifs, l'économie médiatique de l'époque en plein essor est le ferment d'une vive réflexion intellectuelle. Dès 1989, le sociologue Francis Balle y détecte l'avènement d'une « culture de l'accessibilité » :

> *« Devant de telles performances, comment empêcher les uns et les autres, ingénieurs ou philosophes, experts ou hommes de la rue, d'annoncer l'avènement de la communication universelle, le jour où n'importe qui pourra enfin accéder de n'importe où et n'importe quand, à n'importe qui ou à n'importe quoi ? » (Balle, 1989, p. 82)*

Si une pensée critique des médias, enracinée dans une tradition marxiste, subsiste ; les nouvelles utopies de la communication accompagneront la floraison de nouveaux médias (Balle, 2019, p.

[60] Voir aussi Guattari, F. (1987). De la production de subjectivité. *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 4(1), 1-19. https://doi.org/10.3406/chime.1987.1048

627). Appropriation et accessibilité côtoient « L'hypothèse de la convergence » médiatique des années 1990, portée par une réflexion sur la porosité entre médias. Ils feront naître de nombreux concepts (intermédialité, transmédialité, post-media) marquant l'ébullition du domaine (Aïm, 2013, p. 5). La décennie 1990, les « années médiologiques » (en clin d'œil aux travaux de Régis Debray[61]) seront celles d'une forte vitalité de la réflexion sur les médias (Aïm, 2013, p. 1).

Les réflexions artistiques continueront de se nourrir de ces avancées intellectuelles. L'idée d'une culture d'écran commune se fait sentir dans le domaine des expositions d'art : *Passages de l'image* organisée du 19 septembre 1990 au 13 janvier 1991 en est un bon exemple. Alors que *L'invention d'un art* (1989) se concentrait sur les formulations artistiques de la photographie, *Passages de l'image* revenait sur la « nature changeante des images contemporaines, fixes et animées, produites au début de l'ère numérique » (Moschovi, 2020, p. 248). Il y a une distinction de taille où l'exposition part de l'image et pas du médium artistique. Christine Van Assche et Catherine David du Musée national d'art moderne (MNAM), accompagnées du théoricien et critique de cinéma Raymond Bellour, ont produit une exposition pour comprendre la « crise » en cours où « on ne pouvait plus dire comme avant : le cinéma, la photo, la peinture » (Bellour *et al*., 1990, p. 6).

Cette crise apparaît avec la naissance de la photographie, dans une perspective benjaminienne : le premier bouleversement des médias visuels étant l'apparition d'une image mécanique (Bellour *et al*., 1990, p. 6). Le remous est historique mais se retrouve sur le devant de la scène en 1989 avec les « nouvelles images » issues des derniers perfectionnements électroniques. La crise ramasse

> *« télévision, magnétoscope, synthétiseur, agencements multiples de la planète-vidéo ; elle s'étend et se radicalise avec l'ordinateur, les transformations qu'il permet et préfigure. »(R. D. de publication Bellour et al., 1990, p. 6).*

Passages de l'image dresse le constat de la fin de la spécificité du medium artistique, tout en appuyant sur l'intrication de l'image avec ses médiations technologiques. L'image photographique est prise dans un flux large où l'opposition entre image fixe et image en mouvement est désormais caduque. C'est le corps du visiteur qui, au travers de son expérience de l'œuvre, produit des

[61] Le néologisme apparaît dans Le Pouvoir intellectuel en France (1979) pour être plus amplement exploré dans son Cours de médiologie générale (1991).

éléments de cadrage pour les images[62]. L'exposition, qui proposait une démarche analytique, se déployait ainsi selon deux grands axes : l'un historique et l'autre esthétique (Moschovi, 2020, p. 249).

Le premier reposait rapprochait les images de l'exposition et une programmation cinématographique riche, projetée en annexe de l'événement. 130 films[63] étaient visibles dans le cinéma du Centre (à l'époque appelé *salle Garance*) et 100 bandes vidéo – courts extraits de ces films – étaient diffusées dans les galeries contemporaines. Ce grand corpus dépeignait toute une histoire du cinéma, les œuvres les plus anciennes datant des années 1920. Pour un même événement, on associait une projection en salle – ambiance d'écran géant et de pénombre comprise – et une expérience plus diffuse et fragmentée du rapport à l'écran, soumise à la déambulation de la visite dans les trois espaces de l'exposition. Le pendant esthétique s'incarnait *via* le parti-pris contemporain de la production : les œuvres présentes au sein de l'espace de la galerie étaient soit produites pour l'événement soit entre 1987 et 1990 (Bellour et al., 1990, p. 7). 16 installations d'artistes mêlaient « photo, vidéo, cinéma et ordinateur ».

L'examen des passages de l'image passait par l'exploration de la variabilité de ses formats d'apparition. Les écrans de projection, de télévision et d'ordinateur dans les lieux fonctionnaient comme signes d'un univers technique protéiforme. Dans ces écrans, l'image passe et circule, devient un flux. L'installation *Zapping Zone* (1990) de Chris Marker cristallisait la majorité des thèmes de l'exposition, montrant « 3 postes de télévision, 7 stations informatiques (Apple II GS), 4 tableaux lumineux contenant 80 diapositives et 10 photomontages » qui diffusaient des séquences vidéo, photographies, photomontages et images conçues par ordinateur[64]. Démontrant la plasticité de l'écran d'accueil des images, l'installation mettait en scène le zapping comme catégorie d'expérience des images à part. Pour Raymond Bellour (1990, p. 169), le « zapping n'est rien d'autre que la forme extrême (et à terme nulle) du passage » entre des « supports, modes de tournage et sources hétérogènes » où le visiteur explore l'univers de Marker : « Le Japon, toujours, Berlin, actualité oblige, Tarkovski et Matta, [les] figures élues et peinture, etc. » (R. Bellour, 1990, p. 169).

---

[62] Le communiqué de presse insiste sur l'omniprésence du corps du visiteur au sein de l'exposition, par qui arrive la « mesure des transformations, des passages d'un état à l'autre de la représentation. ». Centre Georges Pompidou. (1990). Passages de l'image. Communiqué de presse.

[63] Voir la programmation complète : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/L7NOmon

[64] Voir Zapping Zone, Chris Marker. (s. d.). Centre Pompidou. Consulté 12 octobre 2022, à l'adresse https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/recherche-scientifique/zapping-zone-chris-marker

En dehors du travail de Marker, l'exposition pullulait de types d'écrans différents. Citons par exemple le dispositif *Vortex* produit pour l'occasion par Dennis Adams. Des séquences de la programmation cinéma étaient projetées sur deux cloisons face-à-face, reliées par un caisson lumineux sur lequel figurait une reproduction très grand format d'un protestant endormi de la place Tienanmen. À la suite, *The Erl King* de Grahame Weinbren et Roberta Friedman proposait une imposante machine où les visiteurs pouvaient interagir avec des images enregistrées sur vidéodisque directement, par le biais d'un écran tactile.

Cette comparaison des supports de diffusion servait à l'analyse de « l'entre-images » concept faisant basculer la compréhension des images de l'unitaire au flux (Bellour et al., 1990, p. 7). Dans ce sens, en plus d'une multiplication des modes de réception de l'image, l'exposition proposait de décortiquer ce qui composait l'image elle-même. Par exemple, les travaux de Jean-Louis Garnell perturbaient la distinction entre fixité et mouvement en imprimant sur papier photographique des flous de bougé, reliquats d'un mouvement cinématographique obtenus avec un temps d'exposition long (Moschovi, 2020, p. 264). Dans la même veine, l'installation *Passage* (1987) de Bill Viola diffusait au bout d'une ouverture étroite une projection immense (500 × 350cm) et ralentie à l'extrême d'une vidéo d'anniversaire. Ici, « L'écran a la taille du mur, l'écran est le mur » (Duguet, 1990, p. 180), qui se trouve à la suite d'un passage étroit où le corps du visiteur en mouvement dévoile l'image dont la matérialité prend un caractère architectural.

Si les expositions ici présentées ne répondaient pas, à l'époque, au vocable de photographie numérique, elles sont cependant l'émanation d'une réflexion longue sur les affinités électives entre la photographie, l'art et les médias. La photographie numérique exposée apparaît dans un domaine dont les acteurs sont fortement travaillés par les limites de l'œuvre d'art. Ces limites sont nombreuses : formelles, techniques, conceptuelles… Et ont été régulièrement questionnées entre la fin des années 1960 et les années 1990. Reflet d'enjeux propres au monde de l'art, les discours sur la photographie numérique exposée se nourrissent d'ambiguïtés qui sont structurelles au domaine. Remarquons cependant que si « la photographie » cherchait à s'autonomiser en tant qu'art, son pendant numérique se trouvait toujours métissé à d'autres approches artistiques et médiatiques. Ayant désormais mieux saisi l'environnement artistique d'émergence de notre objet, nous nous consacrerons désormais à ses définitions propres.

2. Une image manipulée ?

a) Entre expérimentations et figurations

À la lumière des crispations par le simulacre numérique de la post-photographie, la manipulation de l'image porte un double sens. Elle l'est formellement mais aussi sémiotiquement. Dans les deux cas, elle renvoie à une conception de la photographie comme image « photoréaliste manipulée, ou du moins manipulable » qui fera florès au tournant des années 1990 (Gunti, 2018, p. 41). Cette conception du médium unifiée se heurte à notre examen antérieur, tant le photoréalisme n'apparaît pas dans les exigences de développement de la pratique. Nous rejoignons ici les conclusion de Claus Gunti, analysant l'iconographie concrète qui caractérise l'histoire de la photographie numérique :

> *« [L'histoire des expositions] implique des réalités techniques et visuelles très diverses et constitue un point de convergence entre champs scientifique et artistique, entre technologies et pratiques, entre image et artefact, permettant d'éclairer la constitution de cet objet en construction. » (Gunti, 2018, p. 41)*

Bien que le développement des technologies a toujours eu pour objectif d'émuler la capture analogique, la « production numérique effective » ne ressemble cependant que de loin à une image photographique usuelle (Gunti, 2020, p. 41). Reprenons un exemple vu auparavant, le colloque *L'image réinventée 94 : Art/Photographie numérique*. Très utile pour nuancer une rupture de la photographie numérique, le document nous replonge au sein de l'actualité expositionnelle de l'époque. Dans sa présentation, le colloque présente son affiliation avec deux expositions : *L'épreuve numérique* et *Digital Photography*, qui se sont déroulées au Palais de Tokyo en 1992 (Biagini, 1995, p. 12). Selon Gunti (2018, p. 41), *Digital Photography* est une des premières expositions en France à utiliser ce vocable dans son titre, bien que l'exposition regroupe des productions visuelles assez éloignées d'une image photographique conventionnelle. Entre considérations artistiques et politiques, ces deux expositions proposaient une exploration pionnière de la question de la photographie numérique en France (Gunti, 2020, p. 91).

La première exposition présentait des œuvres variées tournant autour des « conséquences esthétiques de la genèse immatérielle des images numériques »[65]. Le compte rendu paru dans *Le*

[65] Colonna d'Istria, M. (1992, janvier 12). Images nées sans Lumière. Deux expositions sur l'image numérique : recomposer la réalité, calculer de nouveaux mondes. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/12/01/photo-images-nees-sans-lumiere-deux-expositions-sur-l-

Monde de l'époque cite plusieurs artistes présents comme Seb Janiak, Thierry Cohen et Richard Croft qui faisait « dialoguer Mathilda May et son double » ou encore Francis Giacobetti qui décomposait les métamorphoses d'un portrait de Francis Bacon. Citons ici l'article, où émerge la thèse soutenue par l'exposition :

> « L'épreuve numérique*, évoque la création et les applications de cette " filière sèche ", par opposition à la " filière humide "de l'image argentique. Trucages, assemblages, collages sans raccords apparents, superpositions, transparences : les photographes intègrent l'outil à leur univers créatif, jouent de ces nouvelles " palettes " électroniques pour réinventer les techniques de la peinture. »*

Le journaliste reprend ici à son compte une distinction filière sèche/filière humide que l'on retrouve dans un article de Jacques Clayssen : « La photo numérique, une photographie à part entière ou une photographie entièrement à part ? ». L'image des « filières » est utilisée ici pour opposer photographie argentique et photographie numérique en vertu des chaînes de développement et de production qu'elles mobilisent. L'humide a recours au laboratoire photographique et au liquide révélateur, la sèche utilise la suite bureautique informatique. Clayssen penche pour une vision de la photographie numérique comme étant entièrement à part. La photographie numérique s'inscrit effectivement dans une histoire de la retouche photographique, mais les systèmes de la « filière sèche » permettent une mutabilité accrue des images : composition, coloration et éclairage peuvent être modifiés avec une facilité de plus en plus importante, dès 1994 (Clayssen, 1995, p. 85). Notons que le catalogue de la seconde exposition, *Digital Photography*, au Palais de Tokyo reprend lui aussi, dans sa préface, la distinction entre « filière chimique » et « filière infographique » (Boutteville & Bureaud, 1992, p. 3).

Le caractère manipulable se retrouve dans le corps de l'article du Monde. Le champ lexical de la retouche y est omniprésent : « morceaux recollés », « trucages, assemblages, collages », « superpositions »… La photo y est « malléable », « propice au clin d'œil et aux retouches », et a « envahi la publicité (Vanessa Paradis à la sauce Goude) ». La retouche est ici pensée sur le mode de la potentialité créative. Les opérations portées sur les images sont traitées avant tout du point de vue formel et plastique : on parle bien des conséquences « esthétiques », de la manière dont

image-numerique-recomposer-la-realite-calculer-de-nouveaux-mondes_3931666_1819218.html

les artistes « jouent de ces nouvelles "palettes" électroniques pour réinventer les techniques de la peinture ». On retrouvera aussi l'édifiante analogie entre photographie et tableau, fer de lance du discours formel sur la pratique.

L'autre exposition, *Digital Photography*, est traitée sous un angle différent. Alors que la première partie de l'article s'attachait à rendre palpable l'apport plastique de la photographie numérique, la seconde y ajoutera un contenu d'ordre socio-politique. *Digital Photograph*y réunissait trois artistes (Esther Prada, Carol Flax et Paul Berger) ainsi qu'un collectif (MANUAL, composé de Suzanne Bloom et Ed Hill) présentés comme

> *« des infographistes qui manient plus la souris de l'ordinateur que le crayon ou le pinceau. S'ils ont laissé de côté ces outils graphiques, aucun n'a oublié la politique ou la sociologie »*

L'article du *Monde* renvoie face à face la création graphique et un contenu politique pour deux artistes présentés : Esther Prada combat autant « l'hégémonie de la doctrine de Monroe que la photographie univoque », Carol Flax dénonce la course aux armements ou questionne les modèles familiaux en utilisant l'esthétique BD, l'incrustation et la répétition. MANUAL verra ses recherches qualifiées de « plus formelles et hermétiques » et Paul Berger verra exposé son « capharnaüm » de confrontations visuelles d'où « jaillissent quelques idées fécondes, mais qui n'évitent pas toujours le procédé ». Le discours est présenté comme critique, touchant des sphères à la fois sociales mais aussi plastiques. En effet, pour cette exposition, nous retrouverons également tout le vocabulaire du montage visuel et de l'intervention de l'artiste qui « mixe » et qui « confronte ». En ressort une mise en discours de la photographie numérique comme une image manipulable en vertu des nouveaux outils accessibles aux artistes.

Le catalogue d'exposition va plus loin : chaque artiste propose un angle socio-critique ou socio-politique dans son approche (Boutteville & Bureaud, 1992, p. 3). En outre, il informe de l'état d'esprit de la proposition d'exposition où la photographie est à l'interface. Rejoignant une posture « post-photographique », elle s'appuie sur une conception de la réalité issue d'un constructivisme radical en citant l'ouvrage *L'invention de la réalité* de Paul Watzlawick. Prenant acte de la fin annoncée du tirage, la photographie se dévoile à travers de nombreux supports. Cette instabilité de support, et la modularité des images permises est l'illustration d'une époque « post-photographique et post-biologique », où le flou règne. La qualité d'interface de la photographie numérique provient de cette instabilité constitutive, qui fait miroir au monde contemporain (Ascott, 1992, p. 4-6).

La proposition critique que constitue *Digital Photography* s'illustre par sa teneur oscillant entre les enjeux sociaux et esthétiques dévoilés par la photographie numérique. Citons la commissaire Annick Bureaud :

> *« Il y avait l'idée que la photographie était une technique de production d'images qui elle-même avait été questionnée comme production du réel et une production de vérité. Et aussi comme déplacement de la main de l'artiste dans l'œil. Un déplacement où ça n'était plus la personne qui fabriquait l'image, mais l'image était médiatisée par une technique qui était la photographie argentique.*
> *Et donc là, on arrivait à une deuxième couche : cette image produite par ordinateur, qu'est-ce qu'elle disait de la technique et de la vérité. Il y avait des questions écologiques, féministes, politiques et techno-scientifiques pour les 4 artistes, déjà ! »*[66]

Situé en France, ce cas se rattache chronologiquement à un temps particulier de l'histoire des expositions de photographie numérique. Il se place à la suite des premières mises en lien lexicales entre photographie et numérique ayant eu lieu durant les années 1980 sur le continent nord-américain : *Nancy Burson. Simulacra, Forms without Substance* à l'International Center of Photography de New York en 1985 et *Digital Photography. Captured Images. Volatile Memory. New Montage* à SF Camerawork de San Francisco en 1988.

La seconde exposition circulera ensuite dans six institutions américaines et européennes dédiées à la production photographique. Si elle partage le nom et une partie de la programmation, l'exposition *Digital Photography* du Palais de Tokyo ne présente en revanche pas de liens directs revendiqués avec sa prédécesseuse. Les thèmes en sont, en outre, très proches. Jim Pomeroy, le commissaire de la *Digital Photography* américaine affirme aussi dans son catalogue l'objectif critique de l'exposition, qui se propose à l'époque d'opposer l'industrie médiatique aux artistes dans leur manière d'utiliser les outils numériques (Pomeroy, 1988, p. 6-7). Les montages avec interventions visibles des artistes présenteraient une authenticité plus forte que les retouches imperceptibles réalisées par l'industrie médiatique de l'époque (Gunti, 2018, p. 43). Cette présence de la critique des médias s'explique, pour Gunti, par une transition progressive de l'expertise des outils de l'imagerie numérique. Alors que ces derniers dépendaient dans les années

[66] Annick Bureaud, entretien du 07/12/2022.

1970 de l'industrie et de la recherche uniquement, leur usage est presque uniquement assuré par les grandes agences publicitaires et les médias durant les années 1980. La plupart des travaux visuels présentés ne s'alarmaient pas de la fausseté possible des photographies numériques, mais constituaient plutôt « une investigation pragmatique de la construction du sens en photographie à travers des formes hybrides » (Gunti, 2018, p. 43).

La nuance est de taille ici : les artistes ne proposent pas l'examen critique du médium en lui-même, mais celui des stratégies de production de sens déployées par les médias de l'époque. Ainsi Esther Parada, une des artistes exposées au sein de *Digital Photography*, revenant sur son travail d'artiste entre 1984 et 1992 revendique toute la teneur politique de son œuvre dans un article de la revue *Leonardo*[67] du M.I.T Press de 1993. En s'appuyant sur sa lecture de l'ouvrage *The Mind Managers* d'Herbert Schiller, son travail s'attache à « contrecarrer certaines pratiques pervasives des médias que Schiller décrit : la fragmentation de l'information (à travers la publicité, les extraits sonores, etc.) et l'omission du contexte historique.[68] (Parada, 1993, p. 445). Pour l'artiste, les techniques d'imagerie numérique sont une aide précieuse pour produire des juxtapositions et des rapprochements visuels porteurs de sens dans son travail critique (Parada, 1993, p. 445). C'est donc une approche réflexive mais aussi enthousiaste des technologies numériques qui s'esquisse : celles-ci sont explorées dans l'optique de leurs potentialités visuelles et critiques. Pas encore accessibles au grand public, Gunti rappelle que l'entreprise Casio a été un assistant matériel nécessaire pour accéder aux outils nécessaires à la production de l'exposition *Digital photography* (Gunti, 2018, p. 46).

Un paradoxe est cependant frappant pour l'historien : si les images exposées proposent, formellement, des travaux se rapprochant des *computer graphics* (infographies), le catalogue est émaillé d'images retouchées photoréalistes issues de la presse. On observe ici un décalage qui s'opère entre la présentation expositionnelle de la photographie numérique et sa présentation médiatique. Décalage loin d'être anodin car il se réfère à une bifurcation dans les représentations de la photographie numérique. D'un côté, des images non-figuratives, abstraites et

[67] « Leonardo est la principale revue à comité de lecture portant sur les usages des sciences et technologies contemporaines dans l'art et la musique et sur l'influence des arts et des humanités sur les sciences et la technologie. » (Traduction personnelle). In https://direct.mit.edu/leon

[68] *"By counteracting certain pervasive media practices that Schiller describes: the fragmentation of information (through advertising, sound bites, etc.) and the omission of historical context"* (Traduction personnelle). Ici "sound bite" a été traduit par "coupure sonore", mais la locution désigne une pratique décontextualisée, se rapprochant de la citation hors-contexte.

expérimentales qui explorent des potentialités plastiques et de l'autre un florilège de photomontages, simulacres écorchant la fonction documentaire de l'image photographique. Ainsi, la critique de la retouche numérique en tant que pratique s'entend en lien avec la question de la représentation médiatique de l'information. Le mensonge et le simulacre posent problème dans ce cadre, et pas forcément dans celui de la galerie :

> *« Les débats sur la perte de légitimité de la photographie numérique recourent, de manière privilégiée, à des images photographiques vraisemblables, alors que la conception artistique de la photographie numérique cherche à l'époque plutôt un dépassement ou une alternative à une figuration photographique conventionnelle résultant d'une simple capture »* *(Gunti, 2018, p. 46)*

La photographie numérique exposée durant les années 1980 ira de pair avec l'éclosion des infographies dans l'espace de la galerie. Le terme, large, désigne des productions visuelles dans laquelle la captation photographique est mise en parallèle avec de nouvelles possibilités offertes par l'informatique. La dimension artistique de la photographie numérique se penche sur un dépassement possible de la capture photographique, pour trouver des développements alternatifs à la figuration photoréaliste (Gunti, 2018, p. 46). La dimension critique portée par les artistes ne concerne pas réellement cet aspect de la pratique, se concentrant plutôt sur les usages médiatiques et politiques de la photographie numérique.

b) Image composite, image fragmentée

L'apparition de photographies numériques photoréalistes au sein des expositions sera plus tardive, et s'incarnera autour de deux tendances : les photographies composites et les images fragmentées. Pour Gunti, faire l'histoire de la photographie numérique exposée, c'est faire l'histoire de plusieurs années de ces expérimentations visuelles ou conceptuelles (Gunti, 2018, p. 46-49).

L'exposition *PhotoVideo. Photography in the Age of the Computer*[69] présentée à la Photographer's Gallery de Londres en 1991 est emblématique de la première tendance. Organisée par le commissaire Paul Wombell, l'exposition est citée comme « première exposition de photographie

[69] Que nous abrégerons en PhotoVideo dans le texte pour alléger la lecture

numérique » revendiquée en tant que telle. Le photomontage occupe, dans cette exposition, une place importante qui fait également la part belle à un motif visuel qui s'imposera dans l'imagerie numérique des années 1990 : « La mise en scène de corps modifiés, fragmentés ou générés par ordinateur » d'aspect graduellement photoréaliste (Gunti, 2018, p. 46).

Pour Gunti (2018, p. 46), l'émergence de cette esthétique dans l'exposition traduit la réflexion sociétale sur un corps alors pétri d'interrogations. Effectivement, outre le développement des technologies de retouche et de prise de vue, c'est toute une gamme de pratiques culturelles à destination du corps qui émergent à l'époque (culturisme, essor de la chirurgie esthétique…) alliées à des développements du champ scientifique touchant directement l'organisme humain (séquençage de l'ADN humain dès 1990, cultures OGM…). Cette préoccupation se retrouve dans le « post-biologique » – aussi mentionné dans le catalogue de l'exposition *Digital Photography* – au Palais de Tokyo (Ascott, 1992, p. 4).

Elle traverse aussi l'article « Le deuil de l'image. De la photographie à l'image virtuelle » de Chantal de Gournay paru en 1993 dans la revue *Réseaux*. S'il peut paraître anecdotique de le citer, il a toutefois été identifié comme un des premiers de l'histoire de la revue à s'intéresser à la question de la photographie numérique (Le Guern, 2014, p. 224). Il proposait une réflexion ontologique sur la modification apportée par l'essor de la photographie numérique, faisant de cette dernière l'image de « […] la manipulation et de la duplication sans altération » (Le Guern, 2014, p. 224) Cette distinction fait écho à un rapport au corps diagnostiqué par Chantal de Gournay en 1992 où « le "lifting" des humains est techniquement aussi performant que le "lifting" de la pellicule archivée, plus sensible à l'évolution du temps et à la variation de la température. » (Gournay, 1993, p. 131). L'évolution des technologies suit de près un rapport au corps où la mutabilité accrue, permise par le bodybuilding et la chirurgie esthétique est ressentie comme une menace. Ce corps mutant sera un des motifs traversant l'art de l'époque (Michaud, 2006, p. 426), photographie numérique comprise. Cette préoccupation pour le corps modifié dominera graduellement le champ dans les années 1990 et occupera le devant de la production photoréaliste (Gunti, 2018, p. 46). *PhotoVideo*, en 1991, présentait par exemple une série de « portraits composites » superposant les visages de Margaret Thatcher et John Major, une des premières manifestations exposées de manipulations photoréalistes (Gunti, 2018, p. 47).

Ces « portraits composites » naissent avec le travail de Nancy Burson, présenté durant *Nancy Burson. Simulacra, Forms without substance* en 1980. Pionnière de la photographie numérique, elle crée au MIT dès la fin des années 1970 des portraits photographiques d'enfants disparus,

vieillis artificiellement pour aider la recherche policière (Gunti, 2018, p. 48). Similaire, dans le principe, aux superpositions de *PhotoVideo*, le travail de Burson déploie une vague de portraits obtenus par surimpression de visages dont les genres, ethnies et âges diffèrent. De nouveaux visages émergent, questionnant la normativité des catégories tout en suivant un protocole de création homogène pour chacun des factices produits (Kleiner, 1987, p. 69-72).

Citons aussi l'exposition *The Ghost in The Machine* de 1994, qui illustre la vision fragmentaire du corps hantant la photographie numérique. L'événement réunissait les artistes Anthony Aziz & Sammy Cucher, Keith Cottingham, Jeff Wall ainsi que Michael Wenyon & Susan Gamble. Présentée au MIT List Visual Center, centre d'art de l'université éponyme, elle s'accompagnait d'un livret de visite précieux pour saisir toute la teneur conceptuelle de l'exposition. Le commissaire Ron Platt (Platt, 1994, p. 1) y présente le travail des artistes comme un dépassement du « ça a été » de Barthes. Actant la coupure entre photographie et indicialité, ces images présentaient surtout un « certificat d'absence », tant les indices concernant les modes de production de ces images sont rendus invisibles. La rupture de la main de l'artiste avec son œuvre faisait écho à la rupture en cours dans les représentations du corps humain, transformé au point que le public ne peut s'y identifier.

On retrouve dans le livret la distinction de Maresca concernant les débuts de la photographie numérique : les œuvres produites utilisent en majorité des techniques de numérisation et des scanners plus que des cellules photographiques numériques (Platt, 1994, p. 2). La photographie numérique est ainsi présentée comme héritière du photomontage, mais aussi de l'art conceptuel :

> *« Si l'on cherche un précédent à la retouche numérique, il serait plus instructif de se pencher sur l'art conceptuel plutôt que sur les pratiques photographiques antérieures. Les artistes conceptuels en appellent à des modes d'approche alternatifs, parfois intellectualistes, et réclament du public une participation active dans la construction et découverte du sens de leur œuvre. » (Platt, 1994, p. 3)*[70]

Dans l'esprit de l'art contemporain, les œuvres montrées concrétisaient un processus de réflexion, ici langagier. La photographie est ici touchée par la sémiologie. Autrefois indice, référent d'une

[70] *"If we look for precedents to digital manipulation it may be more instructive to consider conceptual art rather than earlier photographic practices. Conceptual artists urge alternative, often cerebral modes of approach, and call upon the viewer to actively participate in the construction and unraveling of meaning in their work."* (Traduction personnelle)

chose, elle devient un objet renvoyant à un signifié propre (Platt, 1994, p. 3). Le passage par le scanner et l'ordinateur transforme en profondeur la photographie qui quitte l'indicialité traditionnelle pour devenir l'empreinte du processus informatique lui-même.

Toujours dans cette logique de signe, la photographie est aussi rapprochée du domaine de l'informatique. Ce rapprochement s'effectue via les mots utilisés dans le livret de visite (« scanner » ; « informatique » ; « machine »…) et l'imagerie convoquée. Les différentes œuvres assumaient pleinement un décalage avec le photoréalisme, proposant des portraits sans yeux ni bouches (*The Dystopia series* du duo d'Anthony Aziz et Samy Cucher) où des corps numérisés et reconstitués dans un collage pixellisé (la série *Untitled* de Susan Gamble et Michael Wenyon). La photographie numérique est ici présentée en mobilisant une constellation de signes croisant sémiologie, art et informatique.

Les expositions des années 1990 verront éclore un double mouvement de production artistique, oscillant entre fragmentation et recomposition de l'image photographique. Certes « forme visuelle plus que technique photographique » (Gunti, 2018, p. 49) et s'inscrivant dans la longue histoire visuelle de la manipulation d'images, ces usages restent le terreau d'origine de la photographie numérique exposée. Contrairement aux revendications des approches théoriques de l'argentique de l'époque, la présentation de la photographie ne s'est jamais crispée autour de la notion de vérité (Gunti, 2018, p. 49). Cette fixation autour du réalisme émerge principalement autour de travaux plastiques portant sur les représentations médiatiques ou journalistiques.

Les productions visuelles et leurs agencements en exposition sont, à l'époque, pensés comme des réponses pragmatiques à des problèmes concrets. Du traitement de l'information par les grands médias (qui, pour suivre une analogie marxiste, seraient les détenteurs de l'appareil de représentation) à la mutabilité du corps humain, ce mode d'investigation mobilise la captation numérique et, surtout, les procédés de retouche. Le domaine artistique fonctionne donc en lien avec les pratiques sociales des professionnels identifiées par Sylvain Maresca.

L'histoire de la photographie numérique exposée se déploie de manière privilégiée au sein des lieux d'art mais n'évolue pas en vase clos. Photographes professionnels, grandes entreprises, laboratoires, universités… La richesse du monde social de la photographie numérique se retrouve lorsque se l'on se penche attentivement sur ses modalités d'exposition. À cela s'ajoute toute la généalogie des formations discursives sur la photographie, que nous allons maintenant formaliser en une grille de lecture adéquate pour notre recherche.

D. Synthèse : une grille de lecture pour l'analyse

Forts de notre exploration de la photographie numérique exposée, nous présentons maintenant les éléments constitutifs de notre grille de lecture. À cette fin, les apports de l'histoire de la pratique seront repris de manière synthétique et articulés ensemble. De notre point de vue, ils cernent au mieux le débat scientifique autour de la photographie – entre contextualisme et essentialisme – et l'articulation du discours qui le constitue. Ensuite, les apports de notre étude concernant la photographie numérique seront résumés, établissant ainsi quelques critères définitoires de l'image que le vocable désigne. Dans le même temps, nous aborderons aussi les usages exprimés dans les premières expositions de photographie numérique. Nous tenterons ainsi de saisir leurs liens avec les préoccupations sociétales engendrées par l'image numérique. Partant de ces différentes traductions expositionnelles, nous formaliserons deux axes analytiques serviront à l'examen des terrains.

1. Une pratique modelée par ses récits et représentations historiques

a) Un objet théorique en débat

Initialement, nous cherchions à définir la photographie en tant qu'objet délimité, tout univoque qui serait déjà documenté par les sciences humaines et sociales. La réalité est, comme souvent, plus complexe. Les sources généralistes utilisées pour balayer le terrain oscillaient entre des définitions multiples, rendant peu lisible ce que l'on entendait par « photographie ». Notre analyse historique a été l'occasion de parcourir plusieurs travaux, qui ont fait émerger une compréhension de la photographie essentialiste ou pluraliste.

Débutons avec l'*Histoire de la Photographie*, où l'analyse décrit avant tout les phénomènes techniques et esthétiques du domaine, selon Rouillé et Lemagny (1998, p. 5). Cette approche s'éloigne d'ores-et-déjà d'un discours essentialiste : parce que lorsque Colin Osman narre le passage de « La photographie sûre d'elle-même (1930-1950) » à « La photographie inquiète d'elle-même (1950-1980) », il retrace la bascule du domaine photographique vers l'autoréflexivité dès les années 1930. Et celle-ci se configure selon plusieurs modalités. D'un côté, le développement de démarches artistiques valorisant la part subjective du photographe, de l'autre une esthétique universaliste : la photographie humaniste (Osman, 1998b, p. 185). On observera ainsi la consolidation, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des approches subjectives de Otto Steinert et Robert Frank, parallèlement aux productions humanistes d'Edward Steichen, notamment *via* les expositions *Five French Photographers* et *Family of Man*. Les expositions ont

eu, en effet, un rôle prépondérant dans l'élaboration de ces genres : *Family of Man* sera l'occasion de diffuser à grande échelle la photographie humaniste et *Subjektive Fotografie 2* constituera le manifeste de Steinert et son groupe.

Leur proximité temporelle n'équivaut pas à une proximité de style ou de pensée, chacun développant un discours et des images singulières. Le passage vers l'autoréflexivité est une dynamique commune mais ses traductions sont multiples. Par ailleurs, ces discours artistiques sur la photographie n'évoluent pas en vase clos : ils sont soumis à la critique (on rappellera ici celle de Barthes sur le sujet) et se nourrissent de pratiques antérieures. Les tenants de l'esthétique humaniste présentés au sein de l'exposition *Five French Photographers* (Brassaï, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Izis et Willy Ronis) sont notamment connus pour leur travail de photographes de presse (Beaumont-Maillet *et al.*, 2006). Cependant, les avancées techniques de l'époque et les interventions médiatiques des artistes ne sont pas des facteurs explicatifs suffisants pour comprendre l'émergence de tel ou tel mouvement. S'il produit une histoire nuancée, l'ouvrage s'appuie sur une construction qui n'articule pas tout à fait l'ensemble des facteurs socio-culturels en jeu dans les modifications du domaine.

Rappelons également que les manières de discourir sur la photographie sont prises dans les mailles de l'historiographie. À ce sujet, Michel Poivert introduit une reformulation historiographique dès 2008. Tributaire d'une périodisation issue de 1937, conçue par Beaumont Newhall à l'occasion de l'exposition *Photography 1839-1937*), son modèle ne convient plus. En effet, il se cantonne à envisager la pratique sous l'angle d'une histoire de l'art trop éloignée des déterminants socio-culturels des corpus. Une histoire générale est impossible à tenir, tant le domaine touche des applications variées, les approches théoriques doivent essaimer au gré des situations identifiées.

Forts de ce constat, nous avons privilégié les conclusions issues de *La Naissance de l'idée de photographie* de François Brunet, paru en 2012. Identifiant les constructions discursives à l'œuvre sur la pratique, la thèse de l'historien est une preuve de la plasticité du domaine photographique. L'ouvrage montre notamment comment l'autoréflexivité est en réalité consubstantielle à la pratique. Les monde sociaux de la photographie se sont très tôt chargés de produire une réflexion sur leurs propres pratiques, au gré de leurs objectifs. Ainsi donc émergera la conception de la photographie comme une invention a-technique paradoxale : une innovation technique qui ne suppose pas de compétence de ses utilisateurs. Le discours d'Arago à l'assemblée l'introduira comme image naturelle, un art sans art, à visée démocratique qui servira tant aux artistes qu'aux

conquêtes militaires (Brunet, 2012, p. 94). De l'autre côté de la manche, la publication de *The Pencil of Nature* entre 1844 et 1846 par Henry Fox Talbot fait de la photographie une écriture artistique élitiste (Brunet, 2012a, p. 148). Ses calotypes paraissent dans des ouvrages luxueux destinés à la bonne société anglaise. Deux grands exemples inaugurant la dynamique de vulgarisation-dévulgarisation identifiée par Brunet qui orientera la mise en discours de la pratique, selon qu'on la souhaite plus accessible ou savante. Les pratiques communicationnelles et l'élaboration de la pensée sur la photographie se révèlent quadrillées par ces critères qui se structurent de bien des manières. Prenons ainsi l'exemple plus tardif, au départ de la démocratisation effective de la photographie, du moment Kodak mené par Eastman vers 1900. Si Eastman et sa société produisent un discours sur la photographie appuyant sur sa facilité d'exécution, Alfred Stieglitz développera une position alliant plaisir d'une captation simple et rapide à l'œil acéré de l'artiste. Raillant à la fois les « *button-pressers* »[71] et les artistes bourgeois, il théorise l'esthétique de la photographie pure, où l'amateur éclairé intériorise son regard pour produire une image photographique digne de ce nom (Brunet, 2012a, p. 257).

Exemple en actes de la manière dont les discours – émergeant de contextes socio-culturels définis – pollinisent la réalité de la pratique photographique, l'étude de Brunet confirme la nécessité d'affiner les limites concrètes de notre objet d'analyse. Nous nous rapprochons donc de Brunet d'un point de vue conceptuel mais aussi des auteurs mentionnés par Clément Chéroux (Bolton, Gunthert, Poivert etc.) regroupés autour de la revue *Études Photographiques* (Chéroux, 2015, p. 16). Ces derniers ont privilégié, dès les années 1990, une approche culturaliste de l'histoire de la photographie. D'un point de vue scientifique, soulignons l'importance de l'apparition d'attitudes méthodologiques plus objectivables. C'est à la lumière de leurs méthodes d'analyse préconisées (centrée sur des contextes délimités, regroupant des corpus définis) que s'envisage cette recherche. Ce réajustement méthodologique s'est construit en réaction au pan essentialiste de la théorie photographique, qui a atteint son apogée à la fin des années 1970, début 1980 (Chéroux, 2015, p. 15).

La période est charnière : elle représente les débuts de l'élaboration d'une théorie de la photographie unifiée, dont les premières incarnations sont datées par André Gunthert entre 1977 et 1980 où paraîtront *Sur la photographie* de Susan Sontag et *La chambre Claire* de Roland

[71] Sobriquet issu du slogan de Kodak "*You press the button, we do the rest*".

Barthes[72]. Loin d'être anecdotique, cette « illusion essentielle »[73] a marqué durablement les représentations du domaine. Fondée sur l'hypothèse qui faisait du mécanisme d'indicialité l'élément déterminant de la photographie, l'approche a depuis été nuancée à de nombreux niveaux (Gunthert, 2016, p. 11). L'apport des ouvrages nourrira une pensée de la photographie sur le mode de l'essai esthétique, philosophique ou politique, s'appuyant sur la « valorisation d'un art photographique d'auteur, au détriment de sa pratique professionnelle ordinaire » (Gunthert, 2016, p. 1). Elle a fait date, mobilisé des penseurs de renom et produit plusieurs représentations de la photographie : le *photographique* de Krauss, le *Ça-a-été* de Roland Barthes… Leur apport reste, encore à ce jour, fondamental. Ils témoignent d'un temps où la photographie accédait à son statut d'objet culturel à part entière, en profitant d'un contexte culturel favorable (Gunthert, 2016, p. 11). L'essentialisme en photographie, qui pointe vers une théorie indicielle généralisante, est une production discursive située dans le temps. Cependant, cette production discursive a eu des effets longs, et a marqué les représentations du domaine durablement. Force est donc de constater que, de notre point de vue, « la photographie » ne possède pas nécessairement de sens « en soi », de vérité immanente. Sous le vocable se retrouve un faisceau large de pratiques relatives à une technologie commune circulant dans une mise en discours polyphonique.

Cette conclusion porte le sceau de notre ancrage épistémologique, issu des sciences humaines et sociales. Elle revient à quitter l'analyse d'ordre philosophique pour tenter d'observer comment des variables sociétales enrichissent et pluralisent la définition de la photographie. Des imaginaires, représentations et discours se cristallisent autour de la pratique, mais ils sont toujours remis en jeu par les acteurs culturels. Le sens donné à la photographie peut se comprendre selon les stratégies discursives qu'ils emploient, ouvrant la voie à notre approche communicationnelle.

En maintenant ce prisme d'analyse, quelques éclairages sur la rupture entre argentique et numérique – envisagée dès les années 1990 – ressortent. D'un côté, la scission était déjà déjouée au sein du colloque *L'image réinventée 94 : Art/Photographie numérique*, notamment par la contribution de Michel Frizot (1995, p. 19). Pour lui aussi, ce n'est pas la technologie en soi qui bouleverse la définition de la photographie mais les usages associés qui dépassent la sphère des artistes. Ils prennent aussi en compte les perturbations décrites par Sylvain Maresca : l'apparition

[72] Les exemples sont emblématiques et sont à placer au sein d'une activité éditoriale et sociétale vaste, décrite plus haut.

[73] pour citer André Gunthert et son article éponyme paru en 2016 au sein d'Études photographiques.

des techniques d'édition, des supports de stockage, de numérisation… La photographie numérique ne désigne pas une unique transition d'un boîtier à un autre, mais de nouveaux gestes et de nouvelles organisation concrètes de la chaîne de production photographique. En parallèle, se diffusent également des approches essentialistes et généralistes, qui tentent de saisir les remous causés par photographie numérique. Elles guideront les premières théorisations de l'image numérique : une pensée de l'image simulacre post-photographique décrite dans *The Reconfigured Eye* de Mitchell. Apparaît ici une nouvelle ère du soupçon pour la photographie, dont les possibilités de retouche obligent à interroger, à nouveau, la possible fin d'un régime documentaire de la photographie. Les perfectionnements techniques catalysent un autre temps d'incertitude qui se traduit par une inflation de la production éditoriale.

Forts de ces exemples, il apparaît que notre analyse historique rend compte d'un fonctionnement dynamique entre les approches essentialistes et les approches contextualistes au sein du discours théorique sur la photographie numérique. Les deux notions fonctionnent dynamiquement et bien que notre travail a mis en évidence deux pôles de réflexion sur le domaine (essentialisation et pluralisme), il infirme cependant la binarisation du débat. Les deux pôles ont coexisté et se sont succédé, glissant et se reconfigurant rendant le discours multipolaire et non pas polarisé. Resserrant notre analyse sur la photographie numérique exposée, il paraît essentiel de décrire les traductions expositionnelles de ce débat qui participent à la définition de notre objet

b) Caractéristiques d'une image à l'interface

La photographie numérique exposée est, dès ses premiers temps, incorporée à une réflexion large sur l'art et la société. Cette conclusion se traverse nos exemples. Lorsque des photographies numériques sont exposées, elles sont mises en discours en rapport avec d'autres domaines : l'art contemporain (*Cybernetic Serendipity*, *Photovideo)*, la politique (*Digital Photography*) ou bien le corps (*The Ghost in the Machine*)… Forte de ce premier principe, sa mise en discours est logiquement plurielle : entre deux expositions, des variations existent. Et même au sein d'une seule exposition, la photographie numérique est interrogée sous plusieurs angles. L'histoire de la photographie numérique exposée livre plusieurs enseignements, et deux semblent fondamentaux. Le premier consiste dans le fait que les expositions proposaient principalement des images expérimentales et le second indique que la photographie numérique est exposée, dès ses débuts, au sein d'un dialogue entre les médiums artistiques et les médias de masse. Nous reviendrons ici plus amplement sur ces deux éléments.

Dans cette optique, nous rejoignons les conclusions de Claus Gunti qui envisage la photographie numérique comme une forme expérimentale dès ses débuts, à rebours des théorisations qui feraient de la photographie numérique un objet dénué de matérialité ou de réalité visuelle (Gunti, 2018, p. 49). Son article s'oppose à une définition du numérique qui offrirait une rupture ontologique dans la représentation photographique. L'historien rappelle que le terrain des expositions n'a jamais été le lieu de crispation d'un canon photoréaliste :

> *« L'étude des expositions d'images numériques photographiques révèle une relation moins dogmatique vis-à-vis de l'exigence de représenter le réel. Si les développements techniques, dans toute leur diversité et leur complexité, tentent de reproduire les modalités de capture du médium analogique, ni les artistes ni les scientifiques ne mobilisent cette notion d'authenticité omniprésente dans les discours critiques et théoriques. » (Gunti, 2018, p. 49)*

Les essais avortés, les expérimentations, les tentatives de formulation picturales se succèderont au sein des expositions, qui sont un lieu où se polariseront des tendances visuelles (Gunti, 2018, p. 49). En premier exemple, citons la préhistoire de la photographie numérique : l'exposition *Cybernetic Serendipity* qui instaurait un rapport de similitude entre hommes et machines *via* l'évocation de la cybernétique de Weiner. La présence de *Computer Nudes* confirme le primat de l'expérimentation. L'une des premières apparitions d'une image photographique produite par ordinateur au sein d'une exposition. Image en ACSII, produite par des ingénieurs au sein d'un laboratoire, elle renvoie à un univers technophile de l'art contemporain. Le titre de l'exposition *Cybernetic Serendipity* en est également une belle illustration : la sérendipité désigne une « capacité, art de faire une découverte, scientifique notamment, par hasard », selon le Larousse. Elle rejoint le champ sémantique de « l'expérimental », qui regroupe à la fois le protocole scientifique en laboratoire mais aussi la tentative à titre d'essai. Moment de rencontre entre l'ingénieur et l'artiste, les machines et les œuvres, l'exposition était l'occasion de déployer une problématique opérant à trois niveaux : les limites entre art et sciences, entre l'œuvre d'art et l'invention, entre l'artiste et l'ingénieur.

Arrive ici une autre caractéristique de l'expérimental en photographie numérique : il n'est pas lié à une logique interne au domaine uniquement. Il s'inscrit dans un contexte plus large, celui de la naissance puis de la consolidation de l'art contemporain, dont l'une des caractéristiques est un jeu progressif sur les limites depuis les années 1960. Cette conception est au cœur de la sociologie de l'art contemporain développée par Nathalie Heinich dans ses ouvrages, qui éclaire notre cas de

figure. L'art contemporain enclenche, dès ses débuts, un brouillage catégoriel large qui irriguera jusqu'à la notion même de collectif. Nathalie Heinich identifie ce parti-pris comme un facteur compliquant la mise en place d'une archive des travaux et donc de la cristallisation d'un style (Heinich, 1998, p. 88). Il traduit le flou revendiqué par plusieurs mouvements entre l'art et la vie qui s'incarnera chez le groupe Fluxus dans la géométrie variable des membres et des actions, proportionnelle à la fécondité de leurs actions et happenings. Dans la même veine, le collectif Présence Panchounette indiquait en 1969 dans son *Manifeste Panchounette* que « Panchounette disait le critique, au fond, c'est n'importe quoi. Justement, méfiez-vous en ! », fuyant tant l'institutionnalisation que la crispation du sens de leurs actions.

À plus-forte raison, il accompagne un moment de transgression des frontières entre domaines de la création, qui prend une direction pluridisciplinaire (Heinich, 1998, p. 87). Cet aspect historique qui touchera l'ensemble de la création artistique après-guerre ne laissera pas en reste la photographie. Devant l'émergence de la notion de plasticien, qui permet d'unifier des approches artistiques disparates, la photographie se place au carrefour d'une production qui articule une production difficilement catégorisable (Heinich, 1998, p. 89). C'est l'émergence de la photographie plasticienne de Dominique Baqué, pour qui la photographie quitte petit à petit le domaine documentaire afin d'intégrer le dispositif de l'œuvre en tant qu'élément à part entière (Baqué, 1998, p. 56). Art paradoxal, la photographie est enchevêtrée dans les procédés performatifs ou conceptuels dès les débuts de l'art contemporain, omniprésente sans être mentionnée. Elle migrera peu à peu vers plus d'autonomie. Ce dialogue entre la photographie et les arts se trouvera formulé dans les expositions *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* et *L'invention d'un art*. Toutes deux opèreront des rapprochements qui assoient la photographie au sein de la création artistique, en utilisant le dispositif d'exposition comme lieu privilégié de la légitimité. Dans les deux cas, ces expositions situent la photographie au cœur d'un mode de création artistique où la pluridisciplinarité est de mise. Et parallèlement se dérouleront des expositions qui proposeront des réflexions sur l'intermédialité de la photographie : *Les Immatériaux* et *Passages de l'image.* Juxtaposant des images issues de catégories variées (cinéma, art vidéo, photographie, art numérique, hologrammes, imagerie 3D…), ces exemples montrent qu'une réflexion intermédiale s'est enclenchée dès la fin des années 1980. Par ce terme, nous rejoignons la définition identifiée par la conférence permanente des directeurs et directrices des unités de recherche en sciences de l'information et de la communication. Dans leur rapport intitulé *Dynamiques des recherches en sciences de l'information et de la communication,* relevons :

> *« […] l'analyse des relations (d'emprunt, de reprise, différenciation) entre les médias (la télévision emprunte au cinéma et à la radio leurs langages, mais s'en distingue tout autant en créant de nouvelles formes, de nouveaux genres, de nouvelles relations au public, etc.). » (Walter et al., 2018, p. 18-19)*

Dès ses débuts, la photographie numérique exposée se situe au carrefour du passage entre médias et du passage entre médiums.

De plus, pour éclairer une autre dimension de « l'expérimental », remarquons que la photographie numérique trouve, dans l'histoire de ses expositions, des images non régies par le principe de photoréalisme. Elles proposent des remises en question de l'indicialité, du renvoi à un référent et de la fonction documentaire. Deux des exemples mobilisés ici, *Digital Photography* en 1992 et *The Ghost in The Machine* en 1994, illustrent le rôle subversif accordé à la photographie numérique durant ces événements. Le premier avec les collages d'Esther Parada interrogeant les stratégies de diffusion de l'information des grands médias, et le second avec le duo Wenyon + Gamble et sa série *Untitled*, représentant des corps recomposés qui déconstruisent la notion de photographie comme un moment figé dans le temps. On y retrouve déconstruction du « paradigme de l'instant décisif » de Baqué : la saisie de l'instant n'est plus l'unique préoccupation des artistes photographes (Baqué, 1998, p. 149). De surcroît, c'est la catégorie unique de photographie en tant que technique de représentation que remettent en cause les expositions de photographie numérique. Pour citer les termes de David Bolter et Richard Grusin (1999, p. 112), la photographie numérique est une remédiation de la pratique analogique qui interroge toute l'histoire du domaine. Ses origines, durant les années 1970-1980, sont synonymes d'instabilité de stockage, d'outils peu accessibles et d'une multiplication des supports de diffusion. Si l'on y adjoint un ancrage conceptuel contemporain s'éloignant du photoréalisme, on comprend aisément comment elle est passée sous le radar de la grande théorie à sa naissance (Gunti, 2018, p. 42). Une perspective plus contemporaine réévalue les apports d'une pratique marquée par l'intermédialité, visuellement expérimentale qui problématise des enjeux sociétaux de représentation et de circulation des images. Cette problématisation de la société par la photographie numérique est effectuée, dans les expositions, selon deux axes identifiés : le processus de production et les aires de discours mobilisées.

2. Des traductions expositionnelles aux prises avec les problématiques de leur temps

a) Définir par le processus de production : Captation-édition-diffusion

Les exemples d'exposition étudiés introduisent la photographie numérique comme étant expérimentale et intermédiale dès ses premiers temps, remettant en cause la photographie comme catégorie de représentation monolithique. Nous postulons ici que cette remise en question opère sur trois moments du processus de production de la photographie numérique : la captation, l'édition et la diffusion. Ce découpage s'appuie sur notre exploration de l'histoire des expositions croisée avec la sociologie des pratiques professionnelles. Le terme « numérique » et son application au domaine de la photographie induit un flou énonciatif éclairé par le travail de Sylvain Maresca, *Basculer dans le numérique.* Déjà abordé plus haut, nous détaillerons ici quelques point qui nourrissent notre analyse

Suivant une approche ethnographique, le sociologue enquête sur le passage vers la photographie numérique. Démontrant l'hétérogénéité du métier photographe, l'ouvrage offre une description de la pratique récoltée auprès de ses acteurs principaux. Sans reprendre l'ensemble des changements décrits, nous nous attarderons sur plusieurs points significatifs expliquant les trois temps du processus identifiés.

Au départ, les activités de la profession de photographe incluent l'ensemble de la production, à savoir prise de vue, traitement en laboratoire et retouche : « L'acte photographique ne se divise pas, affirme Norbert Dufour, artiste photographe : il doit aller du déclicage à l'agrandissement, un tout » (Maresca, 2014, p. 51). C'est l'arrivée, tardive, de la photographie couleur dans les pratiques professionnelles qui modifiera drastiquement cette chaîne de production artisanale. Elle ne s'est imposée dans la presse et la publicité qu'au cours des années 1980 (Maresca, 2014, p. 49). Sa généralisation progressive modifie l'économie de la profession en instaurant un tiers dans la chaine de production : des laboratoires dédiés au tirage en couleur, qui peuvent en assumer le coût. C'est, en premier lieu, ce passage du noir et blanc à la couleur qui a marqué de nombreux professionnels. Premier jalon dans l'évolution des pratiques, il replace l'irruption du numérique dans un second temps, tempérant la rhétorique révolutionnaire. Le passage à la couleur implique une première division du travail photographique, les opérations de retouche nécessitant des savoirs professionnels particuliers.

Ensuite, les premiers temps de la production assistée par ordinateur (PAO) ont été accompagnés de pratiques mixtes. Les technologies numériques naissantes étaient utilisées, notamment pour

la création de maquettes graphiques, tout en maintenant un savoir-faire argentique encore indépassable. En écho avec ce qui se passait au sein des expositions durant les années 1990, les usages numériques en photographie chez les professionnels gravitaient autour des nouvelles possibilités de retouche d'images, leur stockage et leur échanges. L'irruption de la technologie numérique dans le monde des photographes professionnels a tout d'abord concerné le domaine de l'édition et de la retouche pour ensuite modifier les logiques de captation et de diffusion de la photographie (Maresca, 2014, p. 67). Dans un contexte où la chaîne de production photographique est fracturée, les technologies de retouche numériques permettent aux photographes un retour d'expertise une manière de « renouer » avec une tradition de maîtrise de la chaîne de production (Maresca, 2014, p. 52). Ce retour à la tradition est souligné par Maresca : « le vocabulaire de ces logiciels est largement inspiré de celui du laboratoire photographique argentique. » (Maresca, 2014, p. 52). Il y a donc une forme de continuité symbolique dans les pratiques entre argentique et numérique. Cette continuité de pratiques a permis aux photographes de s'approprier pleinement la mise en couleurs de leurs images (Maresca, 2014, p. 81). Un laboratoire numérique naît, où le tirage et l'édition sont assurés par le photographe.

Ce retour de compétences est sensible au niveau de l'édition photographique, avec l'arrivée de Photoshop au début des années 1990. En parallèle aux expérimentations graphiques visibles dans les expositions, les professionnels s'équipent de suites logicielles leur permettant d'intervenir à nouveau sur l'ensemble de leur production sans passer par un tiers. Si certains développent une approche artistique libérée de la contrainte du photoréalisme, c'est la nature de la commande reçue qui influence les buts de la retouche. Par exemple, les critères des photojournalistes sont directement hérités des procédés argentiques : « relever un petit peu, éclaircir un peu, mettre un peu de contraste[…] »[74]. Ceux du domaine artistique valorisent plutôt les opérations radicales, l'exploration des possibilités de l'outil. À ce titre, l'image numérique exposée comme une image manipulée, joint la sociologie des professionnels et les préoccupation artistiques exposées.

Les expositions vues plus haut en attestent : Paul Berger et sa série « Cards », réalisée en 1989 et exposée au sein de *Digital Photography* proposait par exemple une exploration du collage numérique et son interprétation. La série juxtapose des éléments visuels composites (photographies, dessins, textes…) afin de proposer une narration des images non linéaire, mélangeant les régimes de lecture (Boutteville & Bureaud, 1992, p. 8). L'édition numérique est

[74] Photographe de l'AFP interviewé par Valentina Grossi, 2011, p.194 dans Maresca, S. (2014). Basculer dans le numérique : Les mutations du métier de photographe. PUR.

choisie par l'artiste en raison de ses qualités visuelles, qui ne laissent pas d'indice perceptible des interventions effectuées.

L'omniprésence de l'édition numérique dessine, en creux, le domaine de la captation. Chez les photographes, les capteurs numériques ne se sont généralisés auprès des professionnels qu'au début des années 2000, une dizaine d'années après la généralisation des suites PAO (Maresca, 2014, p. 53). En cause, le manque de performance des boîtiers numériques originels qui prendront du temps pour concurrencer réellement les argentiques. Le passage au capteur numérique ne bouleversera pas les techniques de captation des professionnels tant ces derniers fonctionnent sur le même principe de captation de la lumière. On observera quelques réajustements, notamment dans la gestion des couleurs (Maresca, 2014, p. 54) mais surtout l'anticipation de la retouche (Maresca, 2014, p. 68-69).

La fin de l'utilisation de la pellicule, la possibilité de visualiser les images capturées et la certitude de pouvoir facilement retoucher les photos assouplissent progressivement les modes de prises de vue. On peut photographier plus, et des détails gênants (une voiture ou un chat qui passent) deviennent moins dramatiques. On peut photographier à nouveau, la captation n'est qu'un temps de la conception de l'image et non plus l'instant décisif (Maresca, 2014, p. 69). Cependant, pas de clivage net entre une logique de l'économie caractéristique à l'argentique et une explosion de clichés numériques. Les pratiques s'adaptent aux types de commandes[75] et, surtout, s'inscrivent dans le long débat entre la légitimité d'une prise en rafale et une construction réfléchie, presque méditative de l'image photographique (Maresca, 2014, p. 59).

Dans le même ordre d'idées, la possibilité de visualiser les images sur écran LCD émane d'un désir fort du domaine de la publicité et de la mode, où le prix élevé des séances photo poussait les professionnels à travailler le plus rapidement possible et voir au plus vite l'image finie (Maresca, 2014, p. 60). Le reste des professionnels utilisait les valeurs chiffrées (histogrammes) pour vérifier l'exposition de leurs images, plutôt que de se fier aux étalonnages trompeurs des écrans LCD (Maresca, 2014, p. 63). Cette question de l'apparence des images sur écran, dégradées par la compression de l'e-mail entraînera de nombreux débats entre photographes et commanditaires dès 2005 (Maresca, 2014, p. 63) jusqu'à devenir un enjeu dans la formation des générations plus jeunes, dites *digital-natives* (Maresca, 2014, p. 64). L'argentique est toujours enseigné, et même

[75] « Ces pratiques divergentes se rapportaient également à des spécialités photographiques différentes, comme d'un côté la photographie d'illustration et de création et, de l'autre, la photographie de presse ou encore de mode » (Maresca, 2014, p. 59).

valorisé pour ses vertus pédagogiques puisqu'il permet aux étudiants de comprendre les nombreuses opérations à envisager dans la prise de vue, en amont de l'édition.

La question de la captation prend, chez les professionnels, un tournant pragmatique. Elle est cependant explorée de manière créative au sein des expositions : l'exploration des objets « copigéniques » de Liliane Terrier au sein des *Immatériaux*, par exemple, propose la réalisation de photocopies dont les qualités sont rapprochées de l'image photographique. Les travaux de Nancy Burson, et ses images composites réalisées en fusionnant de nombreuses vues questionnent également la manière dont se réalise le portrait photographique en évacuant la question de la capture de l'image. Si la photographie numérique exposée s'est donnée à voir comme une image manipulée, c'est parce qu'elle se place à la suite de ce que Dominique Baqué (1998, p. 149) a nommé « la déconstruction du paradigme de l'instant décisif ».

Les explorations artistiques de la photographie au début de sa fécondation par l'art contemporain ont quitté le mythe d'Henri Cartier-Bresson faisant voir un « instant absolu, l'événement restitué dans la plénitude de son acmé » (Baqué, 1998, p. 149). L'historienne ira plus loin, affirmant que la saisie de l'instant est devenue caduque pour beaucoup de plasticiens contemporains, qui ont privilégié un travail de l'image centré sur l'appropriation ou la création d'une autre objectivité[76] (Baqué, 1998, p. 150-151). C'est à la lumière de cette conception que doit se replacer l'analyse de la photographie numérique exposée, dont les premières évocations prennent racine dans un domaine où la captation photographique a été radicalement remise en question d'un point de vue conceptuel. Par incidence, l'atomisation de la captation rend possible l'inclusion d'images enregistrées ou crées par des machines dans les limites catégorielles de la photographie numérique. Et ainsi, on pouvait retrouver dans *Photovideo. Photography in the Age of the Computer* des travaux examinant la surveillance de masse dès 1991[77], où la captation dépasse l'intentionnalité humaine du photographe ou de l'artiste avec en sous-texte l'idée de l'acheiropoïète, l'image tombée du ciel qui suit la photographie dès sa naissance (Brunet, 2012a, p. 31).

[76] Baqué (1998, p. 151)poursuivra son étude en introduisant le cas des époux Bécher et de l'école de Düsseldorf dont les travaux photographiques déplacent l'intention photographique. L'objectif n'est pas de produire un « art du temps » mais un art de l'archive dans la « saisie parfaitement concertée d'un objet, d'une architecture ou d'un visage »

[77] da Silva, J. (2021, octobre 22). As the Photographers' Gallery in London turns 50, we look at five of its defining shows. The Art Newspaper - International art news and events. https://www.theartnewspaper.com/2021/10/22/five-defining-shows-at-the-photographers-gallery

Enfin, dernier point, le numérique rebat les cartes des processus de diffusion de la photographie. Chez les professionnels comme dans les expositions, la question des nouveaux supports de stockage ainsi que l'utilisation d'Internet reconfigurent les usages. L'évolution technologique amorcée dès les années 1980 n'a pas impacté uniquement la production et l'édition de photographies, mais également la manière de les stocker et de les échanger. Les scanners, apparus dans les années 1970, ont été un des premiers outils numériques dont se sont dotés les photographes, bien avant les boîtiers numériques (Maresca, 2014, p. 98). Notons aussi que retoucher des images ne désigne pas uniquement modifier leur aspect visuel mais aussi les « conditionner pour leur circulation future, notamment en les compressant ou les indexant » (Maresca, 2014, p. 98). Éditer les images ne se cantonne pas à modifier leur aspect : c'est un temps clé d'anticipation de l'échange entre le photographe et ses commanditaires. Et à nouveau prime le régime mixte, où l'image est transformée selon les supports qui serviront à son échange : une photo compressée coexiste avec son équivalent original sur CD acheminé par un coursier (Maresca, 2014, p. 98).

Toujours dans la diffusion, mais sur le plan promotionnel, la démocratisation d'Internet au tournant des années 2000 a vite été perçue comme un moyen efficace de rendre son travail visible. La logique de mise en visibilité sur la toile impliquera de nouveaux gestes, de nouvelles stratégies d'indexation et labellisation. Tout un savoir-faire documentaire entre désormais en jeu, malgré l'absence de formation des photographes dans ce domaine (Maresca, 2014, p. 99). Diffuser sur le net implique une qualification des informations et des choix descriptifs variés. Dans la constitution d'une photothèque en ligne, l'apparition du nom et des coordonnées du photographe deviennent par exemple un gage d'authenticité (Maresca, 2014, p. 99). Pour ce qui est du classement, la diffusion d'images sur le net implique la création de tags et de mots-clés associés aux images afin de la qualifier dans l'océan de contenus.

Enfin, l'ubiquité de la photographie numérique implique de la retrouver dans des lieux d'impression et sur des écrans de plus en plus variés nombreux (Maresca, 2014, p. 100). Outre la maîtrise de la production, la pensée du photographe prend nécessairement une orientation *cross-media* faisant basculer les images vers une existence majoritairement virtuelle (Maresca, 2014, p. 101). À l'heure des campagnes de communication à grande échelle, une seule image imprimée dans un magazine ne suffit plus : celle-ci existe dans un système plus large comprenant images, sons et vidéos qui se répondent mutuellement. Nouveau lien entre pratiques professionnelles et préoccupations expositionnelles, incarné par les exemples de *Passages de l'image* et *Les Immatériaux*, qui confrontaient les modes d'existence simultanés des images fixes et animées,

photographie et vidéo. Mais ces problématiques font également écho avec les critiques du discours médiatique développées au sein de *Digital Photography*, où Esther Parada décortique les astuces rhétoriques des grands médias. Le propos de *Photovideo* prend, lui aussi, à bras le corps cette question en la couplant à la problématique de l'édition. Si l'on en croît le texte de présentation :

> *« Les images, une fois chiffrées, peuvent être rediffusées par la télévision ou transmises dans les réseaux de communication. Elles peuvent être améliorées, éditées et altérées sans que cela soit visible. L'exposition pose la question suivante : est-ce la fin de la photographie comme nous la connaissons, ou simplement son prochain chapitre ? »*[78]

Ces trois temps de la conception photographique peuvent être envisagés comme trois pôles de problématisation de la photographie numérique exposée. Comme nous venons de le voir pour *Photovideo*, une interrogation n'en exclut pas une autre : une exposition peut proposer une réflexion sur la captation et l'édition simultanément. La distinction est faite ici par souci de clarté méthodologique, puisqu'en réalité ces trois aspects sont régulièrement confrontés les uns et autres selon des agencements variés, qui s'étudient au cas-par-cas. Notons cependant que, à la lumière des témoignages récoltés par Maresca et des conclusions de l'histoire des expositions, l'édition est le domaine le plus souvent interrogé, étant le premier temps où le numérique s'est niché.

b) Qualifier par les filtres discursifs : Technique, Plastique, Social

La mise en discours des expositions ne se penche pas uniquement sur les étapes du processus photographique. La photographie numérique exposée est mise en discours et rendue visible à travers trois filtres : technique, plastique et sociologique. Nous choisissons le terme de filtre par analogie avec les filtres optiques utilisés en photographie. Ce sont des lentilles ou des gélatines appliquées sur les objectifs pour ajuster l'exposition ou la couleur des clichés. Utiliser un filtre, c'est opérer des ajustements visuels sur l'image qu'on produit et opérer des choix : plus ou moins

[78] *"Images, once encoded, can be played back via television, or transmitted down telecommunications networks; they can be enhanced, edited and altered without visible trace. This exhibition poses the question: Is this the end of photography as we know it, or merely the next chapter?"* (Traduction personnelle) in The Photographers Gallery. (s. d.). PhotoVideo : Photography In The Age Of The Computer. Consulté 25 novembre 2022, à l'adresse https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/photovideo-photography-age-computer

exposer, définir les couleurs à privilégier, corriger des effets de zoom… Présents dans la photographie argentique, ils ont migré vers nos usages numériques où le terme filtre désigne aussi les effets visuels que nous pouvons effectuer simplement.

Dans le même ordre d'idée, au sein des expositions, le discours est filtré : des choix sont effectués qui orientent le sens vers trois grandes approches. Ces filtres colorent le statut de la photographie numérique exposée en associant au champ sémantique de la photographie leur champ sémantique propre. Ils désignent la manière dont on parle de la pratique, l'interprétation qu'en donnent les expositions. Ces filtres s'appliquent à la fois sur le processus de production photographique mais aussi sur les images présentées. Établir cette partition permet de qualifier les discours opérés sur la photographie numérique par les expositions. Ces différents filtres ont, tout d'abord, été élaborés à la lumière de l'article « Pluriel des temps en histoire de la photographie : périodes, régimes d'historicité, fonctions du récit », de Michel Poivert qui établit l'histoire de ces modes discursifs. Nous opérons une distinction nette entre les trois dans un souci de clarté : les filtres ne s'excluent pas les uns les autres. Au contraire, ils ont plutôt tendance à s'additionner.

Le filtre technique désigne les temps de l'exposition où les objets présentés sont envisagés sous l'angle des technologies et des outils. Il est identifiable lorsque sont mobilisés les techniques photographiques (développement, mise au point, tirage), les outils (photocopieur, scanner, imprimante…) et l'informatique (ordinateur, processeur, données…). Le filtre renvoie à la réalité matérielle et pratique de la photographie, invoquée et subvertie selon des degrés variés. Il renvoie également aux objets de l'exposition dont le sens est connoté par le domaine de l'innovation technologique. D'un point de vue historique, le filtre technique revêt un caractère fondamental. La « photographie numérique » émerge dès que des technologies informatiques de captation, édition ou diffusion viennent fertiliser le domaine. Les possibilités d'édition nouvelles entraînées par l'apparition de machines et de suites logicielles *ad hoc* sont, par exemple, à l'origine du projet d'exposition *Digital Photography* de 1992.

L'impact de la technologie est également consubstantiel au propos antérieur de *Cybernetic Serendipity,* en 1968. Le parcours de visite confrontait des images produites par ordinateur et les machines elles-mêmes. L'exposition prélève des « *Computer graphics* » dans des laboratoires pour les présenter en tant qu'œuvres : c'est le cas de *Studies in Perception*, devenue un travail artistique après sa mise en exposition. L'environnement cybernétique convoqué par l'exposition introduisait un rapprochement entre systèmes humains et machines. Ce rapport aux machines se

trouvera reformulé bien plus tard au sein des *Immatériaux*. Ici, la technologie est une médiation entre l'homme et le réel : « Nous n'intervenons presque plus jamais en direct sur les réalités à transformer. Le travail professionnel ou domestique exige de plus en plus de matériels. Le contact manuel, visuel, olfactif avec le matériau se perd », indique le dossier de presse de l'exposition. L'installation *Le Bus* de Jean-Louis Boissier et ses étudiants en arts plastiques incarnent cette médiation par la technologie, où la promenade en bus était relayée par des reportages photos stockés sur vidéodisque. Procéder à l'exploration des déterminants techniques de la photographie numérique conduit les expositions à produire des agencements d'œuvres et de discours qui interrogent les liens entre l'outil, l'image et le public, menant à notre second filtre.

Le prisme plastique est l'approche la plus récurrente, et la plus difficile à qualifier. On pourrait dire, intuitivement, qu'elle désigne les discours artistiques portés sur la photographie numérique. Ce serait pourtant un contre-sens, au regard de notre travail précédent. Le passage par l'histoire de l'art a pu montrer comment la qualification artistique de la photographie s'est effectuée main dans la main avec ses déterminants sociaux et techniques. Nous choisissons donc le terme « plastique », qui désigne le discours formel sur la photographie numérique. Il est perceptible selon plusieurs modes. Tout d'abord, lorsque sont évoquées les qualités visuelles et sensibles de l'image photographique (composition, sujet, grain…). Il ne s'applique cependant pas uniquement à l'image photographique, en vertu des multiples déconstructions de l'œuvre d'art effectuées en amont. Il désignera donc également les opérations de déconstruction formelle, de questionnement des limites ou d'interrogation de la matérialité du dispositif photographique dans son ensemble. L'approche par le prisme plastique a permis, par exemple, la rapprochement entre la photographie et la sculpture au sein de l'exposition *L'Invention d'un Art* en 1989 en proposant des installations mêlant photographie et volumes. Si l'on se recentre sur la photographie numérique, la série *Fictitious Portraits* de Keith Cottingharn présentée dans l'exposition *The Ghost in the Machine* en 1994 est une réflexion sur la nature de la représentation numérique. Citant le tableau, de facture photoréaliste, les œuvres sont des peintures digitales hyperréalistes ne représentant personne, dont le but est d'interroger « le lien entre corps et âme »[79]. Dans ce même registre de jeu sur la représentation, la série *Cards* de Paul Berger fournit des images où « la vraisemblance photographique est délaissée au profit d'une forme de représentation plus rudimentaire et plus ouverte à l'interprétation qui évoque le clignotement d'un écran de

[79] Platt, R. (1994). Ghost in the Machine (MIT List Visual Arts Center). https://listart.mit.edu/art-artists/publications/ghost-machine

télévision »[80]. Le travail de Nancy Burson dans son exposition *Simulacra, Forms without substance* consiste en des superpositions de photographies à grande échelle. Ces images manipulées créent de nouveaux visages de toutes pièces, annulant la dimension documentaire de l'image photoréaliste. Chez Burson, le travail formel dialogue avec le sociétal et l'informationnel, nous menant à notre dernier filtre.

Le filtre social désigne la manière dont les expositions ont pu mettre en lien les usages de la photographie numérique avec les problématiques philosophiques, sociales, politiques ou économiques de leur temps. Le prisme social est lisible dès que sont convoqués des arguments faisant de l'artiste ou de l'œuvre d'art un critique de son temps, selon des degrés variés. Il est également perceptible lorsqu'est convoquée la question des usages sociaux du photographe (rôle du photographe, rôle de l'artiste…) ou de l'image (rôle des représentations, mises en visibilité de groupes ou de pratiques…). Si l'on prend l'exemple du post-photographique, il représente une bascule esthétique mais également sociétale : les images retouchées pourraient perturber l'équilibre démocratique avec leurs simulacres. On pense ici à l'approche d'Esther Parada et des critiques du discours médiatique qui motivent son travail. Mais l'artiste aborde d'autres thématiques au sein de *Digital Photography*. Ses deux séries *The Monroe Doctrine (1987-89)* et *2-3-4-D : Digital Revisions in Time in Space (1991-92)* sont une critique des discours géopolitiques dominants marqués par la réécriture historique des civilisations européennes et américaines (Boutteville & Bureaud, 1992, p. 14). Enfin, à une autre échelle, rappelons les sursauts autour de la question du corps et du post-humain. À ce titre, on peut citer *The Dystopia Series* des artistes Anthony Aziz et Samuel Cucher présentés au sein de l'exposition *The Ghost in the Machine*. Les traits effacés sur les visages sont présentés comme l'expression « d'une diminution des interactions humaines causées par l'empiètement des technologies »[81]. Du point de vue du collectif ou de l'intime, la photographie numérique est présentée, dans ses expositions, comme une pratique adaptée pour diagnostiquer une époque.

[80] Centre national de la photographie. (1992). Digital photography : Paul Berger, Carol Flax, Manual (Suzanne Bloom-Ed Hill), Esther Parada. ART-EL.

[81] *"In Aziz+Cucher's* The Dystopia Series*, the San Francisco-based pair create portraits of individuals whose facial figures have been digitally erased. These images represent an extreme reaction to the diminishment of human interaction caused by technological encroachment"* (Traduction personnelle) in Platt, R. (1994). Ghost in the Machine (MIT List Visual Arts Center). https://listart.mit.edu/art-artists/publications/ghost-machine

II. Construire les terrains, des politiques culturelles aux logiques de médiation

Forts de notre grille d'analyse, constituée par notre examen historique de la photographie numérique exposée, les caractéristiques de notre objet se précisent. Intermédiale, visuellement et conceptuellement retravaillée, la photographie numérique exposée questionne aussi bien les technologies à l'œuvre que les usages de la pratique, qu'ils soient artistiques ou plus quotidiens. Si notre grille de lecture s'est précisée, notre travail d'analyse est loin d'être achevé : sachant quoi chercher, il faut maintenant saisir où le chercher. Depuis cette distinction simple affleure le parti-pris de notre recherche, qui s'appuie sur une analyse de terrain pour saisir comment la photographie numérique est entendue puis relayée par les acteurs institutionnels du monde des expositions. Ce chapitre propose un cadrage documenté et élargi des espaces emblématiques qui accueillent nos terrains.

Il commencera par un panorama des politiques institutionnelles à l'origine de l'inscription muséale de la photographie. Des premiers temps associatifs ont émergé des structures d'envergure, portées par les enjeux de la politique culturelle française des années 1980. La poussée institutionnelle s'est incarnée dans trois organismes dont les incarnations actuelles sont la Maison européenne de la photographie, Le Jeu de Paume, centre d'art national et la galerie de photographies du Centre Pompidou. Une fois ce cadre posé, qui définit les spécificités de chaque lieu, nous reviendrons sur un portrait des modes d'exposition. Ce second temps reviendra sur différents apports de l'art moderne et de l'art contemporain au domaine des expositions. Dès cette époque, on constate qu'une pensée intimement liée à l'expérience des visiteurs émerge. Les modernités plurielles verront naître un certain nombre de gestes autour du « bien montrer » et de l'engagement corporel des publics. L'espace d'exposition de l'art contemporain radicalisera son approche en proposant des expériences où les lieux et les objets sont presque accessoires. En creux cependant se dessinera l'importance de l'exposition révélée par ces gestes parfois iconoclastes. Enfin, une troisième partie nourrie de ces apports reviendra sur la dimension proprement sémiotique et langagière de l'exposition et comment fonctionne son rôle institutionnel. En revenant sur une ontologie des faits sociaux, nous articulerons ensuite l'exposition comme dispositif de médiation. Élément composite et agissant, la part normative du dispositif de médiation sera abordée en rappelant ses enjeux pédagogiques et politiques intrinsèques.

A. Des politiques culturelles d'envergure à l'origine des espaces dédiés à la photographie

Les lieux d'exposition sélectionnés pour notre enquête jouissent d'une visibilité certaine dans le milieu culturel français, en particulier celui de la photographie. Le Jeu de paume, la Maison Européenne de la Photographie (MEP) et le Centre Georges-Pompidou bénéficient tous les trois d'une aura importante. Leur inscription historique dans le domaine – culturel en général et photographique en particulier – accompagne le temps long de l'institutionnalisation de la photographie en France depuis les années 1970.

Complexe et foisonnant, en lien avec des considérations à la fois politiques, économiques et artistiques, sa pleine étendue peut difficilement être circonscrite ici. Nous relèverons cependant quelques points saillants qui expliquent leur forte assise symbolique, toujours prégnante au moment de notre recherche. Ainsi, dans ce premier temps du développement, nous ne reviendrons pas sur l'ensemble de l'évolution du paysage photographique des années 1970-1980, mais plutôt sur la généalogie des trois lieux de notre analyse. Deux de nos trois institutions (le Jeu de paume et la MEP) émanent de structures antérieures, respectivement le Centre National de la Photographie (CNP) et le Mois de la Photo organisé par Paris Audiovisuel. Nous commencerons brièvement par le modèle préalable qui a inspiré la France, issu des Etats-Unis.

1. L'enjeu du lieu pour la diffusion de la photographie

a) Vers l'institutionnalisation au début des années 1970

Les premiers sursauts d'une reconnaissance institutionnelle de la photographie en France sont plus tardifs qu'aux États-Unis. Dans l'hexagone, ils prennent racine dans la conception de la pratique décrite par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Chamboredon dans Un Art moyen en 1965. Soumise à l'ordonnancement en classes des différents habitus humains, le phénomène de la photographie est un champ dans lequel

> *« Le groupe subordonne cette pratique à la règle collective, en sorte que la moindre photographie exprime, outre les intentions explicites de celui qui l'a faite, le système des schèmes de perception, de pensée et d'appréciation commun à tout un groupe » (Bourdieu et al., 1965, p. 24)*

Selon l'habitus de classe, il est possible de saisir les enjeux des pratiques. Ce fil conducteur fait la force, mais aussi la limite de l'analyse de l'ouvrage qui tente de « durcir » dans un modèle réglé

l'esthétique populaire de la photographie (Boutet, 2009, p. 209). Si l'on schématise, à la suite de François Brunet, cette esthétique populaire est en friction avec une pratique cultivée :

> *« La pratique « dévote » se constitue comme « négation de la pratique commune », et s'accompagne d'une « inflation rhétorique » de l'art et du sujet artiste, revendiquant sa liberté et trahissant sa « déviance » par rapport aux contraintes de l'automatisme et aux rites de la photographie familiale. »(Brunet, 2012a, p. 245)*

L'enquête de Bourdieu s'attache à dévoiler la réalité d'une pratique sur le terrain francophone, et s'intéresse aux mécanismes sociaux qui la règlent. Parue en 1965, l'étude ne comporte pas d'analyse portant sur les premières agences photographiques françaises et leurs photographes. À cette époque, la photographie professionnelle englobe ses praticiens dans un relatif anonymat : les agences de photoreportage – dont le modèle économique s'est constitué dans les années 1930 – conservent les négatifs de leurs photographes et nombre de publications en embauchent en interne sans leur reconnaître de droits sur leurs images (Denoyelle, 1997, p. 91-95).

C'est à partir de 1967 que des photographes (Hubert Henrotte, Hugues Vassal, Raymond Depardon et Léonard de Raemy), tous salariés de journaux ou de petites agences, fondent l'agence Gamma dont l'objectif est de défendre leurs droits dans l'économie de la photographie de presse (Morel, 2006b, paragr. 21). Suivront ensuite les agences Viva, SIPA, et Sygma qui quadrilleront le marché de la presse d'actualité en France dès les années 1970, en défendant l'intérêt des professionnels (Moschovi, 2020, p. 224). Au départ de l'institutionnalisation, donc, la structuration des acteurs en agences coopératives qui veulent faire reconnaître leur signature d'auteur et l'intérêt culturel de leurs travaux. Par exemple, le fonctionnement de Viva – créée en 1972 – impose à ses membres une action participative économique mais aussi une participation au débat sur la pratique, les invitant à « [d']assumer des prises de position autour de la photographie » (Morel, 2006b, paragr. 5). Viva fait ainsi écho à la prestigieuse agence Magnum en affichant une volonté de reconnaissance culturelle, au-delà de la presse écrite (Morel, 2006b, paragr. 3).

L'agence Magnum fait office de modèle d'organisation pour les photographes. Présente aux États-Unis depuis 1947, elle est créée à New-York par les photographes Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David « Chim » Seymour, William Vandivert et George Rodger et dispose d'une double localisation avec un bureau parisien (Denoyelle, 1997). Ainsi, Outre-Atlantique, existe un modèle originel d'institutionnalisation de la photographie, dont sera largement tributaire la conception française à venir.

En effet, le modèle de Magnum inspire l'organisation en agence et la défense d'un droit d'auteur photographique mais il présente aussi une collaboration historique avec le MoMA, dans un pays où la reconnaissance institutionnelle de la photographie est bien plus avancée. Les travaux de conservation et d'exposition du MoMA, dont la politique d'acquisition débute dès 1930, ont été l'occasion de produire une première élaboration théorique sur la photographie par l'historien américain Beaumont Newhall réalisée pour le catalogue de l'exposition *Photography 1839-1937* (Cheval, 2002, p. 4). Comme vu plus haut, ce découpage fera date et marquera durablement les théories de la photographie (Poivert, 2008, p. 773). Mais l'impact de cette scène photographique américaine dépasse l'influence conceptuelle, car son modèle dirigera le début de l'essor institutionnel en France.

Outre une collection large de photographies et un travail scientifique poussé, le MoMA ouvre dès 1945 une généreuse politique d'échanges transatlantiques avec la France (Barrère, 2007, p. 2). La création photographique américaine circule, notamment avec l'exposition *50 ans d'art aux États-Unis* – produite en collaboration par Beaumont Newhall et Edward Steichen – qui sera présentée au Musée d'art moderne de Paris en 1955 et dans toute l'Europe ensuite (Barrère, 2007, p. 45). Entre coopération artistique et *soft power*, ces collaborations rendent visibles, auprès des photographes français, l'organisation du marché américain de la photographie. Celui-ci articule « un soutien institutionnel, des galeries, un enseignement » (Martinez, 2011, p. 139), mais aussi une pratique de la photographie reconnue comme art visuel à part entière. Bien que la consolidation d'un marché de tirages photographiques américain sera plus tardif – fin des années 1960 (Moureau & Sagot-Duvauroux, 2008, p. 3-4) – c'est ce modèle de vente de tirages originaux qui inspirera les initiatives françaises à venir.

Ce détour est essentiel pour comprendre le référent de l'institutionnalisation française. En 1971, le photographe Lucien Clergue a déjà été exposé six fois au MoMA tandis que sa première exposition au Centre Georges-Pompidou attendra 1980. Toujours en 1971, le directeur de la galerie du Château d'eau de Toulouse, Jean Dieuzaide, ne parviendra à réunir une exposition de soixante photographies qu'après un prêt d'œuvres du consulat américain de Bordeaux (Martinez, 2011, p. 141-142).

Sur le territoire français, un contexte d'échanges et de partenariats locaux sera le prélude à l'introduction du modèle américain. Ainsi, en 1965, Lucien Clergue amorcera la construction d'une collection de photographies à Arles au musée Réattu en sollicitant les dons de quarante photographes (Clergue, 2002, p. 13-14). Le festival des Rencontres d'Arles viendra ensuite en 1970

avec l'écrivain Michel Tournier et le conservateur du même musée, Jean-Maurice Rouquette (Martinez, 2011, p. 142). S'enchaîneront ensuite la création du Musée Nicéphore Niepce à Chalon-sur-Saône en 1972 et de la galerie municipale du Château d'eau à Toulouse en 1974. Ces structures incarnent les premières initiatives locales portées par des professionnels passionnés (Martinez, 2011, p. 147).

La décennie 1970 amorcera la constitution du domaine de la photographie en tant que champ, un espace social jouissant d'une capacité à se doter d'un « principe de différenciation et d'auto-organisation » (Bourdieu, 1992, p. 93), en additionnant structuration économique, développement d'un marché et la mise en visibilité par l'exposition. Au sein du paysage de l'époque, qui articulait surtout agences, photo-clubs et amateurs, un processus de reconnaissance par les pouvoirs publics va progressivement rejoindre ces initiatives de plus petite ampleur et, petit-à-petit, l'institutionnalisation de la photographie au sein du domaine culturel deviendra une affaire d'État récurrente. Dans une recension de l'ouvrage de Gaëlle Morel *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970* (2006), l'historien de la photographie Quentin Bajac pointera le nombre conséquent d'actions de l'état en faveur de la pratique :

> « *[…] le lecteur ne pourra qu'être frappé par l'abondance, depuis plus de trente ans, des initiatives publiques, étatiques – quasiment tous les ministres et secrétaires d'État à la Culture depuis Michel Guy ont lancé un plan photographie – ou locales – notamment le caractère précurseur de la politique de la Ville de Paris sous l'égide de Jean-Luc Monterosso. » (Bajac, 2006, p. 2)*

Dans son ouvrage, l'historienne reprend dans le détail l'ensemble des initiatives, plus ou moins abouties, de l'État en faveur de la photographie. Elle dessine un jeu où se succèdent création d'associations, de manifestations et d'expositions répondant à une volonté commune de reconnaissance artistique et institutionnelle de la photographie.

En parallèle des premières initiatives régionales – notamment arlésiennes – les frémissements de l'institutionnalisation font aussi jour à Paris. Par exemple, Jean-Claude Lemagny œuvre activement pour la reconnaissance artistique de la photographie depuis sa position à la Bibliothèque nationale de France. Sa nomination en qualité de conservateur pour la photographie contemporaine à la fin de 1968 est le point de départ d'un engagement de fond pour ce qu'il considère comme un médium à part entière (Morel, 2006b, paragr. 45). Sous son impulsion, en 1971, la BNF ouvre la première galerie dédiée uniquement à la photographie faisant la part belle à la diversité des

pratiques (Morel, 2006b, paragr. 47). En 1976, Michel Guy, secrétaire d'état à la Culture dégage une enveloppe de 300 000 francs dédiée à la photographie tandis qu'est créé le Service de la photographie en juillet 1976, cellule administrative du Centre national de la cinématographie (Morel, 2006b, paragr. 50). Celle-ci sera chargée de la gestion du premier organisme national destiné à promouvoir la photographie en France : la Fondation nationale de la photographie, située à Lyon (Morel, 2006b, paragr. 51). De forme associative, son implantation en province sera perçue par son président Pierre de Fenöyl comme un handicap à son développement à l'échelle nationale (Morel, 2006a, paragr. 52). La direction de la Fondation sera ensuite confiée à Bernard Chardère en 1978, et s'installera au palais Lumière (Morel, 2006a, paragr. 52). Plus tard, en 1980, le Service de la photographie sera rattaché à la Direction du patrimoine puis subira plusieurs découpages, dont émanera la « Mission du patrimoine photographique », se concentrant sur la conservation des fonds et le fléchage des subventions (Morel, 2006a, paragr. 56).

En 1978 Henri Chapier crée l'association Paris Audiovisuel, structure initialement chargée de la production de films et de vidéos subventionnées par la mairie de Paris. La création de l'association fait suite à un événement politique d'envergure : l'élection de Jacques Chirac en 1977.

> *« Ce changement fait de la ville de Paris un lieu où s'affirment les stratégies politiques en conférant à la municipalité une importance grandissante. L'appui donné à des événements culturels y participe. » (Martinez, 2011, p. 164)*

À cette époque, la ville se dote d'une commission d'achats et entreprend la création d'une collection publique de photographies. Elle organisera le premier Mois de la Photographie en 1980, sous la direction de Jean-Luc Monterosso, l'association bénéficiant d'un budget 500 000 francs à l'époque. La première édition du Mois de la Photo inclut « une trentaine de lieux d'exposition, dont la moitié représentée par des galeries et des fondations d'entreprises privées » (Morel, 2006b, paragr. 59). La manifestation est essentiellement locale (mobilisant notamment les espaces du musée Bourdelle, du musée Carnavalet, du Grand Palais) et conjugue non seulement patrimonialisation et création contemporaine (Morel, 2006b, paragr. 59), mais aussi une certaine idée de l'action culturelle qui mêle secteurs privés et publics. Progressivement, la reconnaissance de la photographie ne se cantonnera pas à de petites structures autonomes de l'administration ou des associations. Celle-ci va progressivement changer d'échelle, en infiltrant notamment les politiques des grands équipements culturels, notamment à Beaubourg.

b) *L'émergence de lieux dédiés dans le climat culturel des années 1980*

En parallèle, et toujours à Paris, le Centre Georges-Pompidou est inauguré en 1977. Le projet d'un musée national d'envergure à Beaubourg est là depuis 1968, marqué par la culture contestataire de la période et le projet de créer un lieu articulant les chefs d'œuvre modernes et la pluralité de la création artistique contemporaine (Moschovi, 2020, p. 228). Dans cette optique pluridisciplinaire, la photographie se doit de figurer au sein des collections du Pompidou, et plus précisément du Musée national d'art moderne (MNAM). Le Centre est un haut lieu d'expression de l'engagement institutionnel pour la photographie dès sa création. Mais à ses débuts, les photographies sont conservées à la Bibliothèque nationale, et l'embryon de collection du musée n'est pas issu d'une politique d'acquisition mais plutôt le résultat de legs ou de dons, notamment

> *« […] les clichés de Brancusi, faisant partie du legs de l'atelier réalisé par l'artiste à sa mort en 1957, source de la première exposition de photographies organisée au centre Georges-Pompidou, des épreuves de Raoul Haussman et Raoul Ubac, données par ce dernier en 1975 et 1976 […] "Le Simulateur", grand photomontage de Dora Maar et "Woman" de Man Ray, provenant de la collection de Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp et donnée par cette dernière en 1973. » (Bajac, 2005, p. 2-3)*

Le statut de la photographie dans les collections est, au départ, plutôt flou : en 1973 les organigrammes du Centre Pompidou placent les photographies au sein de la Documentation générale, avec les imprimés, manuscrits et films (Etchecopart-Etchart & Feyeux, 2016, p. 182). Le MNAM, sous la direction de Pontus Hultén (directeur de 1974 à 1981) contactera Jean-Claude Lemagny qui fournira quelques orientations souhaitables pour la future collection (Etchecopart-Etchart & Feyeux, 2016, p. 182). Il interviendra également, aidé du conservateur au MNAM Jean-Hubert Martin, pour fournir les photographies exposées lors de l'inauguration du Centre en 1977. En 1976, le commissaire Alain Sayag, en poste à la Documentation générale, se verra confier la cellule « Cinéma Vidéo » du Centre. La fin des années 1970 sera l'occasion pour le musée de formaliser les objectifs de la collection de photographies, se concentrant en premier lieu sur l'époque moderne et contemporaine laissant au Musée d'Orsay à venir la période antérieure (Moschovi, 2020, p. 234). Les grandes expositions pluridisciplinaires inaugurales du Centre Pompidou (*Paris-New York* en 1977, *Paris-Berlin* en 1978, Paris-Moscou en 1979 et *Paris-Paris* en 1981) offriront toutes une place de choix à la photographie, qu'elles situent au cœur des échanges artistiques internationaux présentés (Etchecopart-Etchart & Feyeux, 2016, p. 182).

En 1978, Pierre de Fenöyl alors revenu de Lyon sera nommé conseiller pour la photographie auprès du président du Centre afin de développer un département spécialisé. Sayag et de Fenöyl œuvreront pour mettre en place un espace de 50m^2 dédié à la photographie. Les deux commissaires ne seront pas toujours d'accord concernant le medium, Sayag voulant l'inclure dans la globalité de l'histoire du 20ème siècle tandis que de Fenöyl s'attache à en produire une histoire autonome, une expression à part-entière qu'il développera dans son ouvrage *l'Album Photographique 1* en 1979 aux éditions du Centre Pompidou. Fenöyl quittera le musée au cours de cette année, sa charge reviendra à Alain Sayag via la cellule fusionnée « Cinéma – Photo – Vidéo », rattachée à la direction. En 1982, elle rejoindra ensuite le service général des collections tandis que le budget du MNAM double, et celui des acquisitions de photographie est multiplié par dix. Le volontarisme du ministère Lang est à l'œuvre. Un « comité consultatif pour l'acquisition de photographies, films et de vidéos d'artistes » est créé l'année suivante. Il réunit des spécialistes du domaine photo au moins deux fois par an, et entérine l'engagement de l'institution pour l'acquisition et la diffusion de la photographie. En filigrane, avec la question des budgets, nous retrouvons le modèle d'interventionnisme étatique français en matière de culture. Il prendra sa pleine mesure avec les politiques publiques des années 1980.

Il paraît crucial de souligner que porter à ce niveau de visibilité la photographie est, certes dû au travail des passionnés, mais que les affinités électives entre politiciens et acteurs culturels des années 1980 ont catalysé la diffusion de la photographie.

Pour Pascal Ory (1984, p. 77), la gauche française s'est enracinée depuis 1968 dans un culturalisme de plus en plus affiché. Ce culturalisme, s'il souhaite afficher une rupture en 1981, s'enracine en réalité dans un capital symbolique fort. Ce dernier permettait à Jack Lang de présenter le projet culturel du gouvernement de Mitterrand comme l'aboutissement des idées d'André Malraux, notamment les trois axes définis par le ministre concernant démocratisation, la diffusion et la création culturelle (Girard, 1996, p. 28). Si cette filiation prestigieuse ancre la politique culturelle de Lang dans la continuité d'un projet d'après-guerre, elle assume aussi l'héritage de l'action culturelle directe post-1968 (Ory, 1984, p. 78). Marqués par le courant contestataire des années 1970, les « énarques de gauche » désormais au pouvoir sont enclins à envisager la modification des hiérarchies culturelles comme un mode d'action sur les organisations politiques (Morel, 2006a, paragr. 6). Dans ce projet, les politiques culturelles deviennent :

> *« l'un des terrains permettant d'opposer en actes un "avant" construit comme marqué par le poids des traditions et des hiérarchies, l'uniformité et le repli sur*

soi et un "après" censément pétri d'imagination, de créativité, de liberté, de jeunesse, de diversité et d'ouverture » (V. Dubois, 1999, p. 235)

La majorité socialiste de l'époque – dont de nombreux membres se réclament de l'héritage de mai 1968 (Ory, 1984, p. 78) – voit dans la valorisation de « l'art moyen » une double subversion : abolir les hiérarchies culturelles traditionnelles tout en valorisant une pratique populaire, animant le projet de la culture pour tous, par tous (Taliano-Des-Garets, 2019, p. 228).

Si ce projet de valorisation culturelle répond à une orientation philosophique et un héritage intellectuel de la gauche, elle s'explique également par le poids des professions culturelles dans l'électorat du PS de l'époque (Ory, 1984, p. 78) et dans une vision pragmatique – et controversée – de la culture. Dépeint par Raymonde Moulin, il repose notamment sur un partenariat durable entre les secteurs privés et publics de l'économie (Moulin, 1992, p. 89) et une vision élargie de l'économie de la culture en rupture avec la tradition ministérielle passée (Girard, 1996, p. 36). Encourageant les actions de mécénat, soutenant les structures privées afin de rendre le secteur culturel rentable, la politique de Jack Lang prend à bras le corps un secteur qui s'étend désormais des Beaux-Arts à l'audiovisuel (Girard, 1996, p. 36-37).

Ce renouveau politique profitera au monde de la photographie et ses différentes structures créées plus tôt : par exemple, entre 1973 et 1980, le budget des rencontres d'Arles passe de 40 000 francs à 1 million de francs[82]. À l'été 1981, lors des Rencontres, le ministère demandera la mise en place « d'États généraux de la photographie » qui se dérouleront les 12 et 19 septembre 1981, présidés par Gisèle Freund à l'École du Louvre (Morel, 2006a, paragr. 9). Réunissant les acteurs du domaine favorables à son développement économique et institutionnel (galeristes, photographes, éditeurs, critiques, représentants d'institutions et directeurs d'agence), la réunion produit plusieurs demandes dont la création d'une coordination unique réunissant les différentes entités administratives s'occupant de la photographie (Morel, 2006a, paragr. 10).

La création puis le maintien de lieux d'exposition en région consolide un mouvement de fond en faveur de la décentralisation (lancé dès 1977 avec la création des directions régionales aux affaires culturelles) confirmé par la création des Fonds régionaux d'art contemporain en 1982. Néanmoins, la présence d'un lieu dédié à la photographie en plein Paris reste un passage obligatoire pour Jack Lang afin de pérenniser l'institutionnalisation de la pratique : « Puisqu'il y a un siège du pouvoir

[82] Frizot, M. (2001). Les Rencontres internationales de la photographie. Dans Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959. Larousse : CNRS Éditions.

central, il est à Paris, c'est à Paris que cette Maison de la photographie sera implantée »[83]. Soulignant au passage la charge symbolique que le gouvernement associe à Paris, le ministre entérine la création du Centre national de la photographie (CNP) en 1982. Coexistant tout d'abord avec la Fondation nationale de la photographie de Lyon, la balance budgétaire penchera rapidement vers le développement de l'organisme parisien qui obtient les faveurs du ministère de l'époque :

> *« Le CNP donne à la photographie le rôle d'outil majeur dans la mise en place d'une dynamique de démocratisation culturelle. Son action consiste à organiser des expositions appelées à circuler à l'étranger, à offrir des aides à la création et des bourses, notamment à de jeunes photographes, et à exercer une activité éditoriale et une production audiovisuelle soutenues » (Morel, 2006a, paragr. 21)*

La direction du CNP sera confiée à l'éditeur Robert Delpire assisté de Michel Frizot et Claude Mollard, directeur de la Délégation aux Arts Plastiques, ancien secrétaire général du Centre Georges-Pompidou et de l'Institut national de l'audiovisuel. Ne disposant pas de lieu dédié lors de sa création ni de collection, les expositions du centre utiliseront les locaux de la Société française d'architecture, aux Beaux-arts de Paris et ceux de la Bibliothèque nationale. En 1984, les expositions rejoindront trois salles du Palais de Tokyo – soit mille mètres carrés – à côté desquelles s'installera ensuite la Mission du patrimoine photographique chargée de recevoir et gérer les dons photographiques faits à l'État (Morel, 2006a, paragr. 23). Les expositions du CNP prendront de l'envergure au Palais de Tokyo, profitant d'espaces institutionnels privilégiés pour présenter ce qui est désormais considéré comme un médium artistique à part-entière. L'inscription du CNP dans ce bâtiment de 1937 proche du Trocadéro lui permet de jouir d'un forte aura symbolique dans ce lieu bien identifié par le public parisien comme un pôle artistique d'envergure.

Outre l'espace, la programmation signée par Robert Delpire rend compte de toute la richesse du médium photographique de l'époque. Conjuguant des expositions à vocation historique et thématiques, le calendrier des expositions offre une vision transversale de la photographie (Martinez, 2011, p. 244). La pratique n'y est pas cantonnée à une seule expression, visibilisant des créateurs historiques et plus contemporains. Les choix de Delpire lui feront privilégier l'exposition de la photographie de reportage, avec un penchant particulier pour la production de l'agence

[83] Jack Lang, "Photographie : les nouvelles orientations", *Interphotothèque* Actualités, n°18, octobre 1982, p. 2

Magnum (Morel, 2006a, paragr. 25). Sa vision de la photographie sera également soutenue par la création de la collection d'ouvrages *Photo Poche*, dont l'édition et la réalisation sont assurées par le CNP (Martinez, 2011, p. 245). Le succès sera au rendez-vous, mais l'installation au Palais de Tokyo occasionnera dès 1984 de nombreuses frictions autour du projet, aujourd'hui avorté, du Palais de l'Image. Longuement décrit par Eugenie Cottet dans son article « Le Palais de Tokyo, 1984-1998 : l'échec du Palais de l'Image » paru dans la *Revue d'histoire culturelle* (2020), l'édifice du 16ème arrondissement a été l'objet d'un jeu politique long et complexe :

> *« Plusieurs raisons expliquent ces tergiversations de définition. D'abord, le déplacement des collections du MNAM et des réserves de la Direction des Musées de France, qui libèrent de la place au compte-goutte. Ensuite, les redéfinitions mêmes du projet scientifique et culturel (y aura-t-il un musée du Cinéma ? quelle place accorder à la photographie ? à la vidéo ? aux expositions en général ?). Et pour finir, les batailles d'ego entre les différents affectataires qui veulent tous se tailler la part du lion, ainsi que les problèmes avec la CF. » (Cottet, 2020, paragr. 15)*

Ce qui correspondait au départ à un projet culturel de Jack Lang redéfinissant les rapports entre l'audiovisuel et les arts se heurtera aux concurrences entre différentes structures. En 1985, des crédits de 180 millions de francs sont alloués au projet qui réunit le CNP puis la Cinémathèque Française. Chaque structure jouissant d'une organisation juridique particulière, la gestion administrative s'avère rapidement ardue (Cottet, 2020, paragr. 24). À ces difficultés s'ajoutent de nombreuses dissensions internes. Parmi celles-ci, citons la scission de la Cinémathèque – association 1901 indépendante depuis 1936 mais financée publiquement – entre partisans du projet de Lang et les tenants de la vision du président originel de l'association, Henri Langlois, qui a toujours refusé la collaboration ministérielle, y compris sous Malraux (Cottet, 2020, paragr. 18). Le débat interne nourrira bien des tergiversations face à un CNP qui jouit d'une grande liberté du fait de sa filiation directe avec le ministère de la culture. Par la suite, en 1986, arrivera la Fémis (Fondation européenne des Métiers de l'Image et du Son), objet d'un scandale en raison d'irrégularités avérées dans son concours d'entrée (Cottet, 2020, paragr. 25). Elle déménagera, participant à l'image floue d'un palais dont les objectifs peinent à émerger. Chapeautant ce dissensus, l'alternance politique entre Jack Lang et ses successeurs de la rue de Valois (François Léotard puis Catherine Trautmann) finira de perturber l'achèvement d'un projet dont la parenté devient un enjeu dans la carrière politique de chacun (Cottet, 2020, paragr. 19).

Dans le même temps, le *Mois de la Photo* de la ville de Paris prend de l'ampleur sous la forme d'un événement conçu en relation étroite avec le développement du marché de la photographie. À titre d'exemple, l'édition de 1982 réunira quatre-vingt expositions réparties dans soixante-cinq lieux différents, assorties d'une vente aux enchères à Drouot par Pierre Cornette de Saint-Cyr, commissaire-priseur et collectionneur, appuyé par la mairie de Paris (Morel, 2006a, p. 32). L'envergure de cette biennale rend la pratique visible à haut degré pendant un mois, mobilisant les institutions et galeries de la ville (Morel, 2006a, paragr. 33). Elle cherche à rendre compte de toute l'étendue de la photographie en faisant cohabiter un maximum d'époques de production et de styles, risquant parfois le flou dans une programmation qui voit grand (Morel, 2006a, paragr. 36). En 1985, l'association Paris Audiovisuel se verra dotée d'un lieu d'exposition : l'Espace photographique des Halles, d'une superficie de 400 mètres carrés (Morel, 2006a, paragr. 43). Il sera un espace de diffusion privilégié de la collection de Paris Audiovisuel (initiée en 1978) qui se caractérise par une franche ouverture, revendiquée par Jean-Luc Monterosso :

> *« On trouvera représentés très largement dans les collections des photographes aussi différents que le photo-reporter Sebastião Salgado, le concepteur Dieter Appelt ou le photographe de mode Helmut Newton. »*[84]

La valorisation du marché photographique privé lors du *Mois de la Photographie* rejoint « l'affirmation d'un marché photographique d'État, grâce à l'action décentralisée des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) mis en place en 1982 sur le modèle du Fonds national d'art contemporain (FNAC) » (Morel, 2005, paragr. 5). Si le *Mois de la Photo* est un succès pour l'association Paris Audiovisuel, c'est aussi celui de la mairie de Paris de Jacques Chirac, figure de l'opposition politique. En 1984, la réussite de la biennale est l'occasion pour la droite de se positionner stratégiquement, elle aussi, sur le terrain des politiques culturelles. Citons la préface de Jacques Chirac au catalogue de l'édition de 1984 :

> *« Si le Mois de la Photo a bénéficié dès sa création de l'appui de la mairie de Paris, c'est parce qu'il répond à l'esprit et aux exigences de notre politique culturelle résolument tournée vers la modernité. […] Ainsi cette biennale, si attendue des amateurs, devient-elle au fil des ans une véritable* institution *qui*

[84] Jean-Luc Monterosso, Aspects d'une collection, Paris, Paris Audiovisuel, 1988, p. 10.

fait partie intégrante, désormais, du paysage culturel français »[85]

La création et le succès du Mois de la Photographie sera ensuite suivie par l'annonce de création de la Maison Européenne de la Photographie, incarnant la concurrence du RPR sur le terrain culturel. Par la suite, le 22 octobre 1988, c'est « Un projet de M. Chirac : Une maison européenne de la photographie » que titrera un article du Monde annonçant la naissance d'un projet phare de la municipalité de l'époque.

L'institutionnalisation connaîtra son point d'orgue en 1989 pour le 150ème anniversaire de la photographie : soixante-trois expositions sont annoncées par Jack Lang sur l'ensemble du territoire. Les quatre plus importantes auront lieu à Paris : *1839, la photographie révélée* aux Archives nationales, *L'Invention d'un regard, 1839-1918* au musée d'Orsay et *Histoire de voir* au CNP. Le Centre Pompidou dans *L'Invention d'un art*, que nous avons auparavant explorée, reliera la photographie aux beaux-arts. C'est la première fois que le cinquième étage du Centre Pompidou sera consacré entièrement à l'image fixe.

Ce filage à grandes enjambées ne rend pas compte de toute l'ébullition du domaine culturel dans laquelle était prise la photographie. Reste cependant que ce panorama introduit les contours de nos trois lieux d'analyse. Leur naissance est intrinsèquement liée aux manœuvres qui ont fait passer, en une trentaine d'années, une scène de passionnés à une reconnaissance publique d'envergure. D'une même impulsion ont émergé au tournant des années 1970-1980 des initiatives aux propositions expositionnelles et aux orientations singulières comme le Pompidou, le CNP et l'association Paris Audiovisuel. Le Centre Pompidou connaîtra des reconfigurations successives dans la gestion de la photographie, Paris Audiovisuel s'installera au sein de la Maison Européenne de la photographie, et le CNP deviendra l'actuel Jeu de paume. Après un passage en revue général du climat d'institutionnalisation, nous reviendrons ici sur l'optique propre à chacun de ces lieux pour introduire les espaces accueillant nos terrains de recherche.

2. Une stratégie propre à chaque espace

En France, durant les années 1980, s'est donc développée une initiative de fond : la reconnaissance de la pratique en tant que médium artistique. Durant les années 1990-2000, ce fil rouge continuera de se dérouler et, chemin faisant, l'approche institutionnelle de la pratique va se diversifier. Chacun des espaces que sélectionnés pour l'analyse est porteur d'enjeux

[85] Jacques Chirac in Mois de la photo. (1984). Mois de la photo à Paris : Novembre 1984. Paris audiovisuel. p. 5.

stratégiques et expositionnels spécifiques, que nous allons aborder ici. Passer par leur histoire, leur politique de programmation et de conservation permet de construire un peu plus les terrains, en apportant un certain nombres de critères justifiant notre sélection. À cette fin nous passerons par des sources établies mais nous recourrons aussi à des entretiens avec différents acteurs, principalement ceux retranscrits au sein du *Journal des Arts*. Les articles ont l'avantage de présenter une périodicité adéquate : presque chaque mouvement de poste fait l'objet d'un article et d'un entretien qui évitent, par ailleurs, une écriture à posteriori du trajet des personnes.

a) La MEP – Ren Hang et Coco Capitán

La MEP n'est pas une transformation du *Mois de la Photo* en un lieu fixe, mais plutôt une émanation des missions de l'association Paris audiovisuel. Tandis que l'association a constitué sa collection depuis 1978, le succès du festival confirme la nécessité d'un lieu d'inscription dédié à la politique culturelle de la mairie de Paris. Le projet est annoncé par Jacques Chirac au *Mois de la photo* de 1988[86] et le lieu ouvrira ses portes en 1996. À sa création, la ville de Paris investit environ 90 millions de francs dans l'aménagement de l'hôtel Hénault de Cantobre par l'architecte Yves Lion.

> *« Cet investissement important permet le doublement du bâtiment par un édifice contemporain, l'installation de 1.200 mètres carrés d'espaces d'exposition, d'une bibliothèque, d'une vidéothèque et d'un auditorium, le tout réparti sur sept niveaux. » (Martinez, 2011, p. 365)*

Héritière de Paris Audiovisuel, la MEP dispose d'une collection de près de vingt mille œuvres de photographes internationaux et jouit de la proximité avec l'Atelier de restauration et de conservation de photographie de la ville de Paris situé dans le même bâtiment. En son sein, elle accueille également la bibliothèque Roméo Martinez dédiée au livre photographique et aux films. À son ouverture, elle est placée sous la direction de Jean-Luc Monterosso. Les premières expositions organisées entre 1996 et 1999 présentaient de grands noms de la photographie des années cinquante, la part belle étant donnée à la photographie de rue (Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank…). Le choix est doublement stratégique : en présentant une sélection qualitative de ces artistes – déjà bien identifiés par les publics de la photographie – la MEP s'assure l'affluence des visiteurs et introduit les grandes lignes de sa politique de diffusion

[86] Roegiers, P. (1988, 22 octobre). Un projet de M. Chirac. Une "Maison européenne de la photographie". Le Monde.

culturelle (Martinez, 2011, p. 368). Pour son inauguration, la MEP proposait ce qu'elle revendiquait comme une exposition-manifeste : *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995*. Cette question du contemporain semblait, à l'ouverture, aiguiller la philosophie des lieux et s'exprimait à travers de grands principes énoncés par son directeur, Jean-Luc Monterosso. Ces derniers fournissent des clés de lecture quant aux choix présidant à l'enrichissement de la collection et à la reconnaissance du statut d'artiste par l'institution.

En premier lieu, le directeur souligne l'importance de l'écriture personnelle et du regard subjectif – des photographes présentés mais aussi de la MEP – d'une collection d'auteurs. Pour Monterosso, la photographie contemporaine débute en 1955 avec les travaux de Robert Frank et William Klein (Monterosso, 1996, p. 7). On retrouve l'idée de l'émergence d'une subjectivité introduite dans *L'histoire de la photographie* de Lemagny et Rouillé pour qui production photographique rime avec l'expression individuelle d'un auteur. Ainsi, les expositions organisées feront, dès le début, la part-belle aux monographies. Et pour cause, la multiplication d'images est envisagée moyen idéal de figurer le regard personnel d'un photographe.

Ce principe pilotera aussi les initiatives du comité d'achat présidant à l'établissement de la collection. Ce comité, qui ne comporte aucun spécialiste (ni historien ni conservateur, notamment) fera l'objet de critiques auxquelles Monterosso répondra dans le *Journal des Arts* de mai 1996. En photographie, à l'époque, beaucoup autodidactes au regard de l'ancrage associatif du domaine[87]. Il revient donc à ces autodidactes d'assumer eux-mêmes la construction de la photographie en tant que scène. Assumant la subjectivité dans leur élection d'artistes-auteurs, la programmation de l'institution se caractérisera dès lors par une certaine liberté de ton. Revendiquer une signature personnelle chez le photographe, mais aussi chez le collectionneur organise la politique des achats tout en permettant à la MEP de délimiter le périmètre conceptuel de ce qu'elle considère comme la photographie :

> *« Nous avons décidé d'emblée qu'une collection de photographies était d'abord une collection de tirages. Nous avons donc exclu les négatifs. D'abord, parce que la Mission du patrimoine photographique a vocation à les sauvegarder, et d'autre part parce que nous, nous avons vocation à montrer. La collection est une collection d'auteurs. À partir du moment où l'on se réclame des auteurs, il est évident que, le photographe lui-même en*

[87] Journal des Arts. (1996, 1er mai). Jean-Luc Monterosso, directeur de la MEP. Le Journal Des Arts. https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/jean-luc-monterosso-directeur-de-la-mep-101157

conviendra, le négatif n'est qu'une première esquisse à partir de laquelle est tirée une épreuve originale »

Des auteurs et des tirages, certes, mais sans nier la porosité de la photographie au reste de l'art contemporain. Dans ce sens, le catalogue de l'exposition inaugurale comporte une contribution de Dominique Baqué où l'historienne évalue les proximités de la photo avec l'art, préfigurant son ouvrage sur la photographie plasticienne de 1998. Mais à la MEP, la photographie est envisagée dans une position centrale, comme une pratique en soi et non comme une frange du vaste domaine de l'art contemporain. La photographie est une discipline qui se traduit dans des domaines comme la mode, la presse, le reportage et la publicité. Cette conception personnelle de la photographie contemporaine, à laquelle s'ajoute le poids de la collection, éclaire l'analyse de thèse de Léo Martinez, qui remarque en 2017 :

« Il apparaît toutefois que certain genres photographiques sont privilégiés, comme la photographie humaniste, la photographie noir et blanc et la photographie de mode. Irving Penn, par exemple, est l'objet de cinq expositions entre 1998 et 2005, soit à peu près une tous les deux ans. » (Martinez, 2017, p. 371)

La MEP est avant tout un espace où s'inscrit la qualité d'auteur des différents photographes qu'elle invite et anoblit en les incluant dans ses collections. Les photographes, qu'ils travaillent pour la mode, le cinéma, la presse ou la publicité accèdent à un espace privilégié pour déployer leur vision (Martinez, 2011, p. 371). La MEP a tout du musée, conciliant valorisation historique et animation d'une scène contemporaine dont elle délimite le cadre (Morel, 2005, p. 6). Cadre qui allie à la fois un regard subjectif, une attention aux publics et un engagement érudit symbolisé par sa vaste bibliothèque.

Si la position de la MEP relève d'un certain classicisme au regard de son attachement aux tirages et à l'argentique, elle s'ouvrira néanmoins à la création contemporaine. Citons la programmation annuelle du festival *@rt outsiders* entre 2000 et 2011. Pensé par Henri Chapier, le format fait appel à Jean-Luc Soret, commissaire d'expositions indépendant. Il rejoindra ensuite la MEP de manière plus pérenne, proposant des expositions liant photographies et réflexions pointues sur les technologies. Certaines éditions ont été coorganisées avec Annick Bureaud, qui nous apprend en entretien :

« Ce qui est intéressant avec la MEP, c'est que j'ai coorganisé le festival @rt

outsider qui a été un truc complètement révolutionnaire, justement, dans une institution qui traite de la photo la plus classique qui soit. La MEP c'est vraiment… C'est comme le Centre national de la photo. On est dans la doxa de ce qu'est la photo, et leurs expos sont assez classiques.

Et il y avait le festival @rt outsider qui se penchait sur l'image et pas seulement la photo, mais l'image à l'aune des nouvelles technologies avec de la photo certes mais aussi des œuvres qui proposaient du traitement de l'image par la technologie. Je ne sais plus combien il y a eu d'éditions, une bonne dizaine qui ont apporté une espèce de courant d'air frais énorme. »[88]

Ce « courant d'air frais » s'illustre par une programmation centrée sur la création artistique mise au regard des sciences et technologies numériques, explorant des thématiques comme les images numériques en 2000, le Bio Art et l'Intelligence Artificielle en 2002, le Space Art en 2003, l'art des nouveaux médias au Brésil en 2005 et les Corps Électromagnétiques en 2006[89]. La programmation s'accompagnait de conférences et de débats faisant la part-belle à une scène artistique plus éloignée de la photographie qu'à l'accoutumée pour la MEP.

L'orientation de la Maison sera réajustée en 2017 avec l'accueil d'un nouveau directeur, Simon Baker. Historien de l'art londonien, celui-ci est embauché suite au départ en retraite de son directeur historique. Le moment coïncide avec l'apparition d'une nouvelle identité visuelle pour la MEP, élaborée par l'agence de communication parisienne BETC Étoile Rouge. À la communication se joint un chantier de travaux de rénovation du lieu, auquel sera ajoutée une nouvelle librairie et un espace pédagogique dédié au jeune public. La refonte de l'institution traduit les nouvelles orientations du lieu : si la collection reste centrale, une nouvelle politique d'achats souhaite diversifier l'identité des auteurs présentés et les publics du lieu[90]. L'institution souhaite désormais s'orienter vers « les touristes et les jeunes ». Population désignée comme public cible en 2019, sa « progression est de +54% avec la venue de 43 204 jeunes sur 164 682 entrées individuelles. »[91].

C'est dans ce contexte que s'insèrent nos premières analyses de terrain : les deux monographies inaugurales du mandat de Simon Baker. La première est *Love, Ren Hang* montrant au premier

[88] (A. Bureaud, entretien du 07/12/2022)

[89] Programmation complète accessible en ligne. http://www.art-outsiders.net/main/index.html

[90] Maison Européenne de la Photographie. (2019). Dossier de presse : Programmation 2019.

[91] Maison Européenne de la Photographie. (2019). Rapport d'activité 2019 (Rapport d'activité). Maison Européenne de la Photographie.

niveau de la MEP l'œuvre du chinois Ren Hang, pour la première fois en France. La seconde est *Coco Capitán : Busy Living everything with everyone, everywhere, all of the time.* Le renouveau souhaité par la MEP pour cette réouverture a guidé notre choix, assorti d'un intérêt renouvelé du lieu pour le numérique, à travers la question des réseaux sociaux. Nous citons ici le dossier de presse de la réouverture :

> « *Il s'agit enfin pour la MEP de se repositionner au cœur des débats et des enjeux auxquels est confrontée la photographie aujourd'hui. Un contexte dans lequel le médium est omniprésent, au quotidien avec les réseaux sociaux, mais également dans la manière avec laquelle la création contemporaine - des arts vivants aux arts plastiques, en passant par la mode, l'architecture et le design - intègre l'usage de l'appareil photographique aux processus créatifs.* »[92]

Nouvelle orientation, précisions dans l'aiguillage des publics et des collections… Ce temps charnière pour le lieu a produit deux expositions revendiquant une prise avec le numérique propice à notre enquête.

b) Du CNP au Jeu de paume – Le Supermarché des images

Notre deuxième lieu de travail, le Jeu de Paume, occupe la scène culturelle parisienne depuis 1945. Son orientation vers l'image contemporaine est cependant plus récente et s'entend au regard de l'institutionnalisation de la photographie.

En 1984, Le Centre national de la Photographie rejoignait le palais de Tokyo dont il partage un pan d'histoire. Si les expositions de Delpire furent largement suivies par les publics, dans les coulisses, la situation du CNP est prise dans les filets du projet du Palais de l'image de Jack Lang imaginé en 1984. Ce projet, visant à favoriser l'audiovisuel en France, visait à regrouper le Centre national de la Photographie, une école de cinéma et la Cinémathèque française (Cottet, 2019, paragr. 6). S'insérant dans une démarche transversale, le projet souhaitait créer un centre rivalisant mondialement avec d'autres institutions dédiées au film, notamment le MoMA.

L'ampleur du programme imposait le projet d'une réhabilitation complète des locaux, par endroits vétustes, du Palais de Tokyo. De plus, le déménagement du MNAM du 16ème arrondissement jusqu'à Beaubourg catalyse des envies de renouveau pour le palais, dont les orientations

[92] Maison Européenne de la Photographie. (2019). Dossier de presse : Programmation 2019.

concrètes peinent cependant à se fixer (Cottet, 2019, paragr. 15). La présence de la Cinémathèque et de la Fémis, deux institutions indépendantes consacrées à la diffusion et l'éducation au cinéma, s'accompagnent de leur lot de rivalités institutionnelles et de querelles internes (Cottet, 2019, paragr. 20). Les projets et tergiversations accompagneront toute la fin des années 1980, et le Palais de l'image s'oriente de plus en plus vers le cinéma et l'image animée au détriment de la photographie (Cottet, 2019, p. 31). Pour permettre les travaux de réhabilitation, le CNP quitte le palais de Tokyo en 1993 pour l'hôtel Salomon de Rothschild, rue Berryer à Paris 8ème (Morel, 2005). Occupés par la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, cet espace d'exposition (pensé comme temporaire) aura de multiples inconvénients : principalement un loyer onéreux et un emplacement géographique mal identifié qui implique « une communication accrue, alors que le budget du CNP ne connaît pas d'augmentation significative » (Morel, 2005, p. 5). En parallèle, le reste de ce qui représentait la photographie – la Mission du patrimoine photographique – quittera le Palais de Tokyo pour désormais présenter ses expositions dans le Marais, à l'hôtel de Sully (Morel, 2005, p. 5).

Cet éparpillement sera suivi du départ de Robert Delpire en 1996 qui cèdera la collection Photo-Poche aux éditions Nathan (Morel, 2005, p. 5). La programmation et l'inscription rue Berryer réduisent les capacités d'accueil du CNP qui pâtit d'un pilotage ministériel peinant à clarifier ses positions face à la photographie dans les années 1990 (Martinez, 2011, p. 356-357).

Régis Durand, universitaire et critique pour *Art Press,* inspecteur au ministère de la Culture et directeur artistique du festival de photographie Le Printemps de Cahors prendra la tête du CNP à la suite de Delpire (Morel, 2005, p. 6). Cette nomination sera synonyme d'une certaine rupture, illustrée par la réorientation de la politique du CNP désormais appelé à devenir un centre d'art contemporain dédié aux œuvres de nature photographique (Frizot, 2001, p. 111). Devant pallier au « désengagement des musées dans la reconnaissance artistique de la photographie » (Morel, 2005, p. 6), la notice d'archives du CNP acte cette rupture, indiquant que 1996 marque une concentration sur la photographie contemporaine et « les installations mêlant plusieurs médias »[93]. La politique du CNP se fixe : suivre de près l'actualité de la photographie et soutenir la jeune création (Martinez, 2011, p. 356).

Ainsi, c'est une autre scène photographique que privilégiera le CNP, se démarquant de la MEP en

[93]https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_050904

affirmant son inscription au sein du domaine de l'art contemporain (Martinez, 2011, p. 360). Riche en hybridations, la programmation de Durand ne se crispe pas sur la spécification d'un médium mais tente plutôt d'envisager la photographie dans tout ce qui la lie au reste de la création, exprimant la richesse de ce que l'on nomme désormais photographie plasticienne. Ces choix s'expriment notamment avec les deux expositions inaugurales présentant Thomas Ruff et Thomas Struth, dont les travaux sont analysés via leur proximité avec l'art conceptuel de leurs maîtres Bernd et Hilla Becher (Martinez, 2011, p. 357-358). Au sein de ce substrat, orienté vers la scène de l'art contemporain naîtra le futur Jeu de paume.

La nouvelle institution, créée en 2004, est issue de la fusion de trois autres organismes : le CNP, Le Patrimoine Photographique, et la Galerie Nationale du Jeu de paume, centre d'art contemporain dont il reprend les locaux aux Tuileries. Selon, Jean-Jacques Aillagon – ministre de la Culture de l'époque – cette fusion dotait la France d'une institution consacrée à la photographie et à l'image, reprenant les grandes lignes du Palais de l'image (Martinez, 2011, p. 451). Mais c'est aussi l'occasion pour le ministère d'affirmer son dynamisme face aux initiatives de la Mairie de Paris et la MEP, en offrant un espace rayonnant pour l'image photographique (Morel, 2005, p. 7). Se retrouve ici l'opposition historique entre la majorité gouvernementale et la coloration politique de la mairie de Paris. À ceci près qu'en 2004, la situation est inversée : Bertrand Delanoë est maire socialiste de Paris face à un Jean-Jacques Aillagon mandaté par le gouvernement UMP de Jacques Chirac et Jean-Pierre Raffarin.

Le Jeu de paume hérite donc du rôle d'institution nationale consacrée à la photographie et l'image tout en conservant un lien privilégié avec l'art contemporain issu de Régis Durand. Dans cette optique, l'exposition *L'ombre du Temps, documents et expérimentations dans la photographie du XXème siècle* – réalisée en collaboration avec Michel Poivert – Problématisait les limites catégorielles de la photographie (Martinez, 2017, p. 452). Par exemple, une section de l'exposition mettra en regard les vues de Paris d'Eugène Atget, des extraits du *Scrap Album* de Walker Evans et le travail des Becher. Au prisme d'un même thème, les vues de paysage, se diffractaient sujets, démarches et images pour attestent de la pluralité des démarches photographiques. Régis Durand restera au Jeu de paume entre 2004 et en 2006 puis poursuivra une carrière de commissaire indépendant. À sa suite, Marta Gili reprendra les rênes de l'institution[94]. Sous son mandat, le passage du Jeu de paume vers la question de l'image au sens large est acté. Selon ses propres

[94] Régnier, P. (2006, 6 octobre). Marta Gili, directrice du Jeu de paume. Le Journal Des Arts. https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/marta-gili-directrice-du-jeu-de-paume-78926

termes :

> *« Mon projet s'inscrit dans la continuité de celui de Régis Durand pour ce centre dédié à l'image – toutes générations confondues : photo, vidéo, image digitale, image électronique – et à tous nos rapports aux images. Ce n'est pas un lieu uniquement dédié à la photographie. L'image est aujourd'hui composée, elle voyage, elle n'est pas fixe dans le sens métaphorique du terme. Il faut travailler avec toutes ses sources contemporaines. »*[95]

Léger pas de côté donc, pour l'institution qui s'attache désormais à l'image, catégorie dans laquelle la photographie, la vidéo, le film et l'art contemporain se rencontrent. Pensée au sens large, l'image permettra à Marta Gili de construire de grandes rétrospectives et monographies d'artistes contemporains (comme Stephen Shore en 2005, Richard Avedon en 2008, Diane Arbus 2011, Germaine Krull en 2015, Susan Meiselas en 2018…) avec un engagement fort pour la parité des artistes exposés[96]. En outre, une riche politique éducative guidera le projet de Marta Gili, faisant du Jeu de paume non seulement un lieu d'expositions mais un lieu de formation théorique et de création en ligne à part entière. Pendant douze ans, Gili dirigera le Jeu de paume et cèdera la place à Quentin Bajac, en 2019.

Notre second terrain d'analyse, l'exposition *Le supermarché des images*, se situe à l'intersection de ces deux directions : conçue par Marta Gili et montée sous le début de mandat de Bajac, c'est la seconde exposition thématique d'envergure du Jeu de paume après *Soulèvements* en 2016[97]. L'exposition, qui s'est déroulée du 11 février au 6 juin 2020, était portée par une collaboration avec le philosophe Peter Szendy, là où *Soulèvements* mobilisait le commissariat de Georges-Didi Huberman. Marta Ponsa, dans nos entretiens, souligne la spécificité de ces deux expositions thématiques dans le travail de Marta Gili. Au sujet de ces expositions, elle indique :

> *« Pour elle [ces deux expositions] c'était comme faire deux points dans la création artistique contemporaine à travers une thématique qui était liée à l'actualité […] Soulèvements, il y a toujours une actualité aux soulèvements.*

[95] *Ibid.*

[96] Coste, C. (2018, 27 juillet). Marta Gili quitte la direction du Jeu de paume. Le Journal Des Arts. https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/marta-gili-quitte-la-direction-du-jeu-de-paume-138914

Mais à ce moment-là, en 2016, après le Printemps arabe et l'évolution un peu moins positive que ce que l'on avait envisagé… Et ici, cet avènement du numérique, du tout-visuel, de la superproduction, des écrans, des réseaux sociaux, d'Instagram, des plateformes en ligne… Là on est très habitués mais en 2019 on voulait faire un point la dessus. »[98]

Le supermarché des images rejoint dans ce sens la tradition du Jeu de paume dont l'intérêt pour l'art contemporain est historique. Cependant, elle trouve sa spécificité en tant qu'exposition thématique qui insère la photographie numérique dans un écosystème visuel plus vaste. Ici, ce contemporain est mis en regard avec les nouvelles technologies de production qui contribuent à un monde saturé d'images. Nous verrons comment cette exposition qualifie la pratique de la photographie au sein du vaste monde des images en mobilisant le travail des artistes.

c) La galerie de photographies du Centre Georges Pompidou – L'image et son double

Pour finir, nous aborderons le dernier lieu où se développera notre étude de terrain : le Centre Georges Pompidou à Paris. Nos explorations précédentes nous ont porté vers certaines expositions phares du Centre (*Ils se disent peintres, ils se disent photographes* en 1981 *; Les Immatériaux* en 1985 *; Passages de l'image et l'Invention d'un art* en 1989), introduisant le rapport complexe entre la photographie et l'art contemporain. Notre analyse de terrain mobilise cependant un espace particulier : la Galerie de photographies. Pour comprendre le projet qui sous-tend la création de cet espace, nous procéderons ici à une rapide généalogie de cette section du musée. À cette fin, nous utiliserons principalement la chronologie établie par Emmanuelle Etchecopart-Etchart et Anaïs Feyeux. Parue au sein du catalogue *The Pencil of Culture. 10 ans d'acquisitions de photographies au Centre Pompidou* (2016), elle date de manière précise les mouvements de la politique photographique du centre.

Plus haut, nous nous étions arrêtés à 1983, date de la création d'un comité consultatif pour l'achat d'œuvres faisant suite à l'augmentation des budgets du Pompidou (2016, p. 184). Si la politique d'achat se poursuit, en 1985 les acquisitions photo ne représentent que 1% du budget du musée, malgré la dation Paul Strand qui fait entrer la photographie américaine dans la collection (2016, p. 185). L'année suivante, la galerie du forum est aménagée pour que la photo s'expose en dehors

[98]Marta Ponsa, entretien du 19/08/2022

de son apport documentaire aux autres grandes manifestations, tandis que des pièces historiques sont achetées[99] (2016, p. 185). 1989 et l'exposition *L'invention d'un art,* qui occupe les 2330 m^2 des Grandes Galeries, sera une étape d'envergure affirmant l'attachement de l'institution à la photographie. Ce point d'orgue sera suivi, en 1990, d'une division par deux des budgets de l'État (2016, p. 185). Les achats et donations se poursuivront cependant, avec la donation en 1992 de Gisèle Freund. Les 203 tirages tardifs seront montrés durant l'exposition *Gisèle Freund, Itinéraires* organisée par Alain Sayag (2016, p. 185). L'espace dédié à la photographie change de place en 1994, avec la galerie de la Tour au 4ème étage où sont présentées de courtes expositions thématiques, renouvelées 5 à 6 fois par an[100] et préférées à de grandes exposition occasionnelles (2016, p. 187).

Les années 1990 seront marquées par une identification institutionnelle forte de la photographie au sein des organigrammes du Centre, toujours associé au nom d'Alain Sayag. Ce dernier est indissociable de la politique de l'institution en matière de photographie : entre sa nomination en 1974 et son départ à la retraite en 2006, son nom apparaît à chaque grande décision concernant la photographie. En 1996, alors que s'ouvre la MEP et que le CNP change de direction, Sayag analysera dans un entretien donné au *Journal des Arts* :

> *« Dans le cas de la photographie, il existe deux visions qui s'affrontent de manière radicale : soit la photographie est considérée comme un des éléments de l'histoire de l'art, dans sa liaison avec les grands mouvements artistiques, soit elle est vue comme un médium différent, constitutif d'une histoire en soi. C'est cette dernière position que le MoMA a toujours défendue, alors que j'aurais plutôt tendance à penser que la photographie n'a pas d'histoire propre autre que technique. Une photographie ancienne, fût-elle anonyme et "anodine", se regarde maintenant comme un objet esthétique qui s'inscrit dans l'histoire de l'art. »* [101]

Pour Sayag, la photographie est envisagée comme un procédé de représentation qui s'emboîte dans une histoire de l'art plus large. C'est cette conception qui motive les politiques d'acquisitions du Pompidou depuis une quinzaine d'années, et non pas une autonomisation du champ. Mais au

[99] Des photos de Renger-Patzsch et Laszlo Moholy-Nagy notamment.

[100] Fessy, E. (1996, 1er mai). Alain Sayag, conservateur au Centre Georges Pompidou. Le Journal Des Arts. https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/alain-sayag-conservateur-au-centre-georges-pompidou-101161

[101] *Ibid.*

moment de cet entretien, Sayag envisage de nouvelles orientations.

Pour le conservateur, le Centre Pompidou « ne pourra d'ailleurs pas faire l'économie d'une réflexion sur l'évolution voulue (ou subie ?) vers un musée de civilisation. »[102]. Dans cette optique, inscrire la photographie du point de vue des professions qu'elle traverse (architecture, mode, publicité…) fait sens et permet de la répartir autrement que selon une classification en genres (nature morte, portrait…) limitative. De plus, l'arrivée de la photographie plasticienne dans l'art contemporain brouille, ici aussi, les délimitations entre art contemporain et photographie dans les collections de Beaubourg [103]. Après une fermeture pour travaux de deux ans en 1998, l'exposition de photographie dispose de plusieurs espaces dans le musée aux niveaux 4 et 5 contrairement au projet d'espace de 300m^2 mentionné dans le rapport d'activité de 1997 (Etchecopart-Etchart & Feyeux, 2016, p. 188). La labilité de l'espace photographique du Pompidou sera épinglée par Quentin Bajac en 2005. Analysant la légitimation de la photographie à Beaubourg, il constate que le centre n'a pas privilégié d'espace distinct pour les collections :

> *« […] mezzanine, salles contemporaines, galerie du forum, jusqu'au petit espace de la galerie de la Tour : la reconnaissance de la photographie ne passait pas par l'affirmation d'une quelconque spécificité du support. Le réaménagement mené avant la réouverture du centre en 2000 n'a fait que renforcer cette tendance : la disparition complète de la galerie de la Tour a consacré la fusion complète de la photographie parmi les autres techniques, comme dans la pratique contemporaine, au risque de la perte de visibilité. » (Bajac, 2005)*

Initialement conservateur au Musée d'Orsay, ce même Quentin Bajac rejoint le comité consultatif aux achats en 2001 puis rejoindra le Centre Pompidou en 2007 en tant que conservateur référent du Projet pour l'art contemporain (PAC). Monté en 2002, le PAC est une initiative axée sur l'acquisition de travaux d'artistes émergents pour les collections du MNAM et impulse une dynamique d'achats centrée sur la photographie contemporaine (Etchecopart-Etchart & Feyeux, 2016, p. 188). S'élabore une collection de photographies contemporaines qui prendra une

[102] *Ibid.*

[103] Dans le même entretien, Alain Sayag dira : «Les responsables du département d'Art contemporain ont un peu tendance à penser que quand c'est grand, cher et en couleur, c'est de l'art, et quand c'est petit, gris et bon marché, c'est de la photo. En d'autres termes, quand c'est Cindy Sherman, c'est de l'art, quand c'est, disons, Diane Arbus, c'est de la photographie. »

épaisseur certaine en 2006 avec une donation de la Caisse des dépôts de 617 œuvres des années 1980-2000 (Etchecopart-Etchart & Feyeux, 2016, p. 188). Une exposition lui sera dédiée : *Les Peintres de la vie moderne. Donation-collection photographique de la caisse des dépôts.* Avec le départ à la retraite d'Alain Sayag, Quentin Bajac devient chef du service du Cabinet de la photographie. En 2007, Clément Chéroux rejoint l'équipe en tant que conservateur.

Débute alors une collaboration de cinq ans entre les deux hommes. Leur politique rejoint la conception pragmatique et historienne[104] de la photographie développée autour de la revue *Études Photographiques* dont Chéroux a été directeur de rédaction[105]. Les deux s'attacheront à développer la collection vers la production contemporaine en plus d'œuvrer à la visibilité de la photographie au sein du musée[106]. Quentin Bajac quitte le Centre Pompidou en 2012 pour le MoMA de New-York et Clément Chéroux le remplacera dès 2013 en devenant chef du service du cabinet de la photographie. Karolina Ziebinska-Lewandowska en deviendra conservatrice en 2014 et le 5 novembre 2014 ouvrira la Galerie de photographies, un espace dédié de 200m^2. Enfin, la photographie trouve au Centre Pompidou un endroit spécifique, destiné à la présentation de trois expositions par an mettant en avant la collection, et d'une dédiée à un jeune créateur (Etchecopart-Etchart & Feyeux, 2016, p. 190).

C'est peu de temps après, en 2015, que les commissaires organiseront l'exposition *Qu'est-ce que la photographie ?* Outre les apports conceptuels esquissés, l'événement est notable car il signe le succès d'une exposition de photographies thématique alors que la norme du domaine reste celle de la monographie. Toujours dans le *Journal des Arts*, la critique Christine Coste avancera plusieurs hypothèses explicatives, dont une phrase de Clément Chéroux : « *Ce règne des monographies existe dans l'histoire de l'art depuis très longtemps. En photographie, il est un héritage de cette histoire, de cette conception romantique de l'artiste, du génie* »[107]. Le récent développement de la photographie au niveau institutionnel et conceptuel pousserait donc à recourir à la figure du génie

[104] Chéroux est historien de la photographie et a soutenu en 2004 une thèse intitulée Une généalogie des formes récréatives en photographie : 1890-1940.

[105] Voir l'ours de la revue Études Photographiques.

https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2972

[106] Coste, C. (2012, juin 22). Un entretien exclusif avec Quentin Bajac. Le Journal Des Arts. https://www.lejournaldesarts.fr/un-entretien-exclusif-avec-quentin-bajac-113521

[107] Idée que l'on retrouve dans les travaux de Nathalie Heinich, voir notamment Heinich, N. (2018). *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard.

pour asseoir la singularité du médium[108], évoquant aussi un parallèle avec « l'auteur » à la MEP.

Envisager l'exposition par le biais de l'exploration thématique relève d'un intérêt scientifique majeur pour Clément Chéroux. Il défendra dans un entretien de 2016 : « Lors de la création de la Galerie, j'ai défendu bec et ongles l'idée que nous puissions interroger dans cet espace nos collections, par le biais aussi bien de la monographie que d'une thématique. »[109]. Ensuite, en 2017, Chéroux quittera le Pompidou pour devenir conservateur en chef pour la photographie du MoMA de San Francisco. L'allemand Florian Ebner prendra sa suite à partir de cette date, et c'est sous son mandat que sera organisée l'exposition *L'image et son double* du 15 septembre au 13 décembre 2021.

Sous le commissariat de Julie Jones, l'exposition propose d'explorer de manière thématique le caractère multiple de l'image, en conjuguant la collection du musée et de nouvelles acquisitions. Julie Jones envisage l'exposition comme une continuité de *Qu'est-ce-que la photographie*[110], explorant de manière plurielle comment la photographie a essaimé au sein de l'art contemporain. À cette occasion, nous observerons comment le numérique y est traité. L'événement fait la part belle aux technologies de retouche et de duplication de l'image, ainsi qu'aux porosités entre la photographie et d'autres écritures plastiques.

Au regard de leur implantation et de leur histoire marquée par les politiques en faveur de la photographie, la MEP, la Galerie de Photographie du Pompidou et le Jeu de Paume constituent trois vitrines emblématiques de la pratique en France. La notion de collection occupe un rôle privilégié chez les deux premières. Lorsque nous observons les logiques qui les sous-tendent se dessine, plus qu'une politique d'acquisition, une conception du médium.

La MEP, se concentre sur la création d'une histoire des chefs d'œuvre de la photographie via l'identification d'auteurs phares. La photographie y est envisagée comme une pratique distincte, autonome, qui s'exprime dans plusieurs domaines : l'art, le journalisme, l'écriture… Le Centre

[108] Coste, C. (2015, décembre 8). Pourquoi les expositions de photo privilégient les « solo shows ». Le Journal Des Arts. https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/pourquoi-les-expositions-de-photo-privilegient-les-solo-shows-127489

[109] Coste, C. (2016, décembre 6). Clément Chéroux : « La Galerie de photographies a engendré des donations ». *Le Journal Des Arts*. https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/clement-cheroux-la-galerie-de-photographies-engendre-des-donations-130978

[110] Fer, A.-F. (2021, septembre 15). « L'image et son double » au Centre Pompidou, galerie de photographies, Paris du 15 septembre au 13 décembre 2021. *FranceFineArt.* https://francefineart.com/2021/09/15/3129_image-et-son-double/

Pompidou suit le projet scientifique de documentation d'une pratique artistique à l'échelle internationale. Désormais plus prompt à opérer des croisement thématiques, les enjeux de la photographie sont régulièrement revisités dans la Galerie dédiée. Ne gérant pas de collection propre, le Jeu de paume pense désormais en termes d'image et d'arts visuels. La photographie se trouve régulièrement mise en relation avec des considérations artistiques et sociétales qui problématisent le rôle des images, photographie en tête, au sein des sociétés contemporaines.

Cependant, force est de constater que les politiques d'acquisition et de diffusion concernant la photographie sont, en 2023, toujours en construction. À ce titre, le choix de nos terrains (*Love, Ren Hang* ; *Coco Capitán : Busy Living everything with everyone, everywhere, all of the time ; Le supermarché des images* et *L'image et son double)* marque un certain moment dans l'histoire des lieux. Volonté de rajeunir son public pour les deux premiers, exploration philosophique d'une époque pour le second et continuation d'une entreprise de pluralisation pour le troisième, chaque exposition pose un jalon dans la vie de son institution. Le contexte géographique et temporel de nos terrains étant établi, nous allons désormais cadrer conceptuellement les enjeux socialement et sémiotiquement structurants en vigueur dans l'exposition.

B. L'apport des pratiques artistiques modernes et contemporaines dans la pensée de l'exposition

Se pencher sur les visibilités données aux pratiques de la photographie entraîne logiquement vers l'étude des expositions. Retracer quelques expositions phares a permis de saisir les contours de la photographie numérique, avec les questionnements visuels, médiatiques et disciplinaires qui la concernent. Si nous avons pu élaborer une grille d'analyse à partir de notre objet et tracer le contexte institutionnel dans lequel il s'exprime, il reste à décrire précisément ce qui se joue dans une exposition. Notre travail, jusqu'ici, fait état de nombreux dialogues entre notre sujet et le domaines de l'art contemporain. L'acte d'exposer s'accompagne d'un certain nombre de représentations que nous allons ici explorer.

Partant d'une définition sociologique et discursive de l'art contemporain puis constatant sa relation à l'art moderne, nous démarrerons par une analyse de plusieurs modalités d'exposition de ce dernier. Période phare de l'histoire de l'art, les années 1870-1940 sont émaillées de propositions– théoriques et concrètes – questionnant les liens entre l'œuvre d'art et son contexte de monstration. Nous risquerons ensuite un saut dans le temps pour aborder les propositions critiques des années 1960-1970, d'où émanent non seulement une réflexion sur les publics mais

aussi sur la matérialité des objets et des lieux présentés.

1. Le modernisme face à l'émergence des publics

a) Penser un rapport optimal de contemplation

Pour comprendre l'espace d'exposition contemporain, nous le comparerons tout d'abord à son homologue moderne. Cette périodisation s'inspire de la démarche de Nathalie Heinich, qui définit le « paradigme de l'art contemporain » comparativement à son prédécesseur, le « paradigme moderne ». Sa posture est elle-même inspirée de la conception de Thomas Kuhn, et sa *Structure des révolutions scientifiques* (1962), qui permet de rendre compte de la manière dont l'art a évolué au mitan du XX^{ème} siècle : dans une logique de rupture avec son antériorité, sans pour autant l'enterrer définitivement (Heinich, 2014, p. 34-35).

Nous débuterons donc par un examen des modes d'exposition au sein du paradigme moderne, couvrant à peu près la période de la Troisième République en France (1870-1940) (Heinich, 1998, p. 18). Ce dernier est en rupture par rapport à un paradigme classique de l'art, qui se borne à respecter les conventions académiques de rendu réaliste pour classer les chefs d'œuvre selon une échelle prédéfinie (Heinich, 1999, p. 108). Le découpage suit un marqueur chronologique, mais aussi lexical. En effet, Heinich définit les œuvres du paradigme moderne en s'appuyant aussi sur la lexicométrie, mobilisant les travaux de Bénédicte Martin[111] :

> *« Les œuvres sont des peintures, des sculptures comme dans la classe précédente avec qui elle partage les matériaux traditionnels. Néanmoins, par rapport à l'art classique, les peintres ou les photographes procèdent à des ruptures dans les conventions. Les mots moderne et expressions orientent le discours de la classe vers une représentation particulière de l'art.» (Martin, 2005)*

Si on observe une relative continuité des supports dans le passage à l'art moderne (la toile et la sculpture, notamment), une première différence moderne émerge : l'exigence, à travers l'œuvre,

[111] « Dans le cadre d'une thèse sur le marché de l'art contemporain, une économiste, Bénédicte Martin, a cherché à tester la pertinence de la tripartition générique entre art classique, art moderne et art contemporain telle que je l'avais proposée. Elle s'est livrée pour cela à une analyse, par le logiciel Alceste, de textes dus à six critiques d'art : Charles Baudelaire au XIXème siècle, Clement Greenberg au XXIème et, pour la période actuelle, Paul Ardenne, Jean Clair, Thierry de Duve et Yves Michaud. Trois grandes classes de discours en ressortent nettement. » (Heinich, 2014, p. 22)

d'une transmission de l'intériorité de l'artiste. Celle-ci renvoie, par exemple, au « caractère personnel et subjectif de la vision : l'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme et même l'abstraction manifestent plastiquement, sur le plan formel, la façon de voir de l'artiste » (Heinich, 1999, p. 109). Cette exigence produit dans le même temps un mécanisme de normalisation de la singularité artistique (Heinich, 1998, p. 22). Devant cet impératif fait aux artistes de se démarquer et développer un regard autonome sur leur pratique, les positions avant-gardistes se multiplient.

D'un point de vue muséal, l'époque se trouvera progressivement structurée autour de deux bornes spécifiques à la présentation de l'art entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Pour l'historien de l'art Jérôme Glicenstein, on distingue ainsi :

> *« les musées d'art moderne ou contemporain – espaces le plus souvent entièrement dépouillés et communément qualifiés de «* white cubes *» [cubes blancs] – et un grand nombre de musées d'art ancien ou de reconstitutions historiques dans des lieux patrimoniaux – espaces surchargés de références aux époques représentées et communément qualifiés de «* period rooms *» [salles d'époque].» (Glicenstein, 2009, p. 25)*

On retrouve d'un côté, la *period room* qui produit des installations et des mises en scène souhaitant restituer au mieux le contexte d'origine (historique et géographique) d'une œuvre. De l'autre, le *white cube* spécifiquement conçu pour décontextualiser les œuvres qu'il présente. D'ores-et-déjà, deux précautions s'imposent.

Tout d'abord, le *white cube* n'est pas une évolution logique de la *period room*. Pour Glicenstein, le fondement théorique de l'opération d'épure des espaces d'exposition est à mettre en lien avec « l'essor de la notion d'art en Occident depuis la Renaissance » (Glicenstein, 2009, p. 31). Au sein des sociétés occidentales, la présentation des objets d'art devait les détacher de toute contingence matérielle afin de considérer l'activité artistique comme une activité « intellectuelle, autoréférentielle, tout en plaçant le spectateur dans la position d'émettre le jugement le plus désintéressé qui soit (pour reprendre la formulation kantienne). » (Glicenstein, 2009, p. 32).

De plus, entre la fin du XIX^{ème} et les années 1920, on ne parle pas encore de *white cube*, bien que l'on observe un élan général vers l'épure des lieux d'expositions. Si ce mouvement participe à l'éclosion future du terme, il est anachronique d'accoler le terme de *white cube* à la période moderne, au regard des objectifs d'exposition concrets affichés entre 1870 et 1940. Pour Jean-Marc Poinsot, l'évolution vers l'épure est plutôt tributaire des expérimentations esthétiques des

architectes : « l'histoire de l'architecture d'exposition laisse à penser que son évolution tient d'abord aux pratiques des architectes plutôt qu'à celle des muséologues » (Poinsot, 1999, p. 48). Un exemple assez emblématique est le bâtiment de la Sécession de Vienne de l'architecte Joseph-Maria Olbrich réalisé en 1899. Son décor « se limitait à l'opposition du blanc des murs et du noir des plinthes, des encadrements de porte, et des socles » (Poinsot, 1999, p. 48). Olbrich va concevoir un lieu qui soit aussi simple que possible afin que les œuvres d'art soient « autonomisées » au maximum (Glicenstein, 2009, p. 30). Cet idéal d'autonomisation des œuvres au sein de l'espace d'exposition trouve également des traces dans le domaine littéraire. Exemple illustre, citons *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de Marcel Proust paru en 1919 :

> *« Mais en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit, qui les isola d'elle. On « présente » un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques, et au milieu duquel le chef-d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux, par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer. »*

Ainsi, outre une modification de la morphologie des lieux d'exposition, leur usage et leurs rôles dédiés se reconfigurent. Initialement, suivant le paradigme classique, la répartition des œuvres d'art dans l'espace d'exposition (du Salon et du Musée, notamment) traduisait leur place au sein de la hiérarchie des genres artistiques établie par l'Académie, action accomplie par des artistes académiciens eux-mêmes (Glicenstein, 2009, p. 44). De cette tâche de second plan jugée ingrate émerge petit-à-petit une activité de conception à part entière. Elle s'insère dans un mouvement porté par la poussée d'avant-gardes historiques (comme le dadaïsme ou le constructivisme) qui questionnent la limite entre « l'art et la vie » mais également les évolutions dans la présentation commerciale au sein des grands magasins et des foires (Glicenstein, 2009, p. 43). La scénographie d'exposition devient, pour de nombreux créateurs, l'occasion d'expérimenter concrètement les enjeux artistiques et pragmatiques de l'espace de monstration. À cette fin, plusieurs discours sur la pratique d'exposition émergent, notamment sur l'impératif de neutralisation du décor pour

favoriser la relation de contemplation entre un visiteur et des objets exposés. L'exemple le plus emblématique se trouve du côté de l'architecture et des thèses rationalistes du Corbusier.

Réunies dans l'ouvrage-manifeste *Vers une architecture,* les idées de l'architecte se posent comme les coordonnées orientant le « style international » de l'architecture moderne. Le texte n'est pas uniquement un essai esthétique : il soutient, en 1923, l'idée que la conception architecturale à un rôle à jouer dans la transformation du monde d'après-guerre (Labbé, 2021, paragr. 19).

Prenons par exemple le chapitre « Esthétique de l'ingénieur, architecture », qui ouvre le texte avec un plaidoyer pour un mouvement créatif s'appuyant sur la rigueur et l'actualité du travail de l'industrie. On retient souvent de l'approche du Corbusier sa prescription de grands principes formels, marqués par l'épure et la sobriété et résumés dans l'adage devenu célèbre : « L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière » (Le Corbusier, 1923, p. 16). Mais son projet moderne n'est pas uniquement plastique et visuel. Sa pensée hérite de près des trois grands principes de l'architecture énoncés par Vitruve dans son traité *De architectura* datant de -15 avant J.-C. : *firmitas* (solidité), *utilitas* (usage) et *venustas* (beauté), pensés en harmonie avec la Nature. Ces idéaux, désormais confrontés à une vision de la société post-Grande Guerre qui a connu la ruine avant de s'en extraire, nourrissent sa théorie architecturale. Les principes d'usage, de solidité et de beauté sont profondément remodelés par la rupture qu'a constitué le conflit. C'est la naissance de « l'Esprit Nouveau » d'une « seconde ère du machinisme » qui s'impose à un monde en reconstruction. Ici, l'architecture révèle le meilleur de l'industrie et l'anoblit par un travail d'harmonisation (Labbé, 2021). *L'Esprit Nouveau*, c'est aussi le nom de la revue crée par Le Corbusier et Amédée Ozenfant, qui publiera dans son septième numéro l'enquête – volontairement provocante – « Faut-il brûler le Louvre ? » (Rocher, 2020)[112].

Le passé instruit l'architecte, mais le répertoire formel antérieur est mis hors-jeu. Trêve d'ornements, à époque nouvelle, esthétique nouvelle dont les référents esthétiques changent. Les nouveaux canons de beauté et d'usage se retrouvent dans les équipements les plus récents : « Nous avons réclamé, au nom du paquebot, de l'avion et de l'auto, la santé, la logique, la

[112] À cette occasion, de nombreuses figures artistiques et intellectuelles participeront au débat qui croisera des visions radicalement opposées. Le titre volontairement provocateur donne lieu à une juxtaposition de réponses, dont le point commun n'est pas un désir de destruction des chefs d'œuvres mais bien une conception du Louvre comme espace de présentation dépassé. Pour la typologie exhaustive de ces positions, voir Rocher, Y. (2020). Faut-il brûler le louvre ? Pensées de la destruction dans une enquête de L'Esprit nouveau. Dans E. Buch, D. Riout et P. Roussin (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes : Hommage à Rainer Rochlitz* (p. 137-151). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.20751

hardiesse, l'harmonie, la perfection » (Le Corbusier, 1923, p. 9).

Ainsi, dans *l'Esprit Nouveau* n°13 (1921), décrivant la « villa Citrohan (pour ne pas dire Citroën) »[113], Le Corbusier écrit :

> *« La bonne économie d'un chantier moderne exige l'emploi exclusif de la droite, la droite est la grande acquisition de l'architecture moderne, et c'est un bienfait. Il faut nettoyer de nos esprits les araignées romantiques. »*

Par extension, la conception architecturale relève quasiment de l'expérience spirituelle pour Le Corbusier. Il s'agit ici de réaliser concrètement une forme d'idéal, le projet de la modernité[114]. L'architecture moderne est le miroir de son temps où l'émotion provoquée par l'espace repose sur les avancées techniques les plus récentes. Expérience à la fois machinique et sacrée, l'émotion architecturale décrite dans *Vers une architecture* suit une métaphore filée oscillant entre l'efficacité industrielle et le sublime de l'expérience religieuse. S'y dessine une conception de l'art et de sa réception idéale, résumée dans l'un des « axiomes » constructifs du Corbusier : « Les tableaux sont faits pour être médités » :

> *« Raphaël ou Ingres ou Picasso sont fait pour être médités. Si Raphaël, Ingres ou Picasso coûtent trop cher, les reproductions photographiques sont bon marché. Pour méditer devant un tableau, il faut qu'il soit présenté en bonne place et dans une atmosphère calme. Le véritable collectionneur de tableaux classe ses tableaux dans un casier et il accroche au mur le tableau qu'il lui plaît de regarder ; mais vos murs sont comme des collections timbres-poste, de timbres-poste qui n'ont souvent pas de valeur. »*[115]

Pour l'architecte, le rapport à l'art se définit par une certaine austérité et une contemplation méditative qui s'intègre harmonieusement dans l'expérience générale d'un lieu. L'espace lui-même est un fait d'art, conçu pour émouvoir les hommes au-delà d'assurer la stabilité d'une construction. Et au sein d'un projet harmonieusement conçu se glisse le temps de la

[113] sic

[114] Le rapport complexe du Corbusier à l'historicité a fait l'objet de nombreuses critiques y compris chez ses contemporains. L'ouvrage de Mickaël Labbé développe plus en profondeur la manière dont le programme de l'architecte et lié à sa conception de l'histoire. En tant que refondateur, son recours à l'Histoire est structurel mais les motifs de ses ruptures sont complexes. Voir Labbé, M. (2021*).* La philosophie architecturale de Le Corbusier : Construire des normes. Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.180584

[115] Le Corbusier. (2008). Vers une architecture. Flammarion.

contemplation artistique. Le rôle de l'architecte est de produire cette émotion pure, issue d'une conception réglée et équilibrée de l'espace. Par extension, le formalisme du Corbusier gomme le décorum pour assurer la perception la plus juste possible des volumes architecturaux et leurs rapports. Cette conception de l'espace a largement essaimé, y compris auprès des scénographes les plus aguerris. L'architecte Carlo Scarpa cite notamment l'apport de l'ouvrage *Vers une architecture* au sein de son propre travail de conception muséale (Duboÿ, 2014).

Gardons-nous cependant de généraliser la pensée du manifeste moderniste du Corbusier à l'ensemble de son œuvre. Pour les 65 projets d'exposition réalisés entre 1910 et 1965, ses notes de travail et ses écrits sont traversés par des interrogations quant à la meilleure manière de présenter des objets, toujours en lien avec des acteurs scientifiques de premier ordre dépassant la méditation visuelle (Smet, 2019, p. 8-9). Plus tard, en 1951, la réalisation du musée d'Ahmedabad sera l'occasion d'échanges riches avec Georges-Henri Rivière, à l'époque directeur du musée des arts et traditions populaires, qui lui livrera des expositions clé-en-main pour l'Inde (Smet, 2019, p. 34).

Sa pensée du musée, qui naît à une époque d'engouement pour les arts dits primitifs, oscillera entre une conception ethnographique et esthétique du lieu d'exposition, entre autonomisation des objets et leur contextualisation. Loin d'être le propre du Corbusier, cette pensée sera relativement courante pour la critique d'art et les théoriciens de l'entre-deux-guerres. L'anthropologue Carlo Severi mettra en évidence cette pensée, « l'empathie primitiviste », qui essentialise et généralise des procédés figuratifs extra-occidentaux sans tenir compte des mondes d'appartenance des objets (Severi, 2017, p. 23-60). Cette conception universaliste soutient, chez Le Corbusier, une représentation de son public : l'Homme moderne rationnel avide de savoir et de logique. Dans le numéro 20 de la revue *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier le décrit :

> *« L'homme tout nu, une fois qu'il s'est abrité… Et s'est habillé, cherche à penser et ses pensées se dirigent vers ce qu'il estime le mieux et le plus élevé.*
> *[…]*
> *L'homme tout nu est un être normalement conditionné, qui n'a nul besoin d'oripeaux. Sa mécanique est agencée sur la logique. Il aime comprendre le pourquoi des choses. C'est avec le pourquoi des choses qu'il s'éclaire. Il n'a pas de préjugés, il n'adore pas de fétiches. Il n'est pas collectionneur, il n'est pas conservateur de musée. S'il aime s'instruire, c'est pour s'armer. Il s'arme pour*

attaquer la tâche du jour. »[116]

Si nous quittons Le Corbusier, nous remarquons que la conception d'exposition d'autres créateurs passe aussi par une mentalisation en amont du public et de son expérience. Il est intéressant de noter que les discours d'exposition revendiquant la contextualisation ou l'autonomisation des objets ne s'appuyaient pas uniquement sur ces derniers, mais plutôt sur l'élaboration d'une « physiologie et une psychologie du spectateur » (Glicenstein, 2009, p. 46). Notons, par exemple, les propositions d'Herbert Bayer à la fin des années 1920 qui exploitaient une « théorie du champ de vision » (Glicenstein, 2009, p. 49).

Ancien étudiant du Bauhaus, designer, typographe et architecte, sa théorie repose sur le constat de la relation réciproque entre le regardeur et ce qui est regardé (Glicenstein, 2009, p. 49). Pour lui, l'exposition n'est pas une salle hors du temps dédiée à la contemplation mais plutôt « une représentation mise en œuvre par un observateur standard se déplaçant à travers un espace programmé, pendant une durée et à un rythme donné » (Glicenstein, 2009, p. 50). Ici, l'aménagement spatial de l'exposition s'articule autour d'une théorisation du mouvement des publics, approche qui sera reprise à son compte par El Lissitzky.

b) Des espaces qui suscitent l'engagement des visiteurs

Pour l'artiste, l'espace d'exposition produit un parcours de visite qui s'appuie sur l'expérience sensible du public. Explorant les domaines de l'art et de la communication, les expositions d'El Lissitzky s'inscrivent dans une approche didactique, en faisant des « espaces de démonstration », au sens argumentatif du terme (Glicenstein, 2009, p. 48).

Les interventions de Lissitzky n'étaient pas sous-tendues par un rapport cérémonieux à l'œuvre d'art mais envisageaient plutôt le parcours de visite comme la clarification d'un propos, tout artistique qu'il soit, dont le visiteur s'empare physiquement. Par exemple, le *Cabinet des abstraits* réalisé en 1927 pour le musée régional de Hanovre proposait un environnement interactif où Lissitzky avait imaginé un système de parois mobiles que le visiteur pouvait faire coulisser afin de voir différents tableaux successivement (Glicenstein, 2009, p. 48).

Aux tableaux s'ajoutaient des vitrines multipliant les points d'interaction avec le public. On y retrouvait des dispositifs « permettant à la fois de faire tourner les dessins exposés, de présenter

[116] Le Corbusier. (1925). Autre icônes, les musées. L'Esprit Nouveau, 20, 15-24. Dans Smet, C. de. (2019). Le Corbusier, penseur du musée. Flammarion.

de la documentation concernant le contexte historique […] et des explications complémentaires. » (Glicenstein, 2009, p. 48). Plus tôt, son projet de 1923 à la Grande Exposition d'Art de Berlin, intitulé la salle proun (*prounenraum*) illustrait déjà la manière dont l'artiste envisageait l'œuvre d'art et son espace.

Dans cette salle, Lissitzky installe un de ses prouns, « stations d'aiguillage entre peinture et architecture »[117] éclatant le cadre traditionnel du tableau. Aux murs, de multiples éléments graphiques formalisent un espace de l'œuvre dans lequel le visiteur est invité, physiquement, à entrer. L'œuvre d'art quitte le tableau et conquiert l'ensemble des murs, du sol au plafond. Plutôt que de lui faire face, elle intègre le spectateur, sollicitant un regard et un corps mobile pour se révéler entièrement. De la contemplation face-à-face, on ^passe désormais à une immersion physique où le spectateur devient un « agent *actif »* de l'œuvre (Lugon, 1998, paragr. 4). Comme le note Lissitzky en 1926 :

> *« À chaque mouvement du spectateur dans l'espace, l'effet des murs se transforme […]. De la marche humaine naît ainsi une dynamique optique. Ce jeu rend le regardeur actif. »*[118]

Son travail sur l'exposition sera une occasion de dépasser les limites de la peinture et de s'insérer dans le paysage des *mass-média* de l'Allemagne des années 1920 où l'exposition didactique est un must (Lugon, 1998). Issue de la tradition des foires et des expositions universelles du XIXème siècle, incluant des sections marchandes importantes, ces expositions inaugurent une distinction de taille face à leurs modèles historiques : désormais, elles ne cherchent pas uniquement à présenter des produits mais aussi des idées (Lugon, 1998).

L'accumulation de stands et de boxes qui les caractérisaient autrefois laisse place à des parcours plus fluides, regroupés sous de grandes thématiques. Leur conception attirera de grands noms de l'architecture allemande, comme Walter Gropius ou Ludwig Mies van der Rohe (Lugon, 1998). À l'occasion de la *Pressa* de Cologne – grande exposition sur la presse en 1928 – Lissitzky proposera par exemple une "frise photographique" (*Photo-Fries*) haute de 4 mètres et longue de 23 et demie recouvrant tout le mur du fond. C'est l'ancêtre du photomural, où la photographie devenue

[117] Traduction de Y.-A. Bois, « De -∞ à 0 à +∞ L'axonométrie ou le paradigme mathématique de Lissitzky », in *El Lissitzky (1890-1914) architecte, peintre, photographe, typographe*, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, 1991, p. 37.

[118] El Lissitzky, "Demonstrationräume", s. d. (à propos de la salle d'art constructiviste à l'Exposition internationale d'art de Dresde en 1926), in El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Sophie Lissitzky-Küppers (éd.), Dresde, Verlag der Kunst, 1992, p. 366-367.

élément d'architecture encourage le déplacement des visiteurs pour apprécier ses détails et recomposer l'image.

Toujours dans un contexte communicationnel et marchand, l'architecte et designer Frederick Kiesler importera les théories architecturales et artistiques modernistes au sein des surfaces commerciales. En 1930, Kiesler voyait dans ces lieux des leviers efficaces pour diffuser l'art de l'époque (Glicenstein, 2009, p. 54) :

> *« Le grand magasin a tenu lieu d'interprète pour le grand public d'un nouvel esprit en art. C'est ici que l'art gagnait son acceptation, non plus à travers le soutien à ses théories et principes dans les académies et écoles d'art, mais simplement par le fait d'installer ses créations au cœur même des centres commerciaux »* [119]

Ce dernier restera cependant proche du domaine de l'art stricto-sensu et aménagera plusieurs espaces d'exposition comme la galerie surréaliste *Art of This Century* de Peggy Guggenheim en 1942. Dans cette production singulière, l'architecte proposera lui aussi des expérimentations reposant sur l'action des visiteurs notamment dans la galerie cinétique proposant des « machines de vision » :

> *« L'un, en forme de spirale, permettait de visualiser quatorze éléments tirés d'une* Boîte en valise *de Marcel Duchamp ; un deuxième muni d'une tirette mettait en marche une ampoule et un diaphragme, ce qui permettait de visualiser un collage d'André Breton ; un troisième, qualifié de* paternoster*, consistait en une sorte de monte-charge mis en marche grâce à une cellule photoélectrique et permettant de faire monter ou descendre à volonté une série de neuf peintures de Paul Klee. » (Glicenstein, 2009, p. 55)*

À tout cela s'ajoute *l'Exposition internationale de surréalisme* de 1947, qui reprenait les grands principes de son homonyme parisienne de 1938, aménagée par Marcel Duchamp et Man Ray. Jouant sur l'encombrement volontaire des lieux, la confusion et le mélange des genres cher au mouvement (Glicenstein, 2009, p. 55), Frederick Kiesler rejoint en 1947 les propositions surréalistes sur un point particulier : la présentation doit libérer le potentiel des publics et les rendre actifs physiquement et psychiquement. Il s'inscrit dans la lignée de Marcel Duchamp qui

[119] Kiesler, F. (1930). Contemporary art applied to the store and its display. New York, Brentano's. http://archive.org/details/McGillLibrary-rbsc_blackader-lauterman_contemporary-art_HF58 45K5-18060

accrochera 1 200 sacs de charbon au-dessus d'un brasero dans l'édition de 1938, soumettant l'espace de la Galerie des Beaux-Arts à un geste scénographique fort éclipsant les œuvres au mur. Duchamp réitérera l'exploit en 1942 avec son *Mile de Ficelle*, scénographie-œuvre de l'exposition *First Papers of Surrealism* de New-York où l'espace de la galerie sera saturé de fil rendant difficilement praticable le lieu. Dans tous les cas, on observe un espace comme articulé comme une mise-en-scène, travaillé et séquencé par des objets pour soutenir un discours artistique.

L'exposition a été envisagée après la Grande Guerre comme une situation particulière de communication qui cristallise l'intention du concepteur. Avec le modernisme, aménager un lieu d'exposition implique graduellement une part d'énonciation subjective. Par ailleurs, sous des styles parfois visuellement proches, ce sont en réalité plusieurs discours d'exposition différents qui coexistent. La forme passe au second plan vis-à-vis de l'intention affichée. Cette intention relève d'une certaine manière d'envisager de la réception artistique, qu'elle soit optimale ou iconoclaste.

Ici, c'est *de facto* l'expérience du public qui est centrale. Le rapport méditatif prôné par Le Corbusier, où l'expérience artistique est un arrêt dans le temps, les modes d'interactivité de Lissitzky, Kiesler et des surréalistes sont des variations – certes hétérogènes – autour de l'acte d'exposition. À chacun des concepteurs échoit une certaine manière de faire médiation auprès de ses publics envisagés. Si l'espace d'exposition s'avère être conceptuellement riche au sein du paradigme moderniste, la Seconde Guerre mondiale passera par-là, entraînant le paysage de l'art et sa présentation vers une certaine homogénéité (Glicenstein, 2009, p. 58). Dans le domaine artistique émergera progressivement une critique de ce qui est envisagé alors comme un glissement de l'art vers une scénographie conformiste (Glicenstein, 2009, p. 58). Jérôme Glicenstein évoque notamment les premières expositions de la *Documenta* (entre 1955 et 1968), dirigées par le scénographe Arnold Bode, dont la scénographie ne faisait que réitérer des grands principes modernistes issus du Bauhaus, reprenant à petite échelle des présentations muséographiques déjà-vues (Glicenstein, 2009, p. 58).

Les critiques de la standardisation des pratiques atteignent un pic avec les premiers textes sur le white cube. Penchons-nous sur la description qu'en fait son inventeur, celui qui a popularisé le terme : le critique d'art Brian O'Doherty. Il l'introduit dans un article de 1976, sobrement intitulé *Notes sur l'espace de la galerie*, paru initialement dans la revue d'art *Artforum*. L'article fait partie d'une série plus élargie réunie au sein de l'ouvrage *White cube : l'espace de la galerie et de son idéologie.* Considéré comme un classique du domaine, le livre mêle références à l'histoire de l'art

et considérations plus personnelles pour produire une théorie critique radicale de l'espace d'exposition des années 1970. Les différents essais regroupés esquissent une histoire complexe de la galerie qui aboutit au « white cube », vue de l'espace d'exposition ayant pour but un rapport radical d'absorption et de cérémonie aux œuvres exposées.

> *« Une galerie est construite selon des lois aussi rigoureuses que celles qui présidaient à l'édification des églises au Moyen-Âge. Le monde extérieur ne doit pas y pénétrer – aussi les fenêtres en sont-elles généralement condamnées ; les murs sont peints en blanc ; le plafond se fait source de lumière. Le parquet est ici si bien ciré que vous pouvez y claquer méthodiquement de talon, à moins qu'une moquette épaisse ne vous permette d'aller et venir à pas feutrés ; les pieds au repos tandis que les yeux prennent le mur d'assaut. L'art y est libre "de vivre sa vie". » (O'Doherty, 1976, p. 36-37)*

Il est frappant de constater comment le début des *Notes sur l'espace de la galerie* est émaillé de références aux domaines de la science et du sacré[120]. Après notre lecture du Corbusier, un lien langagier se noue entre le projet de l'architecture moderne et la description du journaliste. Il décrit la galerie comme dépositaire d'un « champ magnétique perceptif » (p. 36), lieu d'une « technologie de l'esthétique » (p. 37), où se pressent le spectateur, un « mannequin kinesthésique » (p. 37), dans un lieu qui se rapproche des « limbes » (p. 37) tout en produisant sur les objets un effet d'aura où « un cendrier à pied devient presque un objet sacré » (p. 37). La galerie est le lieu où se perçoit la « mystique du laboratoire expérimental » (p. 26).

Pour instaurer cette relation, l'ingénierie visuelle proposée par le white cube implique des procédés – des gestes d'exposition – que le journaliste égrène : la neutralisation du mur derrière les œuvres, le choix de l'espace optimal de respiration entre chaque pièce, le travail sur la lumière, l'omniprésence du blanc… Autant d'éléments pensés pour maximaliser un rapport circonscrit aux œuvres, dont les limites ne dépassent pas les canons de la critique d'art moderniste.

Car, en creux, la critique du white cube est une charge contre les critères formalistes de celle-ci. Dans le domaine, la qualité des œuvres se juge au regard de deux critères : *Flatness* pour la peinture (planéité) et *Objecthood* pour la sculpture (objectalité). Ces deux concepts analytiques sont clefs dans le fonctionnement du white cube de Brian O'Doherty. Respectivement issus des

[120] Les citations se réfèrent à l'édition de 2008 de l'ouvrage. O'Doherty, B. (2008). White cube : l'espace de la galerie et de son idéologie (traduit par C. Vasseur). JRP Ringier La Maison rouge.

conceptions critiques de Clement Greenberg et Michael Fried, ils sont là pour aider à évaluer la pertinence de telle ou telle proposition au sein de la galerie selon la capacité, pour la peinture et les œuvres en volume, d'exprimer une certaine qualité artistique tout en respectant le strict cadre des limites du médium (Greenberg, 2016). Cette conception bien réglée de l'œuvre d'art est bouclée par une conception idéalisée du visiteur moderne, que Brian O'Doherty rapprochera d'un « l'Œil », dans l'article « L'œil et le spectateur » originellement paru en 1976, soulignant le caractère uniquement optique de l'expérience du white cube . L'accrochage et la pensée artistique formaliste s'exprime pour un œil idéal, éduqué et purement objectif, qui est à rebours d'un spectateur dont le corps entier est engagé dans une œuvre.

L'émergence du vocable white cube, outil analytique désignant un *topos* de l'art, est concomitante d'une opération critique d'un art moderne jugé conformiste ou trop étriqué. Chez Brian O'Doherty le white cube ne désigne pas une réalité stable de l'exposition. Le terme fait plutôt office d'horizon critique permettant de mettre en débat l'espace d'exposition. D'un point de vue rhétorique, le texte de Brian O'Doherty construit un modèle à critiquer afin de mettre en avant des propositions plus iconoclastes.

L'espace de la galerie est régi par des ambivalences et des contradictions en actes. L'article « La galerie comme geste » en égrène quelques-unes, comme celle d'Yves Klein à la galerie Iris Clert le 28 avril 1958, où sera présenté *Le Vide*. Présenter aux publics une galerie vide devient un geste fort où Klein conscientise la charge symbolique de la galerie pour la renvoyer aux public. Le geste est d'autant plus amplifié dans le texte de Brian O'Doherty car il se place en rupture avec un formalisme moderne pesant. Le white cube, pris comme élaboration de discours désigne un contre-exemple auto-référentiel et anhistorique idéal pour valoriser des interventions contemporaines perturbant le calme de la galerie. Désormais considérées comme les gestes forts de l'histoire de l'art contemporain, de nombreux travaux sont pensés comme l'expression d'attitudes critiques face aux modes de présentation standardisés.

2. L'art contemporain et sa portée critique à l'épreuve de l'exposition

a) Déplacements, du lieu au langage

Pour contextualiser, revenons brièvement sur la notion « d'attitude », fortement connotée dans le domaine de l'art contemporain. En 1969, le commissaire d'expositions Harald Szeemann organise à la Kunsthalle de Berne l'exposition *When attitudes become form*, (*Quand les attitudes*

deviennent forme). L'exposition est considérée comme un jalon dans l'histoire de l'art contemporain, consacrant le moment où « ce ne sont plus tant les objets créés qui deviennent des « formes » artistiques que les attitudes des artistes » (Heinich, 2014, p. 73). Pour Nathalie Heinich, ce moment dénote d'une allographisation de la création artistique, qui deviendra une tendance de fond du domaine (Heinich, 2014, p. 73). Elle reprend ici la catégorisation de Nelson Goodman, qui décrit le passage d'un art de l'objet dans l'espace à un art de la représentation dans le temps. D'œuvres « autographiques » (objet uniques, non reproductibles, comme un tableau), nous passons à des œuvres « allographiques » (qui existent, au-delà de leur matérialité, selon leurs différentes itérations et interprétation).

> *« […] l'objet partition, l'objet livre ou l'objet film n'étant alors que l'objectivation de l'œuvre, sans grande valeur marchande, mais non pas l'œuvre elle-même. Voilà donc en quoi consiste, tendanciellement, le destin de l'art contemporain. » (Heinich, 2014, p. 73-74)*

S'appuyant sur le paradigme moderne émerge ainsi un art d'attitudes qui transgresse les limites physiques et conceptuelles traditionnelles de l'art. Du paradigme moderne au contemporain, on retrouvera plusieurs artistes en position-frontière (Heinich cite, évoquant la porosité limite entre peinture, performance et installation, Jackson Pollock et le mouvement français Supports/Surfaces) (Heinich, 2014, p. 23). Le monde de l'art vit tout de même une remise en question profonde des éléments structurant le domaine artistique, désormais complexe et dépassant une opposition entre avant-garde et académisme (Heinich, 2014, p. 25). Tel une formation réactionnelle, le paradigme contemporain enclenche une radicalisation des ruptures esquissées par les acteurs du paradigme moderne. Sémantiquement, juridiquement et conceptuellement, ce que l'on nomme désormais des « propositions » au lieu « d'œuvres », produites par des « plasticiens » au lieu de « peintres » ou « sculpteurs » rebattent les cartes et les limites de l'art, travaillant leurs thématiques sur le mode interrogatif.

À cette même époque, des productions artistiques ont ainsi questionné puis soigneusement décortiqué leur espace d'inscription. Le climat de liberté formelle d'alors amène des travaux aux dimensions particulières, portés par un discours d'artiste acerbe dont l'horizon d'attente de l'espace d'exposition se précise. Un idéal se dessine, notamment chez Donald Judd, qui décrit ce que serait un musée idéal dans une de ses correspondances avec le critique d'art Lawrence Alloway (Poinsot, 1999, p. 77) :

« Un grand espace rectangulaire avec un plafond relativement haut est bien […]. Une salle plus petite peut bien aller si le plafond est haut et s'il n'y a pas trop d'œuvres dedans. Il ne doit y avoir ni moulures, ni rainures. Les murs et les sols doivent être lisses et d'équerre, sans carrelage comme par exemple au Whitney. Le sol ne doit pas présenter de dessin. Idéalement, l'architecture du bâtiment doit être bonne à l'extérieur comme à l'intérieur. Ce qui exclut l'élégance de la plupart des nouveaux musées et galeries. » [121]

Après notre lecture des théories modernistes de l'exposition, le rapprochement formel est frappant. L'idéal de l'espace d'exposition neutralisé, sans ornement, se fait jour chez Judd. L'espace est un élément central dans la démarche de l'artiste. Minimaliste, ses interventions tentent de produire une expérience esthétique concrète, hors des chimères du décor. Investir l'espace est aussi pour lui l'occasion d'opérer un dépassement du cadre, qu'il juge étriqué, de la toile et de la peinture :

« Les trois dimensions sont l'espace réel. Ça élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, l'espace dans et autour des signes et des couleurs – ça élimine un des vestiges les plus frappants et les plus indésirables de l'art européen. Les diverses limites de la peinture n'existent plus. Une œuvre peut être aussi forte qu'elle a pu l'être en pensée. Le véritable espace est intrinsèquement plus puissant et plus spécifique que la peinture sur une surface plane. Il est clair que tout objet en trois dimensions peut prendre forme, régulière ou irrégulière et avoir toute relation avec le mur, le sol, le plafond, la pièce, les pièces ou l'extérieur ou n'en avoir aucune.»[122]

D'une morphologie finalement assez proche de l'idéal d'exposition minimaliste moderne, l'espace de la sculpture contemporaine s'éloigne toutefois des intentions de transmission de sens ou d'expérience artistique visées originellement. Ici, c'est un matériau artistique compris dans l'équation générale de l'œuvre qui devient, pour lui-même, un objet dont la définition est à interroger. Pour le sculpteur Robert Morris, sa concrétude est un avantage car elle permet de dépasser la fonction représentative d'un tableau :

« A l'exception de la représentation, qu'il ne faut pas confondre avec

[121] Judd, D. (2015). Complete writings 1959-1975 (Reprint edition, vol. 1-1). Judd Foundation.

[122]Judd, D. (2003). Écrits 1963-1990 (2e éd, traduit par A. Pérez). D. Lelong.

l'illusionnisme, les éléments constitutifs de la sculpture, à savoir l'espace, la lumière et les matériaux ont toujours fonctionné concrètement et littéralement. »[123]

Pour ces deux artistes, l'espace d'exposition est présenté comme « axiomatique de l'œuvre » (Poinsot, 1999, p. 77). Sa neutralité formelle ne résulte pas uniquement des volontés des architectes, scénographes et muséographes. Elle a été réclamée et pensée par les artistes eux-mêmes, qui en font une condition d'existence cruciale de leur propositions. Pensons ici aux *Specific Objects* de Judd, archétypes du minimalisme, qui sont en intime relation avec l'espace les accueillant. L'œuvre et son espace dialoguent, les contours de l'un définissent la forme de l'autre. Lissitzky ou Duchamp opéraient une mise en forme de l'espace à des fins didactiques ou critiques, l'art contemporain radicalisera l'approche. Cette mise en forme devient un geste artistique lui-même qui permet de décortiquer les représentations de l'espace lui-même.

Des propositions interrogent si directement les notions de lieu et d'espace qu'on peut se demander si la sculpture contemporaine existe dans l'espace réel (Poinsot, 1999, p. 75). Prenons la démarche monumentale empruntée par les artistes de Land art. La série emblématique des *Earthworks,* analysées par Lawrence Alloway[124] en 1976, brille par sa monumentalité et déborde largement des limites du lieu d'exposition et du champ de vision. Devant des propositions si radicales, quelles sont les limites de l'espace d'exposition ?

Regroupant des interventions en Arizona, au Nevada, au Texas et en Utah, les *Earthworks* sont, pour Lawrence Alloway, des exemples de productions spécifiques à leur site[125] : elles ne s'entendent qu'en lien avec l'espace naturel dans lequel elles s'inscrivent. Par exemple, *Double Negative* de Michael Heizer est une tranchée excavée dans le désert du Nevada longue de treize mètres et profonde de quinze. *Las Vegas Piece* de Walter De Maria est une tranchée profonde de six pieds, ou 1,8 m, s'étendant sur un mile, soit environ 1,6 kilomètres. Situées sur un plateau ou une plaine du désert, elles ne peuvent pas exister ailleurs. Geste simple, interventions visuellement minimales mais spatialement hors-normes, les artistes marquent littéralement le paysage américain d'un trait creusé à même la terre.

---

[123] Robert Morris, « Notes on Sculpture » in Gintz, C. (trad.). (1979). Regards sur l'art américain des années soixante : anthologie critique. Ed. Territoires.

[124] Lawrence Alloway est un critique anglais influent. L'encyclopédie Universalis l'introduit comme l'instigateur du terme « pop art ». Source : ALLOWAY LAWRENCE (1926-1990). Dans Encyclopædia Universalis [en ligne]. Consulté le 10 avril 2023 sur https://www.universalis.fr/encyclopedie/lawrence-alloway/

[125] En anglais : site-specific

Pour Alloway, l'œuvre se compose d'éléments hétérogènes produisant un « système de la sculpture »[126]qui inclut le trajet pour y accéder, le désert et la topographie. Leur existence pose des questions théoriques importantes : quel est leur matériau ? Sont-elles réellement des sculptures ? À quel moment commencent-elles et à quel moment se termine leur site d'accueil ? Belle illustration en actes de la manière dont les artistes contemporains ébranlent les limites physiques traditionnelles de l'intervention plastique. Ici, le système de l'œuvre inclut tout autant la relation entre le visiteur et l'intervention que les données techniques de la réalisation.

Ce nouveau flou dans les contours du genre impose à Jean-Marc Poinsot de rappeler les trois caractéristiques définitoires de l'art contemporain, affinant son caractère allographique. La première place l'œuvre et sa présentation dans une approche critique (au sens large) du lieu culturel. L'existence d'une œuvre d'art contemporain discute les lieux et usages traditionnels de la présentation de l'art. L'espace physique ou social devient « un des lieux de l'œuvre », un de ses moments d'existence parmi d'autres, menant à la deuxième caractéristique : la dématérialisation. La sculpture et le tableau ne sont plus les éléments exclusifs qui peuvent cadrer une expérience artistique. Désormais, les œuvres se déploient dans l'espace et peuvent recourir à des éléments qui ne ressortent ni de la grammaire habituelle de la peinture ni de celle de la sculpture. Enfin dernière caractéristique : l'œuvre contemporaine mobilise des signes indiciels. En quittant les limites traditionnelles de l'œuvre d'art, une proposition contemporaine va utiliser des signes qui font référence au monde extérieur. Des signes « en contiguïté avec l'objet dénoté : la fumée pour le feu, l'orientation de la girouette pour la direction du vent, etc.) au détriment de signes conventionnels » (Poinsot, 1999, p. 80) établissent un lien de référence direct entre l'œuvre et notre monde.

Dans le cas des opérations de Land art, la question de la spécificité au site sera dépassée pour garder le concept d'opération *in-situ,* désignant les œuvres dont l'existence est liée à un contexte spatial donné (Poinsot, 1999, p. 95). Elle permet d'effectuer une distinction dans l'opération de « déplacement » en jeu, qui trouve un sens non seulement d'un point de vue spatial mais aussi d'un point de vue sémiotique. Les agencements des artistes placent les spectateurs dans des « situations de présentation où ce qu'ils nous donnent à voir vient occuper tout l'espace de notre conscience » (Poinsot, 1999, p. 81). Les opérations de déplacement de l'art modifient notre représentation de ce que peut-être une œuvre d'art. La décontextualisation de celle-ci a enjoint

[126] Alloway, L. (1976). Site Inspection. Artforum, 15(2). https://www.artforum.com/print/197608/site-inspection-37966

les théoriciens de l'art à décrire son fonctionnement au prisme des changements de sens que l'élargissement des échelles, par exemple, opère sur le statut de l'œuvre d'art. L'horizon du langage, lorsque l'on évoque le sens, n'est jamais loin. L'artiste contemporain produit des expériences qui placent le spectateur dans un rapport discursif, où les objets et les lieux peuvent passer pour accessoires. Si l'on ajoute à cette perspective langagière le constat d'une autonomisation des œuvres leur lieu d'exposition, on peut envisager que les galeries et musées n'ont finalement plus rien à offrir. Si les artistes produisent désormais un langage *via* une conception allographique de l'œuvre, pourquoi se rendre sur place ? Cette approche discursive a été concrètement investie par le monde de l'art.

b) Une inscription spatiale du langage ?

Si l'art contemporain fait primer critique, réflexion et langage, pourquoi maintenir la pratique matérielle de l'exposition ? Nous passerons ici par des pratiques artistiques radicales pour comprendre ce paradoxe.

Si un mouvement a fait sien le langage, c'est bien l'art conceptuel. Mus par un travail de dématérialisation des œuvres, les conceptuels s'intéressaient particulièrement au sens de l'expérience esthétique en dehors des formes physiques instituées. Questionner et critiquer l'espace d'exposition, en tant que contexte social et spatial, sera donc une entrée fertile de cette scène particulière. Certaines propositions souhaiteront s'affranchir complètement de la monstration, allant plus loin dans la réflexion sur ce qui lie l'art et l'espace. Une fois n'est pas coutume, partons d'un exemple d'exposition qui s'annonçait vide :

January 1-31

0 OBJECTS / 0 PAINTERS / 0 SCULPTURES / 4 ARTISTS / 1 ROBERT BARRY / 1 DOUGLAS HUEBLER / 1 JOSEPH KOSUTH / 1 LAWRENCE WEINER / 32 WORKS / 1 EXHIBITION / 2000 CATALOGUES

January 1-31 s'est déroulée à la galerie Seth Siegelaub de New-York en 1969. Lors de son lancement, les déclarations des artistes et du galeriste insistaient avant tout sur les idées communiquées dans le catalogue et non pas sur la présence des œuvres à la galerie, jugée anecdotique (Poinsot, 1999, p. 103). La contradiction est nette : comment exposer ce qui revendique sa non-existence ? La relation artistique est présentée comme se nouant à un autre niveau que la présence physique ou optique. C'est tout un discours relationnel entre l'artiste et ses publics qui va être mis en scène ici.

Si l'espace moderniste d'exposition pouvait tenter d'autonomiser les objets d'art pour favoriser la présentation, l'espace artistique conceptuel s'appuiera parfois entièrement sur la relation entre l'artiste et son destinataire, comme en atteste les propositions artistiques de Lawrence Wiener (Poinsot, 1999, p. 109). Lors de l'exposition *January 1-31*, sa proposition consiste en plusieurs *statements* ou énoncés :

> *« L'artiste peut réaliser la pièce*
> *La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre*
> *La pièce ne doit pas nécessairement être réalisée*
> *Chacune de ces possibilités a la même valeur et correspond chaque fois à l'intention de l'artiste. Il appartient à l'acquéreur éventuel de préciser les conditions de réalisation de l'œuvre. »*[127]

Les énoncés de Wiener se placent dans une optique radicalement permissive, encourageant une forme de co-construction d'une œuvre d'art. La réalisation de l'œuvre peut être matérielle ou mentale, et c'est la réception de ces énoncés qui induit la réalisation finale. C'est la médiation entre l'artiste et ses destinataires qui est la condition cruciale d'existence de l'œuvre. Les propositions de Wiener souhaitent quitter définitivement la matérialité d'un lieu d'exposition pour accéder à un espace relationnel. Cette relation est médiée par le langage car ce dernier est indispensable pour se formuler en tant que sujet :

> *« Il n'y a pas d'art sans langage. Vous n'avez aucun moyen de vous considérer vous-même sans un langage. Il n'y a pas de « je » sans un langage. Sans le « je » il n'y a pas d'art, il n'y a rien. »*

L'art conceptuel devient ici un moment de dialogue entre un artiste et un spectateur qui partagent la responsabilité de l'élaboration *via* une situation de rencontre. Elle situe l'expérience au-delà des catégories esthétiques traditionnelles : le destinataire est chargé de toute la création, mentale ou physique, de l'œuvre quittant un rapport de présence physique ou l'acte de voir. Suivant cette optique, on pourrait penser que la dématérialisation des œuvres impliquerait la migration complète de l'expérience artistique dans la narration, le discours voire le psychisme du spectateur, rendant caduque toute obligation de matérialité. La réalité est plus complexe.

Déjà, les opérations conceptuelles n'opèrent pas *ex nihilo*. Il leur faut, pour fonctionner, un

[127] Nous reprenons ici les transcriptions issues de l'ouvrage de Jean-Marc Poinsot.

modèle de représentation à critiquer. Pour qu'il y ait non-exposition, l'existence d'un référentiel commun antérieur est un préalable obligatoire. La pratique de déconstruction radicale s'appuie sur un référentiel réel que l'on fuit, menant Poinsot à introduire la notion de « dénégation de l'exposition », plutôt qu'une complète « non-exposition » (Poinsot, 1999, p. 115).

Et dans les faits, les propositions des artistes conceptuels sont presque toujours des objets, des œuvres, des expositions déniées et non supprimées, « tels un dessin effacé ou remplacé par une inscription au crayon très légère, un objet caché ou encore un signe sur quelque support que ce soit qui recouvre ou jouxte ce dont il est le signe » (Poinsot, 1999, p. 104-105). Les œuvres s'appuient toujours sur une réalité matérielle concrète, si infime qu'elle soit. Ce détail fait office de signe indiciel attestant l'appartenance de l'œuvre au champ de l'art et son exposition (Poinsot, 1999, p. 105). Le propos artistique au sein d'une exposition ne saurait donc pas se réduire à une simple transmission d'information, y compris dans les expressions les plus radicales de l'art dématérialisé. Ce que pointent du doigt les travaux conceptuels, c'est que l'émergence d'un discours artistique n'est pas liée à un lieu (galerie, musée…) mais plutôt à un acte d'exposition, positivement ou négativement investi, passant par la médiation d'un rapport entre l'artiste et ses publics.

En outre, le mécanisme de dénégation doit aussi s'entendre à la lumière de facteurs concurrentiels inhérents à l'économie du paradigme contemporain. Le mécanisme de dénégation s'entend au regard de la radicalisation critique opérée par les acteurs du paradigme contemporain. La pratique de non-exposition s'enracine dans le grand discours du monde de l'art des années 1960, où l'allographisation orientait nettement la production vers le milieu événementiel plutôt que vers la production d'objets et d'œuvres réutilisables. Cet infléchissement de la scène créative vers le happening, les installations et les environnements immersifs suscitera de vives polémiques craignant que le musée, la galerie et le livre d'art mutent en « média de communication de masse » (Poinsot, 1999, p. 105). Devant la circulation rapide des œuvres et de leurs reproductions, le phénomène de la dématérialisation de l'art fut rapidement associé à celui de la médiatisation, assimilant l'œuvre d'art à une information transmissible *via* divers canaux. À nouveau, comme avec la photographie, on retrouve un monde de l'art pris entre des exigences contradictoires. D'un côté le gommage conceptuel des limites entre l'art et la vie, de l'autre des logiques distinctives devant produire une distance entre l'œuvre d'art et l'objet quotidien.

La zone de flou entre art et média nourrira le galeriste Seth Siegelaub pour développer son activité (Poinsot, 1999, p. 106). L'exposition *January 1-31* est un bon exemple de sa pratique d'exposition,

nommée « présentation », cherchant à distancier le contenu des œuvres de leur monstration par le biais d'une intense activité éditoriale (Poinsot, 1999, p. 106). Au cours de sa carrière de galeriste, Siegelaub se définira comme un « facilitateur » (Gorczynski, 2013, p. 78) associé aux conceptuels, qui s'intéressera particulièrement à la conception de livres, de catalogues d'expositions et d'objets graphiques spécifiquement conçus pour chaque évènement. Il quittera son activité de galeriste aux États-Unis pour s'installer en France où son travail éditorial s'intéressera aux médias de masse et à la communication, dès 1972. Son approche de l'exposition est indissociable d'une pensée de la communication, qui envisage l'expérience artistique comme une démarche pouvant se concrétiser par le biais de médias variés.

> *« En rompant avec les codes classiques des expositions, il donne à voir l'art conceptuel dans sa globalité. Ce qui n'était considéré jusqu'alors que comme un supplément ou une illustration prend la place de l'évènement. »*
> *(Gorczynski, 2013)*

Une coupure s'opère entre le propos des œuvres et les objets qui mènent à ce propos, l'intégrité de l'œuvre n'étant plus liée à la présence d'un artefact. Pour autant, l'artefact ne disparaît pas totalement. Il se miniaturise, se fait plus discret dans l'exposition. L'œuvre s'incarne progressivement dans un nombre plus important d'artefacts qui se multiplient et se transforment. Catalogues, livrets, notices, imprimés volants, enveloppes, cartes de visite… Les supports se diversifient à mesure qu'ils se dissimulent. L'œuvre d'art allographique s'incarne dans un espace documentaire : Siegelaub affirmera par exemple que l'exposition de 1969 était le « guide » du « catalogue » (Poinsot, 1999, p. 106-107). Ce catalogue devient l'objet le plus adapté pour présenter une démarche large qui dépasse l'acte isolé au sein de l'exposition (Gorczynski, 2013, p. 79). Petit à petit, ce qui était une réaction face à la critique devient, par subversion, un programme de création. Formellement, les expositions s'épurent de plus en plus et se construisent sur le modèle des musées scientifiques faisant régner une image de pure objectivité (Poinsot, 1999, p. 110).

Pour de nombreux artistes (et galeristes) conceptuels, le propos de l'art ne se situe pas dans la réalisation mais dans l'idée et les concepts qui soutiennent les œuvres. Émerge une situation où s'échapper de l'exposition et des formes les plus traditionnelles invite les acteurs à produire des discours de plus en plus sophistiqués, tant dans le fond que la forme. Un véritable corpus médiationnel se constitue, où le propos de l'artiste trouve une expression dans les discours qui accompagnent l'exposition et qui s'incarnent dans un espace documentaire dédié.

Le mécanisme de dénégation est paradoxal : il rejette toute matérialité de l'expérience esthétique, mais s'y réfère, en creux, systématiquement. Exposer est défini comme accessoire, mais la production d'objets graphiques et de documents devient une donnée inévitable des œuvres conceptuelles. Spatial ou textuel, le lieu d'exposition est une nécessité pour faire exister l'œuvre.

Si notre choix s'est porté sur les artistes conceptuels, la nécessité d'un recours accru aux médiations est une exigence qui traverse l'art contemporain. Humaines, documentaires ou spatiales, les modalités de lien entre l'artiste et ses publics et la complexité des interventions rendent ces médiations primordiales (Heinich, 2014, p. 134). L'émergence de figures comme celle de Siegelaub et le foisonnement documentaire sont symptomatiques de l'autonomisation de l'art de ses objets dédiés. Les frontières de l'espace d'exposition s'élargissent, incluant désormais plusieurs instances de communication. À ce titre, la production artistique devient une formation rhétorique et langagière. Citons Poinsot :

> *« L'exposition instaure une logique, une syntagmatique et une conception du signe que l'on retrouve dans des comportements dépassant largement les limites habituelles de l'exposition au sens strict. C'est de l'ensemble du phénomène de l'exposition et des pratiques induites par elle dont il s'agit ici et non seulement, on l'aura compris, de la présentation temporaire d'un artefact. » (Poinsot, 1999, p. 35)*

Produire une œuvre n'équivaut plus à un agencement spatial ou matériel seul. L'acte induit aussi un agencement de signes, nombreux et variés, dont le sens est à interpréter par un spectateur. L'expérience de l'art repose désormais sur des découpages sémiotiques qui, toutefois, sont rendus possibles car la situation d'exposition reste un socle de représentations stable. Il faut montrer une œuvre pour qu'elle existe, et nier sa monstration sera compensé par une production de supports de médiation variés permettant de soutenir l'existence de l'œuvre au sein du corps social. Les propositions des artistes contemporains ne mettent pas à nu l'art en tant que pur discours. Elles révèlent, en creux, l'organisation symbolique nécessaire au maintien de la catégorie d'expérience « œuvre d'art » au sein de nos sociétés. Elle s'appuie sur une représentation sociale de l'exposition communément partagée et une production fluide d'opérateurs symboliques pour pallier son absence.

Notre parcours à rapide du domaine de l'art contemporain constitue un premier zoom conceptuel sur notre espace d'analyse. Il paraissait fondamental d'y revenir, contexte d'émergence de la

photographie numérique oblige. En revanche, envisager l'exposition par le seul truchement des paradigmes de l'art parait désormais réducteur. Nos analyses antérieures ont amené à construire une grille d'analyse pour la photographie numérique exposée dont le filtre plastique est une des manières de se représenter la pratique et non la seule. Bien que nous analysons les visibilités de la photographie numérique dans le contexte des expositions d'art, nous avons vu que nos trois terrains n'envisagent pas la pratique photographique uniquement un angle purement formel. La MEP, le Jeu de paume et le Centre Pompidou développent, au contraire, une compréhension de la photographie qui dépasse cette simple acception. Sans mauvais jeu de mots, devons ouvrir la focale pour saisir quels éléments culturels et symboliques sont en jeu, dans l'exposition, pour qu'elle remplisse sa fonction institutionnelle.

C. L'approche communicationnelle pour nouer les composantes sociales et sémiotiques de l'exposition

Notre entrée, par la sociologie, définit les paradigmes de l'art comme des catégories de représentations socialement distribuées. Le comportement des différents acteurs d'un monde peut s'expliquer à la lumière de leur souscription aux logiques de sens en jeu dans les paradigmes moderne ou contemporain. Cependant, si l'ouvrage d'Heinich est une référence pour situer et qualifier les mondes de l'art contemporain, peu nous est dit sur ce que l'acte d'exposer suppose de compétences sémiotiques distribuées entre auteurs et publics. L'ouvrage décrit toutefois des modifications formelles de l'exposition en cours dans le milieu : disparition progressive des Salons pour les foires (Heinich, 2014, p. 163-169), allographisation des œuvres et expositions qui deviennent transportables et modulables (Heinich, 2014, p. 169), floutage des lignes de démarcation catégorielles entre mediums (Heinich, 2014, p. 171-175). Du paradigme moderne au contemporain, le visiteur d'exposition passe de « la contemplation à la déambulation » (Heinich, 2014, p. 175).

Nos terrains sont tous les trois aux prises avec cette « contemporanéité ». Il n'en reste pas moins que présenter des objets dans un espace relève d'opérations sémiotiques transversales aux notions de contemplation ou de déambulation. Même lorsqu'elle est vide ou qu'elle argue ne rien vouloir dire, l'exposition communique. Quelque chose d'une transmission s'opère, même un malentendu, dans un lieu où le langage est rendu vivant. C'est ce point que nous proposons d'éclairer ici, en mobilisant l'apport théorique d'une approche communicationnelle.

Pour l'installer, nous approcherons ainsi les concepts d'objet et d'institution du point de vue des sciences de l'information et de la communication puis de la philosophie analytique, démontrant l'importance des actes de langage dans une ontologie des faits sociaux. L'approche communicationnelle est ici une analyse au plus près des faits de langage, et cette partie définira notre ancrage épistémologique. Ayant éclairé le rôle social constitutif accordé aux processus communicationnels, le recherche abordera ensuite les approches théoriques des expositions de Jean Davallon (1999), afin de situer l'opérativité symbolique de l'exposition, ses liens avec le langage et le texte. Nous permettant de définir l'exposition comme un dispositif de médiation, nous éclairerons ce concept en affinant notre compréhension du dispositif pour enfin qualifier le rôle concret de la médiation au sein des expositions.

1. Se représenter le monde par les objets

a) L'institution par le langage et la communication

Nous avons vu, avec l'art contemporain, que les œuvres fonctionnent par le biais de signes indiciels contigus à l'objet exposé pour l'évoquer. On pourrait ainsi arguer qu'une analyse sémiologique de chaque image exposée permettrait d'en dévoiler les relations indicielles, et que la somme des interprétations fournirait un discours d'exposition chapeautant l'événement. La photographie numérique, en tant qu'objet, est un artefact communiquant.

Cette idée rejoint la conception d'Abraham Moles, pour qui l'objet est un mode de communication plus qu'un simple artefact (Moles, 1969, p. 2). Dans l'article « Objet et communication », il replace l'objet comme une extériorité matérielle et conceptuelle de l'homme, qui sert à instaurer une culture au sein d'un groupe humain. Il désigne, d'entrée de jeu, la double réalité à la fois matérielle et conceptuelle de l'objet :

> *« Étymologiquement (objectum) signifie jeté contre, chose existant en dehors de nous-même, chose placée devant, avec un caractère matériel : tout ce qui s'offre à la vue et affecte les sens (Larousse). Les philosophes prennent le terme au sens de ce qui est pensé et s'oppose à l'être pensant ou sujet. »*
> *(Moles, 1969, p. 4)*

Les objets, au sens large, désignent ici les éléments extérieurs à un sujet, distingués de ses représentations de lui-même ou de son corps concret. Les objets matériels, qui nous intéressent particulièrement ici, circulent au sein d'une société. Ils traversent beaucoup de nos situations interpersonnelles : ils sont achetés, échangés, vendus, vus et montrés et s'insèrent dans des jeux relationnels « plus ou moins subtils » (Moles, 1969, p. 4). Ils véhiculent aussi des formes, au sens d'une *Gestalt,* une représentation psychologique et formelle de certains usages ou concepts pour Moles (1969, p. 2). Objet concret et objet des représentations sont liés. Le sens et l'usage de l'objet joignent une matérialité et des idées qu'il. Ainsi, au-delà d'une économie réelle, c'est également au sein d'une économie affective et symbolique que les objets les plus quotidiens et les plus précieux font sens. Moles développe cinq stades de liaison entre l'individu à l'objet qui sera d'abord désiré puis chéri, auquel on s'habituera et que l'on entretiendra jusqu'à, peut-être, le remplacer (1969, p. 10). Retenons que les objets sont investis de signification ou d'affects, et qu'il se placent au cœur de nos dynamiques sociales les plus triviales.

Le sens de l'objet est dont intrinsèquement lié à un échange social. Le milieu des expositions n'est,

de notre point de vue, pas en reste. Pour autant, dans ce contexte, les objets ne font pas sens un par un. Ils participent à la constitution d'un discours d'exposition, processus de signification qui s'étudie selon une approche plus étendue.

Pour Jean Davallon, dans une exposition, il faut s'abstraire de « l'idéologie de la saisie immédiate du sens des objets » (Davallon & Flon, 2013, p. 25) qui repose sur une croyance où la mise en relation avec un objet suffit pour faire comprendre son univers ou un potentiel message qu'il dégagerait. Sa compréhension serait possible « sans la médiation ni du langage ni d'une activité cognitive » (2013, p. 25), situation où le sens des choses se saisirait dans une relative immédiateté et une transparence nette. Notre étude quitte cette perspective centrée sur les objets et leurs effets : le sens est envisagé comme une production sociale, et non pas comme étant interne aux objets. Un détour par la philosophie analytique nous permet ici de bien décrire les opérations en jeu dans la construction collective du sens.

La construction collective de la réalité sociale est décrite par John R. Searle. Sa pensée part du principe que nous vivons tous au sein d'un même monde dont tout le fonctionnement peut, dans une certaine mesure, s'entendre à travers les expériences des sciences positives et expérimentales qui décrivent au mieux notre monde, y compris les processus neurophysiologiques sur lesquels s'appuient notre conscience (Munck, 2020, paragr. 24). Au sein de ce contexte biologique, on peut observer l'existence d'une réalité mentale humaine, où siègent la conscience et l'intentionnalité.

Les processus de consciences émergent d'une activité du corps, mais leur fonctionnement ne se décalque pas sur celui des processus neuronaux et physiologiques. Chez Searle, l'organisation de la civilisation humaine repose sur la production d'actes de langage (J. Searle, 2010, p. 13). À la suite d'Austin, il ira plus loin que la théorie des actes de langage et leurs effets illocutoires pour décrire la structure des énoncés ayant un effet transformateur sur le monde[128]. Cette première distinction permet au philosophe de se positionner dans un espace réflexif qui prend en compte la complexité du monde où des causalités scientifiques côtoient des causalités sociales, se situant en dehors d'un dualisme corps-esprit (Munck, 2020, paragr. 24).

[128] Dans ce sens, Searle rappellera que les paroles ayant une action ne sont pas toujours des énoncés performatifs. Ces derniers désignent une certaine catégorie d'énoncés bien définis :

« une énonciation est dite performative lorsqu'un acte est accompli (*performed*) par l'énonciation d'une phrase où l'acte accompli est *nommé*. "Je t'*ordonne* de quitter la pièce ", par exemple, est un énoncé performatif, tandis que "Quitte la pièce ", dit comme un ordre, et donc utilisé pour accomplir le même acte de langage consistant à ordonner, n'en est pas un. De nombreux auteurs confondent performatif (*performative*) et performance (*performance*) et parlent, par exemple, de "l'aspect performatif de l'usage du langage. " » (J. R. Searle, 2004, p. 200)

Autre distinction importante : dans le monde, coexistent certains faits bruts, qui se déroulent en dehors de notre observation et des faits institutionnels qui nécessitent une action humaine pour exister. L'attraction gravitationnelle ou la distance entre le Soleil et la Terre sont des faits bruts, les élections ou la monnaie sont des faits institutionnels. Force est de constater, pour le philosophe, que ces faits institutionnels existent uniquement parce que nous y croyons :

> *« Un morceau de papier, car il répond à certaines conditions, compte comme de l'argent aux États-Unis. Telle ou telle personne, car elle répond à certaines conditions, compte comme le président des États-Unis et ainsi de suite » (J. R. Searle, 2001, p. 178).*

Au-delà d'un effet de croyance, c'est l'action symbolique conjointe des humains qui produit leur réalité. L'existence de faits institutionnels est possible car l'espèce humaine est capable d'exercer une intentionnalité collective : plusieurs agents partagent des objectifs communs et coopèrent pour produire un fait social de tout ordre. Cette activité n'est pas intrinsèquement humaine, les animaux étant aussi capable de coopérer et d'agréger leurs intentions, comme pour la chasse. En revanche, ce qui distingue la réalité sociale humaine est, pour Searle, la création d'institutions :

> *« J'appelle fait social tout fait impliquant l'intentionnalité collective d'au moins deux agents humains ou animaux. Mais il y a loin de l'intentionnalité collective simple aux institutions sociales humaines telles que la monnaie, la propriété, le mariage, le langage ou le système de gouvernement ; il y a donc loin de l'état d'animal social non humain à l'état d'animal social ou institutionnel au sens humain du terme. » (J. R. Searle, 2004, p. 194)*

Pour Searle, un objet ou une pratique n'existent que parce qu'ils s'inscrivent dans une convention d'usage collective. Les faits sociaux reposent sur la manière dont les actes de langage peuvent être opérants et produire des effets dans la réalité. Les choses existent car nos sociétés adoptent un certain nombre de conventions pour nommer telle ou telle chose, et s'accordent ensuite sur sa fonction. Et, pour Searle, opérer des actes de langage revient à mettre en action des règles particulières (J. R. Searle, 2001, p. 174) qui créent des faits institutionnels en se basant sur l'existence de faits bruts. Celles-ci sont de deux ordres : des règles normatives et des règles constitutives.

> *« Les premières régulent des actions, des événements, des comportements existant en-dehors d'elles ; les secondes créent littéralement les actions qui*

reposent sur elles. Voilà toute la différence entre le Code de la route et le jeu d'échecs : alors que les règles de la circulation ne créent pas le trafic automobile, les règles du jeu d'échecs font exister une activité nouvelle. » (Munck, 2020, paragr. 2)

Le philosophe ira plus loin dans son ouvrage *The Construction of Social Reality,* en décrivant une certaine catégorie de règles constitutives qui instaurent la *« fonction-statut »*[129] (J. R. Searle, 2001, p. 178). Searle la synthétise en une équation simple : « X est compté comme Y dans le contexte C » où (X) désigne les qualités internes à l'objet (comme sa masse ou sa composition chimique), mais (Y) se réfère à quelque chose de plus que les qualités purement matérielles de (X). C'est un statut, qui est attribué socialement, des « caractéristiques qui n'existent que relativement à l'intentionnalité des agents. » (J. R. Searle, 1998, p. 24-25).

Cette fonction prend en compte la manière dont le statut d'un objet est intrinsèquement lié à son contexte et toujours imposé par une agentivité collective. Un objet ne s'entend que relativement à son contexte : un mur n'est pas intrinsèquement une frontière, mais il peut le devenir s'il est placé entre deux propriétés privées bien délimitées (Munck, 2020, paragr. 6). Mais au-delà de l'importance du contexte, l'imposition de statut démontre que le passage d'un fait brut à un fait institutionnel répond à une capacité créative élaborée *via* une soumission à un certain nombre de règles, d'usages et procédures. C'est le passage par un certain nombre de conditions et de procédures qui fait que le mur sépare deux propriétés, et que tel morceau de papier compte pour monnaie. Les faits institutionnels sont d'ordre processuel et non pas fixe. De plus, la fonction d'un fait institutionnel est presque constamment réactivée par les agents sociaux : « La réalité sociale et la réalité institutionnelle ne sont pas des choses qui existent juste comme cela. Nous ne cessons de les créer, de les recréer, de les maintenir et de les altérer » (J. R. Searle, 2004, p. 203)

Remarquons aussi que chez Searle, le statut d'un objet s'appuie sur une réalité matérielle, mais sa fonction et son usage tiennent lieu, chez les sujets humains, de représentation de cet objet :

« X compte comme Y en C
Ce qui importe, c'est que l'élément X n'existe en tant que Y que dans la mesure où il est compté comme, ou pensé comme, ou traité comme, ou représenté (d'une manière ou d'une autre) comme Y. » (J. R. Searle, 2004, p. 201)

[129] Traduction française de la locution originale « Status function »

Il y a une forme de surimpression de la représentation sur l'objet réel qui est corollaire à son investissement social. Pour pouvoir penser un objet, on le pense du point de vue de sa représentation pour ensuite accéder à des élaborations plus pointues. Les représentations sont nécessaires pour parvenir à maintenir le processus des faits institutionnels, et cette représentation est d'ordre symbolique, le plus souvent langagière. Celles-ci sont rendues possibles par des opérations pratiques sur un objet pour le faire passer de X à Y.

Reprenant les travaux de Searle pour analyser le statut des objets extra-occidentaux dans la collection du Quai Branly, Lesaffre décrit comment le travail d'imposition de statut répond aussi à une catégorisation particulière des acteurs sociaux séparés entre les agents décideurs et la communauté (Lesaffre, 2011, p. 50-51). Pour imposer une signification à un fait ou un objet, les agents décideurs produisent un certain nombre de marqueurs langagiers ou symboliques sur cet objet qui justifient et institutionnalisent la fonction attribuée. Celle-ci sera ensuite perçue, validée et perpétuée par des observateurs. Tant que le collectif reconnaît le statut attribué à un objet par les décideurs, le statut reste opérant et confondu avec les caractéristiques physiques de l'objet (Lesaffre, 2011, p. 51). La réalité est bien sûr plus nuancée, et sujette à des jeux de négociation entre les différents acteurs. De plus, la thèse de Lesaffre ne fournit pas une grille de critères fixe permettant de reconnaître les agents décideurs dans l'absolu, mais plutôt liés à son cas[130].

Searle lui-même ne se prononce pas réellement sur la nature des objets ou l'échelle à laquelle s'applique le fonctionnement social et langagier d'imposition de statut. Il décrit la nature des faits sociaux sans pour autant produire d'analyses ou d'interprétations d'un fait social donné, usant d'exemples concrets identifiables (le statut de président, la monnaie…) car son approche n'est pas empirique. Cependant, sa pensée est un apport notable à notre travail : nous envisageons ses travaux comme un cadre idéal sur lequel se greffe la construction de notre terrain effectif.

En outre, la lecture de Searle par Lesaffre permet de saisir la condition sémiotique des objets au musée où ces derniers n'ont pas un rôle de signification intrinsèque. La signification est une de leur fonctions-statut collectivement décidée, régulièrement réactivée et existante par le biais d'opérations symboliques qui permettent de maintenir ce statut. Ainsi, l'exposition se définit comme un lieu où se véhiculent des représentations sur les statuts, fonctions et usages des objets.

Examiner la photographie numérique dans un contexte d'exposition met en évidence la manière

[130] Son terrain d'études étant le plateau des collections du Quai Branly, les décideurs sont envisagés en conséquence : Jacques Chirac, qui est derrière la création du musée, Georges-Henri Rivière pour son apport à la muséographie etc.

dont se constitue son statut et ses représentations via des objets. Dans le lieu d'exposition naissent et se diffusent des représentations, se nouent des faits institutionnels par la mise en relation des acteurs sociaux des objets. C'est ici que la photographie numérique exposée gagne ses galons de fait institutionnel, au sens de Searle : elle s'exprime comme une représentation structurante d'une partie de la réalité. Nous envisageons ici les visibilités de la photographie numérique comme des représentations, qui sont formées par des agents décideurs et ensuite corroborées par la communauté. Ces catégories sont encore trop larges : ce que nous entendons par agents décideurs et communauté peut notamment être affiné. Nous passerons donc par les distinctions de Jean Davallon pour décrire plus précisément le processus de signification en jeu au sein de l'exposition et les acteurs engagés.

b) L'opérativité symbolique de l'exposition

Tout d'abord, pour reprendre la terminologie de Searle, l'exposition est un fait institutionnel régi par un certain nombre de règles constitutives.

L'exposition est un artefact : son existence résulte d'une mise en œuvre de techniques particulières, dirigées par les manières de concevoir d'un individu ou d'un groupe. Elle est le produit d'une intentionnalité dont le résultat peut difficilement être catégorisé selon des effets de sens univoques : les frontières nettes des typologies d'exposition (exposition d'art, exposition de sciences, etc.) tombent souvent après un examen attentif (Davallon, 2000, p. 9-10). Nous pourrions suggérer qu'une exposition historique peut produire un émoi esthétique aux visiteurs, tout comme une exposition scientifique, alors qu'une exposition d'art peut véhiculer une expérience ludique ou éducative. L'intentionnalité du producteur n'équivaut pas le sens véhiculé par l'exposition dont le discours est toujours empreint d'un certain degré de polyvalence : il est sujet aux interprétations multiples des visiteurs mais peut aussi s'orienter de lui-même dans plusieurs directions.

L'exposition ne fonctionne donc pas vraiment comme un objet culturel clos et définitivement constitué. Elle peut cependant s'entendre comme fait institutionnel, au sens de Searle, car elle articule une règle constitutive que Davallon nomme « l'intention constitutive de l'exposition » :

> *« Dans sa plus grande généralité, on peut alors définir l'exposition comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux. » (Davallon,*

2000, p. 11)

En parallèle aux thèmes qu'elle diffuse, l'exposition a pour but principal de véhiculer et stabiliser des représentations de ces thèmes *via* des objets. Une exposition articule donc deux niveaux de signification : la volonté de rendre accessible par l'agencement, l'intention constitutive, sur laquelle se superpose le discours d'exposition. Notons que si l'intention constitutive est la condition d'existence de l'exposition au sein de notre réalité sociale, les publics ne s'attardent pas sur cette dernière. Passant inaperçue, elle relève du contrat communicationnel dont les termes sont visibles uniquement lorsqu'ils sont rompus (Davallon, 2000, p. 31). Ces termes sont au nombre de quatre.

Les deux premiers concernent l'authenticité des objets exposés et la véracité des savoirs mobilisés. Les objets (peintures, objets archéologiques, objets ethnologiques, instruments…) qui sont présentés dans une exposition doivent être authentiques, et les savoirs mobilisés doivent être « vrais, fondés et établis » (Davallon, 2000, p. 32). Enfreindre cette règle, c'est s'assurer que le visiteur se sentira trompé. À ces deux règles, qui portent sur les éléments exposés, s'en ajoutent deux autres qui portent sur « les mondes crées par l'exposition elle-même » (Davallon, 2000, p. 32). La troisième règle stipule que la référence au monde d'appartenance originel de l'objet doit être sujette à un certain nombre de garanties : ce monde est une construction et son lien avec l'objet doit être présenté et légitimé. Enfin, le monde crée par l'exposition doit être fidèle à ces trois règles et présenter là aussi un certain nombre de garanties (Davallon, 2000, p. 32).

Le fonctionnement de l'exposition en tant que fait social institutionnel repose donc sur la mise en actes d'un certain nombre de conventions, suivant la conceptualisation de Searle :

> *« Si le visiteur présuppose que les règles ont été respectées, c'est parce qu'il sait qu'il est [...] dans un musée, dans une exposition organisée par une institution connue et possédant une légitimité dans le domaine [...]. On voit qu'au fond c'est ce niveau institutionnel qui garantit en définitive le statut donné aux savoirs mobilisés, aux objets présentés ainsi qu'à la fidélité de la mise en scène.» (Davallon, 2000, p. 34)*

Le terme de « monde » de l'exposition auquel les objets font référence est ici assez crucial, et l'expliquer nous conduit à entrer dans les rouages de l'opérativité symbolique particulière de notre objet. En effet, l'exposition n'est pas un objet sémiotique standard au regard de la diversité éléments qu'elle mobilise : des objets, dans l'espace soumis à l'interprétation des visiteurs

(Davallon, 2000, p. 12). C'est un objet sémiotique composite, qui s'éloigne par exemple du film ou de l'image tant il n'est pas soumis à une unité de support. L'exposition est un entrelacement intime de processus sociaux et langagiers, un dispositif socio-symbolique (Davallon, 2000, p. 20).

Au sein de l'exposition se côtoient ainsi plusieurs codes sémiotiques courants (linguistiques, visuels) ou plus singuliers comme ceux liés à l'espace (éclairage, signalétique)… En dehors des expôts[131], toute une batterie d'éléments très prosaïques participe à l'expérience du visiteur et à la signification globale de l'exposition (signalétique au sol ou aux murs, indications de sortie, adaptations de l'éclairage...). Notre objet est donc pluri-sémiotique : c'est un événement où se rencontrent des signes hétérogènes qui renvoient à leurs propres référents externes, mais leur proximité produit également un effet de sens collectif. Pour Davallon, une analyse « sémiotique d'héritage saussurien » (Davallon, 2000, p. 12) est mise en difficulté par la polyphonie de l'exposition, qui s'entend difficilement comme un signe aux contours bien délimités. L'exposition est un artefact complexe, où des concepteurs tentent d'harmoniser un très grand nombre de paramètres techniques et humains pour véhiculer des idées et des émotions qui se superposent à une imposition de fonction aux objets.

Nous avons vu plus haut que ce qui prime dans l'exposition, c'est le sens donné aux objets par les visiteurs. Cette mise en relation des publics avec des objets produit cet effet sémiotique, l'exposition étant fondamentalement « un dispositif de réception » (Davallon, 2000, p. 28). Les composantes de cette relation, producteurs de l'exposition et publics collaborent dans une co-construction de sens. Mais il faut souligner à nouveau que l'intentionnalité des producteurs ne garantit pas la nature de la réception des visiteurs. Du point de vue de l'expérience, l'opération induit un hiatus assez important entre le récepteur un groupe énonciateur qui tend à s'effacer derrière les expôts. Cette disparition de l'énonciateur permet, par ailleurs, de donner au visiteur le sentiment que l'agencement est au service de ce qui est montré plus qu'une émanation de l'intentionnalité du producteur (2000, p. 29). Le processus est caractéristique de toute représentation, où la dénégation de l'énonciation induit une relation à l'objet et au monde qu'il représente plus forte (Davallon, 2000, p. 29-30). Davallon parle de « l'exhaussement d'une présence du représenté dans le présenté » (Davallon, 2000, p. 30). C'est ce processus d'effacement qui est au cœur de l'opérativité symbolique pour Davallon, qui fait que les objets au sein d'une exposition ne représentent pas l'intention de l'auteur mais leur propre monde. Tandis que l'exposition laisse une marge d'interprétation franche au visiteur, elle produit parallèlement

[131] Désigne les objets exposés au sens large, sans discrimination de matérialité, de format, de nature…

les conditions de sa mise en relation au monde véhiculé par les objets.

Les règles constitutives, qui garantissent l'authenticité des objets et leur soumission à des procédures de vérification, donnent aux objets un caractère d'index de leur monde d'origine qui permettent au visiteur d'accéder à des représentations (Davallon, 2000, p. 32).

Devant la difficulté d'analyse que constitue cette variété d'objets et de signes au sein d'un dispositif de communication asymétrique, Davallon (2000, p. 14) propose un premier cadrage méthodologique : penser l'exposition comme texte. Il va sans dire qu'une conception large du texte est de mise. Moins qu'une « composition d'unités signifiantes », le texte s'entend ici comme un fait de communication mobilisant l'auteur et le lecteur. Citant Umberto Eco, Davallon rappelle que « générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions du mouvement de l'autre » (Eco, 1985, p. 70). L'exposition comme texte implique ainsi un destinataire qui réalise et actualise pragmatiquement son sens. Pour ce faire, il est utile aux producteurs d'envisager un « Visiteur Modèle », dans l'esprit du « Lecteur Modèle » (Davallon, 2000, p. 15), pour concevoir une exposition. Cette instance imaginaire permet de formaliser le discours, en supposant son adresse.

Le producteur rend visible son intention au visiteur réel par l'entremise d'un Visiteur Modèle, mais libre ensuite aux publics réels de jouer le jeu comme ils l'entendent (Davallon, 2000). Dans la situation d'hyper-ouverture – caractéristique d'une écriture pluri-sémiotique et spatialisée – le visiteur réel n'est pas réductible au Visiteur Modèle. Les possibilités de réception d'une exposition sont si étendues que l'anticipation n'est pas aisée. Chaque visite produira une itération interprétative singulière qui émane d'un squelette initial, témoignant de la nature évènementielle de l'exposition. L'analogie avec le texte a donc ses avantages qu'il faut nuancer. Gardons à l'esprit que dans l'espace, le « filet de la cohérence sémiotique » (2000, p. 15) ne s'étend pas partout de la même manière. La dimension spatiale est critique dans le mécanisme de la production de sens :

> *« Dans toute exposition, il y a toujours quelque chose d'exposé – rarement une seule chose, habituellement plusieurs : la mise en scène de l'exposé se fait toujours dans l'espace et avec de l'espace, et les caractéristiques de cette mise en scène constituent la spécificité sémiotique de l'exposition. » (Davallon, 2000, p. 57)*

Relevons ici l'équivoque : « quelque chose d'exposé » peut autant désigner les expôts qu'une argumentation construite logiquement. Il est vrai que la signification de l'exposition est, *in fine,*

réalisée par les publics mais un examen pragmatique révèle l'existence d'un « texte organisateur » principal (Davallon, 2000, p. 58). Ce discours situé du côté des producteurs est ce qui enclenche le processus d'aménagement de l'espace et du sens. Il permet de formaliser un certain registre de discours qui organise l'espace, et dont la réalisation assurerait une bonne compréhension du message de l'exposition. Il rend l'exposition cohérente, fait que celle-ci « tient bien » (Davallon, 2000, p. 58).

L'opération est complexe : produire un texte organisant l'espace avec assez de souplesse n'est pas chose aisée. Les producteurs, survalorisant la part interprétative des publics tendent vers l'œuvre ouverte et en subissent les effets pervers. C'est ainsi parfois au visiteur de « faire les frais de la production de la signification » (Davallon, 2000, p. 15), comme si toute la cohérence du discours de l'exposition reposait uniquement sur lui, en dépit des propositions du producteur. Attention donc à une tendance à la délégation totale du sens de l'exposition au visiteur qui s'avère inopérante. La nature particulière de cette situation de communication oriente l'agencement de l'exposition qui nécessite un balisage de l'expérience du visiteur. Les stratégies de communication développées l'accompagnent simultanément sur plusieurs niveaux, articulant des interventions d'ordre proprement linguistiques (textes et signalétiques) et des interventions d'ordre spatial (aménagement, disposition).

En découlent un ensemble d'opérations matérielles pragmatiques qui font saisir au visiteur qu'il se trouve bien dans une exposition, d'une part, et qui proposent la diffusion d'un discours. Les conventions symboliques qui régissent ces opérations induisent pour les publics l'impression d'une proposition plus que d'un guidage. Si l'on dispose des cartels et on pose les objets sur des socles, c'est évidemment pour les mettre en avant. Mais c'est aussi pour créer un espace qui indique « exposition » aux usagers, enclenchant leurs compétences interprétatives et critiques. L'espace ici crée s'adresse au vécu corporel et affectif des publics, donc la présence s'incarne dans un « corps signifiant » et socialisé (Davallon, 2000, p. 76).

L'exposition est un « média du contact » (Davallon, 2000, p. 78) et une « technologie de la présence » (Davallon, 2010, p. 229) : c'est le corps des visiteurs qui est à l'œuvre pour faire vivre le discours qui émane des objets. Le déploiement du discours d'exposition n'est pas uniquement envisagé dans sa dimension cognitive et logique, mais aussi selon un pôle affectif et émotionnel. Une exposition n'est pas seulement lue, mais aussi vécue, avec tout ce que cela implique de ratages ou d'heureuses réussites. Les producteurs d'expositions doivent envisager simultanément le pôle du texte et le pôle de l'espace pour concevoir un parcours qui prendra en compte

l'éloquent bestiaire varié des visiteurs (papillon, sauterelle, fourmi…) décliné par Martine Levasseur et Eliseo Verón dans leur *Ethnographie de l'exposition* (1983).

On pourrait penser que des procédés de signification spécifiques à un type donné d'expositions. Tels opérateurs conviennent à tel genre selon que l'exposition soit historique, scientifique, artistique etc. Plutôt que de catégoriser les expositions selon leurs sujets, Davallon indique qu'exposer répond à un certain registre d'intentionnalité des producteurs, généralement orienté selon deux grands axes.

Pour le premier, l'acte revient à agencer des objets dans l'espace pour favoriser une relation esthétique (Davallon, 2010, p. 229). On peut penser ici à une des grandes directions muséographiques repérée par Glicenstein, celle de la présentation autonomisante des objets pour favoriser leur contemplation et l'effet visuel. À celle-ci s'ajoute une deuxième conception symétrique, pour qui exposer revient à proposer un discours ou une thèse (Davallon, 2010, p. 229-230). Ici, on peut penser à une approche plus contextualisante, favorisant les liaisons entre les objets et leurs contextes d'origine dans la présentation. Nos lectures de Davallon et de Searle tendent à réfuter cette partition nette. Au niveau de l'opérativité symbolique, exposer répond aux mêmes mécanismes communicationnels, qui sont ensuite orientés selon des stratégies définies, aidés par des opérateurs symboliques adéquats. D'un point de vue théorique, ces deux conceptions ne s'excluent pas l'une et l'autre. Les mêmes processus sont en jeu selon les deux axes.

Cependant, les terrains ont tendance à dessiner une ligne de partage entre des partisans de l'une ou l'autre conception. Pour les producteurs, exposer répond à une intentionnalité et la divulgation de celle-ci s'opère à des degrés de transparence variés. Exposer, c'est proposer un certain nombre de médiations à un public, et la pratique est sujette à débats : trop ou pas assez de textes explicatifs sur les murs, présence ou absence de livrets ou de guides lors de visite… L'expérience pragmatique du discours de l'exposition passe par ces médiations, dont les choix font sens pour les producteurs d'exposition : chaque lieu d'exposition choisit de « faire médiation » d'une certaine manière, d'exposer en vertu d'un certain nombre de choix.

Singulier média que l'exposition. L'ensemble de ses éléments constitutifs rapproche, à l'aide de langages naturels et symboliques, l'institution productrice et ses visiteurs. Pour autant, l'enjeu de ce rendez-vous s'articule autour des objets et leur histoire. L'équation relationnelle mobilise ici trois termes, où le lieu d'exposition médiatise la relation du public aux objets (Davallon, 1986, p. 204) au travers d'un nombre important de gestes, documents et textes. Ces médiations

soutiennent l'intention constitutive et le discours qui a portée de fait institutionnel. Dans le contexte de notre analyse, faire médiation et proposer un acte institutionnel se superposent.

À ce titre, saisir les enjeux actuels de la médiation nous paraît crucial. Car, pour saisir la manière dont les producteurs représentent la pratique de la photographie numérique, notre travail s'appuiera sur l'étude de ces médiations. Terme structurant des sciences de l'information et de la communication, nous allons maintenant définir comment nous envisageons son rôle sur nos terrains.

2. Les enjeux de l'exposition comme médiation

a) Le dispositif de médiation, un agencement composite en action

Qu'entend-t-on exactement, par médiation ? Fortement polysémique, ayant cours dans des espaces aussi variés que le droit ou l'art, le concept a une destinée particulière au sein des SIC. Dans le domaine, les réflexions sur la notion de médiation s'articulent selon deux axes principaux.

Le premier axe institue la médiation comme un outil opérant pour comprendre les processus communicationnels contemporains. Conceptuellement, penser une situation de communication en envisageant une médiation entre émetteur et récepteur gomme la linéarité illusoire de tout échange. D'un côté, la notion de « médiation » permet de rendre compte de la complexité des situations de communication de nos sociétés où la transparence totale est rarement la norme (Wolton, 2019). Et de l'autre, la médiation décrit un phénomène relationnel mettant en jeu « [...] une intention élaborée par une pensée ; un dispositif qui intègre des éléments langagiers et des choses qui interviennent comme référents » (Caune, 2010, p. 7). En incluant l'aspect symbolique, la notion de médiation humanise et culturalise le processus communicationnel. Communiquer passe par un certain nombre de médiations, concrètes, techniques ou symboliques. Ces médiations désignent l'ensemble des phénomènes et artefacts qui facilitent le relai d'une communication entre des sujets. Par exemple, les médiations de l'art contemporain désignent ce qui permet, au sein d'un corps social, la transmission des représentations, pratiques et discours étayant l'existence de cette catégorie. Outre la dimension « facilitatrice », la médiation est ainsi – pour partie – socialement organisante.

Cette importance des médiations s'entend à la lumière d'une conception de la communication faisant du langage une donnée socialement structurante et même régulatrice. Si nous reprenons Searle, la réalité institutionnelle conduit à attribuer à des faits bruts (X) un certain nombre de fonctions (Y) : « X compte comme Y dans un contexte C ». L'imposition de fonctions de statut (Y) est une caractéristique typiquement humaine, où les fonctions prennent la place des faits bruts dans nos représentations. Et cette opération est d'ordre symbolique, et « au sens large, linguistique » (J. R. Searle, 2004, p. 197) : pour qu'un bout de papier, qui n'est qu'un bout de papier, puisse être équivalent à un billet de banque, le nouveau statut doit « être représenté par quelque chose qui n'existe pas déjà dans le monde physique » (J. R. Searle, 2004, p. 197).

Searle ajoute de surcroît que les fonctions de statut sont toujours affaire de pouvoir, de devoirs, de titres, d'obligations… qu'il nomme « pouvoirs déontiques » (J. R. Searle, 2004, p. 197). Les différentes fonctions sont attribuées aux objets en référence à un rapport humain quel qu'il soit :

toujours dans le cadre de la monnaie, l'ontologie fondamentale d'un billet de banque n'est pas « " ceci est un billet de 20 dollars ", mais bien : " le possesseur de ceci possède un pouvoir d'achat de 20 dollars" . » (J. R. Searle, 2004, p. 213). Le niveau (Y) investit les faits bruts d'un certain degré de pouvoir, de capacité agissante sur le monde.

Si ce niveau de représentation est mis en place par une intentionnalité collective, celle-ci n'est pas synonyme de consensus. Elle est la résultante d'interactions entre des sujets sociaux : les opérations linguistiques qui soutiennent un fait institutionnel sont toujours empreintes d'un rapport de pouvoir entre les gens (J. R. Searle, 2004, p. 210). Communiquer ne revient pas uniquement à transmettre des informations, c'est aussi une réalisation d'actes produisant la réalité sociale. Si l'on retourne dans le monde de l'art contemporain, on retrouve l'idée d'un dans les analyses de Nathalie Heinich. Sa modélisation des différents paradigmes artistiques s'appuie en partie sur l'étude des glissements sémantiques à l'œuvre dans le domaine, et part de l'hypothèse d'une grammaire commune aux acteurs de l'art contemporain :

> *« Pour élaborer cette ontologie de l'art contemporain, trois conditions sont nécessaires […]. La première condition consiste à considérer les œuvres collectivement et non pas une à une ; car s'il existe bien — ce que postule ce livre — une grammaire sous-jacente à la création artistique à un moment donné du temps, alors force est de suivre une méthode grammaticale, laquelle se doit de considérer les mots syntaxiquement, non pas un à un mais dans leurs relations avec les autres mots : ce que l'on appelle, en linguistique, l' "axe syntagmatique". » (Heinich, 2014, p. 14)*

Grammaire, syntaxe, linguistique, syntagme… La sociologue établit les différentes caractéristiques de son paradigme de l'art contemporain selon les normes communicationnelles en vigueur dans le milieu. Dans ce domaine où la singularité fait loi, elle accorde un intérêt méthodologique particulier à l'anecdote qui présente la « saillance de l'accroc à la norme » (Heinich, 2014, p. 13).

Le deuxième axe de réflexion attribue au mot médiation la capacité à décrire un certain mode d'agir, décrivant les techniques mises en place pour favoriser la communication entre des parties. La médiation est invoquée quand le débat s'enlise et qu'il faut intervenir : « Elle est une panacée. Elle intervient dans le jeu symétrique où s'opposent espérances et craintes que suscite le mouvement de la société. » (Rasse, 2014, p. 46). De ce point de vue, la médiation figure un ensemble de modalités d'action sociale qui peut s'appliquer dans différents domaines. Celui des expositions que nous explorons s'insère dans le domaine vaste de l'action et des politiques

culturelles. Ajoutons que la médiation opérée par les musées est sujette à débats depuis leur émergence jusqu'à nos jours. Citons Vincent Rouzé qui met en garde contre la solubilité de la médiation dans la communication des musées (Rouzé, 2010), et Paul Rasse qui décrit l'inanité de la « médiation orthopédique » au sein des musées (Rasse, 2014), désignant des actions de petite envergure de vulgarisation qui oublient le pouvoir culturellement transformatif de la pratique.

En creux se dessine le rôle particulier attribué à la médiation au musée. Dans cette institution il y a les médiations (les artefacts et pratiques mis en place par les producteurs, qui véhiculent le discours de l'œuvre) qui soutiennent la médiation, l'agir spécifique des lieux. C'est un rôle d'intervention politique et sociale au sens large : dépassant le discours militant, un lieu d'exposition produit un changement dans la réalité dès lors qu'il diffuse des représentations sur une pratique. C'est à ce titre que le concept de médiation se rapproche puis s'ajoute à un autre, donnant naissance au « dispositif de médiation ».

La définition courante du dispositif le rapproche d'un « ensemble d'éléments agencés en vue d'un but précis »[132], décrivant sa capacité à articuler des structures d'objets hétérogènes et leur capacité d'agir. Rejoignant Davallon (2000, p. 36), nous pensons que le concept de dispositif éclaire le concept info-communicationnel de médiation. *Via* le dispositif, la logique sociale et la logique symbolique se resserrent pour produire une interprétation guidée du monde. Dans son ouvrage consacré à la notion, Agamben la resitue au sein de la philosophie de Michel Foucault, dont les théories ont durablement marqué la pensée du dispositif.

> *« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2014)*

Le dispositif, de ce point de vue, ne désigne pas tant un appareillage technique ou un artefact mais bien une disposition générale du monde qui regroupe « un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions » dont le but est de gouverner les hommes à bon ou mauvais escient (Agamben, 2014, p. 28). Regroupant pratiques et discours, ce complexe mobilise le couple savoir-pouvoir pour produire des effets de gouvernance (Agamben, 2014, p. 10-11). Dans le dispositif, des décideurs produisent du savoir dont la formalisation et les effets sont le mode d'expression de leurs volontés organisatrices et normatives de la société. La production de savoir est, chez

[132] Définition du CNRTL. En ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/dispositif

Foucault, concomitante d'une production de pouvoir normatif.

Le concept a essaimé au sein des sciences de l'information et de la communication dont les chercheurs ont clarifié la portée : un examen attentif des textes de Foucault fait émerger à quel point le dispositif est un concept dont la visée analytique concerne les dynamiques de pouvoir (Gavillet, 2010, p. 28). Cependant, sa réception au sein de la philosophie et des sciences humaines dépasse ce cadre. Désormais, d'un point de vue critique, interroger un dispositif oblige le chercheur à s'interroger à la manière dont le savoir et le pouvoir d'une organisation agissent sur un sujet (Appel & Heller, 2010). Un dispositif produit une certaine idéologie et des contraintes associées qui sont par la suite intériorisées par les usagers de ce dispositif (Appel & Heller, 2010). Par exemple, au sein de l'exposition, le corps lui-même est pris en charge par un guidage de la réception (Davallon, 2000, p. 79-80). Même si l'interprétation est soumise à un degré de liberté élevé, l'exposition est le lieu où se déploie une réalité institutionnelle au cœur d'une société. Il s'y réalise un échange social par l'entremise du symbolique : c'est un dispositif de médiation où s'activent des œuvres, des discours mais aussi des rapports entre sujets humains.

L'exposition relève du dispositif en cela qu'elle produit des effets sociaux et distribue les représentations de ses concepteurs en mobilisant une large gamme d'outils. Son caractère intrinsèquement communicationnel, décrit par Davallon, permet de l'envisager en tant que dispositif de médiation : un artefact qui orchestre un jeu de communications pluriel. Mais ce mode de communication n'est pas neutre, il véhicule un discours normatif. Et ceci à plus forte raison lorsqu'une exposition est produite par un espace institutionnel investi par les pouvoirs publics comme le nôtre. L'institution muséale – cadre de notre enquête de terrain – n'est pas exempte de ces jeux de pouvoirs inhérents à tout dispositifs, ici incarnés dans ses médiations.

Notre objet à ceci de particulier que le musée a d'ores-et-déjà conscientisé les enjeux de pouvoir au sein desquels il s'inscrit. Les sujets qui œuvrent au sein de l'institution ont pris conscience de l'aspect disciplinaire du dispositif institutionnel. En proposant des expositions et des discours, il institue certaines normes et représentations auprès de ses publics.

Les sujets sociaux œuvrant dans le monde du musée ont ainsi produit un certain nombre de réflexions et pratiques mettant en question leur position face aux publics. Cherchant à valoriser l'expérience des publics et une valorisation de leurs compétences, ces réflexions sont le socle du concept de médiation culturelle au musée[133]. Sans revenir sur l'ensemble de l'histoire de la

[133] L'histoire de la médiation culturelle suit le temps long de l'éducation populaire en France depuis la Seconde

médiation culturelle, nous nous concentrerons avant tout sur l'état de la question utile à notre cas, au moment où la photographie s'institutionnalise en France, durant les années 1970.

b) *Enjeux pédagogiques et politiques de la médiation culturelle au musée*

Prenons le temps d'une petite digression préalable, nécessaire à notre propos. De notre point de vue, nos trois terrains répondent, singulièrement, au rôle du musée dans la Cité. Chacun des trois lieux d'exposition que nous étudions répond aux critères établis dans *La muséologie* de Noémie Gob et André Drouguet. Pour être plus précis, ces trois lieux assurent ce que les deux chercheurs listent comme fonctions essentielles du musée (Gob & Drouguet, 2021, p. 70-71).

La première, la plus visible, est la fonction d'exposition, le « média par excellence de l'institution. » (Gob & Drouguet, 2021, p. 70). Un musée n'a de sens qu'à condition de publiciser ses collections ou un patrimoine national. La seconde est la fonction de conservation, constituant le musée comme un lieu de protection et de rassemblement du patrimoine (Gob & Drouguet, 2021, p. 70). La troisième est la fonction scientifique, où le musée « s'inscrit par principe dans une attitude critique et une démarche scientifique » (Gob & Drouguet, 2021, p. 70). Le musée promeut, selon des modalités très variées, une activité de recherche en lien avec ses collections ou ses sujets de prédilection. Enfin, la fonction d'animation est la plus récente, qui fait du musée un « acteur de la vie culturelle et sociale », en proposant des activités culturelles et pédagogiques variées à ses publics.

Du point de vue de l'exposition, de la conservation et de l'expertise scientifique, chacun prolonge le mécanisme de l'institutionnalisation de la photographie en France en faisant appel à des chercheurs d'envergure ou des professionnels reconnus du milieu. En revanche, de notre point de vue, la question de l'animation interroge l'insertion de ces lieux au sein du champ politique, au-delà de leur capacité à proposer loisirs et contenus culturels aux publics. L'animation du territoire ne correspond pas uniquement à sa mise en loisirs mais aussi à sa mise en mouvement. Le rôle du musée ne se cantonne pas uniquement à un travail de de conservation et de labellisation scientifique. Nous reprenons ici la définition de l'ICOM[134] pour lequel le musée fait institution en vertu de la diffusion du patrimoine et de la culture qu'il assure :

Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Elle mêle aussi l'histoire des politiques en faveur des publics en France ainsi qu'une histoire de la participation des publics à l'art.

[134] pour *International Council of Museums* (en français Conseil international des musées)

> *« Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »*[135]

Volontairement large, la définition du musée fait toutefois problème au XXI[ème] siècle au regard de la diversité des modes d'exposition muséales à l'échelle mondiale[136] et du flou de ses contours réels (Rasse, 2017, p. 239). Si nous avons pris le temps d'établir ce qui nous permet d'envisager nos terrains sous l'angle du musée, c'est afin de les analyser au prisme des nombreuses réflexions proposées par l'ICOM au fil du temps. Plus particulièrement, faire médiation rentre dans le développement conceptuel des relations aux publics amorcées dès les années 1970. Conjointement à l'institutionnalisation de la photographie en France, la décennie verra l'éclosion d'une nouvelle mentalité chez un certain nombre de professionnels des musées. Cette réflexion se retrouve aux origines de ce qu'on l'on appellera la « Nouvelle muséologie ».

Sans qu'un point de départ unique de ce changement ne soit encore totalement défini[137], (Brulon Soares, 2015, p. 58), la Nouvelle muséologie désigne un sursaut réflexif autour des pratiques muséales par ses acteurs. André Desvallées le décrivant en 1992 indique que « Notre muséologie n'est apparue nouvelle que dans la mesure où la muséologie avait vieilli » (Desvallées, 1992b, p. 22). Ce vieillissement est également décrit par Hugues de Varine :

> *« Pendant les années 1965-1970, les muséologues les plus entreprenants et les plus innovateurs à travers de monde avaient perdu leurs illusions : le musée en tant qu'institution consacrée par la tradition était en train de mourir, malgré les efforts déployés de toute part pour lui inventer un avenir. » (de Varines, 1978, p. 447)*

En France, la révolution culturelle incarnée par mai 68 ébranle le modèle antérieur du musée, considéré comme passéiste. La position de surplomb de l'institution est vivement critiquée par ses

[135] Source : Statuts de l'ICOM, adoptés par la 22[ème] Assemblée générale de l'ICOM Vienne, Autriche, 24 août 2007. Disponible en ligne sur : http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html

[136] Voir à ce sujet Mairesse, F. (2017). Définir le musée du XXIème siècle : Matériaux pour une discussion. ICOFOM. https://icom.museum/fr/ressource/definir-le-musee-du-XXIèmeme-siecle-materiaux-pour-une-discussion/

[137] Précisément parce que les causalités sont multiples et ne peuvent être restreintes à un seul évènement.

acteurs, comme Hugues de Varine ou Jean Clair en France (Rasse, 2017, p. 216-217). En chefs-lieux des récriminations se retrouvent la coupure nette entre le musée et son monde social appuyée par l'imposante charge symbolique d'un musée qui serait encore l'outil de distinction privilégié d'une élite sur le déclin (Rasse, 2017, p. 217). L'ICOM sera une caisse de résonnance pour ces critiques, qui aborderont aussi le climat de décolonisation des mentalités en cours dans les années 1960 qui n'est sans doute pas étranger aux vagues qui atteindront la muséologie (Brulon Soares, 2015, p. 58). Ces *Vagues* nommeront le recueil de textes fondateurs de la Nouvelle muséologie compilé par André Desvallées en 1992. À l'époque, le programme décolonial n'existe pas encore en ces termes et récuser un regard eurocentré au sein du monde muséal est aussi loin d'être la norme. Mais suite aux indépendances des anciennes colonies du Nord et les divers mouvements sociaux qui en ont résulté, un changement de perception s'opère sur ce point chez les acteurs de la muséologie internationale (Brulon Soares, 2015, p. 58).

Ces préoccupations se cristalliseront lors de la 9ème Conférence Générale de l'ICOM, à Paris, Dijon et Grenoble entre les 29 août et 10 septembre 1971, réunie autour du thème *« Le musée au service de l'homme, aujourd'hui et demain – le rôle éducatif et culturel du musée »* (Brulon Soares, 2015, p. 58). Pour André Desvallées (1992, p. 17), l'évènement marque le point d'émergence des idées qui seront le terreau de la nouvelle muséologie. L'intervention corrosive de Stanislas Adotevi, politicien de l'actuel Bénin (auparavant nommé République du Dahomey), fera date pour les membres de l'ICOM. Titrée *Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains* puis renommé *Le musée inverse de la vie* en 1992, le texte affiche un ton incisif dès son prélude. Pour Adotevi (1971, p. 119), le sens de l'histoire réclame la disparation pure et simple de l'institution muséale. Sont ainsi passés au crible de nombreux exemples illustrant l'hégémonie d'une conception humaniste européenne dépassée, pesant encore sur le musée et jouant à rebours de la réalité des terrains, notamment africains (Adotevi, 1971, p. 120). Les objets, rites et danses présentées au sein des musées ethnographiques d'Europe actant une calcification de pratiques quotidiennement observées au sein de pays extra-occidentaux (Adotevi, 1971, p. 121).

> *« Création d'un âge préindustriel, conservé par les tics des littérateurs et les inhibitions des snobs, le musée est théoriquement et pratiquement lié à un monde (le monde européen), à une classe (la classe bourgeoise cultivée), à une certaine vision de la culture (nos ancêtres les Gaulois et leurs cousins, tous dolichocéphales blonds aux yeux bleus). Ce monde est sans doute en train de disparaître, à la fois liquidé par la rigueur interne de la société industrielle et*

les coups de boutoir d'une histoire récente, mais le musée demeure encore le lieu de la concentration magique des obsessions poussiéreuses d'une classe qui croit toujours à l'extension de son pouvoir. » (Adotevi, 1971, p. 122)

Outre le contenu des collections et leur conservation, le point litigieux touche ici la question de l'animation des collections, leur diffusion et leur politisation. Décrivant un rapport de force clairement en faveur de l'Occident, le discours d'Adotevi aura valeur de choc et rejoindra de multiples critiques exprimées à l'international revendiquant un rôle actif du musée au sein de l'espace public. Dans les *Notes sur la 9ème Conférence générale de l'ICOM*, Georges-Henri Rivière conclura :

« De très nombreux musées – et non des moindres – ne sont plus adaptés aujourd'hui aux conditions de vie et à la pensée de l'Homme contemporain. Ils se présentent en effet comme les héritiers d'une longue tradition européenne, qui n'a servi jusqu'ici que les intérêts d'une minorité. » [138]

Les idées développées lors de la conférence sont en revanche bien antérieures à celles-ci, le mandat de Georges-Henri Rivière en tant que directeur de l'ICOM entre 1948 et 1965 orientait déjà les pratiques muséales vers des idéaux d'ouverture et d'inclusivité (Brulon Soares, 2015, p. 58-59). L'ICOM sera un lieu d'échange privilégié pour la mise en commun d'expérimentations, à l'échelle internationale, de formes muséales directement aux prises avec leur contexte social d'inscription. Les différentes rencontres discutaient de la présence et des effets politiques concrets d'initiatives apparues dès la fin des années 1960.

Au plus près de nos terrains, la création du Centre Georges Pompidou est marquée par les réflexions du monde muséal des années 1970. Le domaine muséal travaillait son passage du Temple au Forum[139], pour reprendre les termes de 1971 du muséologue Duncan F. Cameron (Brulon Soares, 2015, p. 59). Projet pluridisciplinaire et à vocation internationale, la création du Pompidou s'ancrait dans une vision du musée comme lieu ouvert sur son contexte, au sens propre et figuré. Le choix du projet de Renzo Piano et Richard Rogers est envisagé par le jury de sélection comme l'incarnation de cet idéal d'ouverture :

[138] Rivière, G.-H., *et al*. (1971). Notes sur la 9ème Conférence générale de l'ICOM, Paris, le 13 septembre 1971, document ronéoté, communiqué par André Desvallées, Archives personnelles, Paris, 2013. Cité dans Brulon Soares, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. ICOFOM Study Series, Article 43a. https://doi.org/10.4000/iss.563

[139] Voir Cameron, D. F. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *Curator: The Museum Journal*, *14*(1), 11-24. https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x

> *« Tout est fait pour y attirer, y stimuler, y retenir la vie : disposition aux avant-postes des activités les plus créatrices et les plus animées, salle d'actualité, galerie permanente du design; échanges constants avec le quartier rendu partiellement à la circulation piétonnière et relié au centre par un terre-plein qui ne doit pas être une morne esplanade, mais un lieu de rencontres, de rassemblement, de distractions […] »*[140]

L'architecture de verre, les baies et la piazza imprimaient dans l'espace parisien l'idéal d'une institution transparente, ouverte aux besoins des usagers, instaurant une relation d'horizontalité entre les œuvres et les visiteurs. Plus qu'un centre d'art, le projet entérinait la conception d'un espace public qui englobait aussi les usages piétons à proximité. La nomination de Pontus Hultén comme directeur du département d'Arts plastiques s'avère à ce titre significative. Les conceptions du nouveau directeur rejoignent les recommandations de l'ICOM, dont il est membre. Pour ce dernier, le rôle d'un directeur est fondamentalement tourné vers les publics. Dans un entretien donné à Hans Ulrich Obrist, ce dernier affirmait que « Le premier rôle d'un directeur de musée et de créer un public – pas uniquement de faire de grandes expositions, mais de créer un public qui fait confiance à l'institution.»[141] (Obrist, 2008).

La réception et la diffusion des recommandations et thèses de la Nouvelle muséologie jusqu'à nos jours est loin d'être linéaire et reste sujette à débat. Toujours à Beaubourg, Raymonde Moulin constatait, dix ans après l'ouverture que l'utopie d'un espace novateur pleinement ouvert s'est dissipée, au profit d'un accrochage plus traditionnel (Moulin *et al*., 1987, p. 31). En revanche, si l'idéal de démocratisation incarné par le Pompidou à ses débuts est nuancé par la réalité des pratiques, la création du Centre a durablement modifié les mentalités du monde de l'art français (Moulin *et al*., 1987, p. 30). La muséologie est désormais marquée, symboliquement, du sceau des politiques relationnelles. Si les pratiques sont à débattre, les idées sont cependant implantées. Citons ici Desvallées en 1992 :

> *« Notre conception privilégie la communication avec le public, la médiation dans tous les sens du terme. Elle ne met au premier plan ni la conservation des objets pour eux-mêmes, ni le plaisir du conservateur pour lui-même, ni la mise*

[140] Cité dans Mollard, C. (1976). L'enjeu du Centre Georges Pompidou. 10/18.

[141] "*A museum director's first task is to create a public—not just to do great shows, but to create an audience that trusts the institution*." (Traduction personnelle)

en espace pour elle-même » (Desvallées, 1992a, p. 20).

On retrouve ici la définition élargie de la médiation au sein des SIC, développée plus haut. S'y ajoutent les enjeux du dispositif et de l'animation, révélant l'importance du politique au sens large pour l'inscription du musée sur son territoire. Polysémiques, les médiations du musée désignent à la fois les pratiques variées de communication avec les publics mais aussi la fonction symbolique d'action politique et sociale de l'institution muséale. Leur pouvoir s'articule à leur transmission de savoir. Le musée peut s'entendre comme étant, en lui-même, un lieu de communication où la mise en lien avec le public est primordiale.

Le développement de la fonction de communication au sein des musées et la valorisation de l'expérience des publics permet d'agir sur ce lien. Ainsi, on verra au Centre Pompidou la concentration en un même lieu de plusieurs équipements : une bibliothèque, un musée, des espaces d'exposition, des lieux de recherche et de création et des concerts facilités par des horaires d'ouverture commodes et des facilités d'accès (Saou-Dufrêne, 1995, p. 82). Plus tard, en 1996, la MEP reprendra à son échelle cette ouverture aux publics via les équipements transversaux qu'elle proposera (bibliothèque, café et boutique). La fonction de communication dépasse les enjeux promotionnels. Elle organise la vie de l'institution muséale, ses missions, ses modes d'existence auprès de ses publics. Dans ce sillon réflexif, on verra progressivement émerger une synergie entre recherche, conservation et communication au musée.

Cette poussée commune est actée comme un moteur de l'action muséale, qui fonde son projet de communication sur son apport scientifique et pédagogique auprès du corps social (Rasse, 2017, p. 218-219). Émerge une orientation du musée vers ses publics, et non uniquement vers ses collections, où fleuriront les ramifications de la médiation pensée comme un processus adaptatif aux différentes catégories de publics :

> *« La nouvelle conception des publics, non plus perçus comme un bloc homogène par les musées, sous-entend que les besoins, les attentes, les savoirs préalables, les motivations et les apprentissages diffèrent selon les visiteurs. » (Paquin & Lemay-Perreault, 2015, p. 3)*

L'idéal de médiation s'accroche donc sur une orientation globale des missions du musée vers ses publics, sur laquelle se superpose une conception plurielle des publics. On élucide dès lors l'hétérogénéité structurelle de la médiation culturelle. Si l'action de médiation s'envisage et s'oriente selon des publics variés, il n'est pas aisé, voire absurde, d'établir des protocoles fixes

pour un travail d'ordre relationnel. Prenons un cas : en 2015, une étude menée par Delphine Saurier et Sarah Ghlamallah se penche sur un cas-typique de la médiation au musée : la visite guidée au Louvre par un conférencier, orientée « grand public ». Leur analyse détaille les nombreux enjeux de la situation de communication étudiée. Par exemple, la mise en discours est mise en tension par le public et ses caractéristiques concrètes (nombre de visiteurs, salles explorées, âge, mobilités…), obligeant les médiateurs à moduler leurs capacités locutoires et réflexives. Le discours du médiateur devient nécessairement adaptatif et équivoque, privilégiant plusieurs niveaux de lecture (Saurier & Ghlamallah, 2015, p. 270). La prise de parole oblige l'acte de médiation à se situer « entre souplesse et permanence » (Saurier & Ghlamallah, 2015, p. 267). Mais les choix opérés, ellipses ou développements doivent rester cohérents avec les enjeux de sens communs aux autres médiations textuelles.

Les pratiques concrètes de la médiation sont difficilement systématisables à l'oral mais aussi dans les choix opérés pour chaque exposition. Citons Odile Rousseau (2014, p. 61-62):

> *« […] chaque exposition, chaque muséographie, chaque action de médiation culturelle est l'occasion de tester la pertinence d'un équilibre particulier entre les œuvres et les discours tenus sur elle ; choix auxquels les publics, dans leur diversité, seront plus ou moins réceptifs. »*

La réalité de la médiation, sur le terrain, nie largement l'existence d'une catégorie uniforme d'intervention. Elle désigne un processus adaptatif de mise en accès de l'expérience culturelle. Selon les catégories de publics, les représentations de chaque sujet ou les objectifs de l'exposition, le curseur de la médiation s'ajuste. Les formes proposées s'adaptent. Le concret des pratiques dessine un tableau, certes bigarré, mais bien réel d'une logique de médiation non pas formelle mais intellectuelle, désormais assimilée par les lieux culturels (Bordeaux, 2018, p. 5).

Et par ailleurs, cette modélisation de la médiation rejoint les logiques de communication élargies de l'institution. L'exposition, la communication et la recherche sont conçues dans un esprit de synthèse qui, depuis les années 1990, structure l'institution et ses services autour d'un projet culturel défini (Rasse, 2017, p. 219). Ces enjeux orientent les représentations des concepteurs d'exposition, et leurs pratiques. Notons le paradoxe, où la logique de l'institution doit joindre une pensée presque « au cas-par-cas » de la médiation et une logique de gestion de projet culturel, qui homogénéise presque automatiquement les pratiques muséales.

Forts de ce constat, nous abordons maintenant les différents discours sur la photographie

numérique présents sur nos terrains.

III. Les discours sur la photographie numérique exposée, des définitions en contexte

Après avoir élaboré nos outils, saisi les contours de notre objet et défini les enjeux de nos terrains, nous retranscrivons dans cette partie les résultats de nos analyses. À travers les visites de quatre expositions, nous examinerons les discours à l'œuvre sur la photographie numérique dans trois espaces institutionnels. Une première partie viendra décrire dans le détail les discours de chacune de nos expositions.

Pour le *Supermarché des images* ; *L'image et son double* ; *Love, Ren Hang* et *Coco Capitan : Busy Living*, nous procéderons de manière similaire. À chaque fois seront présentés les grandes lignes de l'exposition. Quelques photographies, des schémas et des données factuelles rendront leur représentation plus aisée auprès du lecteur. Passée cette introduction, l'analyse rendra compte de l'identité des commissaires d'exposition, de quelques travaux antérieurs significatifs pour situer leur travail. Nous reviendrons ensuite sur le terreau conceptuel dans lequel chaque exposition s'enracine. Il s'agira d'un ouvrage, *Le Supermarché du visible*, pour le Jeu de Paume ; l'œuvre de Walter Benjamin au Centre Pompidou et, enfin, une théorie des collections à l'œuvre à la MEP.

Passée cette phase explicative arrive le cœur de l'analyse, les discours d'exposition. Nous aborderons successivement les filtres plastiques, techniques et sociaux en jeu pour chacun des terrains. Une synthèse listera ensuite clairement les conclusions quant à l'articulation de ces trois filtres. Une seconde partie reviendra sur ce qui est visible non pas de la photographie numérique mais du processus d'exposition lui-même. Les entretiens menés s'avèrent riches d'enseignements quant à l'organisation concrète d'une exposition. L'importance de la coopération au sein d'un domaine complexe sera abordée. Examiner la pratique professionnelle conduira ensuite à aborder les représentations en jeu des publics et de la médiation mobilisées par les artistes et les commissaires d'exposition rencontrés. Enfin, une troisième partie reviendra sur les grands enjeux esthétiques et politiques articulés par nos terrains. Abordant des problématiques aussi variées que la régénération des formes visuelles, les mythologies numériques ou encore les enjeux politiques de la représentation, nos terrains politisent à haut degré la pratique. Portés par une extension de la notion de matérialité, nous verrons comment s'articulent ces différentes problématiques à une adresse aux publics parfois trop restreinte.

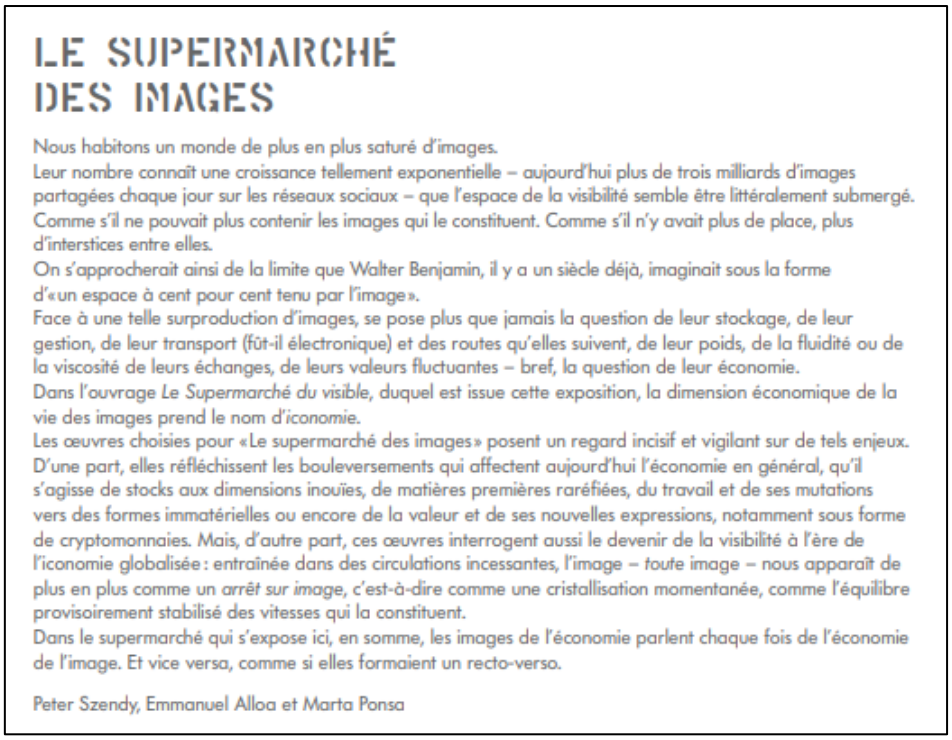
A. Trois expositions, trois visibilités pour la pratique

1. Le *Supermarché des images* : la photographie numérique en flux

a) Un ancrage théorique riche

(1) Images et économie

Nous commencerons avec l'exposition *Le Supermarché des images*, qui s'est déroulée à la galerie du Jeu de Paume à Paris du 11 février au 6 juin 2020. Nous avons effectué la visite le 20 février et nous sommes ensuite appuyés sur les médiations numériques proposées par le Jeu de Paume, notamment un mapping 3D complet de l'exposition accessible en ligne, largement enrichi d'un corpus de vidéos explicatives de chaque artiste. Le premier confinement, le 17 mars 2020, ayant ensuite enclenché la fermeture des espaces d'expositions, ce document hybride a été précieux pour continuer nos travaux à distance. L'enjeu de l'exposition tient dans un premier énoncé, visible dès la première salle d'exposition : « Nous habitons un monde de plus en plus saturé d'images ». La phrase ouvre le texte de présentation de l'exposition, qui se retrouve dans l'ensemble de ses médiations écrites : livret de visite (ou petit journal de l'exposition), texte sur le mur à l'entrée du lieu, catalogue, dossiers de presse et pédagogiques… Cette ouverture annonce toute une conception du monde, qui se définit volontiers à travers le champ lexical de l'accumulation. Les images vivent une « croissance exponentielle », la visibilité est « submergée ». Citant Walter Benjamin, on décrit ici un « espace à cent pour cent tenu par l'image », jusqu'au trop plein (Szendy *et al.*, 2020, p. 14). Les images qui composent la part visible de notre époque s'accumulent jusqu'à la saturation, sans nuance. Le parcours de visite dépeint ce monde rempli d'images en exposant l'accumulation côtoyée quotidiennement et dont nous sommes parties prenantes.



LE SUPERMARCHÉ
DES IMAGES

Nous habitons un monde de plus en plus saturé d'images.
Leur nombre connaît une croissance tellement exponentielle – aujourd'hui plus de trois milliards d'images partagées chaque jour sur les réseaux sociaux – que l'espace de la visibilité semble être littéralement submergé. Comme s'il ne pouvait plus contenir les images qui le constituent. Comme s'il n'y avait plus de place, plus d'interstices entre elles.
On s'approcherait ainsi de la limite que Walter Benjamin, il y a un siècle déjà, imaginait sous la forme d'« un espace à cent pour cent tenu par l'image ».
Face à une telle surproduction d'images, se pose plus que jamais la question de leur stockage, de leur gestion, de leur transport (fût-il électronique) et des routes qu'elles suivent, de leur poids, de la fluidité ou de la viscosité de leurs échanges, de leurs valeurs fluctuantes – bref, la question de leur économie.
Dans l'ouvrage *Le Supermarché du visible*, duquel est issue cette exposition, la dimension économique de la vie des images prend le nom d'*iconomie*.
Les œuvres choisies pour « Le supermarché des images » posent un regard incisif et vigilant sur de tels enjeux. D'une part, elles réfléchissent les bouleversements qui affectent aujourd'hui l'économie en général, qu'il s'agisse de stocks aux dimensions inouïes, de matières premières raréfiées, du travail et de ses mutations vers des formes immatérielles ou encore de la valeur et de ses nouvelles expressions, notamment sous forme de cryptomonnaies. Mais, d'autre part, ces œuvres interrogent aussi le devenir de la visibilité à l'ère de l'iconomie globalisée : entraînée dans des circulations incessantes, l'image – *toute* image – nous apparaît de plus en plus comme un *arrêt sur image*, c'est-à-dire comme une cristallisation momentanée, comme l'équilibre provisoirement stabilisé des vitesses qui la constituent.
Dans le supermarché qui s'expose ici, en somme, les images de l'économie parlent chaque fois de l'économie de l'image. Et vice versa, comme si elles formaient un recto-verso.

Peter Szendy, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa

Figure 3: Capture d'écran du Petit journal de l'exposition, disponible sur place et en ligne

L'implication du visiteur dans ce monde est ici esquissée : à l'heure d'une utilisation généralisée des réseaux socionumériques, chaque jour des milliards de photographies sont produites par des usagers de plus en plus nombreux : « plus de trois milliards d'images partagées chaque jour sur les réseaux sociaux » (Szendy *et al.*, 2020, p. 14). Outre une participation active des différents publics à l'élaboration de l'édifice visuel contemporain, des images sont également produites par des machines de manière automatisée, parfois même à l'insu des visiteurs. Ces « nouveaux acheiropoïètes » (Szendy *et al.*, 2020, p. 20) rejoignent le flux généralisé des « *optoroutes* » (Szendy, 2017) contemporaines, un domaine caché des images que l'exposition se propose de mettre en lumière. Le Jeu de Paume nous embarque dans un parcours à visée critique, conçu pour explorer les rouages de la production et de la circulation contemporaine des images via un « regard incisif et vigilant » (Szendy et al., 2020, p. 15), qui guide l'examen du concept clé désignant la réalité décrite : l'iconomie.

Suivant une métaphore filée de la marchandise, la production visuelle et les sciences économiques avancent de concert pour ausculter un supermarché à échelle mondiale. Le concept d'iconomie rapproche deux domaines qui peuvent s'envisager comme opposés, en vertu du *topos* où art et argent ne feraient pas bon ménage. Bien que les liens entre production artistique et production de richesses soient historiquement observables, il subsiste un schisme symbolique entre création artistique et circulation de biens. On peut penser, avec les sociologues Luc Boltanski et Laurent

Thévenot, à l'opposition de grandeur entre les deux domaines. Les logiques artistiques et marchandes répondent à deux espaces argumentatifs et philosophiques distincts. Les citoyens se réclamant de la « cité inspirée » utilisent un corpus critique issu du monde de l'inspiration, qualifiant les tenants du monde marchand « d'intéressés » (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 294) :

> *« Les compromis impliquant ces deux mondes seront donc dénoncés, qu'ils touchent à des actes religieux, à des gestes d'un artiste engagé sur le marché de l'art, ou aux activités d'un créateur intéressé à la commercialisation d'une idée pour en faire un "concept " ou une "innovation". La créativité elle-même "n'est pas un produit commercial " et les marchands de créativité font n'importe quoi pour séduire [les naïfs]» (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 295)*

Aux antipodes, ceux de la « cité marchande » justifient leurs actions et opinions selon un système de valeurs opposé, valorisant le sang-froid et la distance rationnelle pour faire des affaires sans se laisser duper par l'impulsivité des sentiments (Boltanski & Thévenot, 1991, p. 320-321). Cette opposition logique et discursive entre les deux domaines est, pour Emmanuel Alloa, l'un des points aveugles que l'exposition souhaite particulièrement explorer :

> *« Au fond, l'hypothèse centrale est bien celle-là : qu'est-ce qui se passe quand on fait résonner deux logiques différentes ? […] Et c'est vrai qu'à première vue, ça peut sembler assez étrange puisqu'on nous explique à longueur de journée, qu'il est extrêmement difficile de visualiser l'économie. […] Donc comment rendre compte d'une force qui est, peut-être aujourd'hui, plus puissante que jamais dans nos vies ?* Quelle est la visi*bilité du capital ou qu'est-ce que c'est que penser la visibilité elle-même sous forme d'un capital visuel ? »*[142]

L'exposition veut rendre visible un fonctionnement capitalistique des images conduisant, selon Peter Szendy, à une « *iconomie »* de masse globalisée, énergivore, privatisée et mercantilisée à l'excès. Ce vocabulaire marchand guide la division de l'exposition en sections : *Stocks, Matières Premières, Travail, Valeurs* et *Échanges* donnent leur nom aux différentes parties, chacune offrant une exploration élargie de la notion.

C'est à la lumière de ce parti-pris initial que notre analyse s'amorce, mais pas uniquement. Notre recherche s'intéresse aussi au sous-texte perceptible sur la place actuelle de la photographie

[142] Emmanuel Alloa, Entretien du 31/08/2022.

numérique dans ce grand supermarché. Car la part belle est faite à la production photographique dans sa diversité, et la photographie numérique s'exprime au sein du grand flux. L'exposition n'est d'ailleurs pas présentée comme « une exposition de photographie numérique » au sens strict.

Cependant, si l'on s'en réfère aux qualités de la photographie numérique exposées au premier chapitre, nous en trouvons ici une version radicalisée. L'image composite, fragmentée et circulante trouve dans cette exposition une exploration intensive. Sujette à la critique formelle et sociétale des artistes contemporains depuis les années 1970, elle rejoint au Jeu de Paume le tout-visuel contemporain. Retravaillée, déformée et décortiquée jusqu'à la limite du visible, elle est aussi exposée dans ses imperfections, ses *bugs* et ses *glitchs*. Dans l'exposition, la photographie n'est pas pensée en tant que médium unifié mais comme un objet hétérogène en dialogue avec les autres formes visuelles (Pirenne & Streitberger, 2013, p. 17).

Le *Supermarché des images* occupait deux niveaux complets, soit la majeure partie des 1137m^2 de surface d'exposition disponibles. L'ampleur de l'espace occupé atteste de l'importance donnée à cette exposition dans la programmation du Jeu de Paume. Elle prend également corps au regard de la somme d'expôts proposés : notre comptage en dénombre 67 au total, répartis en 5 sections. Sur la totalité des expôts, 23 œuvres abordent la photographie numérique, visuellement ou au sein des différentes médiations (cartel, notice au sein du petit journal ou notice au sein du catalogue). 11 sont des tirages ou impressions photographiques présentés via des accrochages similaires, à savoir un accrochage mural avec encadrement présenté à hauteur d'œil. Par ailleurs, au sein de ce mode d'accrochage défini, une unique variation apparaît : l'accrochage s'oriente soit vers un grand format soit vers des multiples agencés en constellation. La seconde manière est la plus représentée est l'installation. À ce titre, les propositions sont bien plus bigarrées : papier peints, lettrages vinyles et dispositif web, par exemple. La vidéo est elle aussi présente. Ces œuvres, mises en évidence dans le tableau d'analyse en annexe, représentent environ 33% du total des expôts, soit plus d'un quart, chiffre qui n'est pas anodin et indique que la notion est bel et bien présente au sein du discours général.

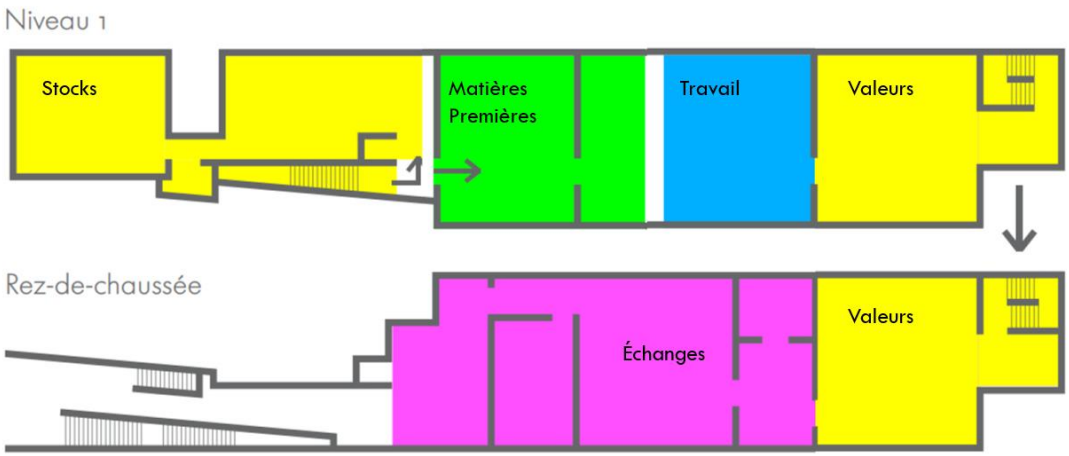


Figure 4 : plan de distribution de l'exposition le Supermarché des images au Jeu de Paume

En revanche, l'expérience de la visite contraste avec le nombre importants d'expôts. La scénographie des lieux est sobre, allant jusqu'à l'épure. Les espaces sont aérés et chaque objet est disposé en relative autonomie. De l'espace est laissé autour de chacun d'eux pour pouvoir tourner autour, se rapprocher, regarder… L'exposition évoque l'espace de la galerie et les lieux de l'art contemporain avec peu de textes aux murs. Les dimensions généreuses des salles du jeu de paume, la qualité de l'éclairage et le sol neutre met en valeur les différents objets que nous pouvons croiser. Nous reproduisons ci-dessous une vue de la salle « Stocks », qui paraît emblématique du type d'espace rencontré dans notre visite. Les cartels sont disposés au sol, suivant une signalétique consistant en de fines bandes colorées. Leur couleur suit le code défini pour chaque section, reporté sur le schéma ci-dessus.

Figure 5: Vue de la salle "Stocks", avec les œuvres Amazon (2016) d'Andreas Gursky, au fond et How to make good pictures (2016) de Zoe Leonard

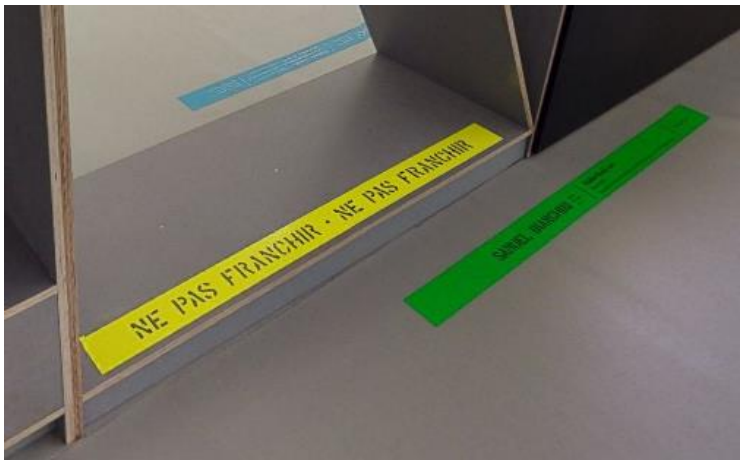


Figure 6 : exemple de signalétique au sol dans le Supermarché des images

(2) Un commissariat collectif

Revenons plus en détail sur le socle conceptuel de l'exposition qui la particularise en tant qu'exposition de philosophes mais aussi en tant qu'exposition collective. Au générique et au sein du corpus sont indiqués trois commissaires – Peter Szendy, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa – dont nous allons plus précisément explorer les rôles.

Peter Szendy est philosophe et musicologue ; ses travaux s'attachant particulièrement aux domaines de l'esthétique et de la musique. Son activité conjugue à la fois recherche, enseignement et création : enseignant en esthétique et philosophie à l'université de Paris Ouest Nanterre, il est également conseiller musicologue à la Cité de la Musique à Paris. C'est la lecture de son ouvrage, *Le Supermarché du visible. Essai d'iconomie*, paru en 2017, qui a poussé la directrice du Jeu de Paume de l'époque, Marta Gili, à lui demander d'intervenir en tant que commissaire d'exposition.

Szendy n'étant pas rompu à la création d'expositions, la directrice a désigné Marta Ponsa, responsable des projets artistiques et de l'action culturelle au Jeu de Paume, pour l'épauler. Historienne de l'art de formation, elle est également conférencière et commissaire d'exposition indépendante pour de nombreux événements relatifs à la photographie en France, en Espagne et en Suisse. Elle dirige également l'espace de création virtuelle du Jeu de Paume, qui se charge de financer la production et la diffusion d'œuvres d'art virtuelles sur le site du centre depuis 2007. En parallèle, Marta Gili a aussi impliqué Emmanuel Alloa dans le projet. Également philosophe, spécialisé en philosophie de l'art et en esthétique, professeur à l'université de Fribourg et à Paris, il travaille sur des problématiques d'images depuis une vingtaine d'années. Ses thèmes de prédilection lui ont fait croiser les études visuelles, la phénoménologie ou encore l'histoire des

techniques. Il dirige la collection « Perceptions » aux Presses du réel, où sont parus les trois tomes de *Penser l'image*, une anthologie de textes théoriques sur l'image. Dans la même maison d'éditions, il co-dirige également la collection « Médias/Théories ». Ce retour sur ses publications et son *curriculum vitae* nous permet de confirmer sa position d'expertise sur des questions d'image contemporaine, ajouté à de nombreuses collaborations ultérieures avec des institutions pour l'écriture d'articles et des notices de catalogue.

Ce collectif, réuni autour d'une œuvre intellectuelle commune, semble produire un effet de légitimation conjointe. Valorisant la portée intellectuelle de l'exposition dans un contexte médiatique, la réunion symbolique de deux philosophes et d'une commissaire porte aussi une dimension structurante dans leur travail. Citons le travail d'écriture de l'exposition, qui s'est avéré être une opération collective défendue par les parties prenantes. Le travail avec des philosophes relève d'un luxe en termes d'enrichissement personnel et intellectuel, surtout face à un sujet contemporain qui évolue devant les yeux des commissaires :

> *« C'est la Rolls Royce du travail de commissaire. C'est une chance d'avoir les discussions, les échanges, les points de vue différents… […] Comme l'expo émanait d'un livre, le propos commençait déjà à dater : les artistes s'intéressent à ces enjeux et continuent à travailler après la théorie et l'essai de 2018.*
>
> *Donc cette réflexion constante et cet* update *du sujet qui est lié intrinsèquement au sujet de l'exposition, c'est né avec Peter Szendy et avec son ouvrage. Là, c'était un luxe. J'ai habité avec l'iconomie, je voyais des œuvres, on s'envoyait des messages… »*[143]

Ce mouvement entre les commissaires se retrouve comme un écho aux mouvements des images dont l'analyse fait apparaître les mouvements de notre monde contemporain global :

> *« Quel est le rapport entre une économie des phénomènes, c'est-à-dire une économie de ce qui apparaît à la surface d'une image, et puis d'une économie qui échappe au regard. Tout ce qui se joue dans les revers, dans les coulisses. Et ça, c'est quelque chose que Peter Szendy a magnifiquement mis en évidence dans son travail. Cette dimension qui fait que les images sont convoyées. Les*

[143] Marta Ponsa, entretien du 19/08/2022.

convoyeurs, les bretelles, les échangeurs, une topologie des déplacements […] Donc ça c'est un peu le cadre général où il fallait faire tenir ensemble deux formes d'économie : une économie apparaissant et une économie invisible. Une économie à fleur d'image et puis une économie qui est celle de sa logistique, puisque la logistique a pour vocation de ne pas être visible ».[144]

Le discours de l'exposition trouve son origine au sein d'une réflexion conceptuelle commune aux trois commissaires, faisant suite au *Supermarché du visible* de Peter Szendy. Elle n'est toutefois pas la traduction directe du livre. Mais on y fait référence de nombreuses fois, du catalogue d'exposition à l'émission *La Grande Table*[145] de France Culture, en passant par l'émission *L'art est la matière*[146] de Jean de Loisy. Le rôle inaugural du travail de Peter Szendy et l'ancrage conceptuel de l'exposition en son sein parcourt la couverture presse de l'événement : le corpus constitué comporte six critiques faisant mention de l'ouvrage de Szendy, et cinq d'entre elles font référence à l'exposition comme une traduction directe de l'ouvrage. Elles reprennent le dossier de presse de l'institution qui stipule en page 4 dans la thématique « Points Forts » :

« Point de départ du projet, Le supermarché du visible, Essai d'iconomie*, ouvrage de Peter Szendy, commissaire général de l'exposition, propose une analyse sur la dimension économique de la vie des images »*[147]

Le patronage du livre est annoncé. Nous le retrouverons dans les trois documents produits directement par l'institution qui serviront à notre analyse : le dossier de presse, le dossier pédagogique et le livret de visite (nommé « petit journal »). Nous la rencontrerons également au cours de la visite, au début, puisqu'elle fait partie intégrante du texte de présentation de l'exposition.

Sans révéler l'ensemble des thèses formulées dans l'ouvrage, il paraît important de revenir sur certains grands auteurs mobilisés. Non parce qu'il faudrait comprendre l'entièreté des thèses de de Szendy pour comprendre l'exposition, mais parce que la pensée de certains auteurs se ressent dans le discours du *Supermarché des images*. Nous pouvons repérer dans l'ouvrage quelques

[144] Emmanuel Alloa, entretien du 31/08/2022.

[145] Peter Szendy analyse « l'iconomie ». (17/02/2020). In *La Grande Table*. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/peter-szendy-analyse-liconomie

[146] La démocratisation de la production des images. (09/02/2020). In *L'art est la matière*. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/la-democratisation-de-la-production-des-images-0

[147]Jeu de Paume. (2020). *Le Supermarché des images. Dossier de presse*.

dynamiques de pensée qui se retrouvent par la suite dans la construction du propos de l'exposition.

(3) L'iconomie du livre

Le point de départ de l'exposition est le *Supermarché du visible* retranscription livresque de trois conférences prononcées à la *State Library of New South Wales*, organisées à Sidney. Ces conférences en philosophie découpent l'ouvrage en trois parties : *L'argent ou l'envers des images*, *Point d'échange ou l'image dette* et finalement *L'innervation ou le regard du capital.* L'élaboration théorique de Szendy est au centre du propos de l'exposition, mais n'en est pas cependant le négatif direct :

> *« [Pour l'exposition] On voulait trouver l'équilibre avec le discours théorique de Peter qui est un ouvrage. Si vous avez lu l'ouvrage de Peter, il parle très peu d'art contemporain : il parle plutôt de cinéma. Donc la pensée que l'on a sortie, qu'on a déployé et qu'on a essayé de formaliser à travers des projets artistiques, c'est l'iconomie. Liée à la surproduction, à la mise en circulation, à la vente ou la marchandisation et aux voies par lesquelles ces images circulent. »*[148]

Notre exploration du terreau conceptuel de l'événement portera donc, en premier lieu, sur ce concept d'iconomie. Souhaitant, à l'origine, traiter d'un « supermarché esthétique », l'auteur a restreint son analyse au « supermarché du visible » : « Le marché et la marchandisation de la visibilité : voilà ce dont je traiterai au cours de ces trois conférences » (Szendy, 2017, p. 13). Cette marchandisation, l'auteur va la définir par l'approche iconomique, mot-valise et élaboration étymologique joignant l'*eikon* (image), le *nomos,* (l'organisation) mais aussi l'*oikonomia* notion qui « pour Xénophon et Aristote déjà, désignait la juste, la bonne gestion des échanges. » (Szendy, 2017, p. 14).

Le philosophe convoque les travaux de Marie-Josée Mondzain, portant sur les débats iconoclastes byzantins, pour retracer la généalogie du terme. Ici, on parle de « l'économie iconique » (Mondzain, 1996, p. 91) qui désigne notamment la valeur divine attribuée aux images pieuses (icônes) dans l'empire byzantin. Pour la philosophe, cette économie explique les querelles

[148] Marta Ponsa, entretien du 19/08/2022

iconoclastes de 726 à 843 : la production d'une imagerie incarnant la présence divine et sa régulation étaient directement corrélées à la puissance d'une autorité publique. C'est le « point nodal », le premier nœud généalogique où se rencontrent économie et images (Szendy, 2017, p. 17-18). Par exemple, dans le contexte byzantin, les monnaies étaient frappées de symboles dont la signification religieuse était fluctuante en fonction des opinions (iconophile ou iconoclaste) du souverain en exercice. L'image se retrouve enchevêtrée dans un système signifiant qui l'agrège avec l'économie, l'incarnation du pouvoir et l'incarnation divine. Cet amalgame de sens apparaît aussi d'un point de vue sémantique. En grec, on observe un rapport synonymique et homophonique entre économie et incarnation qui s'observe dans la littérature des pères de l'église :

> *« Le mot « économie » était d'autant plus intéressant qu'il s'offrait, pour l'oreille grecque, à une homophonie puisque la diphtongue* oi *et la diphtongue* ei *se prononcent, par iotacisme,* i *et que donc* oikonomia *était non seulement un principe d'économie mais d'iconomie, c'est-à-dire un principe de gestion et d'administration des visibilités, de l'iconicité, dans un gouvernement providentiel des hommes, de leur rédemption, du sens de leur vie et de l'entrée dans l'histoire. » (Guillo & Mondzain, 2001, p. 15)*

Si la parenté du concept d'iconomie est attribuée à Mondzain[149], Peter Szendy l'utilise comme une grille de lecture de nombreuses œuvres cinématographiques. Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Blake Edwards, Alfred Hitchcock… Le livre est jalonné de nombreuses analyses de séquences de film. Domaine d'analyse privilégié du livre, le cinéma s'entend ici à la lumière de la pensée de Gilles Deleuze. Citant particulièrement l'*Image-mouvement* et l'*Image-temps*, le *Supermarché du visible* utilise les extraits cinématographiques comme des outils d'analyse du réel. Et pour cause : la théorie cinématographique d'inspiration deleuzienne peut se concevoir comme une méthode d'analyse dont les objets dépassent le cadre filmique. Dans sa conclusion de *l'Image-Temps*, Deleuze écrit :

> *« […] la théorie philosophique est elle-même une pratique, autant que son*

[149] Et pas seulement, les notes de bas de bas de page 17 nous renseignent sur une généalogie plus longue du terme « iconomie », en mentionnant ses premières occurrences dans travaux américains issus des *Visual Studies.* Dans la note suivante apparaît une mention à Emmanuel Alloa, qui utilise également le concept d'*Ikonomia* dans un de ses ouvrages en langue allemande : *Oikonomia. Der Ausnahmezustand des Bildes und seine byzantinische Begründung* de 2013.

> *objet. Elle n'est pas plus abstraite que son objet. C'est une pratique des concepts, et il faut juger en fonction des pratiques avec lesquelles elle interfère. Une théorie du cinéma n'est pas « sur » le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite, et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à d'autres pratiques […]. La théorie du cinéma ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma, qui ne sont pas moins pratiques, effectifs ou existant que le cinéma même. » (Deleuze, 1985, p. 365-366)*

Analyser le cinéma, ce n'est pas construire une théorie cinématographique mais réfléchir sur le monde, un peu comme le permet la philosophie. À ceci près qu'on observe le monde avec des moyens et des concepts propres au cinéma (montage, déplacement, champ…). Cette analyse est possible car « le réel auquel on pourrait opposer le cinéma a déjà, lui aussi, une structure de cinéma » ou encore « il n'y a pas de hors-cinéma » (Szendy, 2017, p. 20). On retrouve cette idée selon laquelle les images de cinéma sont un condensé de réel, résumée par Jean-Luc Godard dans son célèbre aphorisme : « La photographie c'est la vérité, et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde »[150].

S'inscrire dans un cadre de deleuzien, c'est voir les films comme des reflets du réel pris dans un mouvement perpétuel. Notre perception du monde est ramenée à une expérience d'enchaînement d'images. Pour Jean-Pierre Esquenazi, l'analyse de film de Gilles Deleuze place le mouvement des images au cœur du film, comme « l'unité de l'analyse » (Esquenazi, 2017, p. 19). Cette omniprésence du mouvement des images dans le monde, dont le cinéma est une émanation est résumée par Peter Szendy sous l'appellation d'une « structure archifilmique » du monde (Szendy, 2017, p. 71). Ce mouvement n'est pas pour autant totalement anarchique. Plus massive et plus fluide, la circulation des images n'est pas complètement erratique. Elle suit une route régulée par des nœuds, des aires d'attention dédiées, des sites, comme le cinéma ou la télévision. Les nouvelles technologies et leurs écrans sont ici de nouveaux sites qui radicalisent le visible en un grand flux autoroutier où une myriade d'images et de regards se croisent. Ils deviennent des échangeurs jalonnant des optoroutes mondiales (Szendy *et al*., 2020) où les images nous

[150] Dans sa biographie de Jean-Luc Godard, Antoine de Baecque (2011) revient sur la genèse de l'aphorisme désormais célèbre. C'est une ligne de dialogue issue du film *Le Petit Soldat* sorti en 1960. Pour Deleuze, Godard est un praticien du cinéma qui philosophe, qui crée des théories en parlant « même quand il feint de les mépriser » (Deleuze, 1985, p. 366).

encerclent.

Le visible existe par le regard, la perception visuelle qui arrête le spectateur en face des images. Et le constat est sans-appel : le visible endette les publics (Szendy, 2017, p. 61). Dans l'adhérence entre icone et économie, point d'échange en vue mais de la dette. Produire des images coûte cher et c'est, *in fine*, le public qui finance. Par l'achat, par l'attention, par la mobilisation des corps… Le rapport économique est déséquilibré entre l'expérience des publics et le coût des images. Une phrase de Deleuze scande toute la première partie du *Supermarché du Visible* : « L'argent est l'envers de toutes les images que le cinéma montre et monte à l'endroit ». La production cinématographique suppose de l'argent, des investissements faramineux et cet argent accompagne les images du film jusqu'à notre regard. Le coût de ces images n'est pas conscientisé par les spectateurs qui en payent le prix à leur insu.

L'iconomie est une lecture particulière du monde, grand livre de comptes que nous allons parcourir. Forte de ces idées s'écrit une exposition qui contextualise les pratiques de la photographie numérique dans un paysage remué par l'argent et les images. À nous maintenant de voir les visibilités données à notre objet d'étude au sein de ce panorama. L'exposition collective n'est pas l'ouvrage, et le discours déployé s'aiguille différemment sur place.

b) La photographie numérique dans l'iconomie

(1) Citer et interpréter l'histoire de l'art

Le Supermarché des images explore la création contemporaine sous un volet expérimental, faisant la part belle aux monstrations éloignées d'un accrochage traditionnel. Ainsi, dès notre arrivée au sein du Jeu de Paume, nous apercevons l'œuvre d'Evan Roth, *Since You Were Born,* qui fait office de comité d'accueil. L'œuvre consiste en une fresque papier peint sur laquelle est imprimée le contenu pictural du cache d'ordinateur de l'artiste, réuni depuis la naissance de sa fille. Conçue pour « confronter physiquement avec la grande quantité d'images avec laquelle nous sommes en contact au quotidien » (Szendy *et al*., 2020, p. 44), l'œuvre associe l'effet foisonnant de son contenu à la massivité du mur sur lequel elle se déploie. Presque suspendu au-dessus de l'espace de la boutique et accompagnant jusqu'aux salles d'expositions, ce mur d'entrée symbolise l'iconomie, le contexte dans lequel nous allons entrer pour ensuite mieux le décortiquer. Lorsque l'on s'approche, on remarque que la fresque se compose de photographies mais aussi de dessins, images 3D, fonds colorés, logos, icones… Le choix de cet élément architectural n'est pas anodin, puisque la boîte renferme ensuite l'ensemble des salles d'exposition. Ici, la photographie

numérique nage dans l'océan des images. Elle rejoint une narration des données en ligne (Jeu de Paume, 2020, p. 5) perceptible avant même d'avoir eu accès au livret de médiation.

*Figure 7 : Le Supermarché des images. Entrée de l'exposition avec l'œuvre d'Evan Roth (*Since you were born*)*

Est évoqué ce que l'historien de la photographie Philippe Dubois nomme « environnement photographique», une des sous-catégories de ce qu'il nomme « photo-installation ».

> *« L'environnement photographique se caractérise par le fait qu'au lieu d'avoir face à soi un montage de photographies sur une surface donnée, avec tous les jeux et pièges possibles liés aux modalités de l'assemblage, on a plutôt affaire à une disposition dans un espace à trois dimensions où la photo n'est qu'un élément parmi d'autres objets […] ils sont systématiquement travaillés par une esthétique de la mise en abyme, où les données se renvoient la balle comme dans un circuit fermé se prenant lui-même pour objet. » (P. Dubois, 1998, p. 251-252)*

Issue d'une réflexion plus générale sur l'interaction entre photographie et art contemporain, cette typologie se réfère à une période (de la fin des années 1980 aux années 1990) où plusieurs artistes ont opéré, selon Dubois, une réflexion pragmatique sur l'énonciation photographique. En créant un contexte d'énonciation différent, le spectateur est amené à produire des rapprochement et

des associations entre les objets pour fournir une interprétation (P. Dubois, 1998, p. 247-248). C'est une manière de comprendre comment la photographie numérique est envisagée au sein de l'œuvre de Roth : une unité langagière qui fait sens uniquement en rapport avec les signes l'accompagnant. La captation ne s'entend, ici, pas au sens traditionnel. Le contexte web introduit une autre forme de création de l'image, qui ne passe pas par le bouton-poussoir mais par le prélèvement et la découverte d'images déjà-là, stockées par incident.

On pense aussi à la proposition de l'historien de la photographie Clément Chéroux lors de son exposition-manifeste *From here on* réalisée avec Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Joachim Schmid, Martin Parr et présentée aux Rencontres d'Arles en 2011. Constatant l'hyperaccessibilité des images sur le web et leur facilité d'appropriation, l'historien nous présente un « appropriationnisme digital », où la création photographique emprunte à l'acte du *ready-made*, la sélection d'un déjà-là réélaboré comme œuvre.

> *« De la manière la plus décomplexée, ils s'approprient ce qu'ils découvrent sur leur écran, éditent, transforment, déplacent, ajoutent ou retranchent. Ce que les artistes cherchaient autrefois dans la nature, en déambulant dans les villes, en feuilletant les magazines, ou en fouillant dans les cartons des marchés aux puces, ils le trouvent aujourd'hui sur la Toile. L'Internet est une nouvelle source de langage vernaculaire, un puits sans fond d'idées et d'émerveillements. »*[151]

Capter des photographies n'est pas qu'un travail d'archéologue dans les strates d'Internet. La captation *via* l'objectif à toujours cours au sein de l'iconomie. Prenons l'exemple de la dernière salle de la section « Stocks », où la promenade aménagée amène à rencontrer l'œuvre *Amazon* d'Andreas Gursky. Après être passés par les escaliers, accompagnés des images d'Evan Roth, nous arrivons à la première salle. Celle-ci laisse entrevoir une séquence plus longue via la porte vers la deuxième salle. Avant cela se succèdent visuellement : une cascade de négatifs sur le mur du fond, des diagrammes de part et d'autre suivis d'un caddie en or et enfin un miroir orné du logo de Getty Images.

L'ensemble des œuvres balayé (hormis le caddie de Sylvie Fleury)[152] entretient, selon le livret de médiation (et un examen plus circonspect) une proximité avec la photographie et trois d'entre

[151] Chéroux, C. (2011). L'or du temps. Manifeste présenté lors de l'exposition *From Here On.* https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/638/from-here-on

[152] Sylvie Fleury. (2000). *Serie ELA 75/K (Won't Smudge Of).*

elles y associent le vocabulaire du numérique[153]. Le texte de médiation de la salle commence par la mention à l'œuvre de Gursky : « Avec sa photographie monumentale intitulée Amazon (2016), Andreas Gursky a donné une image mémorable des immenses entrepôts de la culture marchandisée d'aujourd'hui. » (Szendy *et al*., 2020, p. 42) et continue ensuite avec la présentation des œuvres de la section, sans opérer un filage lié à la disposition des objets. Mais la mention de la photographie de Gursky, pour le moment invisible, crée une attente avant l'amorce de la visite.

Nous traversons ensuite la salle pour atteindre l'apparition du grand format de Gursky, accompagnée d'une grande ligne formée par un empilement d'ouvrages plutôt anciens où se devine le mot « Kodak ». Cette œuvre de Zoé Léonard aborde l'évolution et le déclin de l'entreprise Kodak et, par extension, de la photographie analogique (Szendy *et al*., 2020, p. 48). Matérialisée par les parutions de manuels de la firme destinés aux amateurs, l'extrémité de l'œuvre pointe vers le gigantisme d'*Amazon* comme si elle figurait une évolution chronologique Trônant seule sur un mur blanc, étendant ses dimensions de 200x400cm, la photographie de Gursky occupe l'ensemble du champ de vision. Foisonnant de détails, elle doit sa haute définition aux technologies de captation et d'édition numériques, qui rendent possible une accumulation de lignes d'horizon (Szendy *et al*., 2020, p. 58-59) et une multiplicité d'éléments visuels que le livret assimile à des pixels (Jeu de Paume, 2020, p. 7). Le catalogue de l'exposition et le livret de visite comparent tous deux l'œuvre à une « peinture romantique » (Jeu de Paume, 2020, p. 7) et la commissaire la décrit, elle, comme étant un « tableau abstrait »[154]. Par ses dimensions, son mode d'accrochage et le choix d'éclairage, elle se rapproche de la forme magnifiée d'un tableau. Ce grand tirage couleur n'est pas sans rappeler la « forme tableau » de la photographie plasticienne, motif fort datant des années 1980 que nous avons abordé plus haut.

Par le biais d'une théorisation de la photo-installation de Dubois , de l'appropriationnisme digital de Chéroux ou bien d'un recours à l'analogie à la peinture romantique grand format, la médiation proposée pose notre objet d'étude comme un sujet plastique à part entière, qui se situe dans l'histoire de l'art et en reformule le vocabulaire. L'exposition met ainsi en discours la photographie numérique d'un point de vue plastique, reprenant des représentations artistiques et visuelles antérieures. Cette dimension formelle reste marquée par l'idéal autoréfléxif de l'œuvre d'art contemporain, deuxième point saillant du filtre plastique du discours.

[153] À savoir : Le miroir (Geraldine Juarez. (2014). *Gerry images*.) et l'installation de livres (Zoé Léonard. (2016). *How to Make Good Pictures.)*

[154] La démocratisation de la production des images. (2020, février 9). In *L'art est la matière*. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/la-democratisation-de-la-production-des-images-0

La médiation du *Supermarché des images* fait ainsi la part belle à la question de la matérialité, son examen critique et déconstructif, particulièrement au sein de la section *Matières premières*. On y retrouve un vocabulaire informatique et technique (données, couleurs, code, image, spectre…) posés comme substances constitutives des images. Relevons déjà l'intitulé : il guide la lecture des œuvres et renseigne sur le rôle du lieu.

Figure 8 : Supermarché des images. Vue de la section Matières premières

Arrivant dans la deuxième salle, on aperçoit tout d'abord une cloison obstruant notre vue. Concave, barrée par des contreventements en V inversé, dans un bois peint en gris, celle-ci donne l'impression d'accéder par les coulisses à un « envers du décor ». La circulation aménagée nous amène vers la gauche, où l'on peut voir plusieurs cadres représentant des images pleines de parasites, de glitch (*Disruptions* de Taysir Batniji). À droite, sur un grand écran tendu au-dessus du sol est projetée une vidéo où de nombreux cubes lumineux s'assemblent et se séparent pour créer des images (*Adressability* de Jeff Guess). Nous tournons autour de la cloison du début pour apercevoir, en face de nous, un tableau qui semble avoir été trempé dans du pétrole (*Horizon II* de Minerva Cuevas). Il fait face à une machine pompant la même substance vers un cube de plexiglas posé sur un socle (*YES*, de Andrei Molodkin). Le pétrole forme le mot *yes*, avec la graphie « ¥€$ ». Lorsque nous nous tenons face à l'objet, un bidon d'essence est accroché sur le mur noir, à sa droite (*Silver Shell,* de Minerva Cuevas). Sur le mur du fond, un grand cadre montre une image colorée, non figurative (*Substrat 8 II* de Thomas Ruff).

Selon le livret de visite et le cartel, l'artiste « pousse à l'extrême la déconstruction de l'image photographique », qui fait de la photographie numérique une « expérience technologique et

formelle », où les images préexistantes sont appréhendées comme « malléables à l'infini » (Jeu de Paume, 2020, p. 10). Nous sommes confrontés à un éclatement littéral de l'image, une dissolution de l'image numérique via des logiciels, pour ensuite mettre en évidence la fluidité intrinsèque de l'image numérique. Mais cette dernière est remise en lien avec le flux du visible : *Substrat 8 II* existe grâce à des illustrations de mangas modifiées et déconstruites à l'excès puis superposées. L'artiste montre le substrat des images numériques, le terreau qui les fait naître : une accumulation antérieure d'images mises en réseau et une possibilité de modification presque illimitée (Szendy *et al*., 2020, p. 108-109).

On retrouve l'idée de l'image-mouvement introduite par Szendy *dans Le Supermarché du visible*, désormais traduite dans l'espace. Celle-ci accompagne également une autre œuvre, clôture de la section *Matières Premières* : *Visible Hand* de Samuel Bianchini. Représentant une main (dont l'original est la photographie d'une main de courtier en Bourse) plus ou moins visible selon les fluctuations du cours de la bourse, elle met en scène les composants de l'image selon deux axes. Le premier est formel, relatif à l'énergie électrique et aux impulsions mobilisées pour la faire apparaître. Le second est symbolique : l'apparition et la disparition de l'image figure l'évolution d'une donnée aussi abstraite que l'argent. C'est la « main invisible » du marché théorisée par Adam Smith qui est désormais sous les projecteurs (Szendy *et al*., 2020, p. 124). Portant en son cœur la notion de finance, l'œuvre fait signe en nous renvoyant à une matérialité symbolique des images (l'argent, l'énergie), au travers de sa matérialité propre (les caractères, la main). Ce qui constitue l'œuvre formellement, c'est un réseau d'échanges sociaux (la monnaie, la bourse) et formels (l'électricité, les caractères alphanumériques…).

La question de la matérialité des images est une constante de l'exposition, et elle touche donc ce qui nous intéresse particulièrement, la photographie numérique. Si le domaine est sujet à une actualisation plastique dans cette exposition, c'est principalement pour mener une enquête concernant sa matérialité. Explorée, disséquée, montrée, cette notion de matérialité s'entend conjointement d'un point de vue formel et symbolique. La matière des images numériques est ici présentée comme mouvante et dynamique. Outre un objectif définitoire, l'examen de la matière pose la photographie numérique comme un substrat créatif et formel fécond. La section *Matières premières* s'illustre par la manière dont le discours visibilise et problématise la composition formelle des images. Cette opération de déconstruction aboutit à la mise à nu des variables technologiques concrètes en jeu au sein de l'iconomie.

(1) Nouvelle nature ou nouveaux usages ?

L'exposition propose, pour une large part, un passage du discours par le filtre plastique. Voyons ce qu'il en est de la technique. La médiation de l'exposition caractérise l'iconomie par une complexification technique interne des images. En entretien, Samuel Bianchini, revient sur sa conception de l'image numérique qui fait rupture avec son versant analogique en vertu de son caractère opératoire :

Samuel Bianchini est artiste contemporain et enseignant-chercheur à Paris. Il est régulièrement exposé à l'international et dans des institutions françaises d'envergure. Praticien et théoricien, son travail articule les enjeux politiques et artistiques des technologies contemporaines.

«[…] Avant les images à proprement parler, on va avoir des matrices qui sont mathématiques et qui vont ouvrir le champ de l'opération. Nos ordinateurs, ce qui les fait fonctionner ce sont des operating systems*, et l'image rencontre cette nature-là. À partir de là, il va se déployer tout un champ de possibles : qui passe par le traitement d'image de type Photoshop mais aussi par le fait que maintenant, l'image peut être aussi une image calculée. »*[155]

On retrouve dans ces mots le discours sur l'édition numérique : les outils et technologies explorées dans l'expositions présentent une nature d'image modifiable intrinsèque. L'image devient un objet processuel, mathématiquement généré et échangé par ordinateur. Cette « dimension opératoire » recouvre à la fois des critères formels et des critères d'usages. Son statut de code informatique permet à l'image d'accéder à de nouvelles possibilités d'édition. De la même manière, elle augmente aussi ses potentialités de circulation sur le réseau internet.

L'œuvre *Adressability* de Jeff Guess illustre cette complexité technique interne. Bien que l'on ait affaire à une animation, le catalogue place l'œuvre sous le patronage de la photographie en ouvrant sa notice sur la phrase « La photographie est, par essence, un arrêt sur image » (Szendy *et al*., 2020, p. 116). Ce travail nous propose un zoom vidéo sur le processus en jeu lors de l'émergence d'une image photographique sur un écran. L'œuvre souhaite refléter « la matérialité même des flux », le moment de l'agencement des pixels précédant l'apparition de l'image sur nos écrans : « il y a en effet une différence entre la forme sous laquelle l'image numérique est stockée et la forme sous laquelle elle apparaît, *en tant qu'image* » (Szendy *et al.*, 2020, p. 116). L'image

[155] Samuel Bianchini, entretien du 11/07/2022

numérique, même lorsqu'elle est statique, est prise dans un mouvement constant de morcellement puis de réagencement, la rendant par nature dynamique. Mais la transitivité et l'apparition des images est tributaire de la technologie : « une image numérique est un mélange additif bidimensionnel de trois couleurs de base présenté dans le cadre du moniteur qui l'accueille ».

La présentation de l'œuvre articule à la fois une idée de légèreté et un purisme technique. Diffusée sur un écran fin en plexiglass, presque en lévitation (elle est maintenue par plusieurs fils), la finesse du système fixation de suggère une grande légèreté. Objet high-tech diffusant une vidéo de déconstruction d'image, il dénote dans l'espace face aux accrochages plus classiques des œuvres et la sculpture *Yes* de Molodkin sur son socle. Notons d'ailleurs la matérialité particulière des écrans, difficilement photographiables : ils sont mats, ne laissent pas entrevoir le reflet du visiteur. Le choix de présentation, entre écran et toile, est signifiant au regard de ce qu'il projette et du thème de l'exposition : il est un signifiant « technique » au milieu de signifiants « plastiques » (cadre, socle, tableau).

Outre des déterminants internes à l'image, la technique s'invite aussi dans la relation entre les œuvres et les publics. *Shoshone Falls,* tirage photo de Trevor Paglen, passe une photographie de chute d'eau à travers deux algorithmes de vision artificielle montrant ce que voient les machines (Szendy *et al*., 2020, p. 270). Nous rencontrons l'incarnation du nouvel acheiropoïète dont l'existence est tributaire des nouvelles technologies de captation et de reconnaissance visuelle. La sphère des usages est étendue jusqu'aux machines, sans pour autant mettre de côté les pratiques humaines.

L'exposition présente un panorama large des usages technologiques contemporains, dont l'inventaire exhaustif ne nous semble pas nécessaire. Mais certains d'entre eux nous paraissent être particulièrement saillants. À titre d'exemple, revenons sur l'œuvre voisine à celle de Jeff Guess : *Disruptions* de Taysir Batniji. La série présente 36 tirages, reproduisant des captures d'écran réalisées sur la messagerie WhatsApp par l'artiste. Lors d'échanges vidéo avec sa famille restée en Palestine, l'artiste a réalisé ces captures qui se caractérisent par leur très mauvaise définition, leur aspect fortement pixellisé qui laisse difficilement deviner le sujet représenté, tantôt des lieux ou des personnes. Ce motif visuel du *glitch* symbolise, selon le livret, « des liens personnels entre le privé et politique » (Jeu de Paume, 2020, p. 9) et la communication brouillée. L'œuvre incarne aussi l'envers des technologies, qui ne permettent pas que des échanges fluides et efficaces : l'iconomie se compose aussi d'images de sous-catégorie, pauvres, de basse définition

et fortement compressées (Szendy *et al*., 2020, p. 118). L'image pauvre, selon le catalogue, renvoie à une idée de l'artiste Hito Steyerl, développée dans un article de la revue en ligne *e-flux* :

> *« L'image pauvre est une copie en mouvement. Sa qualité est mauvaise et sa résolution médiocre. À mesure qu'elle accélère, elle se détériore. C'est le fantôme d'une image, un aperçu, une miniature, une idée qui erre, une image itinérante distribuée gratuitement, comprimée dans des connexions bas-débit, compressée, reproduite, déchirée, remixée mais aussi copiée puis collée dans d'autres canaux de distribution. » (Steyerl, 2009, p. 1)*

Partie intégrante de l'écosystème numérique actuel, l'image pauvre d'Hito Steyerl s'entend comme un symptôme de l'économie visuelle. Regardée de haut, on préfère à l'image pauvre des images HD léchées et en haute définition, particulièrement énergivores, faisant des usages techno-visuels une émanation de notre organisation sociale (Steyerl, 2009, p. 3). On retrouve ainsi, au sein des images, une partition classiste des pratiques iconiques : les images en haute définition incarnent une infrastructure de pouvoir audiovisuelle qui assoit sa domination sur nos pratiques culturelles, par le biais de l'industrie cinématographique par exemple (Steyerl, 2009, p. 4). Les images pauvres sont, à l'heure d'Internet, les mieux à même de décrire l'esthétique *do-it-yourself* et volontairement humble des essais vidéo pirates et œuvres contestataires en place[156]. Leur usage prend le sens d'un contre-pouvoir face aux superstructures culturelles.

La proposition de Taysir Batniji et sa mise en rapport avec le travail d'Hito Steyerl donne corps à la diffusion concrète des images dans les sociétés occidentales. Cette concrétisation produit un effet de rappel au réel. Le discours de l'exposition ne s'en tient pas uniquement à la fluidité léchée, tant formelle qu'usuelle, revendiquée par les grandes firmes de la tech. Au contraire : face à un imaginaire technique qui semble faire fi des déterminismes concrets qui sous-tendent l'iconomie, *Le supermarché des images* dénonce un certain fétichisme de la forme. Capter, Éditer et Diffuser des images passe par des structures physiques dont l'exploitation n'est pas neutre.

Dans le même ordre d'idées, citons aussi la photographie *NSA-Tapped Undersea Cables* de Trevor Paglen, présentée au sein de la section «Échanges ». Contigüe à la pièce dédiée à *The Pirate cinema* de DISNOVATION.ORG, le tirage rend visible l'optoroute de Szendy, l'infrastructure de

[156] Nous proposons ici un aperçu très rapide du texte d'Hito Steyerl qui ne lui rend pas pleinement justice. La plasticienne évoque notamment toute la filiation de l'image pauvre avec l'art vidéo et le cinéma contestataire pour produire un modèle faisant de la production visuelle une traduction directe des rapports de pouvoirs en jeu dans le domaine culturel.

transport qui sous-tend l'iconomie. Ces câbles sous-marins permettent la transmission de données et la communication entre les pays, mais supportent aussi des réseaux de surveillance à haute-échelle. Selon le livret de visite et le catalogue, la découverte de ces câbles par l'artiste fait suite à la découverte de détails divulgués par l'activiste Edward Snowden (Jeu de Paume, 2020, p. 28) (Szendy *et al*., 2020, p. 298). Ces signes du capitalisme de surveillance suivent les mêmes routes depuis la seconde guerre mondiale, empruntant les mêmes voiries de télécommunications cachées.

L'exposition rend ainsi compte d'un climat de profonde ambivalence face à la technique. À la fois vecteurs de lien (Batniji) et potentiel d'émancipation politique (Steyerl), les nouveaux usages techniques s'entendent en contexte. Ce contexte reste celui d'un capitalisme de surveillance, qui peut aussi mercantiliser le lien social et infiltrer nos imaginaires. Les technologies contemporaines produisent de nouvelles visibilités, mais ces visibilités s'enchâssent dans une écologie de pratiques sociales plus large, que nous allons maintenant aborder. Nous aborderons donc le troisième filtre du discours,

(2) Un système visuel et politique

Dans l'exposition, l'image est entre les personnes, fait médiation comme les *Disruptions* de Taysir Batniji ou les câbles sous-marins de Trevor Paglen. Au sein de l'iconomie, les photographies numériques ne peuvent pas exister sans nos sociabilités qu'elles s'expriment dans l'espace physique ou sur le web. Toutefois, si l'environnement social de la photographie est présenté dans l'exposition, il est pris dans un rapport de force entre possédants et possédés. Cette inégalité traverse le discours social sur la photographie numérique et figure comme la grande leçon du *Supermarché des images* : nous sommes pris dans des réseaux d'échange de travail visuel, en lien avec l'image-dette de Szendy.

Ce travail iconique s'insère dans nos pratiques quotidiennes mais aussi dans un environnement foncièrement capitaliste. La photographie numérique pénètre nos sociabilités mais reste enserrée dans des rapports pécuniers qui nous dépassent. L'envers des images que les commissaires souhaitent nous faire découvrir est ainsi largement occupé par la notion de travail, qui donne son nom à une des sections de l'exposition. Force est de constater que nous travaillons gratuitement pour faire vivre les images. Ce travail intervient dans les trois temps du processus photographique, captation, éditorialisation et diffusion. Pour illustrer ce décalage entre les sociabilités quotidiennes et les rapports de force insoupçonnés qui les étayent, trois œuvres sont

particulièrement éclairantes.

La première est de Martin Le Chevallier, intitulée *Clickworkers.* Située dans la section *Travail* (qui fait suite directe à *Matières Premières*), on accède à l'œuvre grâce à un écran plat accroché seul sur un pan de mur. L'œuvre est une vidéo, que l'on écoute au casque. Dans nos oreilles, des voix au ton monocorde décrivent leurs métiers : clickworkeuses. Elles sont chargées de visionner quotidiennement des images de violences physiques ou sexuelles pour ensuite les tagguer. Elles participent au grand travail collectif de modération contenu, loin d'être effectué par des machines à l'heure de notre recherche. Un autre se charge de liker abondamment des contenus, soutenu par ses camarades. Au gré de commanditaires voulant rendre plus visibles leurs publications, la logique du plus riche supplante celle de l'expression démocratique. Une autre est un *troll* professionnel, se faisant passer pour d'autres pour créer un débat, des « vérités alternatives », animer les sections de commentaires de sites internet.

Tous travaillent à l'aide du « turc mécanique » d'Amazon, site internet où des commanditaires proposent des micro-tâches à effectuer à des travailleurs en ligne. La crudité du vocabulaire employé contraste avec la neutralité des images : la vidéo représente une succession de pièces vides, impersonnelles, entre la chambre d'hôtel et le salon vide. Si les récits sont fictionnels, écrits par l'artiste et récités par un logiciel, le phénomène est réel :

> *« J'ai été frappé par ce phénomène. J'ai eu envie de l'évoquer, et d'autant plus qu'il y a cette espèce d'invisibilité des personnes, de ces travailleurs qui font fonctionner plein de choses qui nous sont familières à tous les niveaux, que ce soit les commentaires, les notes etc. Qui font fonctionner Internet sous beaucoup d'aspects. Je me suis demandé comment évoquer, ce que je pourrais en dire. Et je suis arrivé à cette vidéo. »*[157]

À côté de *Clickworkers* se trouvait la pièce *Are You Human* d'Aram Bartholl. L'installation regroupe cinq impressions sur toile de tests photo CAPTCHA (Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart), utilisés pour empêcher les robots d'accéder à certaines pages web. Au sol est reproduit leur équivalent textuel. Selon le livret, l'œuvre met en évidence le travail gratuit que nous fournissons via notre usage du numérique avec les captcha, quotidiens et éphémères mais capitalisés par des entreprises comme Google pour perfectionner ses algorithmes de reconnaissance.

[157] Martin Le Chevallier, entretien du 16/06/2022

Outre ce premier niveau de lecture, le livret et le catalogue insistent sur les notions de frontière et de franchissement représentée par l'œuvre. Chacun des tirages reprend la forme et la mise en page d'un CAPTCHA Google, mais remplace le texte par un extrait de *spam* et l'image par la photographie d'une frontière étatique ou naturelle (barbelés, plage…). Le terme de frontière et toute sa polysémie irrigue à la fois l'œuvre et la section d'exposition, tant les usages commerciaux présentés jouent avec les limites de notre conception du labeur.

On pourrait donc croire que l'ensemble de nos actions touchant aux images, même les plus anodines, contribuent en bout de chaîne à enrichir des structures de pouvoir économique et politique en place. C'est ce que semble indiquer la vidéo *Patterns of life* de Julien Prévieux, qui retrace l'histoire de la représentation du mouvement et des technologies optiques associées. La vidéo montre des danseurs dans plusieurs saynètes. À travers ces pastilles, la vidéo illustre comment des technologies de mesure et de représentation du mouvement du corps, comme la chronophotographie ou l'oculométrie, ont pu contribuer à l'optimisation du mouvement à des fins économiques ou disciplinaires. L'histoire de la captation du mouvement est ici mise en parallèle avec une histoire du contrôle des corps, l'évolution des représentations allant de pair avec une perte d'autonomie gestuelle au travail et dans l'espace public. De ces technologies et des représentations visuelles émanent une organisation politique, sorte de capitalisme du mouvement qui se déploie à l'aide d'images.

La vidéo relate par exemple la création du bracelet électronique, utilisé pour l'assignation à résidence de criminels. En 1979, le juge Jack Love aurait eu l'idée de fixer un appareil destiné à conserver les livres au sein des bibliothèques à un bracelet après avoir lu une page de Spiderman ou le vilain utilisait un objet similaire… On y abordera aussi l'invention de la clôture virtuelle, les trajets d'une jeune parisienne du 16ème arrondissement ne quittant pas ou peu son quartier. L'argent, le pouvoir, la science… Par le truchement des images, notre propre corps devient un lieu de contrainte et de surveillance.

Pour autant, la manière dont ce système est intégré par le corps social est loin d'être univoque. Revenons sur les professions à la marge du net avec les œuvres de Lauren Huret, *Portrait en Sainte-Lucie (Lesley-Ann Cao)* et *Gris-gris pour les yeux*. Présentées à côté du *Shoshone Falls* de Paglen, les deux œuvres se trouvent dans la dernière section de l'exposition, intitulée *Échanges.* Ces travaux s'appuient sur la citation de l'icône chrétienne : Huret crée un dispositif mêlant tirage photographique et écran tout en citant l'iconographie picturale chrétienne. Représentant une Sainte-Lucie, dont les attributs du martyr sont deux yeux sur un plateau, l'œuvre est une vidéo où

quasiment tout est immobile, sauf les yeux dans la main de la jeune fille représentée. Les martyrs évoqués sont les modérateurs de contenu Philippins qui se chargent d'épurer le contenu présent sur le net :

Lauren Huret est une artiste contemporaine qui vit et travaille à Genève, en Suisse. Diplômée des Beaux-arts de Bordeaux, son travaille porte sur les croyances amenées par les technologies numériques et leurs effets.

« C'est un portrait très, très marqué par la présence de la foi chrétienne aux Philippines. Qui revient sur une sorte d'acceptation, et d'une foi assez forte de certaines personnes qui font ce métier en position de martyr. Quand elles font ça, c'est pour le bien de tous. Il y a vraiment un sacrifice qui est fait pour le collectif : sacrifice de faire ce travail pour apporter un peu d'argent pour la famille. […] Et en même temps, cette idée du bien commun : pour le bien de tous, nettoyer internet. Prévenir les potentiels dommages causés par certaines images sur un certain type public. Donc il y a cette position de martyr qui m'intéressait énormément, et j'ai repris cette figure de la Sainte Lucie qui est plutôt présente en Italie, en Sicile, un petit peu en Scandinavie. »[158]

Outre une critique d'ordre capitaliste, l'œuvre présente également une dimension critique postcoloniale chère à Lauren Huret qui constate que les routes du capitalisme visuel suivent celles du colonialisme[159]. Si les usages des images reconfigurent les rapports sociaux au prisme de la domination marxiste, ils suscitent également des stratégies locales de résistance ou d'acculturation que le gris-gris symbolise.

Plus proche de nous, les petites résistances existent également : si la surveillance est une chappe de plomb qui recouvre nos expériences, elle peut aussi être un outil dont il faut s'emparer comme l'évoque *The Pirate cinema.* Pour cette œuvre, les murs d'une pièce noire accueillent un zapping rapide, où se succèdent de courts fragments de films. L'installation projette en temps réel les 100 fichiers vidéo les plus échangés sur le réseau *The Pirate Bay,* portions de films débitées pour fluidifier les échanges entre utilisateurs et augmenter la vitesse de téléchargement. Les artistes du collectif ont créé un programme informatique qui se connecte au serveur du site de torrent, puis capte et diffuse ces paquets de données en temps réel.

[158] Lauren Huret, entretien du 12/09/2022.

[159] *Ibid.* .

La surveillance est activement réinvestie par la création d'un code informatique personnel, puis subvertie par une revendication de l'acte de piratage. Pirater les fichiers est en effet envisagé comme un marqueur générationnel par le collectif d'artistes DISNOVATION.ORG. Citons à ce titre l'intention de l'œuvre telle qu'explicitée par Nicolas Maigret, membre permanent du groupe :

> *« […] on s'est rendu compte que notre génération avait quand même été énormément affectée par le piratage. Une grande partie des contenus culturels auxquels on avait pu avoir accès et qui ont construit notre culture vient de cette particularité un peu historique. […] Donc du coup l'installation est issue de ça : c'est une manière de rendre hommage et aussi de rendre visible l'activité et le dynamisme des usages en cours qui ont lieu sur ces plateformes. Trouver une plate-forme pour rendre visible la vitalité de ces échanges qui sont en train d'avoir lieu sur les réseaux sans forcément avoir une un prisme moraliste sur ce qui est en train de se passer mais plutôt de rendre visible le type de dynamique d'échange, de consommation, etc. qui sont en train d'y avoir lieu. »*[160]

Nicolas Maigret est artiste contemporain, commissaire d'expositions et enseignant. Intervenant principalement dans le champ de l'art contemporain, il a fondé en 2012 le collectif DISNOVATION.ORG à la croisée de l'art, la recherche et le hacking. Il expose à l'international et enseigne à la Parsons Design School de Paris

Entre syncrétisme religieux et petites résistances, les images sont réinvesties par des stratégies annexes qui perturbent et complexifient un modèle de domination classiste et binaire. Cependant, ces moments ne sont pas aisés à qualifier au sein de l'iconomie, en particulier *The Pirate Cinema.* Au sein de l'exposition, l'œuvre est présentée à la fin du parcours et le livret de visite ne fait pas mention de la célébration : il y est plutôt inscrit que « L'installation exhibe, en temps réel, des bribes des produits de consommation visuelle les plus populaires. ». Les différentes résistances, au sein de l'exposition, ne font guère le poids face à l'édifice visuel.

[160] Nicolas Maigret, entretien du 06/07/2022.

c) Synthèse

Nous avons, pour cette exposition, utilisé notre grille d'analyse pour tenter de saisir le discours opéré sur la photographie numérique à travers les différents filtres (technique, plastique, social) et le processus photographique (captation, édition, diffusion).

Notre premier constat, c'est que le parcours de l'exposition contracte la dimension processuelle. Il n'est pas aisé de saisir quels éléments du processus sont questionnés tant l'exposition abolit une conception linéaire du processus photographique. Dans l'iconomie, les trois temps se confondent dans un grand flux ininterrompu d'images. Ce flux fait se rejoindre des temporalités et des types d'images très divers. À ce titre, proposer une exposition comme un diagnostic de la période contemporaine semble bienvenu, notamment pour Nicolas Maigret :

> *« Ouais j'ai pensé que c'était une bonne étape pour le type d'expos que propose le Jeu de Paume. Parce que ça reconnectait les problématiques que couvrent le Jeu de Paume avec des formes et des préoccupations très contemporaines et très médiatiques. Donc ça arrivait à faire un peu le pont entre les questions de l'image fixe de l'image en mouvement qui sont celles du Jeu de Paume mais souvent avec une orientation plus historique peut-être. »* [161]

Au sein de ces préoccupations très contemporaines et très médiatiques, la photographie numérique, ici, ne fait pas l'objet d'un traitement singulier. La contraction du processus dans l'iconomie apparaît ici comme un symptôme de la culture d'écran désormais répandue. Spécifier un genre quand l'objectif est de créer un sentiment de massivité est sans intérêt. Dans ce sens, le scénario de la visite ne suit pas une construction chronologique ou médiatique mais thématique. Chaque section décrit un des aspects du concept d'iconomie. La construction conceptuelle de Peter Szendy sous-tend l'articulation du parcours, ce qui n'est pas sans conséquences. Dans ce cadre, il semble que l'image se caractérise par ce qui semble être une indistinction des médiums, dont l'articulation avec le numérique est ambivalente. La photographie numérique est insérée dans un grand écosystème visuel, la «structure archifilmique » du monde de Szendy. Toutefois, les technologies numériques, les artefacts et les environnements qui les symbolisent ainsi que les entreprises qui les produisent et les diffusent sont sujettes à une vive critique.

L'exposition nous paraît favoriser surtout les filtres discursifs plastiques et sociaux. Le discours de

[161] Nicolas Maigret, *op. cit.*

l'exposition mobilise l'aspect technique d'une manière particulière : il nourrit les deux autres. La question technique n'est pas absente, mais elle est soit l'enjeu d'une appropriation artistique soit le lieu d'expression d'un pouvoir économique ou politique menaçant. Au fil du discours d'exposition, on nous propose en réalité une esthétique de l'iconomie.

La spécificité technique de l'iconomie est ainsi caractérisée d'un point de vue plastique. Nous avons vu comment les œuvres du début installent les thématiques du web à la fois comme un matériau artistique (utilisé par Roth dans son installation d'entrée) ou comme sujet (utilisé par Gursky dans son tableau photographique). L'iconomie peut donc s'entendre par certaines qualités formelles. Ici, les photographies et les œuvres sont des temps d'arrêt, des captures d'écran qui attestent d'un grand mouvement dans lequel sont pris les images et les individus. Ce grand mouvement s'incarne, par exemple, à travers le recours à la déconstruction et à la viscosité dans la médiation de la salle *Matières premières.* Cette idée d'une image mouvante, chère à Deleuze, se retrouve fréquemment dans le discours d'exposition.

Mouvante en interne – une image numérique consiste en une suite d'opérations informatiques – elle l'est aussi en externe. L'œuvre de Taysir Batniji, associée à la thématique de l'image pauvre d'Hito Steyerl, rappelle notamment la dimension partagée et circulatoire de l'image qui transite sans cesse sur les réseaux. La massivité mouvante des images, le flux, constitue le cœur du propos iconomique. La catégorie de la « photographie numérique » est totalement enserrée par ce flux. La mobilité accrue à un prix, tout comme le nombre d'images accessibles. Le montant de l'addition est rendu évident par l'exposition qui porte l'accent sur les enjeux sociétaux de l'image.

La dimension technique est traitée avec une profonde ambivalence. Nous l'avons vu, les superstructures économiques et de surveillance sont largement abordées. La critique portée sur les technologies numériques les associe immédiatement à un niveau de réflexion macro, sociétal ou transnational où les périls démocratiques et éthiques de nos usages sont clairement pointés du doigt. L'iconomie articule la photographie numérique – et l'image numérique – à des superstructures financières ou politiques ou à des procédés techniques et plastiques internes (le code, le pixel...).

On est face, ici, à un discours du dévoilement qui met en lumière les angles morts de nos pratiques les plus anodines. Il y a donc un parti-pris techno-critique patent, qui pousse le visiteur à s'interroger : où se situer dans ses usages lambda, massifs, qui sont potentiellement liberticides et jouent contre moi ? Mais, en parallèle, les pratiques numériques sont envisagées sur le mode laudatif dès lors qu'elles facilitent un travail de critique ou de déconstruction artistique. Citons Emmanuel Alloa, lorsqu'il expose les enjeux de l'exposition :

> *« Pour les publics, maintenir une expérience éclairée suit ce que j'ai voulu faire passer dans le catalogue. C'est-à-dire insister sur la dimension des usages : un regard plus informé sur les conditions médiatechniques pour notre rapport aux images suivra un usage où nous sommes moins gouvernés, où nous sommes moins orientés dans le contexte du capitalisme de la surveillance. Donc, plutôt que de devenir des luddites qui détruiraient les machines : faire jouer les machines contre les machines, les détourner, être dans des pratiques de détournement. »*[162]

Ce discours social ne se situe pas au niveau des pratiques micro et traite peu les ajustements méso. Les usages artistiques valorisés sont le fait de spécialistes, principalement. La critique du système capitaliste passe obligatoirement par le truchement de la figure de l'artiste. Les petites résistances, les usages concrets des publics ne sont que peu abordés frontalement. En définissant une esthétique iconomique, l'exposition réussit à synthétiser les déterminants formels et sociétaux des images à l'ère des GAFAM à une échelle globale. Cependant, elle ne parvient pas à situer – en dehors de la figure de l'artiste – les pratiques lambda qui sont pourtant constitutives de cette ère. Nous verrons plus bas comment ce discours s'articule à une conception particulière de la relation de médiation.

[162] Emmanuel Alloa, Entretien du 31/08/2022.

2. *L'image et son double* : le numérique dans la continuité d'un décloisonnement

a) Une technologie du multiple

(1) L'espace sémantique du double

Notre deuxième terrain, *L'image et son double*, est une exposition qui s'est déroulée au Centre Georges Pompidou, dans la Galerie de photographies entre le 15 septembre et le 13 décembre 2021. Nous avons visité l'exposition et effectué notre premier travail de récolte le 11 décembre 2021. L'exposition se propose de penser les conditions d'existence de la photographie en tant que technologie de reproduction. Notons d'ores-et-déjà que *L'image et son double* se place sous le patronage symbolique d'une exposition antérieure, que nous avons déjà bien explorée : *Qu'est-ce que la photographie ?* montée en 2015 par Clément Chéroux et Karolina Ziebinska-Lewandowska. Dans sa préface au catalogue, le directeur du musée national d'Art moderne, Xavier Rey, rappelle lui aussi cette continuité, revendiquée par la commissaire Julie Jones :

> *« [L'image et son double] était une sorte d'introduction vers ce regard à travers nos collections historiques et contemporaines. Une réflexion sur la nature même du médium, sa définition, ses caractéristiques. Et qui permettait aussi de de regarder ces artistes qui réfléchissent à la condition même de la photographie […]. Là, pour cette exposition, il s'agissait un petit peu de poursuivre cette interrogation, mais cette fois-ci uniquement à travers le prisme de cette idée de la reproduction qui est au cœur même de la photographie. »*[163]

[163] Julie Jones, entretien avec Anne-Frédérique Fer pour la revue *France Fine Arts*, 15/09/2021

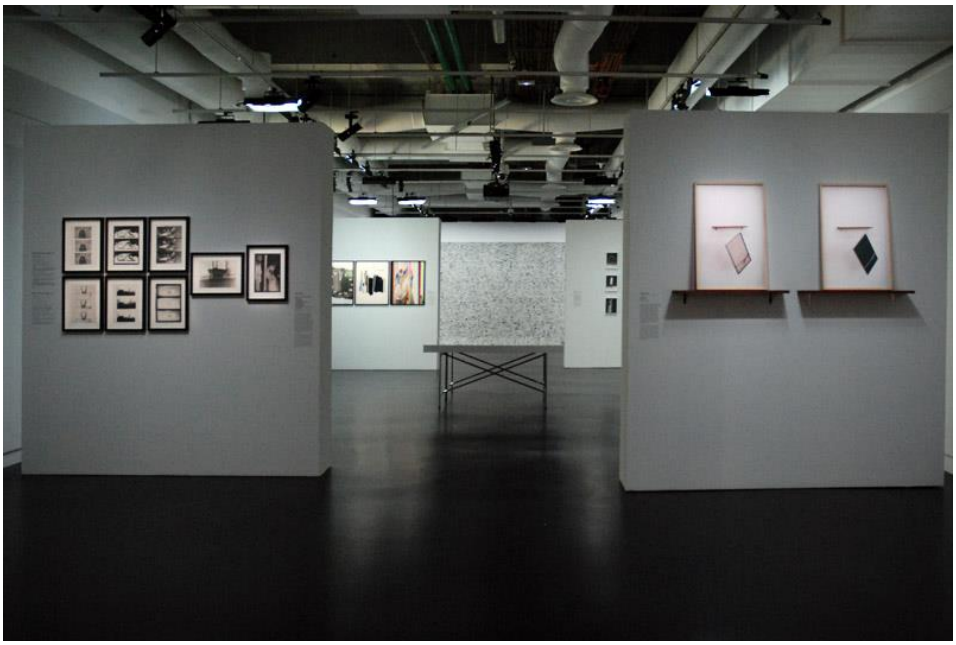


Figure 9: L'image et son double. Vue de l'entrée de l'exposition.

L'exposition est un prolongement de l'exploration amorcée en 2015. Dans la même optique, elle se veut pluraliste et ouverte, loin de toute tentative d'essentialiser la pratique autour d'une définition fixe. Elle affirme ce choix en se plaçant sous le signe du multiple et du double.

Les médiations écrites de l'exposition sont traversées par la question de la variété. Pour Julie Jones, la question du double hante la photographie, déclinée en de multiples avatars. Les rapports de la photographie au multiple sont envisagés en exploitant le caractère polysémique du « double » et la richesse du champ lexical rattaché au mot. On croisera ainsi le double représenté sur la photographie, le double de l'artiste, le double regard, l'ombre, le reflet… L'exposition apporte une réflexion sur la nature reproductible de l'image photographique et les investissements formels et conceptuels qu'elle a permis

Tandis que le *Supermarché des images* proposait une exploration économique de la profusion photographique, *L'image et son double* tente plutôt d'explorer comment reproduction et variabilité caractérisent l'essence de la photographie. La mutabilité est intrinsèquement liée à la technologie photographique. Instaurant une continuité entre le positif direct, les techniques négatif-positif et le numérique, le texte de présentation de l'exposition ne définit pas l'acte photographique par le procédé qu'il mobilise mais par un but transversal, la reproduction du réel :

> *« Le photographe reproduit, mécaniquement et chimiquement, ce qui lui fait face. Grâce au négatif et aux techniques numériques, la photographie peut être démultipliée à l'infini. Captivés par le principe et les mécanismes de la*

reproduction, certains artistes ont placé cette notion au cœur même de leurs œuvres. »[164]

Dans le même élan, l'entrée du catalogue rédigée par Julie Jones cerne mieux la pensée derrière cette redéfinition. Partant de l'analyse d'une gravure, « Une calomnie »[165], la commissaire nous expose le discours de l'exposition. En maintenant une certaine équivoque, son analyse illustre la nature du double explorée. L'image représente deux jeunes femmes : une éclairée par une forte lumière, de trois-quarts et une autre trace sa silhouette sur le mur voisin au crayon. Plutôt que de réaliser un portrait juste des traits de la jeune fille éclairée, la seconde dessine un profil grotesque et déformé. La représentation oppose les deux femmes, sur le thème du négatif-positif. L'une est dans la lumière, l'autre dans l'ombre. L'une est vraie, l'autre calomnie et la représentation est fautive. Mais une interprétation plus riche est possible : le double imparfait produit n'est-il pas aussi « une projection intime » de moi des deux jeunes femmes ? (Jones, 2021, p. 10). Laquelle est la plus vraie, la plus authentique ? La représentée, la calomnieuse ou le dessin ? La gravure de Gavarni paraît dans un monde où la photographie est encore jeune, conçue il y a une vingtaine d'années. Attaquée ou adulée, elle suscite de vifs débats :

« L'adhérence de l'image photographique au réel est contestée, raillée, et déjà détournée par nombre d'amateurs. Néanmoins, l'apparition de cette nouvelle technique de reproduction, connue en France majoritairement grâce au daguerréotype – froid, directement positif et ultra-précis – introduit une nouvelle conscience de l'image et de son double représenté. Ce double – le réel photographié comme l'image mise en abyme – hante la photographie depuis ses origines, se modifiant et se complexifiant à mesure qu'apparaissent de nouvelles techniques de reproduction. » (Jones, 2021, p. 10)

[164] Centre Pompidou. (2021). L'image et son double - Livret de visite.

[165] Issue de *D'après nature* de Paul Gavarni (1858),

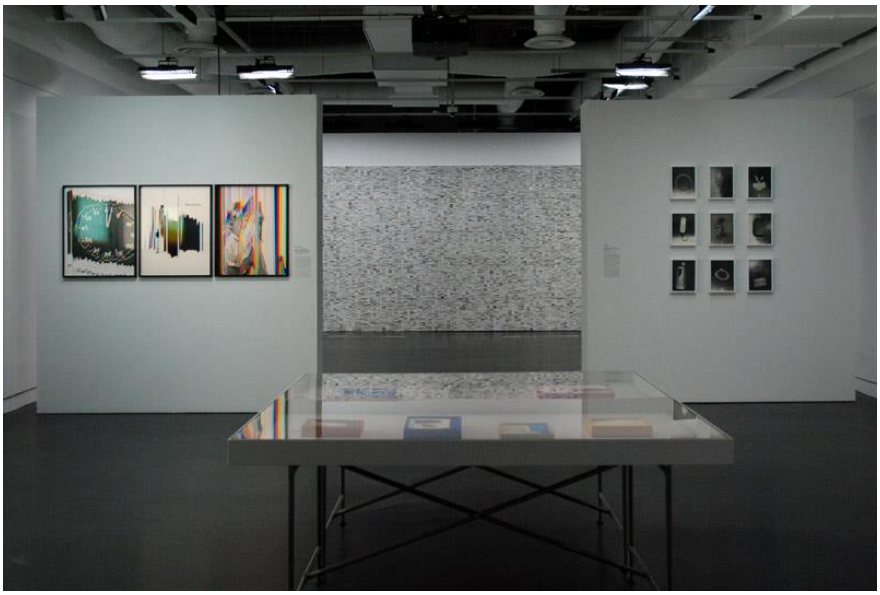


Figure 10: vue depuis la deuxième section. À gauche, les œuvres de Sarah Cwynar sur la table celles d'Andrew Norman Wilson, à droite celles de Patti Hill. Au fond, celle de Goldblach.

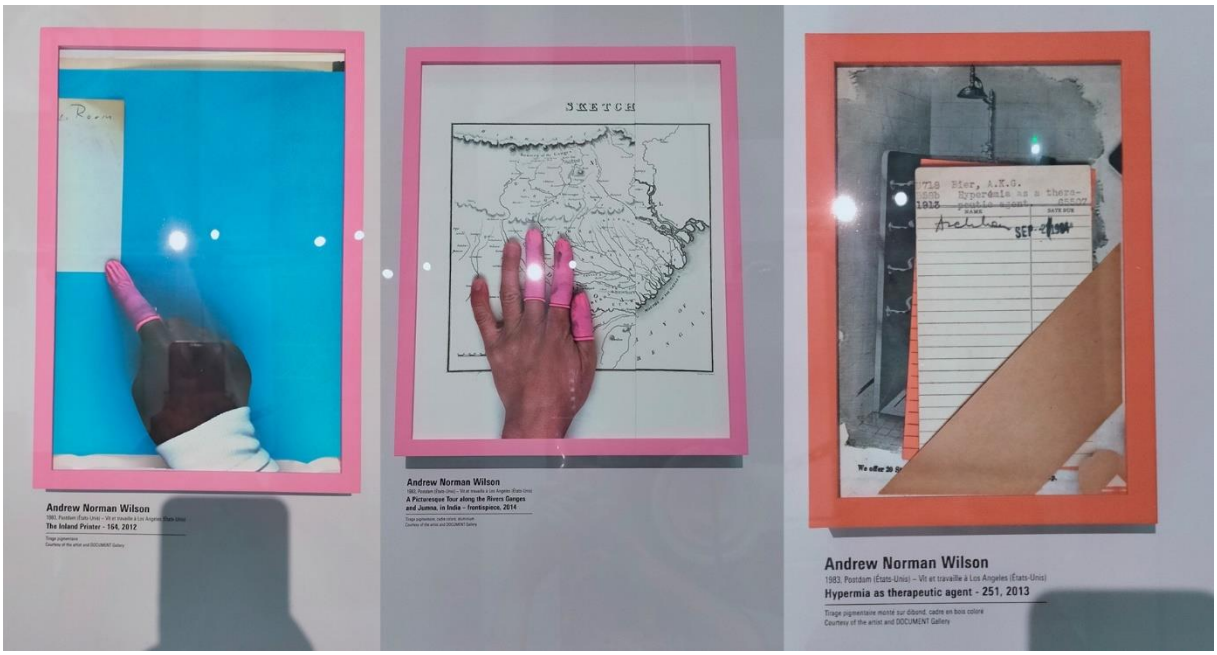


Figure 11: détail de 3 Scan Ops d'Andrew Norman Wilson

L'exposition regroupe environ une soixantaine d'expôts de 25 artistes différents répartis sur la surface de la galerie de photographies (200m^2). Au total, ces expôts forment une trentaine d'œuvres : des installations et séries regroupant plusieurs expôts sous une même unité d'œuvre (nous pensons, par exemple, aux œuvres de Sarah Cwynar et d'Andrew Norman Wilson présentant plusieurs expôts pour un même projet). Présentée à la galerie de photographies, au sous-sol du Centre, de nombreux expôts présents sont des tirages photographiques. Mais on constate très vite la présence de nombreuses installations et des volumes : les photographies ne sont pas

uniquement accrochées au mur mais occupent l'espace de différentes manières. Une grande variété d'expôts nous sont présentés et nous sommes saisis dès l'entrée par la perspective aménagée, qui nous amène droit vers une fresque noire et blanche, au motif saccadé nous évoquant la neige d'une télévision ou un écran d'ordinateur défectueux. Cet aménagement au début du parcours traduit un des parti-pris de cette exposition thématique : le désir de décloisonnement :

> *« Ce qui est intéressant, en tout cas ce qui m'a frappé, c'est que c'était une manière d'avoir un regard transversal, à la fois transhistorique, transthématique, etc. C'était l'occasion de mettre ensemble des artistes qui n'ont a priori rien à voir ensemble ou qui n'ont pas eu les mêmes préoccupations lors de le la création de leur œuvre. Mais qui, fondamentalement, s'interrogent toujours sur la même chose, c'est-à-dire : qu'est-ce que la photographie ? mais à travers ce prisme du double, de la reproduction. »*[166]

L'opération d'ouverture et de décloisonnement constitue un des gestes forts de l'exposition, revendiqué par sa commissaire, qui s'organise en trois sections successives. La première, intitulée *La grammaire du double,* revient sur les différentes facettes du thème traversant la photographie :

> *« Ombres, reflets, mises en abymes ou répétitions de motifs, composent la grammaire de cette obsession. Par de subtils jeux de cadrages, l'artiste met ici en valeur le rapport poétique entre le sujet photographié et son ombre. »*
> *(Ebner & Jones, 2021c, p. 16)*

La section explore des expressions visuelles du double (reflet dans une bulle, un miroir, une ombre…) mais aussi ses expressions sémantiques, qui s'incarnent dans des procédés artistiques s'aidant de « collages, de photomontages ou encore de mises en scènes. » (Ebner & Jones, 2021c, p. 16). La section compte 13 œuvres qui sont majoritairement à connotation plus historique :

> *« […] on a du Man Ray, mais on a aussi des œuvres plus conceptuelles où l'on voit comment cette sorte de vocabulaire de base du double et de la reproduction constitue la photographie et finalement, c'est avec ça que vont*

[166] Julie Jones, *op. cit.*

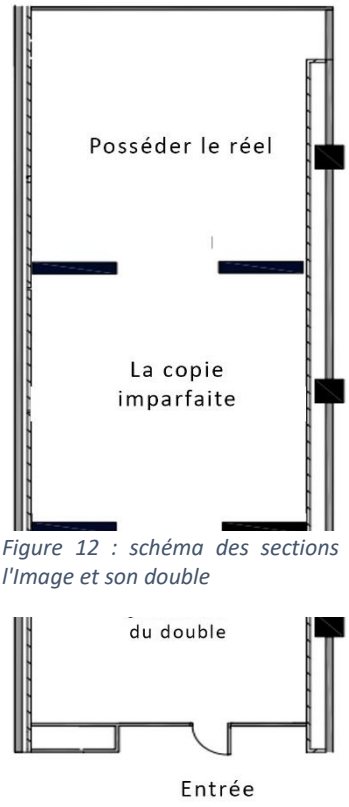


Figure 12 : schéma des sections de l'Image et son double

jouer peut être plus consciemment les artistes ensuite, post-45 et essentiellement des années 60-70. »[167]

La deuxième section, intitulée *La copie imparfaite,* se penche sur les dialogues opérés entre l'évolution technique progressive de la photographie et du cinéma et les expérimentations artistiques. Cette friction s'accompagne de modifications sociétales et artistiques qui sont explorées tout en examinant l'utopie d'une copie parfaite et ses impasses, parfois avec humour :

« [les artistes] en montrent parfois toute la fausseté, ils jouent justement de ces déformations lors de la reproduction pour recréer une autre image, donc un autre réel.»[168]

Enfin, la section *Posséder le réel* revient plus particulièrement sur les usages de l'image reproduite et sa diffusion dans les espaces multiples du quotidien. La visite se clôt sur un constat :

> *La valeur de l'image ne réside plus ici dans son statut d'original mais dans sa capacité de déplacement. Si cet intérêt se remarque chez certains de ces artistes avant même l'avènement des supports numériques, le bouleversement induit par leur arrivée accélère cette pensée du « musée imaginaire » » (Ebner & Jones, 2021c, p. 116).*

L'accumulation d'images est envisagée comme un acte de conquête du réel, où l'artiste-collectionneur acquiert une fonction particulière de commentateur. Son travail rend plus transparent les qualités mobiles des images dont les trajectoires sont favorisées par notre environnement technique contemporain. Ces trois parties construisent un discours d'exposition que l'on sent proche de ce qui se dit au sein du *Supermarché des images*, mais l'exposition diffère sur plusieurs points, notamment la présence d'une seule commissaire au générique, Julie Jones. Revenir – à grands traits – sur quelques points saillants de sa carrière nous éclaire quant à sa position scientifique au sein de l'histoire de la photographie.

[167] *Ibid.* .

[168] *Ibid.* .

(2) Un ancrage historien

Le commissariat de l'exposition est assuré par Julie Jones, si l'on s'en réfère au générique d'exposition. Sans revenir sur la biographie de l'historienne de formation notons tout de même sa proximité avec Michel Poivert qui a été le directeur de sa thèse *Un modernisme hétérogène : identités institutionnelles et esthétiques de l'art photographique aux États-Unis (1931-1947)* soutenue en 2012. Elle a, par ailleurs, contribué avec Poivert à la rédaction d'un ouvrage destiné aux plus jeunes en 2014, *Histoires de la photographie,* qui revisite l'histoire de la photographie à travers des verbes d'action traduisant des actes de photographes :

> *« " Enregistrer " retrace les processus de fabrication des images ; " Créer ", la façon dont les artistes s'en sont servis pour produire des œuvres. Le photomontage et la retouche sont expliqués dans " Réinventer ". "Informer " décrit le rôle de la photographie dans notre compréhension de l'actualité ; " Observer ", en quoi elle a permis de mieux connaître le monde. La conservation et le partage des images sont enfin traités dans " Rassembler ". »*[169]

Si l'exemple peut paraître anodin, il traduit le geste théorique de ses auteurs. Marqués par l'approche contextuelle de la photographie, leurs travaux proposent des lectures de corpus qui enrichissent la compréhension des usages historiques de la photographie. À ce titre, relevons les contributions de Jones à la revue *Études photographiques :* « L'avant-garde européenne au service du capitalisme. Walter P. Paepcke et le couple art-commerce aux États-Unis (1930-1950) » et « Un art publicitaire ? György Kepes au New Bauhaus 1937-1943 » qui révèlent dès leur titre une approche historienne. Relevons aussi sa collaboration avec Clément Chéroux pour l'organisation des expositions *Louis Stettner, Ici ailleurs* à la Galerie de photographies entre les 15 juin et 12 septembre 2016 puis la grande monographie *Walker Evans* à Beaubourg entre le 26 avril et le 14 août 2017.

Outre son parcours universitaire et intellectuel illustré par les articles, plusieurs expositions organisées par Jones traduisent son parti-pris tourné vers le décloisonnement des pratiques. Notons son exploration des sujets d'exposition selon des axes thématiques plus que chronologiques.

[169] Description de l'ouvrage issue de la quatrième de couverture.

En dehors du Centre, citons *Il y a de l'autre. Les réveils de l'image*, fruit d'une collaboration avec l'artiste Agnès Geoffray présentée aux Rencontres d'Arles de 2016. À cette occasion, les deux commissaires livrent une exposition sur le thème de l'emprunt et de la réactivation des images dans l'art contemporain. La présentation de l'exposition nous indique : « Il s'agira de rendre hommage à une génération d'artistes chiffonniers qui s'adonnent à la collecte et au réveil des images oubliées, empruntées à d'autres. »[170] en présentant un corpus varié d'œuvres (sculpture, vidéo, impressions…) ayant comme point commun d'avoir une photographie comme modèle de départ.

Ce dialogue formel entre l'image photographique et sa propagation par capillarité dans d'autres domaines se retrouve aussi dans des projets au Centre Pompidou. Par exemple, *Photographisme. Klein, Ifert, Zamecznik*, présentée du 8 novembre 2017 au 29 janvier 2018 dans la galerie de photographies se proposait d'explorer les points de contact entre la photographie européenne et la conception graphique d'après-guerre, dès la toute-fin des années 1940. Centrée autour de trois artistes, l'exposition explorait comment Gérard Ifert, William Klein et Wojciech Zamecznik s'insèrent dans l'héritage du Bauhaus et de László Moholy-Nagy et inventent, dans les années 1950 et 1960, de nouvelles formes d'expressions « photo-graphiques »[171]. Actifs dans des domaines distincts, la confrontation de leurs travaux à travers l'exposition permet de présenter au public les similitudes formelles que prennent l'exploration de la vitesse et du mouvement à cette époque, passant par une utilisation expérimentale de l'image photographique.

Ces deux exemples sont des expositions thématiques, mais Jones s'est aussi essayée à la monographie avec sa proposition pour *Moï Ver* au Centre Pompidou, visible du 12 avril au 28 août 2023. L'exposition est marquée par la problématique de la transversalité, au regard de la carrière de l'artiste : formé au Bauhaus de Dessau, le lituanien Moshe Vorobeichic – dit Moï Ver – a produit une large œuvre photographique expérimentale. Témoin de la vie artistique et du judaïsme en Europe entre les années 1930 et 1950, le travail de Moï Ver croise photographie, montage, graphisme et regard documentaire. Son œuvre documente la vie des juifs d'Europe de l'Est avant-guerre puis s'oriente vers la propagande sioniste avant le départ définitif de Moï Ver pour Israël, où il se consacrera à la peinture. Nous ne restituerons ici que les grandes lignes du travail d'un artiste que l'exposition présente comme le « chaînon manquant du modernisme » dont

[170] Geoffray, A., & Jones, J. (2016). *Il y a de l'autre*. Arles. Les rencontres de la photographie. http://www.rencontres-arles.com//fr/expositions/view/104/il-y-a-de-l-autre

[171] Centre Pompidou. (2017). *Photographisme. Klein, Ifert, Zamecznik*. Centre Pompidou. https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cjEXjoM

l'identification fut ardue :

> *« Ses déplacements géographiques, la diversité extrême de son œuvre, ses multiples changements de noms ou de pseudonymes (nous ne citons ici qu'une infime partie de la liste…), sa pratique (simultanée) de nombreuses langues (yiddish, hébreu, français, anglais, allemand…), et la mise à disposition relativement récente de ses archives, ont largement contribué à rendre extrêmement difficile, voire impossible l'étude de son œuvre. »*[172]

Là aussi, en sous-texte, transparaît un souci pour le décloisonnement disciplinaire éclairé par la discipline historique. Mais pas uniquement : le travail de Julie Jones s'insère dans une dynamique plus large de relecture et d'animation des collections du centre. On retrouve la synergie entre les missions de recherche, conservation et communication du musée décrite par Paul Rasse. Dès 1975, l'ICOM souligne l'interdépendance de ces missions, qui oriente la mise en exposition toujours observable :

> *« La recherche change de sens. Le musée ne sert plus seulement à rassembler des objets et à les organiser en panoptiques indispensables aux progrès de la connaissance […] qui, pour l'essentiel, se fait désormais ailleurs […].*
>
> *La conservation des collections fonde la légitimité de l'institution, mais elle ne prend son sens que dans l'usage qui en est fait pour la recherche et surtout dans les expositions, comme support des messages, des questionnements, des interprétations […].*
>
> *La communication permet au musée d'avoir un public ; elle lui donne une utilité sociale […] ; elle permet de diffuser les connaissances, de montrer les collections, mais aussi d'engager un débat sur la culture saisie dans sa diversité. » (Rasse, 2017, p. 218-219)*

Le parcours à travers quelques exemples de production de la commissaire Julie Jones permet de cerner son orientation théorique et son orientation professionnelle. Il donne également des indications sur la gestion des collections du Centre Pompidou. Cependant, il ne précise pas la nature concrète des idées et théories à l'œuvre dans *L'image et son double*. C'est ce dernier point

[172] Jones, J. (2023, mars 28). Moï Ver, le chaînon manquant du modernisme. *Centre Pompidou Magazine*. https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/moi-ver-le-chainon-manquant-du-modernisme

de préambule que nous explorerons.

(3) Benjamin et l'image reproduite mécaniquement

Conçue pour valoriser la collection photographique du centre, l'exposition propose un angle d'attaque particulier : envisager la reproductibilité et le multiple comme consubstantiels à la pratique photographique. Considérant l'exploration de l'iconomie dans le *Supermarché des images*, force est de constater que penser l'image photographique à travers le prisme du multiple est une piste analytique fréquente. Ici, le parti-pris diffère légèrement et s'explique notamment par un certain-nombre de préalables théoriques. *À contrario* du Supermarché des images, l'exposition n'est pas issue d'une pensée construite dans un ouvrage antérieur. Mais les débats sur la reproductibilité et le double évoquent forcément les travaux visionnaires de Walter Benjamin sur l'image, particulièrement *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* et *La Petite histoire de la photographie.*

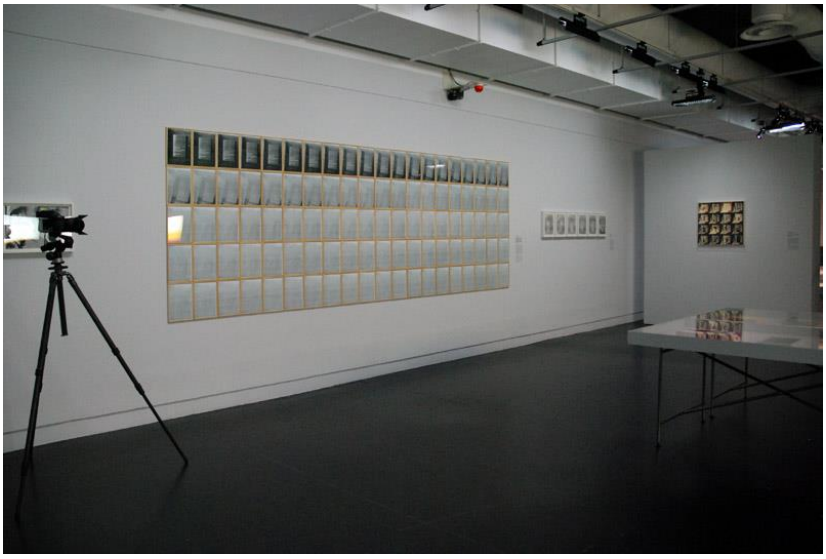


Figure 13: Vue de l'œuvre de Timm Ulrichs

L'œuvre de Benjamin structure symboliquement la visite de l'exposition au regard des thématiques qui la traversent, mais pas uniquement : elle est présente de manière très concrète. Une des œuvres présentées s'intitule *Walter Benjamin :* "*The Work of Art in the Age of its technological Reproductibility*." *Interpretation by Timm Ulrichs : The Photocopy of the Photocopy of the Photocopy of the Photocopy*. Citation au premier degré par l'artiste allemand Timm Ulrichs, l'œuvre représente un jeu où l'on photocopie des photocopies de l'ouvrage de Benjamin jusqu'à ce que la couverture devienne tout à fait méconnaissable et s'efface. Petit à petit, la copie fait entièrement disparaître l'original et le sens du texte.

Cependant, dans les deux ouvrages de Benjamin, la notion de reproductibilité ne s'entend pas comme une perte sèche, mais plutôt comme une reconfiguration – par la technique – des enjeux artistiques et politiques de la création d'images. Le philosophe, dans *La Petite histoire*, dénonce dès 1931 une conception inculte de l'art qui intervient dans le débat « avec toute la pesanteur de sa balourdise » (Benjamin, 2019, p. 19) pour gommer toute influence de la technique sur la production. Cette technique est au cœur de la photographie, le « premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire » (Benjamin, 2018, p. 19).

Historiquement, pour Benjamin, un objet devient œuvre d'art s'il répond à un certain nombre de critères. Le premier est son appartenance à un *hic et nunc*, ou ici et maintenant. L'unicité d'une œuvre d'art repose sur son existence en un endroit et un temps donné (Benjamin, 2018, p. 12). Il peut évidemment exister des copies de l'œuvre car, paradoxalement, « il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible » (Benjamin, 2018, p. 10). Cependant, moulages en plâtre et copies de tableaux renvoient toujours à un référent unique, situé dans le temps, l'espace et un contexte d'usage. Ce contexte peut évoluer sans que le statut d'œuvre d'art ne soit perdu. Prenons l'exemple d'une Vénus qui chez les Grecs est un objet de culte alors que les clercs du Moyen-Âge y voyaient une idole malfaisante (Benjamin, 2018, p. 18).

Ici l'objet conserve son statut d'œuvre, car il renvoie systématiquement à un rôle et à un contexte originel. Une Vénus reste un objet de culte encensé par les Grecs car elle correspond à leur contexte, conspué par les clercs car elle est contraire au leur. Les contextes sont multiples, évoluent dans le temps et participent à l'enrichissement par l'histoire du caractère unique de l'œuvre d'art. Et sur *l'hic et nunc* se greffe le critère d'authenticité. Il y a un contexte originel et des copies. Mais la matière, le rendu ou les imperfections font percevoir des variations entre l'original et sa copie. Ce qui fait son authenticité, c'est qu'elle conserve et accumule des traces des différents usages et des différentes significations que les personnes lui ont assignées :

> *« Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura[173], et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la*

[173] L'aura s'entend comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». L'aura renvoie à un lointain, et c'est ce caractère de renvoi à un lointain qui définit la valeur cultuelle d'une œuvre d'art, image ou non (Benjamin, 2018, p. 19).

tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. » (Benjamin, 2018, p. 15).

Pour Benjamin, la photographie entraîne un bouleversement parce qu'elle perturbe irrémédiablement l'authenticité. En effet, lorsque l'on prend une photographie qui, dès sa conception, peut être produite en plusieurs exemplaires, il est absurde de se demander quelle photographie est la plus authentique. Elles sont rigoureusement identiques. Il n'y a pas d'original et de clones, mais une production qui peut être directement multiple. On neutralise donc une des fonctions nécessaires à la définition d'une œuvre d'art. C'est dans cette optique qu'émerge un autre système de valeurs à laquelle se soumet l'œuvre d'art : le passage d'une valeur cultuelle à une valeur d'exposition.

La première désigne une valeur originelle de l'œuvre d'art où l'œuvre est, en premier lieu, destinée à un usage rituel ou contemplatif. C'est là où l'aura est la plus forte : l'image existe car elle s'insère dans un système de renvoi entre le regardeur et un lointain inatteignable (divinité, esprit…) médié par l'objet. La seconde désigne la nouvelle valeur de l'œuvre d'art. La valeur d'exposition augmente avec la reproductibilité. Plus une œuvre est reproduite, plus elle est accessible à un grand nombre de personnes et actualise l'œuvre toujours plus près des publics :

« Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise[174] l'objet reproduit. » (Benjamin, 2018, p. 15).

L'image quitte son rapport transcendant au lointain pour s'incarner au plus près des acteurs, et cette incarnation n'est pas sans effets. En ce sens, Walter Benjamin identifie notamment l'avènement de la doctrine de « l'art pour l'art » au XIXème siècle comme une formation réactionnelle à l'apparition de la photographie au XIXème siècle. Devant la perte de l'aura et de la valeur culturelle s'insurge une critique qui produira plutôt une « théologie négative », un « art pur » refusant « toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. » (Benjamin, 2018, p. 20). Il est évident que l'exposition ne s'entend pas comme une illustration des thèses de Benjamin, comme le *Supermarché des images* n'est pas une traduction des thèses de Szendy dans *le Supermarché du visible*. Mais il nous semble que revisiter la conception du Benjamin est précieux pour notre analyse.

Déjà car l'ouvrage est cité dans l'exposition et par sa commissaire, mais aussi car l'un des thèmes

[174] Nous retranscrivons ici l'explication du mot donnée par notre édition (2007) : « La reproduction rend l'œuvre reproduite contemporaine du spectateur, de son actualité. ».

principaux de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* est l'examen de l'articulation entre la création artistique, ses modalités techniques et leurs effets sur les rapports sociaux, depuis le changement de régime d'authenticité instauré par la photographie :

> *« De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique. »*
> *(Benjamin, 2018, p. 21)*

Ce thème se retrouve pleinement investi dans l'exposition du Centre Pompidou. Forts de ce constat, il semble que l'emploi de notre grille d'analyse est indiqué pour saisir ce qui nous est dit de la photographie numérique dans cette exposition. Puisque nous remarquons que nos trois filtres de discours se retrouvent dans la théorie de Benjamin, voyons si ces derniers peuvent s'extraire de *L'image et son double*.

b) Traverser les reproductions

(1) Enjeux d'une montée en abstraction

Dans son entretien avec Julie Jones, la journaliste Anne-Frédérique Fer désigne à de nombreuses reprises la photographie comme une « écriture plastique ». Cette écriture plastique s'insère dans un mouvement plus large de la création photographique qui dialogue avec le monde de l'art :

> *« […] la photographie, ce qu'elle a fait toujours depuis ses origines, c'est se transformer, se redéfinir en fonction des avancées technologiques. Et c'est aussi ça que montre cette exposition et ce qui fait qu'on est là, à la croisée de diverses disciplines, avec des œuvres qui dialoguent de façon très forte avec la sculpture, l'installation et aussi parfois, d'une certaine manière, le film, la vidéo, etc. »*[175]

Plus loin que ce dialogue avec les arts, *L'image et son double* produit un discours sur le décloisonnement de la pratique. Dans ce mouvement, les dispositifs numériques et les technologies permettent aux artistes de renouveler leur écriture, enrichir leur vocabulaire

[175] Julie Jones, *op. cit.*

artistique et produire des images d'un genre nouveau. Avec la question de la reproductibilité comme principe définitoire de la photographie, arrive un lot de gestes artistiques qui permettent aux créateurs de reformuler et renouveler leur production.

Par exemple, revenons sur le déroulé de l'exposition. Comme nous l'avons mentionné auparavant, l'entrée dans la Galerie nous plonge dans une perspective. Elle pointe vers une installation qui évoque visuellement l'image numérique, *Lossless Compression* de Philip Goldblach. L'installation, accumule des diapositives de l'Institut d'histoire de l'art de l'université de Cologne. Elle réutilise ainsi des images historiques pour produire un nouveau type de motif visuel, gommant leur usage initial. Philip Goldblach fournit plusieurs clés de lecture dans le catalogue de l'exposition :

> *« De nombreux « natifs du numérique » ne pouvaient plus du tout identifier les diapositives. Et même ceux qui étaient familiers des diapositives avaient du mal à les situer lorsqu'elles étaient réduites à une fine ligne. La plupart des visiteurs les associaient à une sorte de bruit blanc, un code-barres qui s'est effiloché, ou un bug numérique. Le retrait de l'information visuelle est donc la condition préalable à la perception des diapositives comme un nouveau type d'image. »*[176]

Si l'œuvre produit formellement un nouveau type d'image, l'évocation des nouvelles technologies arrive symboliquement par le titre – « compression sans perte » en français – qui renvoie ironiquement au procédés de stockage informatique de l'image, ici subvertis :

> *« Il y a clairement un certain humour dans la disproportion entre le volume spatial de l'œuvre et ce que nous associons au terme de compression. […] Matériellement et symboliquement, l'œuvre représente un chapitre clôturé de l'histoire de l'art et de l'histoire des moyens de reproduction photographiques analogiques […] »*[177]

Le jeu de mots glissé entre l'image et son titre se retrouve aussi avec les œuvres *Lag 5* et *Lag 6* d'Hirofumi Isoya. Placées dans la première partie, *La grammaire du double*, les deux œuvres présentées côte-à-côte sont composées d'une étagère et d'un tirage photographique encadré, posé sur cette étagère. Mise en abyme, l'image représente le cadre qui tombe de l'étagère. Elle

[176] Ebner, F., & Jones, J. (Éds.). (2021). Accroître le bruit de l'image. Entretien avec Philip Goldblach. In *L'image et son double* (p. 155-158). Centre Georges Pompidou - Spector Books.

[177] *Ibid.*

rappelle par son titre simultanément un « arrêt », un temps de latence qui touche aussi les canaux de diffusion informatiques.

L'image et son double permet à ses concepteurs d'élaborer un discours où le double et la reproduction sont une méthode de création plastique à part entière. Faisant partie intégrante de la dimension plastique de la photographie, la reproduction est envisagée comme un mode de production d'images originales. C'est ici la multiplication d'une image qui révèle ses qualités intrinsèques. À titre d'exemple, mentionnons l'ensemble des œuvres de Copy Art présentées dans la deuxième section, *La copie imparfaite.* Dans un même espace, délimité par des cimaises, se trouvent accrochés aux murs plusieurs séries d'œuvres notamment les *Xerografia Originale* de Bruno Munari et *Untitled (Nine Common Objects Part I)* de Pati Hill. Chez Munari, il s'agit de penser l'écart entre l'unicité du résultat et la photocopie et produire l'oxymore d'une « Xérographie[178] originale » (Ebner & Jones, 2021c, p. 96). Pour Patti Hill, l'image photocopiée produit un standard visuel intelligible par le plus grand nombre utilisant des objets quotidiens qu'elle choisit de représenter (Ebner & Jones, 2021c, p. 56). Chez Cwynar, le travail de numérisation et de retouche de ses images est une manière d'explorer leur matérialité et la fécondité de la retouche et de la reproduction dans le processus de création d'une image :

> *« Dans les scans, en particulier , qui constituent une grande partie de mes œuvres, je prends des images issues de manuels photographiques obsolètes et de guides pratiques, puis je les passe au scanner et j'utilise des logiciels d'upressing et d'autres technologies d'images actuelles. Ce procédé permet d'extraire les couleurs RVB qui entrent dans la composition de la reproduction numérique d'une photo en noir et blanc et qui fonctionnent comme une sorte de métaphore de tout ce qui se trouve sous l'image. »*[179]

En continuant notre parcours, nous rejoignons la section contenant l'œuvre de Goldblach, vue précédemment. Au sein de la partie *Posséder le réel* nous trouvons l'installation *The Life of An Image : Molotov Man* de Susan Meiselas qui présente une réflexion de la photographe sur le cycle de vie d'une photographie à l'heure des médias web. L'œuvre est une installation qui permet de retracer la vie d'une photographie de Meiselas prise en 1978, représentant un homme nicaraguayen jetant un cocktail molotov. Ici, sur le long d'un mur s'enchaînent tirages argentiques,

[178] De la société américaine Xérox, qui commercialisait les photocopieurs dans les années 1950.

[179] Ebner, F., & Jones, J. (Éds.). (2021). Révéler les lieux communs de la photographie. Entretien avec Sara Cwynar. In *L'image et son double*. (p. 148). Centre Georges Pompidou - Spector Books.

graffitis, t-shirts et un iPad, sous verre. En cumulant des formes, l'installation retrace le passage d'une même image entre plusieurs médias et usages, du journal à l'écran.

Ici, le discours plastique ne se penche pas uniquement sur les qualités visuelles de l'image qu'une technologie vient reconfigurer mais plutôt les conditions d'échange de cette image.

Tandis que les travaux de Philip Goldblach et Hirofumi Isoya interrogent plutôt la captation et l'éditorialisation, *Molotov Man* se penche sur la diffusion. Diffusion qui, dans le cas de Meiselas, aboutira jusqu'à une controverse avec l'artiste Joy Garnett en 2004. Le projet Molotov Man se concentre sur la documentation de situations dans lesquelles la photographie apparaissait, sans chercher à définir un cadre particulier (Ebner & Jones, 2021b, p. 164). Jusqu'à un épisode particulier de 2004 où la photographie de Meiselas a servi d'illustration pour une exposition de l'artiste Joy Garnett (Ebner & Jones, 2021b, p. 165). Échangeable à l'infini, l'image s'est trouvée réappropriée par une autre artiste en créant une zone de trouble sur le droit d'auteur et la libre circulation des images.

Meiselas ayant envoyé une mise en demeure à Garnett *via* son avocat, la deuxième a réagi en rendant la lettre publique et à invité d'autres artistes à reprendre l'image comme bon leur semblait (Ebner & Jones, 2021c, p. 165). L'affaire, intitulée *Joywar* s'apaisera avec une rencontre des deux artistes qui nourriront le débat sur la propriété des images sur le web, leur liberté de diffusion. Dans un article de *Harper's Magazine*, Garnett et Meiselas formaliseront leur position : la première en faveur d'un art librement diffusé et appropriable par le plus grand nombre car, après tout, qui détient des droits sur la lutte de l'homme représenté[180] ? La seconde se posera en faveur d'un travail de recontextualisation systématique – en vertu d'un contrat moral passé entre le photographe et son sujet – que le web rend complexe à effectuer. Citons Meiselas :

> *« Il n'y a pas de doute qu'à l'ère numérique, les images se disloquent graduellement et sont plus facilement décontextualisées. La technologie nous permet beaucoup, mais cela ne signifie pas que nous devons tout faire. Évidemment, il me semble que si l'histoire œuvre à rebours du contexte nous devons, en tant qu'artistes, travailler d'autant plus pour le retrouver. Cette dette de précision, nous la devons à nos sujets, avec qui nous avons un contrat*

[180] Dans le texte : "Who owns the rights to this man's struggle?" in Garnett, J., & Meiselas, S. (s. d.). On the rights of Molotov Man : A disappearance in Arkansas. *Harper's Magazine*, *February 2007*. Consulté 31 juillet 2023, à l'adresse https://harpers.org/archive/2007/02/on-the-rights-of-molotov-man/

implicite, et non aux autres artistes ».[181]

La photographie numérique est envisagée au travers de sa dimension circulatoire, sans idéalisation : l'échange n'induit pas que des cocréations mais aussi des frictions qui sont pour autant signifiantes du point de vue de la création artistique. Dans le cas de Meiselas, le conflit avec Garnett rentre dans ce qu'elle envisage comme un processus de création long qui se nourrit non seulement des qualités propres à la technologie mais aussi de ses usages concrets. La photographie numérique et ses usages sont autant de nouvelles opportunités de création dont l'artiste se saisit.

A l'instar du *Supermarché des images*, le discours d'exposition invite à penser la manière dont les technologies numériques s'insèrent dans la matérialité des images mais aussi dans leur processus de production et d'existence. De Goldblach à Meiselas, la texture des copies numériques est largement explorée ainsi que le rôle des déterminismes techniques dans leur diffusion et leur usage. Sous l'angle plastique, la photographie numérique est envisagée comme produisant des effets visuels singuliers mais aussi des rapports de création inédits, comme en atteste la pastille du *Joywar :* la circulation inédite des images interroge l'acte du créateur. Qu'en est-il de son autonomie et son originalité lorsque les photographies circulent à haut degré ? Si l'on se penche sur la mise en discours technologique de la pratique au sein de *L'image et son double*, on remarque que les concepteurs situent les effets du numérique sur un continuum historique de pratiques artistiques.

(1) Filtre technologique : un aspect central ?

La reproductibilité accrue du numérique met à jour formellement des implications techniques de la production d'images et les problématiques de diffusion qui leurs sont associées à l'heure du numérique. Les technologies de captation, édition et diffusion photographiques sont largement explorées dans le parcours de *L'image et son double* dont le livret de visite porte très explicitement sur cinq procédés de reproduction, mis en perspective avec l'histoire de la

[181] *"There is no denying in this digital age that images are increasingly dislocated and far more easily decontextualized. Technology allows us to do many things, but that does not mean we must do them. Indeed, it seems to me that if history is working against context, then we must, as artists, work all the harder to reclaim that context. We owe this debt of specificity not just to one another but to our subjects, with whom we have an implicit contract."* (Traduction personnelle) in Garnett, J., & Meiselas, S. (s. d.). On the rights of Molotov Man : A disappearance in Arkansas. *Harper's Magazine*, *February 2007*. Consulté 31 juillet 2023, à l'adresse https://harpers.org/archive/2007/02/on-the-rights-of-molotov-man/

photographie. Le premier est la sérigraphie, investi par l'entreprise Kodak en 1953 qui commercialise l'Ektagraph, machine servant à la projection et l'impression sérigraphique de photos. Le deuxième, l'incontournable négatif crée en 1839 est illustré par une œuvre de Paolo Gioli*, Cardinal d'Amboise* de 1982 qui est un collage de négatifs. On passe ensuite à la diapositive et son usage domestique dès 1936 avec le Kodachrome, pour arriver à la photocopie et la société Xerox en 1950. Enfin, le livret se conclut avec le scanner numérique, encore utilisé de nos jours.

Ce choix encourage à penser que l'accompagnement du visiteur ne passe pas uniquement par une transmission d'éléments artistiques : ces derniers sont articulés à des points saillants de l'histoire des techniques de reproduction. On retrouve la pensée de Benjamin, réactivée par l'œuvre de Tim Ulrichs, une photocopie de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin, elle-même photocopiée jusqu'à disparition. Si la photographie en général – et numérique en particulier – est une « écriture plastique », l'exposition la relie toujours aux technologies de reproduction dont elle émerge. Que ce soit la photocopie, la prise de vue traditionnelle ou l'installation, le vocabulaire des techniques accompagne le visiteur au long du parcours.

C'est à ce titre qu'émerge un discours nuançant largement l'existence d'une rupture numérique au sein de la photographie. Passer par la question du double permet de moduler un certain nombre de pratiques et de médias technologiques très divers tout en assurant une continuité temporelle entre les réflexions des artistes.

Cette modulation passe des mises en dialogue et des confrontations temporelles. Prenons par exemple la dernière section, *Posséder le réel*. Dans celle-ci, la majorité des œuvres datent à minima des années 2000 et deux se réfèrent explicitement aux technologies informatiques et au web (les œuvres de Goldblach et Meiselas). Sur les cimaises, en face de *Lossless Compression,* nous retrouvons une installation présentant des œuvres de Constantin Brancusi datant de 1906. L'agencement se compose de trois images : un tirage photographique représentant la sculpture *Le Supplice,* un négatif du tirage, et une copie de la première photographie de la sculpture. Geste de commissaire, l'installation illustre la manière dont Brancusi utilisait la photographie pour nourrir son travail de sculpteur et approfondir, par cette technique, la compréhension de sa pratique. Julie Jones explique :

> *« Et en fait, on voit dans cette image-là comment, dès 1907, Brancusi a conscience du pouvoir de la reproduction de l'image. En fait, ce qu'il fait c'est une photographie de sa photographie de façon très claire : en élargissant le*

cadre, en montrant les punaises, en rajoutant un morceau de papier découpé à la manière d'un collage cubiste. »[182]

Sur la cimaise à côté de ces tirages, relevons aussi *Le Violon d'Ingres* de Sophia Angelmaier. L'œuvre se penche également sur la vie d'une image, ici la photographie éponyme de Man Ray. Mais l'œuvre est une numérisation puis un agrandissement du dos d'une carte postale représentant l'original. On devine les formes du nu original, très ténues, mais l'on voit surtout les crédits d'impression et la marque de l'éditeur de cartes Fotofolio. Cette œuvre permet d'interroger la persistance de l'original dans la copie. Dématérialisée puis agrandie et reproduite, son existence est tributaire des dispositifs techniques qu'elle a traversé et en porte la trace (Ebner & Jones, 2021c, p. 128).

Sur le mur voisin, la série *Loupe/Dormeurs* d'Éric Rondepierre propose cinq tirages photographiques encadrés, représentant tous un négatif photographique à la loupe. En arrière-plan, on discerne une photographie de femme floue. Lorsque l'on s'approche, on voit un texte surimprimé à l'image qui produit un effet de moiré rappelant un écran défectueux. Ici, nous sommes confrontés à une mise en abyme des technologies de production d'image conjuguant, la diapositive, le texte, et le tirage. Superposés et unifiés au sein d'une même œuvre, l'œuvre s'entend comme un « réflexion sur la matérialité de l'œuvre » où l'enquête de l'artiste traverse différentes strates : les plans de la photographie mais aussi les matérialités de celle-ci. De l'argentique au numérique, du textuel au visuel, c'est le regard de l'artiste et du spectateur qui traversent le champ de la photographie.

Cette opération d'aplatissement des médias techniques symbolise une saillance du discours technologique : la photographie, la reproduction et l'image ne sont jamais représentées sous le versant d'une aliénation ou en dehors du champ d'intervention humain. Au contraire, on s'applique plutôt à déjouer un automatisme aveugle et, par la même, le mythe de la reproduction parfaite que permettraient les évolutions techniques les plus poussées. Intention déclarée par Julie Jones, qui se retrouve à plusieurs moments :

« […] On voit comment les artistes s'attachent à déjouer le supposé automatisme d'une machine pour finalement se jouer de cette technologie qui ne cesse soi-disant d'aller plus loin, d'aller au mieux et comment finalement on

[182] Julie Jones, *op. cit.*

détruit cette sorte de de progression vers un toujours-plus. »[183]

L'ensemble des œuvres photographiques de l'exposition sont introduites comme étant des productions humaines, la technologie en elle-même existe au prisme de ses réappropriations artistiques. Au risque de proposer un discours essentiellement esthétisant sur la technique, l'exposition s'attache surtout à mettre en avant les réinterprétations artistiques des différentes technologies.

C'est le propos même de la section *La copie imparfaite*, et cet enjeu de l'acte humain au cœur des technologies est particulièrement bien illustré par les *Scan Ops* de Andrew Norman Wilson. Ces derniers représentent, dans des cadres en bois coloré et disposés sur une table, des numérisations de pages d'ouvrages réalisées pour Google Books. Mais la série de l'artiste a pour but de rendre visible les erreurs de captation, qui laissent entrevoir des mains sur les pages, des bugs de visualisation, des pages vides… Même une des plus grandes entreprises du monde n'est pas exempte d'erreurs, et mobilise une main d'œuvre bon marché pour concevoir sa grande bibliothèque dématérialisée. Les technologies ne sont pas neutres et sont la résultante de prises de décisions humaines à interroger. Les représentations et les images suivent ce parcours, selon Sara Cwynar :

> *« Je pense beaucoup à la façon dont les choses nous sont souvent remises comme si elles étaient inévitables, ou comme si elles étaient, objectivement parlant, la meilleure manière de les présenter (je pense ici aux photographies d'actualité, aux publicités, aux objets commerciaux), alors qu'en réalité elles sont le produit de nombreuses décisions humaines, toujours influencées par la politique. »*[184]

Bien que les évolutions techniques pollinisent l'esprit des artistes et permettent de nouvelles pistes de création, celles-ci ne sont pas présentées *ex-nihilo* dans *L'image et son double*. L'articulation de la technique au sein de l'exposition est complexe : posée en situation de centralité, le discours technique reste cependant intimement lié à l'émergence du fait artistique et de l'esthétisation. L'exposition réussit à ventiler la dimension technique dans le formel et le social, en rendant la reproductibilité – et les outils – fondamentaux pour saisir les évolutions du médium. Mais la photographie est ici bel et bien un médium, un mode de production artistique et

[183] Julie Jones, *op. cit.*

[184] Sara Cwynar, *op. cit.*

non une pratique numérique. L'image n'est pas aveugle dans *L'image et son double* et s'insère dans les usages. Mais une certaine catégorie d'usages, particulièrement artistiques.

(2) Filtre social : dialogues de l'intime et du collectif

Là où le *Supermarché des images* posait la saturation du visuel comme un état du monde à discuter, *L'image et son double*, ne dépeint pas de pratiques sociales de l'image s'insérant dans l'entièreté de nos vies aux risques de la surveillance et de l'intrusion. Le motif politique est bien moins présent sur ce terrain. Son évocation n'arrive frontalement dans la médiation de l'œuvre de Susan Meiselas, mais n'est pas si développée dans les autres œuvres. Reproduit dans le catalogue, le texte de médiation accompagnant l'œuvre de Meiselas évoque comment, avec son installation, « l'artiste met ainsi en lumière les circulation des images reproduites, ainsi que leur puissance médiatique et politique » (Ebner & Jones, 2021c, p. 131). Les mots du politique apparaissent, mais la médiation ne rend pas toujours compte de l'épaisseur du discours social porté par les œuvres.

Cet aspect transparaîtrait dans la proposition d'Andrew Norman Wilson, dont l'entretien révèle son implication subjective dans la démarche de l'œuvre, ainsi enrichie par l'épaisseur de l'intime. La médiation de l'œuvre figurant sur le cartel ne rend d'ailleurs pas compte de l'ampleur critique de Wilson, mentionnant – avec un soupçon d'euphémisme – son enquête auprès d'employés marginalisés. Elle renvoie son travail à une opération d'esthétisation alors qu'il recouvre une dimension sensiblement critique. Fils d'un employé de la firme Kodak, la rapport à la photographie de Wilson s'entend à la lumière de ce prélude familial :

> *« Eh bien, vous savez, j'ai grandi dans un foyer qui reposait sur la Kodak Corporation pour subsister. Donc les photographies et la Photographie ont joué un rôle central dans ma vie. Même avant mon activité artistique, en particulier photographique. Mon père a travaillé chez Kodak pendant 33 ans et j'ai fait un précédent projet, Kodak qui revenait sur cette histoire. »*[185]

[185] Andrew Norman Wilson, entretien du 12/06/2022.

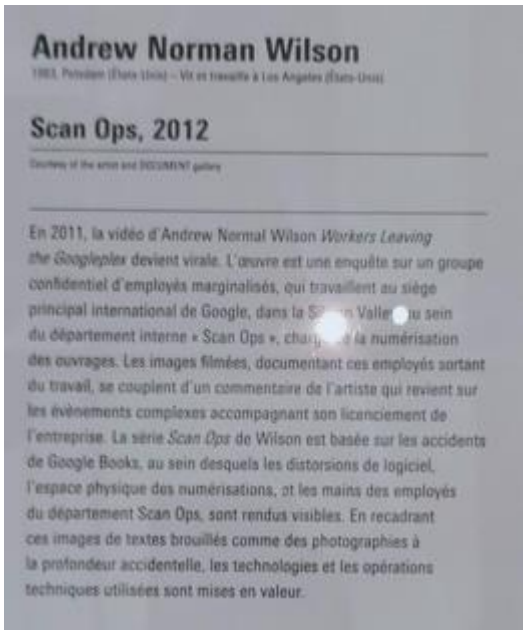


Figure 14 : Vue du cartel des Scan Ops

Selon le cartel, les *Scan Ops* sont issus d'une performance plus large qui les assortit de la vidéo *Employees Leaving the Googleplex*. Dans un article éponyme du magazine *e-flux,* l'artiste revient sur la constitution de l'œuvre. Elle correspond à un temps où Wilson était employé par Google pour produire des vidéos institutionnelles pour l'entreprise. C'est *via* ce poste que l'artiste a découvert la division des Scan Ops, apprenant qu'en réalité les connaissances amassées par Google sont récoltées manuellement par une main d'œuvre peu considérée. Son travail s'est donc penché sur le rôle de cette division au sein de l'entreprise, précipitant son renvoi. En toile de fond, on retrouve une critique d'inspiration marxiste, mais Wilson va plus loin. Pour Wilson, le travail de dévoilement documente le rapport à la critique complexe qu'entretient Google:

> *« J'ai ce sentiment que Google et Facebook n'essaient pas d'arrêter la foi des gens en l'opposition. Ou même de les arrêter de croire en l'esprit critique. Au contraire, ils encouragent ces formes d'opposition et cet espoir que les gens peuvent s'organiser et former, tu sais, des messageries de groupe sur Instagram ou des infographies qui tagguent les gens. […] Mais toutes ces instances deviennent du capital. […] Ils extraient de l'information de ce qui est partagé, et déterminent avec un algorithme les affinités, les préférences et littéralement les « j'aime » récoltés. Ces vecteurs d'opposition ne le sont pas, ils indiquent juste que nous sommes un capital d'information. »*[186]

De plus, le commentaire politique et social que les artistes produisent au sein de cette exposition ne prend pas le parti du surplomb, au contraire. À la réflexion d'ensemble s'agrège un positionnement subjectif dans le système qu'ils décrivent. Chez Wilson, par exemple, l'article du journal en ligne *e-flux* relatant son expérience à Google – *The Artist Leaving the Googleplex* (2016)[187] – est traversé par un sentiment profond et complexe , lié à l'évolution parallèle de son

[186] *Op. cit.*

[187] Wilson, A. N. (2016). The Artist Leaving the Googleplex. E-Flux, 74. https://www.e-flux.com/journal/74/59791/the-artist-leaving-the-googleplex/

propos critique et des conditions matérielles de sa carrière. D'un côté, il produit des œuvres de plus en plus complexes exposant les travers d'un capitalisme dont il profite de l'autre, via des invitations et des résidences qui se multiplient, relevant le paradoxe d'être un artiste critique à succès en contexte néo-libéral.

Et n'oublions pas les œuvres présentées à proximité des *Scan Ops*, dont la portée sociale est antérieure aux préoccupations associées aux GAFA. Ces réflexions précédentes se retrouvent notamment dans les productions de Patti Hill et Susan Métayer, dont les médiations restituent la teneur féministe. *Le lien* de Nicole Métayer est présenté comme une « tentative acharnée pour s'illustrer en tant qu'artiste femme » (Ebner & Jones, 2021c, p. 80), symbolisée par le portrait en lutte d'une femme avec un lien. La médiation introduit ainsi la série visuelle dans la même perspective féministe, appuyant sur le travail de détournement créatif reconnu par Jean-Luc Godard qui utilisera les images dans son *Histoire(s) du cinéma*, *Chapitre* 2b – *Fatale beauté*. En parallèle, le projet *Untitled* de Hill et ses copies d'objets domestiques permettent à l'artiste de médiatiser sa « vie de prisonnière » (Ebner & Jones, 2021c, p. 80). Elle rend visible des objets domestiques (du tambour à broder aux coquillages en passant par la cassette audio) pour valoriser le travail féminin :

> *« Le photocopieur est ici détourné de sa symbolique sociale première : renvoyant encore au travail de secrétariat et donc au travail féminisé, il devient un moyen efficace pour la création d'un nouveau langage visuel, technologique et démocratique. » (Ebner & Jones, 2021c, p. 56).*

Avec Patti Hill, c'est aussi la pulsion de domestication du réel par l'image qui se dessine. L'artiste accumule des copies en échelle 1:1 pour produire des représentations fidèles des objets qu'elle possède. *Posséder le réel*, c'est le titre de la dernière section de l'exposition qui se penche sur la manière dont retracer les trajectoires de l'image permet de rendre compte de leur degré d'appropriation (Ebner & Jones, 2021c, p. 116). Cette chaîne d'appropriations traduirait d'une part une volonté de domestication mais aussi, selon Julie Jones, une possibilité d'agir sur le monde :

> *« Ce qu'on voit à travers cette volonté ou cette obsession à manipuler le réel… Alors, c'est une analyse subjective, mais je pense que ça révèle aussi chez chacun de nous cette sorte de pulsion à vouloir posséder le réel, avoir une sorte de prise sur le réel et pouvoir sinon le contrôler, du moins avoir une*

certaine action. »[188]

Loin d'être anecdotique, cette pensée se retrouve – à nouveau – chez Walter Benjamin. L'apport personnel de Jones accompagne une des idées développées par le philosophe dans la *Petite histoire de la photographie :*

> *« S'il est déjà courant que quelqu'un se rende compte, par exemple, de la démarche des gens, fût-ce de manière approximative, il ne sait certainement plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où se déroule le « pas ». La photographie, elle, la lui révèle avec ses expédients – ralentis, agrandissements. De cet inconscient optique, la personne en question n'apprend l'existence que par le biais de la photographie, de la même manière que l'inconscient pulsionnel par le biais de la psychanalyse. » (Benjamin, 2019, p. 25)*

La photographie révèle une épaisseur supplémentaire de l'expérience, et traduit aussi un des appétits de nos sociétés pour lesquelles, selon Susan Sontag, « collectionner la photographie c'est collectionner le monde » (Sontag, 2008, p. 16). L'exposition du Centre Pompidou rend donc compte d'une pluralité d'usages des techniques photographiques, dont les implication politiques et artistiques nous semblent plutôt équitablement traitées. Les usages des publics nous semblent adressés de manière plus fine que dans le Supermarché des images, au regard du recours à l'intime des artistes régulièrement évoqué dans l'exposition.

[188] *op. cit.*

c) Synthèse

Positionnée à la suite de *Qu'est-ce-que la photographie ?, L'image est son double* perpétue le travail d'historicisation de la photographie lancé par le Centre Pompidou en 2015. Le parti-pris historique assumé se détache légèrement du travail de Chéroux, en présentant un point d'étape concernant l'arrivée du numérique dans les pratiques. L'exposition fait de la multiplicité une ontologie de la photographie articulée autour de la thématique de l'ouverture et du décloisonnement.

Cette question du décloisonnement se réfère principalement à une mise en lien de la photographie avec d'autres pratiques artistiques comme la performance, la peinture, le dessin, le collage… C'est en cela que la photographie est « décloisonnée » : on restitue la porosité originelle du domaine avec les autres modes de création. Le décloisonnement ne concerne pas, en revanche, une circulation possible entre les pratiques d'artiste et d'autres usages.

C'est l'artiste qui met en lumière la circulation des images. Par exemple, Meiselas les « traque » (Ebner & Jones, 2021c, p. 130) et en restitue la puissance médiatique et politique. C'est Brancusi qui a « l'intuition » des possibilités qu'offre la reproduction pour la sculpture. C'est Tim Ullrichs qui repère et met en scène des paysages visibles dans les négatifs photo. La médiation rend la figure de l'artiste centrale. Il est à nouveau un chercheur et un défricheur, qui utilise l'inhérente nature multiple de la photographie pour régénérer sa pratique artistique ou inspecter le social.

Cependant, au Centre Pompidou, la critique politique est moins investie qu'au Jeu de Paume. L'exposition étant de taille bien plus réduite, ce discours reste audible mais varie qualitativement : point de dénonciation ouverte d'une superstructure. Articulée à la centralité de l'artiste, le discours social porté par les œuvres s'entend à la lumière de l'intime de chaque artiste. Par exemple, la médiation des *Scan Ops* d'Andrew Norman Wilson rend compte d'une démarche où se croisent discours critiques et esthétiques à l'expérience personnelle de l'artiste chez Google. Les œuvres de Copy art de Suzanne Métayer et de Patti Hill convoquent des perspectives féministes qui, là aussi, s'insèrent dans une démarche artistique avant de porter un message politique d'envergure. Dans les médiations opérées, le fait social est plus envisagé comme un catalyseur de la création, permettant aux artistes de développer de nouvelles stratégies de création individuelle.

Revenons sur le versant formel, où la morphologie des œuvres produit une vision de la photographie facettée, démultipliée, dans une exposition insistant sur le « décloisonnement ». Comme nous l'avons dit, celui-ci se réfère principalement à un abaissement des catégories entre

médiums artistiques :

> *« C'est aussi ça que montre cette exposition et ce qui fait qu'on est là, à la croisée de de diverses disciplines, avec des œuvres qui dialoguent de façon très forte avec la sculpture, l'installation et aussi parfois, d'une certaine manière, le film, la vidéo et cætera. »*[189]

Si l'ouverture disciplinaire est avant tout le fait des artistes, le livret de visite proposé et les textes de médiation agencent la dimension technique face à ce décloisonnement. Dans l'exposition, on montre ce que la photographie fait depuis toujours : « […] se transformer, se redéfinir en fonction des avancées technologiques. »[190]. Des outils nombreux sont abordés et historicisés sous la thématique du double, permettant de positionner la photographie comme une progression artistique fluide, qui se conclut vers la réalisation numérique de Philip Goldblach, *Lossless Compression* (2013 – 2017). Visuellement, l'exposition s'ouvre avec une perspective vers cette œuvre. Le seuil d'entrée nous fait partir de tirages argentiques, datant des années 1930 aux années 1970, vers l'installation de Goldblach. Représentant un code binaire, réalisé avec des diapositives d'œuvres d'art, l'installation paraît occuper l'horizon concret et métaphorique de notre parcours. La reproductibilité – *via* le double –devient le concept clé qui résout la continuité des pratiques entre argentique et numérique.

Tout se passe comme si un destin de la photographie se réalisait, consistant à multiplier les images à l'extrême, pollinisant ainsi les autres domaines artistiques pour s'accomplir dans une abstraction ubiquitaire. La piste s'entend, mais la conclusion sur la notion d'appropriation reste discrète sur la question des publics et se restreint aux usages artistiques professionnels. La perspective est donc principalement centrée sur une histoire de la photographie en tant qu'art. C'est par l'entremise de la figure d'un artiste distingué et pionnier que sont posés les jalons d'une évolution des pratiques vers le numérique. La massivité et la question des échanges sont perçues et visibilisées par des créateurs qui interrogent la société. Se dessine à nouveau, dans la médiation, une figure à l'avant-garde de l'artiste qui est positionné en situation presque externe à ses sujets. Cette représentation est loin d'être uniquement celle du Pompidou, comme nous allons le voir plus bas.

[189] Julie Jones, op. cit.

[190] *Ibid*.

3. *Love, Ren Hang* et *Busy Living.* Deux photographes au risque du numérique.

a) Deux expositions

(1) Identification du propos

Après deux analyses d'expositions resituant la photographie numérique dans un contexte plus large, nous abordons un dernier exemple, qui propose un léger contrepoint. Pour être plus précis, nous nous penchons sur deux expositions présentées simultanément à la MEP en 2019 : *Love, Ren Hang* et *Coco Capitán : Busy living everything with everyone, everywhere, all of the time.* À titre informatif, notons que les deux expositions se rencontrent dans leur parti-pris monographique mais aussi dans l'apport d'image qu'elles constituent pour la MEP. Parallèlement aux travaux de rénovation du lieu, l'institution change de stratégie de communication en 2019 et lance au même moment sa nouvelle identité visuelle. Réalisée en partenariat avec BETC Étoile Rouge, agence publicitaire parisienne d'envergure, la nouvelle campagne de communication entérine le nom de MEP au lieu du plus long « Maison européenne de la Photographie ». Elle simplifie le logo et épure la charte graphique du lieu : le logo de la Maison peut désormais être utilisé sur tous ses supports de communication, y compris numériques. Les typographies sans empattements prennent place dans un graphisme au généreux blanc-tournant où la part belle est laissée aux images plutôt qu'au texte. Les productions en couleur du chinois Ren Hang et de l'espagnole Coco Capitán trouvent une place de choix dans ce nouvel environnement visuel.

Dans cet esprit de renouveau initié par Simon Baker, la choix des deux artistes s'entend au regard de la portée critique de leurs travaux tout autant que leur qualité formelle. Citons ainsi le directeur de la MEP – nouvellement élu – et commissaire des deux expositions, lorsqu'il explique le choix du chinois Ren Hang dans les pages du *Monde* le 22 mars 2019 *:*

> *« […] Ren Hang était ma première idée, car il représente une des choses qui manquent à Paris. Il n'a jamais été montré dans une institution alors qu'il est adoré du public - la fréquentation depuis l'ouverture est énorme. Il représente beaucoup de choses neuves : il était jeune, il était chinois et, surtout, c'était un photographe asiatique qui a eu une influence sur les artistes en Occident - et pas le contraire. […]»*[191]

[191] Guillot, C. (2019, mars 22). Simon Baker : « La photo n'existe pas seule ». *Le Monde.fr*.

Figure 15: vues de l'exposition Love, Ren Hang. Salle principale, 2019

Cette première exposition *Love, Ren Hang* se déploie au deuxième niveau de la MEP, et présente une large collection de photographies du chinois Ren Hang, pour la première fois en France[192]. Les médiations du lieu ne mettaient pas en évidence une problématique initiale adoptée comme fil conducteur de la visite, ou une exploration thématisée de l'œuvre de l'artiste. Dans cette optique, l'exposition n'est pas découpée en sections à proprement parler. Parcours évoquant une déambulation dans un univers esthétique marqué, la scénographie n'offre pas « une lecture par série de l'artiste mais met d'avantage en regard ses différents univers avec une approche chromatique »[193]. Ainsi, l'exposition se découpe en quatre grandes parties, que le dossier de presse décrit comme autant de « constellations de son univers onirique »[194]. La première marquée par la présence du rouge et de couleurs acidulées avec une salle consacrée à sa mère, aux murs blancs. La deuxième salle est plus sombre avec des murs noirs montrant des photographies nocturnes et des nus en extérieur. Une dernière salle rassemble « un travail plus "osé" sur le corps, créant un lien, fort et organique, entre l'érotisme et la nature » [195]et regroupant de nombreux nus projetés et accrochés aux murs.

https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/22/simon-baker-la-photo-n-existe-pas-seule_5439883_3246.html

[192] Maison Européenne de la photographie. (2019). Love, Ren Hang. Dossier de presse. p. 3

[193] *Ibid.*

[194] *Ibid.*

[195] *Ibid.*

Figure 16 : Vue de la salle dite « des nus »

La promenade invoque une délectation esthétique au sein d'une construction onirique mais ne manque pas de nous fournir, à travers de rares textes de médiation, des données biographiques sur le photographe chinois qui s'est suicidé en 2017. Le texte introductif de l'exposition brosse un portrait doux-amer de l'artiste. Si son travail commence par « des clichés de ses copains de dortoir dans des mises en scène improvisées », la spontanéité de son travail cache mal « l'âme inquiète de Ren Hang » reflétée dans un poème du chinois qui conclut cette introduction : « Si la vie est un abîme sans fond, lorsque je sauterai, la chute sans fin sera aussi une manière de voler. ». Autodidacte à l'âme tourmentée, il n'en est pas moins prolifique : le comptage des expôts monte à 150 tirages, agrémentés de 20 ouvrages, 2 diaporamas de photographies et un documentaire. Les trois dernières catégories rendent très ardue l'évaluation du nombre total de photographies exposées mais attestent bien de l'ampleur de l'œuvre de Ren Hang. Carrière fulgurante, boulimie de travail et spontanéité sont au rendez-vous pour ce qui nous est présenté comme une exposition d'envergure révélant un artiste pensé comme majeur par la MEP.

En parallèle, pour Coco Capitán, s'opère là aussi une exploration monographique ayant pour but de dévoiler « la première exposition institutionnelle en France d'une des artistes les plus accomplies de sa génération »[196]. Deuxième artiste, deuxième figure majeure de cette « nouvelle génération » dont est friande – nous le verrons – la MEP. Expliquant son travail dans les colonnes du magazine de mode londonien *Another*, la photographe refuse de parler de rétrospective et

[196] Maison Européenne de la photographie. (2019). *Coco Capitán : Busy Living. Dossier de presse*. p. 3.

tente de formuler les envies soutenant l'organisation de son exposition :

> *« Le titre de l'exposition est Busy living everything with everyone, everywhere, all of the time (Occupée à tout vivre avec tout le monde, partout, tout le temps). C'est un long titre [rires] qui revient sur la vitesse à laquelle nous vivons tous désormais – ce besoin de tout accomplir en une fraction de seconde. Mais c'est aussi ce qui anime nos vies, surtout la mienne. Je veux voir le monde entier et je veux le faire tout de suite. Ça parle de se consacrer pleinement aux choses et d'accepter le temps que cela prend tout en étant très enthousiaste, vouloir trop en faire. Je ne gère pas ça très bien. »*[197]

Prolifique artiste multimédia, la MEP souhaite là aussi mettre en avant le regard singulier d'une jeune photographe sensible aux différentes « problématiques sociales contemporaines ; elle passe au crible les liens entre réalité et perception, entre beauté et subversion. »[198].

Contrairement à Ren Hang, l'exposition suit un découpage centré sur des parties précises de la carrière de Capitán, pensé avec l'artiste. *Art and commerce after the Big Pop* met en lumière les installations et travaux de l'artiste en regard de la rupture qu'aurait instauré le Pop Art dans l'histoire de l'art. *Middle Point Between My House and China* propose une série photographique sur le rapport de la photographe à la Chine et met en lumière ses travaux plus personnels, à travers une séquence *nommée I have more fun when I'm alone* qui comprend des autoportraits et de nombreux carnets. *Highway to disappearance and other death-related anxieties* propose une série photographique retraçant un voyage dans l'Ouest américain délabré et une peinture sur toile grand format. Enfin, *Ten hours a day, six days a week* est une série photographique consacrée à l'équipe espagnole de natation synchronisée, mise en rapport avec la série *Fashion without fashion*, qui reprend des travaux de commande de Coco Capitán, en particulier pour le domaine de la mode articulée autour d'un grand mur bleu roi. Présentant des photographies, des carnets, des toiles et laissant la part-belle à ses aphorismes qui glissent d'Instagram aux cimaises, *Busy*

---

[197] *"The title of the show is Busy living everything with everyone, everywhere, all of the time. It's a long title [laughs] that reflects the speed of how we all live right now – this need of wanting to achieve everything in the matter of a single second. But it's also about an energy for life as well, especially mine. I want to see everything in the world, and I want to do it now. It's just about the possibilities to really dedicating things, the time they need and also being very enthusiastic and wanting to achieve a lot, a lot in a little time. I don't deal with it really well." (Traduction personnelle).* In Tindle, H. (2019, mars 5). *Inside Photographer Coco Capitán's First Major Exhibition*. AnOther. https://www.anothermag.com/art-photography/11556/photographer-coco-capitan-is-busy-living-exhibition-paris

[198] Maison Européenne de la photographie. (2019). *Coco Capitán : Busy Living. Dossier de presse*. p. 3.

Living souhaite rendre compte de toute l'épaisseur du travail de Capitán… Mais sans jamais questionner frontalement le rôle des technologies dans son travail.

Figure 17: Vues de l'exposition Busy Living. A gauche, la série Ten hours a day, six days a week. *A droite, salle dédiée* à Art and commerce after the Big Pop.

De cette première exploration du propos émerge principalement les biographies des deux photographes, qui se rejoignent dans une fonction qui leur est communément assignée : représenter une génération. Ce choix s'entend au regard de l'orientation historique de la MEP, dont le discours s'articule principalement sur la pratique personnelle d'un photographe auteur[199]. Reste que, de notre point de vue, il n'est pas aisé de saisir les liens de ces deux photographes avec un contexte technologique numérique que Simon Baker reconnaît comme étant central. D'autant plus que la médiation opérée autour de ces deux artistes joue, au sein des espaces d'exposition, de la litote. Présentant des tirages, des poèmes, des croquis, des dessins… Peu de place est laissée à des expressions plus expérimentales de l'image numérique dans ces deux expositions. Pour ces deux cas, l'utilisation de notre grille nous permettra de qualifier le discours en présence en mettant en évidence comment s'expriment les différents filtres de discours qui nous semblent inégalement répartis. Car si la thématique technologique est peu perceptible, elle n'est néanmoins pas totalement absente et émerge à travers quelques signaux discrets. Par exemple, le co-commissaire de l'exposition Ren Hang, Jean-Luc Soret, affiche une curriculum vitae où les relations entre photographie, art et technologies sont amplement explorées. Explorons les travaux des deux commissaires pour cerner un peu mieux notre terrain.

(2) Des continuités dans le commissariat et la direction de la MEP

Le commissariat des deux expositions est assuré par Simon Baker avec une contribution de Jean-

[199] Jean-Luc Monterosso, directeur de la MEP. (1996, 1 mai). Le Journal Des Arts, (25). https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/jean-luc-monterosso-directeur-de-la-mep-101157

Luc Soret pour l'exposition de Ren Hang. Le premier est le directeur du lieu et anciennement conservateur au département photographie de la Tate Modern à Londres. Il est également, selon le site de la MEP, docteur en Histoire de l'art et diplômé de l'University College of London. Baker devient conservateur à la Tate en 2009, au département Photographie et Art international. En 2015, il en devient le conservateur en chef avec pour mission principale le développement de la stratégie d'acquisition, de conservation et d'exposition de la photographie[200]. Durant cette période, Baker produira plusieurs expositions en assumant le parti-pris de présenter les collections de photographie de la Tate en dialogue avec les autres médiums et non de manière spécifique. S'adressant au British Journal of Photography en 2016, il indique :

> *« "Il n'y a pas de galeries de photographie à la Tate " dit Baker "Et il n'y en aura jamais. Vous trouverez la photographie dispersée autour du bâtiment, dans les mêmes salles que les peintures, dessins, sculptures et installations" »*[201]

Le commissaire souscrit, lui aussi, à l'idée d'une photographie présentée en relation avec les autres arts. L'idée a donc fait son chemin auprès des commissaires de chacun de nos terrains pour qui la photographie est couplée à cette idée de décloisonnement et de pratique en circulation. Mais sa pensée sur la photographie n'est pas le seul facteur expliquant son élection, motivée notamment par sa gestion des collections. Plus qu'une thématique de prédilection, c'est sa conception de la gestion d'une collection qui semble guider le travail de Simon Baker. Élu à l'unanimité pour succéder au directeur historique, Jean-Luc Monterosso, sa stratégie de gestion de la collection est une clé de lecture importante pour comprendre la nature de ses choix d'exposition, surtout au regard du prestige de la collection de la MEP. Nous développerons ce points un peu plus bas. Pour l'heure, nous nous concentrerons surtout sur les raisons éclairant son choix de Ren Hang et Coco Capitán en guise de premières exposition. À l'aube de son élection, il explique sa démarche au *Journal des Arts* :

> *« Je réalise les idées du projet pour lequel j'ai été choisi. Des idées qui*

---

[200] Maison Européenne de la photographie. *Simon Baker nouveau directeur de la MEP*. La MEP. Consulté 4 août 2023, à l'adresse https://www.mep-fr.org/event/simon-baker-nouveau-directeur-de-la-mep/

[201] "There are no photography galleries at Tate," says Baker. "There never will be. You'll find photography spread all over the building, in the same rooms as paintings, drawings, sculptures and installations." (Traduction personnelle). in Davies, L. (2016, juin 17). Simon Baker on the New Tate Modern. *British Journal of Photography*. https://www.1854.photography/2016/06/simon-baker-on-the-new-tate-modern/

engagent à la fois l'histoire et l'héritage de la MEP, contentent son public d'habitués et l'ouvrent encore davantage. La réorganisation des lieux a été pensée dans ce sens […]

De manière générale, la programmation entend montrer différentes pratiques du médium et élargir le public de la MEP. Ren Hang est très important pour une génération de jeunes photographes professionnels ou amateurs. Coco Capitán est elle aussi une artiste très en vogue dans le milieu de la mode. »[202]

Pris dans des mailles communicationnelles, le choix des deux artistes s'explique également par leur âge et leur succès auprès d'un public jeune, selon Simon Baker. Comme le titrera la journaliste Christine Coste, dans son article pour le *Journal des Arts* « La MEP touchée par la fièvre jeune »[203] fut l'occasion d'explorer l'actualité d'une scène photographique censément en ébullition. Cependant, outre le choix stratégique, c'est bien le talent des deux artistes que l'exposition met à l'honneur :

« Ren Hang a créé des photos devenues emblématiques, avec rien. Un matériel ultrasimple, ses amis pour modèles, des parcs et ses quatre murs comme décor... Mais avec une formidable sensibilité des couleurs et un sens des compositions incroyable. »[204]

Ce court aparté nous permet d'introduire le co-commissaire de l'exposition Ren Hang, Jean-Luc Soret. Celui-ci est commissaire professionnel et indépendant, mais il a également occupé la fonction de responsable des projets nouveaux médias à la MEP. C'est avec Henri Chapier qu'il produit le festival *@rt outsiders* à la MEP[205], marqué par une orientation certaine vers l'art contemporain. En 2013, Jean-Luc Soret sera responsable de l'initiative de la MEP Virtuelle :

« Exposition monographique ou thématique en ligne, la MEP Virtuelle interroge les nouvelles modalités de mise en exposition de l'image

---

[202] Coste, C. (2018, octobre 18). Simon Baker : « La programmation entend montrer différentes pratiques ». *Le Journal Des Arts*. https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/simon-baker-la-programmation-entend-montrer-differentes-pratiques-140429

[203] Coste, C. (2019, mars 27). La MEP touchée par la fièvre jeune. *Le Journal Des Arts*. https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/la-mep-touchee-par-la-fievre-jeune-143577

[204] Wernet, M. (2019, mars 1). La relève de la photographie chinoise. *Les Échos*. https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/la-releve-de-la-photographie-chinoise-1211754

[205] http://www.art-outsiders.net/archive_2000/index.html

contemporaine. Il ne s'agît donc pas d'une communication en ligne autour d'une production artistique mais bien d'une exposition virtuelle qui intègre les possibilités et les spécificités du web pour concevoir un espace d'exposition interactif » [206].

On se rapproche de l'espace de création en ligne du Jeu de Paume, toujours en activité en 2023 tandis que la MEP virtuelle n'est plus. La MEP, si elle a su montrer comment l'art contemporain interroge les technologies de l'image ne semble pas en avoir fait une ligne éditoriale de fond. Le travail de Soret à la MEP s'inscrira dans les codes plus traditionnels de l'institution, avec des travaux monographiques plus classiques..

Force est de constater que le traitement médiatique de l'exposition fait se superposer la présentation des expositions et de Simon Baker. Dans nos recherches, le commissaire anglais est le principal interlocuteur. Ce dernier est plus présent, apparaissant au générique des deux expositions et signant le catalogue de Coco Capitán. De notre point de vue, sa conception personnelle de l'exposition prime. Cette dernière s'illustre par un mode de représentation particulier de la photographie que nous allons examiner ici.

(3) Une théorie de la collection plus que l'exploration d'un substrat conceptuel

Les deux expositions que nous étudions ici sont d'ordre monographique et non thématique. Dans ce sens, et contrairement à nos deux cas précédents, leur propos et leur construction ne repose pas sur un étayage théorique identifiable autre que les biographies des deux auteurs. D'autre part, le parcours des expositions et les différents éléments de médiation ne font pas état d'une mobilisation seconde d'un appareillage théorique. Première distinction pour la MEP, où la présentation des deux photographes ne s'inscrit pas au sein d'une élaboration conceptuelle extérieure.

Nous n'aborderons pas cet aspect biographique ici, car son exploration est au cœur du discours d'exposition en lui-même. En revanche, il nous semble pertinent de revenir sur la manière dont le directeur, Simon Baker, circonscrit la photographie à un espace médiatique de taille : celui du livre et de l'auteur. Il nous apparaît qu'à la MEP, la photographie exposée s'envisage à la lumière d'une

[206] Maison Européenne de la photographie. (2014, octobre 15). *La MEP Virtuelle*. La MEP. https://www.mep-fr.org/event/la-mep-virtuelle/

représentation préalable de la photographie d'auteur qui se regarde en série, dans un ouvrage. Ne disposant pas d'ouvrage exposant une théorie générale des collections à la MEP par Baker[207], nous nous appuyons ici sur des citations du commissaire pour tenter d'en déduire une idée directrice. Revenons tout d'abord à l'inauguration du lieu, en 1996, où Jean-Luc Monterosso donnait au *Journal des Arts* une clé importante pour comprendre la constitution de la collection et la production d'expositions à la MEP :

> *« La collection est une collection d'auteurs. À partir du moment où l'on se réclame des auteurs, il est évident que, le photographe lui-même en conviendra, le négatif n'est qu'une première esquisse à partir de laquelle est tirée une épreuve originale. »*[208]

Et qu'entend-t-on, lorsque l'on se réclame des auteurs en photographie ? Sa situation n'est pas loin de ce que décrivait Barthes dans *La mort de l'auteur* :

> *« L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à Ieur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions. » (Barthes, 1984, p. 62)*

À bien regarder la centralité des biographies dans nos deux expositions, on se rapproche de cette pensée de l'auteur comme une empreinte sensible et personnelle qui suit une œuvre. L'auteur photographique caractérise le photographe qui « sans renoncer à la valeur d'usage de ses images, aspire à une reconnaissance culturelle par les structures traditionnelles de légitimation, bouleversant ainsi le statut des épreuves » (Morel, 2016, paragr. 3). Cette reconnaissance est portée par une valorisation de la portée subjective du travail effectué (Morel, 2016, paragr. 3).

En photographie, cette question de l'auteur suit une trajectoire assez particulière liée à l'évolution professionnelle de la pratique. Nous avons exploré auparavant l'histoire institutionnelle de la photographie en France. Celle-ci croise l'histoire de la profession de photographe : les années

[207] L'anthologie *Une Collection* de Monterosso parue en 2015 chez Actes Sud expose quelques principes du directeur historique mais ne fait pas la jonction avec le travail de l'actuel directeur.

[208] Journal des Arts. (1996, mai 1). Jean-Luc Monterosso, directeur de la MEP. *Le Journal Des Arts.* https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/jean-luc-monterosso-directeur-de-la-mep-101157

1970 ont vu l'émergence de l'auteur produisant une imagerie personnelle au sein des médias imprimés (journaux, magazines…), couvrant l'actualité, la mode ou encore la publicité. Se consolide – parallèlement à une reconnaissance institutionnelle et le développement d'un marché des tirages – un statut particulier qui trouvera son utilité d'un point de vue juridique et économique pour les photographes. En 1994, pour Sagot-Duvauroux et Pfiegler, les auteurs désignent des photographes d'agence présents sur le marché des tirages mais également l'ensemble des marchés ouverts à la photographie (publicité, presse, commandes publiques, etc.) (Morel, 2016, paragr. 6) :

> *« Plus auteurs qu'artistes, ces photographes estiment que la création photographique n'implique pas nécessairement l'abandon de la valeur d'usage de la photographie qui est de témoigner» (Pflieger & Sagot-Duvauroux, 1994, p. 88)*

Les auteurs sont engagés dans une position paradoxale, assumant à la fois le développement d'un style personnel et le caractère reproductible de leurs images (Morel, 2016, paragr. 6). Position utile car elle permet au champ photographique de perdurer malgré les différentes crises du photojournalisme et des médias imprimés qui ont émaillé la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Mais les crises de la presse n'expliquent pas seules la consolidation du statut d'auteur. Avec l'institutionnalisation, les commanditaires deviennent plus nombreux :

> *« La presse illustrée se montrant avare de son espace, les 12 pages de* Life *ont été remplacées par d'autres types de supports : l'exposition et le livre. Le financement de tels reportages s'est également élargi. La presse cohabite maintenant avec la commande institutionnelle (un ministère, une ville, une entreprise, etc.) » (Guerrin, 1988, p. 252)*

Et la commande publique participe à la construction de la photographie comme un mode d'expression et de communication créatif à part-entière. De l'auteur émanera progressivement la figure de l'artiste créateur (Morel, 2016, paragr. 9). Cette pensée de l'auteur et de l'écriture subjective parcourt encore la collection de la MEP où la collection d'auteurs s'accompagne d'une bibliothèque de livres photo dédiée.

Elle imprime sa marque sur une théorie de la collection qui passe par une représentation de la photographie où prime le livre. Le livre et l'auteur sont des éléments clés pour Jean-Luc Monterosso que l'on retrouve chez Simon Baker, si l'on en croit un entretien croisé de 2018 :

> *« Simon Baker : Une collection, c'est la mémoire d'un lieu. Paris compte plusieurs institutions spécialisées en photographie. Mais la MEP est la seule à pouvoir s'appuyer à ce point sur sa mémoire. À la Tate, tous les photographes me disent qu'ils veulent leur grande exposition. Je leur réponds que ce n'est pas ça, le plus important. Les expositions vivent et disparaissent. Les collections restent. Mon rôle est donc bien de continuer à construire cette mémoire.*
>
> *Jean-Luc Monterosso : Je suis absolument d'accord. J'ajoute qu'une collection photographique, et celle de la MEP en particulier, ce n'est pas seulement le tirage. C'est aussi le film et le livre. Simon en a, je crois, bien conscience. […] [209] »*

Si le livre imprimé et la collection appuient la pérennité d'un photographe, ils sont aussi le préalable à la conception d'expositions pour Baker. En 2018, pour *L'Œil de la photographie*, il précisera comment la construction de la collection et celle de l'exposition se répondent dans la méthode de travail qu'il partage avec Monterosso organisées autour de grandes idées :

> *« […] collectionner en série, collectionner par rapport aux livres photo, avoir plus d'œuvres de moins d'artistes et avoir toute la série si possible. […] La série illustre souvent comment les photographes conçoivent leur travail, c'est ainsi que nous devrions le comprendre et le montrer. Il y a relativement peu de photographes qui diraient :* « Je fais juste une image et elle est autonome et hermétique ». *C'est assez inhabituel. Montrer une série aide le public. Plus vous montrez de travail, moins vous avez besoin d'étiquette murale (rires). »*[210]

L'usage du livre dans sa constitution d'expositions et de la collection s'entend donc à la lumière de la sérialité, clé pour comprendre ce qui se joue, visuellement, dans une production photographique d'auteur. Et ce rapport au livre est loin d'être l'apanage d'une arrière-garde historique, bien au contraire. Pour Simon Baker, le numérique n'invalide pas l'intérêt du livre

---

[209] Manac'h, B. (2018, février 15). Monterosso & Baker, conversation sur la passation de direction de la MEP. *Polka Magazine*, *41*. https://www.polkamagazine.com/monterosso-baker-conversation-sur-la-passation-de-direction-de-la-mep/

[210] Dayras, A. (2018, mars 5). *Simon Baker : « La MEP se distingue par l'incroyable mémoire de sa collection »*. L'Œil de la Photographie Magazine. https://loeildelaphotographie.com/en/simon-baker-mep-distinguishes-itself-by-this-amazing-memory/

photo :

> « J'ai découvert la plupart des jeunes talents que nous exposons dans le Studio via des livres photos. Même à l'époque du numérique, le livre photo garde une place centrale dans la création, il est une vision, la preuve d'une cohérence et d'un projet bien conçu et permet de comprendre en profondeur le travail des photographes. »[211]
>
> ***Où cherchez-vous des nouveaux talents ? Sur les réseaux sociaux ?***
>
> *Non, bien que j'apprécie ces nouveaux outils très précieux pour diffuser la création, provoquer des rencontres inattendues. Mais je reste un grand fan des ouvrages photos. Je passe beaucoup de temps dans les foires de livres où je trouve des merveilles, des autoéditions faites à la main, ingénieuses, belles, nouvelles. »*[212]

Des différents commissaires que nous avons pu croiser pour notre analyse, il est le seul à situer le livre photographique comme structurant pour la constitution d'une exposition. La dimension biographique de *Love, Ren Hang* et *Busy Living* est un parti-pris fort de l'institution mais elle s'entend à la lumière d'un certain type de diffusion de la photographie. Notre analyse de terrain prend ainsi racine dans une conception livresque et sérielle d'une photographie qui doit se saisir à la lumière de son potentiel collectionnable. En un sens, les deux expositions sont – en 2019 – les incarnations les plus récentes des méthodes de collection, et par extension de présentation, de la MEP.

b) Ren Hang et Coco Capitán : à travers l'artiste, une autre définition du contemporain

(1) Des ensembles d'images qui valent mille mots

Dans le cadre des expositions de Ren Hang et Coco Capitán, le processus de mise en exposition ne passe par le texte que de manière minoritaire. C'est l'écriture dans les lieux de la MEP et la spatialisation des œuvres qui sont nos meilleures indications sur le sens donné à la visite. Si

[211] Maison Européenne de la photographie, J. (2020, novembre 10). *La MEP acquiert la collection d'ouvrages photographiques de Self Publish, Be Happy*. La MEP. https://www.mep-fr.org/actualite/la-mep-acquiert-la-collection-douvrages-photographiques-de-self-publish-be-happy/

[212] Simon Baker : « L'histoire de la photographie est en train de s'écrire ». (2019, mars 6). *L'Express diX*, *3531*, p. 64-69. https://www.lexpress.fr/culture/art/simon-baker-l-histoire-de-la-photographie-est-en-train-de-s-ecrire_2064155.html

l'exposition doit être vue bien plus qu'elle n'est lue, ses concepteurs réalisent cependant une approche autographique de la photographie, pour reprendre la terminologie de Nelson Goodman. La MEP s'incarne dans une collection, et cette collection se compose d'objets uniques et palpables. De nombreux signes présents dans les deux expositions valorisent un vocabulaire principalement visuel.

Pour l'exposition de Capitán, on remarque l'omniprésence de l'écriture manuscrite de l'artiste dans les cartels, comme si la photographe ornait les lieux de ses graffitis. En lieu et place d'une médiation écrite institutionnelle, on constate fréquemment la poursuite des aphorismes de l'artiste qui sont un motif récurrent dans son travail : « The not so new manifesto », « Your soul is corrupted by mass culture & you still think all this is very beautiful », « I am just like Andy Warhol, the only difference is i'm not an artist »… traduisent une position ambivalente, tout-à-tour naïve et sarcastique de Capitán face à la scène artistique et les expériences qui s'y associent.

Dans l'exposition, la production de la photographe semble dépasser les strictes limites du médium photographique pour investir un pan de pratiques où l'usage de la main est toujours de mise : la peinture, les dessins et la céramique.

La répartition des textes de médiation est parcimonieuse, et invite à privilégier le regard sur les œuvres. La catégorisation des expôts est également éclairante à ce titre. Alors que, pour nos deux cas précédents, les cartels recouraient largement aux catégories de l'installation, de la sculpture et précisaient la nature des tirages, il n'y a quasiment pas de cartels à la MEP. Outre un choix médiationnel, cet usage des cartels est en phase avec une exposition présentant principalement des tirages photographiques, toujours fixés au mur et régulièrement positionnés selon un accrochage linéaire ou constellatoire.

Pour Ren Hang: 150 tirages, 20 livres, un diaporama et une vidéo documentaire. Les photographies sont toutes accrochées à l'aide de cadres métalliques blancs aux bordures fines (environ 2 ou 3 cm). Les ouvrages imprimés sont déposés sous verre, sous trois vitrines qui les présentent tantôt fermés avec la couverture visible, tantôt ouverts. Juste au-dessus, des mains gantées les feuillètent pour nous dans une vidéo projetée au mur. Les vitrines portent les objets à environ un mètre du sol, les photographies sont à hauteur d'œil… Il n'y a pas de dispositifs engageants outre-mesure pour le corps dans l'exposition, l'ensemble des éléments amènent les objets à hauteur d'œil du public. Le séquençage de l'exposition est tributaire de l'architecture de l'Hôtel Hénault de Cantobre : parquet, grande hauteur sous plafond… qui motive le séquençage, outre la partition chromatique que nous avons évoquée plus haut.

Pour Coco Capitán, un peu plus de variété cependant avec une centaine de tirages photographiques, dix toiles, une dizaine de collages, une trentaine de carnets exposés et une installation représentant des canettes de *Coca-Cola* écrasées devant une toile représentant le logo de la marque et une photographie d'une main saisissant cette canette sur fond noir. L'accrochage des travaux, pour Capitán, offre régulièrement des croisements visuels entre ses photographies et ses peintures toutes deux traversées par une couleur et/ou un sujet.

En revanche, la médiation n'offre pas beaucoup d'éléments d'explication supplémentaires quant aux choix formels réalisés. Dans cette idée de la série qui parle d'elle-même, la cohérence visuelle est tout à fait perceptible pour les deux artistes, particulièrement pour Ren Hang tant son œuvre est habitée de motifs récurrents : des jeunes chinois aux cheveux noirs, à la peau blanche, minces, des animaux, la nature, du rouge à lèvres et vernis rouge vif. Mais nous n'avons que très peu d'éléments permettant de contextualiser son approche, hormis le texte introductif de l'exposition indiquant certaines influences, comme Terry Richardson, Shûji Terayama et Nobuyoshi Araki. Mais ces références semblent anecdotiques et déclaratives : on ne fournit pas au visiteur les points d'articulation plastiques ou historiques de ces grands noms de la photographie avec le travail présenté.

Toutefois, la MEP apporte une précision sur la mise en scène des clichés : les poses sont chorégraphiées par l'artiste, les maquillages, décors et objets utilisés sont issus des volontés de Ren Hang mais en appuyant systématiquement la spontanéité du travail de l'artiste. Entre naïveté et improvisation, Ren Hang n'est pas présenté comme suivant un système de conception rigide, restant ouverte à l'imprévu :

> *« Alors on peut absolument parler de photographie performative, d'un match d'impro photographique, parce que c'est exactement comme ça que se passent ces séances, il avait autour de lui le registre formel à la fois des corps de ses amis dénudés, des animaux, on voit aussi la présence très forte du rouge à lèvres, du vernis à ongle rouge qui est éclatant par rapport à la blancheur des corps, au noir jais des cheveux… »*[213]

Mentionnée par Jean-Luc Soret, cette dimension performative se retrouve peu dans l'exposition qui insiste plutôt sur l'économie de moyens à l'œuvre et non sur le plan organisationnel ou la démarche qui guiderait Ren Hang d'un point de vue matériel ou conceptuel. En revanche, on

[213] Jean-Luc Soret, entretien avec Anne-Frédérique Fer pour la revue *France Fine Arts,* 04/03/2019

rappelle constamment la « fraîcheur », la « spontanéité » de l'artiste et « l'improvisation ». On met en avant une forme de « pulsion de vie » absolue qui ne semble pas avoir besoin d'organisation, de réflexion et se placerait dans une pure spontanéité. Outre sa spontanéité, un des rares choix explicités est le mécanisme de neutralisation de la sexualité chez Ren Hang : selon un des cartels affichés, accoler des « corps jeunes et impudiques », dans des positions acrobatiques à des éléments animaliers ou végétaux leur faire perdre en charge érotique en maintenant une dose d'humour. On retrouve cette idée dans la courte chronique « la Théorie » de 2019, sur France Culture par Mathilde Serrell où l'on parle d'un « inconscient plastique et non pas sexuel »[214] de l'artiste. Les corps nus sont ainsi pensés comme des fragments visuels agencés par la volonté de l'artiste et non pas relativement à leur connotation érotique. Pas de pornographie et le nu comme un motif, bien qu'une salle mette en garde les publics concernant les contenus pouvant heurter la sensibilité des plus jeunes. Pas plus d'explications chez Coco Capitán qui travaille beaucoup la question du nu, notamment masculin dans l'exposition. Les choix plastiques concrets ne seront guère plus explicités pour elle dans l'exposition.

Sa démarche artistique en revanche est évoquée *via* le rappel fréquent du regard personnel de l'artiste qui manie l'humour et la dérision pour aborder des questions plus existentielles et métaphysiques. À ce titre, la séquence *Art and commerce after the Big Pop* revient sur les considérations de l'artiste sur la possibilité de l'avant-garde après ce qu'ont déjà produit l'art contemporain et le Pop Art. La pièce de l'exposition fait de nombreuses références à des artistes phares (Marcel Duchamp et Andy Warhol en particulier) qui ont participé aux fluctuations des frontières du domaine. Devant le désenchantement d'une génération qui ne pourrait rien produire de critique, Capitán réagit par une pirouette intégrative post-postmoderne, dans le catalogue plus disert que l'exposition. Coco Capitán y est présentée comme une artiste appartenant à une génération

> *« affranchie des débats du passé quant à la nature avant-gardiste (ou pas) de tels stratagèmes, a adopté une attitude désinvolte et sans complexes quant à l'utilisation des images […] Coco Capitán cherche plutôt à produire un langage qui lui soit propre, autour d'images et de slogans ressemblant à des marques, qui remettent en question l'idée que la publicité et la culture commerciale*

[214] Serrell, M. (2019, mars 5). Ren Hang. La Transgression renversée. In *La Théorie*. France Culture. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-billet-culturel/ren-hang-la-transgression-renversee-8104275

seraient à l'opposé de l'art. » (Capitán & Baker, 2019, p. 90)

Avec la photographe espagnole se réalise la synthèse entre le travail de commande – commercial – et une sensibilité certaine, la marque de l'auteur. On retrouve ici le paradoxe pointé par Pflieger et Sagot-Duvauroux (1994, p. 88) d'un statut d'auteur photographique réclamant à la foi un style personnel et la nature reproductible de leurs travaux. Les travaux de Coco Capitán pour Gucci et la mode associent ses croquis et ses pensées dans un espace muséal qui couronne son statut d'artiste accomplie. Entre une toile représentant le directeur artistique de Gucci, Alessandro Michele, et sa série sur Coca-Cola, la proposition de Capitán suit un mécanisme de présentation des photographes bien décrit par Léo Martinez dans sa thèse de doctorat (2011, p. 371).

> *« des photographes voient leur production basculer dans le domaine de la création artistique. Certains, comme Inez Van Lamsweerde et Vinood Matadin utilisent cette double casquette qui est l'un des ressorts de leur création artistique, à travers laquelle ils interrogent l'industrie de la mode. D'autres, comme Bettina Rheims, transposent l'esthétique de leur production commerciale à leur production artistique. »*

Ces conclusions se tirent à la lumière d'un contexte de visite où les médiations s'illustrent par leur caractère très allusif, laissant le maximum d'espace aux œuvres elles-mêmes pour communiquer l'approche des photographes. Ainsi, il n'est pas aisé de déceler un strict discours d'ordre plastique puisque celui-ci est renvoyé à une évidence visuelle à déchiffrer. L'aspect de contemplation et le plaisir visuel guident le parcours de ces deux propositions. En 2019, exposer une production invoquant la sérialité, le nu et l'état de la création contemporaine face au marché ne fait pas l'objet d'un examen critique. Procédant par allusion, la MEP touche du bout des doigts ces sujets (en mentionnant Richardson et Araki, en parlant des liens de Capitán avec la mode…) sans aller au bout d'une lecture qui se superposerait trop au propos de l'artiste. Cette dynamique à l'œuvre dans la mise en discours plastique se retrouve d'autant plus sur le versant technologique du discours, largement euphémisé.

(1) Les euphémismes de la technique

Alors que le travail des deux artistes est lié aux technologies numériques, notamment pour la conception et pour la diffusion, la MEP ne s'épanche pas sur le sujet. Ici, les expositions singularisent leur approche d'un point de vue esthétique : le sujet c'est l'image avant le processus.

Or, rappelons l'importance du web dans le travail des artistes présentés. Pour Ren Hang, les réseaux sociaux chinois et son site web personnel lui étaient indispensables pour le recrutement de nouveaux modèles. Un des diaporamas proposés dans l'exposition est une reconstitution par Jean-Luc Soret du portfolio web de l'artiste, désormais inaccessible, via l'outil *web.archives.org*[215]. Unique vestige de ce qui apparaît être un outil crucial dans son travail, l'exposition utilise ce diaporama avant tout pour démontrer l'abondance de sa production et non le rôle du site dans sa production. Coco Capitán, elle, jouit d'une forte popularité sur Instagram, totalisant 183 000 abonnés en 2019 et 207 000 en 2023. Le statut d'auteur s'appuie sur un terreau biographique, mais la MEP n'envisage pas l'importance des usages du web au sein de ce même terreau. Les pratiques numériques de chacun des artistes sont pourtant cruciales pour saisir leur carrière : elles participent aux orientations esthétiques de chaque photographe et influencent pareillement leur processus créatif. Toujours dans l'allusion, ces éléments sont évoqués sans leur donner de poids structurel.

Pour Ren Hang, des références à sa présence sur le web entrecoupent le parcours, particulièrement la mention de son blog personnel et de son site personnel pour la diffusion de ses travaux mais également pour le recrutement de nouveaux modèles. Pour le Coco Capitán, les références à son activité sur le web sont similaires, mais son statut est acté. Coco Capitán appartient à une génération portée par les réseaux sociaux, elle est connue et talentueuse. Citons Simon Baker :

> *« Je veux exposer des artistes qui aient quelque chose à dire aujourd'hui, pas juste des gens qui ont été célèbres à une époque. Coco Capitán a une écriture forte et personnelle. Elle utilise à la fois les mots, la peinture, la sculpture, le film, elle fait des allers-retours permanents sur l'histoire de l'art. Elle représente la génération d'après les réseaux sociaux, qui mélange les arts. Aujourd'hui, il n'y a pas de photographie pure dans un grand vide. »*[216]

Pas de grand vide, certes, mais des zones d'ombre tout-de-même : le travail de Capitán est inséré dans un ensemble de pratiques artistiques, mais pas dans un ensemble de pratiques

---

[215] Coste, C. (2019, avril 25). Ren Hang échappe à la censure. *Le Journal Des Arts*. https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/ren-hang-echappe-la-censure-144006

[216] Guillot, C. (2019, mars 22). Simon Baker : « La photo n'existe pas seule ». *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/22/simon-baker-la-photo-n-existe-pas-seule_5439883_3246.html

communicationnelles. *Busy Living* présente les passages entre médiums mais peu les passages entre médias. Par exemple, on constate une cohérence forte entre les éléments visuels déployés dans l'exposition et le fil Instagram de l'artiste. D'un côté, dans la vitrine de la salle 3, on nous présente ses carnets et brouillons arrangés dans un effet foisonnant confrontant écrits, clichés, dessins. Notons l'omniprésence du manuscrit qui se retrouve de l'autre côté, celui du réseau social. Celui-ci est composé selon un rythme régulier « deux photos – un texte » qui reprend à la fois les travaux photographiques et la graphie particulière de Coco Capitán.

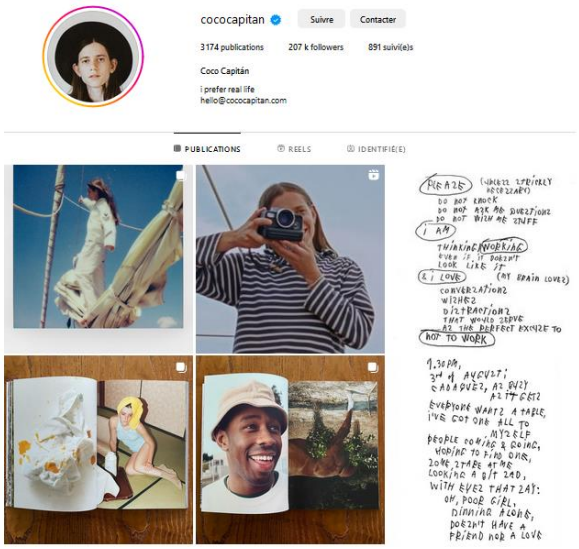


Figure 18: Capture d'écran de la grille Instagram de Coco Capitán

Cette similarité n'est pas mise en perspective, alors qu'elle semble structurelle dans le travail de diffusion de Capitán. À la place, l'exposition préfère un pas de côté radical sur les usages des réseaux sociaux. Citons à ce titre le texte introductif de l'exposition :

> *« Le titre Coco Capitán : Busy Living ; Everything with everyone everywhere all of the time (occupée à tout vivre avec tout le monde, partout, tout le temps) pourrait être un paradigme pour l'ère numérique. Mais voici donc, au-delà d'une culture visuelle parfois cynique et saturée ; une artiste qui refuse de céder aux clichés, sans abandonner pour autant les techniques éprouvées que sont l'observation, la réflexion et la représentation. »*

Ce départ se retrouve pour *Love, Ren Hang*, qui montre un artiste n'en ayant « rien à faire de la technique »[217] et n'utilisait qu'un « petit Minolta » avec flash intégré et rembobinage automatique de pellicule. Pour Ren Hang, le discours d'exposition appuie sur la dimension ludique et

[217] Mercier, C., & Liu, Z. (2019, mars 9). Ren Hang, les nus phares. *Libération*.

performative des clichés qu'il produisait tout en se détachant au maximum du discours technique sur les processus de captation photographique. Appuyer sur le fait que le jeune artiste était presque autodidacte, lui fait emprunter la voie du génie artistique. Ainsi, lorsque Jean-Luc Soret nous parle du court documentaire diffusé dans l'exposition c'est pour constater la force des images malgré l'économie de moyens :

> *« On le voit faire ses photographies chez lui dans une petite pièce où les modèles sont vraiment les uns sur les autres. Donc on voit que l'appareil photo qu'il utilise, le petit Minolta avec un flash et rembobinent automatique de la pellicule qui se fait tout seul, on sent vraiment que le matériau qu'il utilise est extrêmement peu sophistiqué. Et pourtant le registre poétique et la force poétique de ces images sautent aux yeux. »*

Dans les deux cas, les artistes de 29 (Ren Hang) et 26 (Capitán) ans sont présentés comme les tenants d'une authenticité créative que des considérations techniques ne viendraient qu'alourdir. Leur affranchissement de l'équipement de leur époque est présenté, dans le discours, comme un indice de leur statut d'artiste et de créateur indépendant. Cependant, les outils numériques entrent en jeu de manière significative dans la conception photographique chez Ren Hang, même s'il travaille en argentique. Ren Hang utilise ces outils à l'étape de la captation (dans le processus de recrutement de modèles via Internet) et de la diffusion (pour partager ses photos sur son site et les réseaux sociaux chinois). Cette diffusion est d'ailleurs incarnée par le diaporama produit par Jean-Luc Soret : des centaines de photographies de Ren Hang défilent, toutes récupérées de son site Internet qui constitue une mémoire de son œuvre élaborée via l'outil *web.archives.org*. Mais dans l'exposition, le détachement du photographe des contingences matérielles est complet. Le discours technique alourdirait. D'où les références à « un matériel ultrasimple », « un petit Minolta », « trois fois rien », selon les textes de médiation. Les deux expositions se concentrent avant tout sur l'image photographique et pas sur son procédé de production. La compréhension est visuelle, centrée sur les qualités esthétiques des clichés. Il en ressort un discours presque a-technique qui présente la photographie comme équivalente à l'image produite en fin de course et non comme un processus de conception plus large où intervient la captation-édition-diffusion.

La MEP, à travers ces deux expositions, présente deux talents affranchis de l'outil : Coco Capitán peut tout faire, de la photo à la sculpture, Ren Hang fait au plus simple. Deux manières de véhiculer une certaine aura du photographe – dont la pratique n'est pas soumise à la technique – qui contribue à une représentation de l'artiste photographe. Doté d'un regard singulier sur le monde,

sa pratique s'accompagne d'un lot de qualités produisant – par extension – un discours sur la fonction sociale de la photographie.

(2) Le monde à travers le vécu subjectif du photographe

Dans les deux expositions, les différents choix opérés par les artistes sont présentés comme dépositaires d'une dimension critique et contestataire. Mais, à nouveau, sur le mode de l'allusion et de l'ambivalence. Prenons le cas de Ren Hang : le discours de l'exposition précise que Ren Hang ne portait pas en étendard une critique du pouvoir chinois. Cependant, à de nombreuses occurrences, on joue sur le flou : si la liberté n'est pas revendiquée, elle transparaît tout de même tant les images seraient dépositaires d'une puissance propre.

Les textes circulant autour de l'exposition Ren Hang reposent sur une représentation de la Chine du XXIème siècle marquée par ses penchants liberticides. L'évocation de ce contexte – et sa subversion discrète par un artiste produisant en cachette – se superposent à ses sujets de travail. Les thèmes du nu et de la société pudibonde sont invoqués conjointement, renforçant par contraste la liberté de ton de Ren Hang. Son travail sera, certes, censuré pour « suspicion de sexe »[218] en Chine mais l'exposition à la MEP prendra soin d'en annuler la charge érotique ou pornographique, privilégiant l'évocation de son don pour la composition. Dans le même entretien, Jean-Luc Soret évoquera la distance du photographe avec la pornographie :

> *« Il a tout de suite à un style identifiable et je trouve que c'est complètement abusif, de mon point de vue, de parler de pornographie dans la mesure où il se sert des corps sur le mode de registre formel et du registre chromatique. Et il y a également une importance très forte de l'élément naturel dans ces clichés. »*[219]

Cette rhétorique de l'esthétisation est ensuite saupoudrée d'un soupçon de scandale, quand Soret reconnaît que certaines de ces images ne conviennent pas à l'ensemble du public :

> *« Les images ont un contenu sexuel peut être un peu plus explicite avec un avertissement pour le jeune public qui s'impose. Les images, formellement,*

[218] Qui était le jeune photographe chinois Ren Hang, mort à 29 ans ? (2017, février 28). *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/arts/article/2017/02/28/le-jeune-photographe-chinois-ren-hang-est-mort_5086787_1655012.html

[219] Jean-Luc Soret, *op. cit.*

elles sont absolument extraordinaires. Mais évidemment, il y a quand même des photos qui peuvent qui peuvent choquer à un certain type de public. »[220]

Si le sujet des photographies de Ren Hang a pu placer ce dernier en porte-à-faux dans la société chinoise en représentant des corps à rebours d'un discours artistique chinois institutionnel, l'exposition nuance la subversion du photographe en convoquant le motif visuel : animaux, fleurs et poses acrobatiques s'additionnent au nu. Le résultat de cette opération : une œuvre artistique et poétique que le gouvernement chinois n'a pas su comprendre, la réduisant à la pornographie. Ici se glisse une subtilité dans l'argumentaire : la subversion ne naît pas d'un désir iconoclaste de Ren Hang mais résulte plutôt des obsessions du gouvernement chinois. Ren Hang est un sujet libre, mais cette liberté fait scandale relativement à la surveillance et la rigidité de l'État.

Dans un reportage dédié à l'artiste, *The art of Taboo : Ren Hang* produit par VICE-Japon en 2013, l'artiste insiste sur le fait que la censure est bien plus sensible sur internet (6'36) et que son site est régulièrement mis hors ligne. Plus intéressant encore, l'artiste opère le renversement (9'38) : ce n'est pas lui qui veut provoquer un tabou, c'est la Chine qui le crée en l'attaquant[221]. Fidèle à son rôle d'artiste affranchi des conventions, ses images sont un miroir tendu à la société. Cette liberté à un prix, mis en scène dans l'exposition : le parcours de Ren Hang suit le parcours de l'artiste en rupture, soumis aux tourments de la création. Ainsi, les données biographiques du jeune chinois indiquent ses lieux de vie et de naissance mais font très vite mention, dès le panneau d'introduction, de sa dépression et de son suicide à 29 ans : la vie de « l'artiste chinois le plus influent de sa génération »[222] suit, par sa brièveté, la métaphore stellaire faisant de lui « L'Etoile filante de la photographie contemporaine »[223]. Dans ce jeu de transgressions, l'individualité de l'artiste chinois fait écho à une génération :

« Sa spontanéité et sa liberté de ton faisant fi des conventions le placent, cependant, au premier rang du combat que mènent les artistes chinois en faveur de leur liberté de création.

En dépit de la fraîcheur acidulée de cette imagerie, les regards impassibles ou

[220] *Ibid.*

[221] "Why do I take on China's taboo ? Well, why doesn't China's taboo try to take me on ?" in VICE Japan (Réalisateur). (2013, septembre 3). *The Art of Taboo : Ren Hang*. VICE. https://www.youtube.com/watch?v=FdnZlynWFMs

[222] Maison Européenne de la photographie. (2019). *Love, Ren Hang. Dossier de presse.* p. 3.

[223] Texte de présentation de l'exposition.

lointains qui habitent ces portraits ou ces compositions ne sont pas sans refléter l'âme inquiète de Ren Hang. »[224]

L'artiste comme porte-étendard d'une génération est un motif que l'on retrouve également dans la présentation du travail de Coco Capitán. Ici, l'exposition lui donne le rôle d'une navigatrice dans les strates sociales de notre monde, dont elle rend compte d'un œil acerbe via son travail. Si cette dernière vogue entre les pratiques artistiques, elle parcourt des contextes sociaux très divers avec son œil de photographe : le sport avec *Ten hours a day, six days a week*, la mode et l'art contemporain avec *Big Pop.* Surtout, elle voyage comme en attestent les séries *Middle Point Between My House and China* et *Highway to disappearance and other death-related anxieties* où la photographe prend les traits de l'écrivain-voyageur en documentant ses voyages en Chine et aux États-Unis :

« [Coco Capitán] offre une vision étendue du paysage et de la société du XXIe siècle, révélant une sensibilité littéraire pleine d'émotivité, d'intelligence et d'humour. Dans les deux cas, c'est justement le langage qu'elle utilise pour recadrer son œuvre visuelle qui confère à celle-ci une nouvelle perspective, qui fait s'exprimer les images par la voix originale de leur créatrice. » (Capitán & Baker, 2019, p. 5)

Figure 19 : Exposition Busy Living, série Middle point between my house and China

[224] Texte de présentation de l'exposition.

Figure 20: Détail des carnets présentés

Cette question du voyage traverse *Busy Living*, qui traite de sujets à l'échelle internationale. Relevons tout d'abord la présence des grands espaces américains dans la section *Highway to disappearance […].* À cette étape de notre recherche, les thèmes convoqués nous rappellent le mythe du photographe des grands espaces, avançant main dans la main avec celui de l'écrivain voyageur. Ce rappel fait écho avec l'entrée de catalogue décrivant la démarche de la photographe :

> *« À l'été 2017, Coco Capitán a entrepris un road trip dans l'ouest américain, à l'instar de nombreux écrivains et artistes pour qui la traversée de cette frontière, avec ses vastes paysages, a été aussi bien existentielle que physique. Le concept de la perte (ou la découverte) de soi est d'ailleurs presque aussi ancien que la littérature même » (Capitán & Baker, 2019, p. 52)*

Forte de cette image et de sa charge symbolique (nous évoquant la collaboration entre Robert Frank et Jack Kerouac vue plus haut), s'élabore une représentation d'une photographe internationale, nourrie par les voyages. Ne pas être cantonnée à une localité place, par ailleurs, Capitán de plain-pied avec le monde de l'art du XXI^{ème} siècle.

Cette vision internationale de la création est revendiquée par Simon Baker, pour qui nous vivons un « temps international accéléré par les réseaux sociaux et Internet » [225]. Son analyse est, pour le directeur de la MEP, incontournable pour un artiste contemporain. Cet examen passe, à nouveau, au filtre de la subjectivité du photographe. Chez Coco Capitán, ce regard qui s'exporte

[225] Simon Baker : « L'histoire de la photographie est en train de s'écrire ». (2019, mars 6). *L'Express diX*, *3531*, 64-69. https://www.lexpress.fr/culture/art/simon-baker-l-histoire-de-la-photographie-est-en-train-de-s-ecrire_2064155.html

et qui scrute le monde est une réponse subjective et sensible à un monde marqué par une surabondance d'images, où l'artiste nous montre la voie et nous propose une leçon de chose à grande échelle :

> *« " Si vous avez tout vu ", nous conseille Coco Capitán, " fermez les yeux " : une suggestion moins désinvolte qu'il n'y paraît, même à l'ère de Google, d'Instagram et de leur déluge incessant d'images.*
>
> *D'un côté, évidemment, ce conseil pourrait être pris comme une invitation à se détourner complètement d'une abondance d'images devenue accablante et à cesser tout simplement de regarder. Une autre réponse à ce défi est pourtant possible, en suivant l'exemple des poètes, des artistes et des rêveurs qui tournent leur regard vers l'intérieur et, comme Coco Capitán, imaginent l'avenir, le point intermédiaire, l'autre côté. » (Capitán & Baker, 2019, p. 6)*

Le catalogue concède à l'époque sa massivité iconique, mais la réponse apportée par l'institution n'est pas de l'ordre de l'examen critique. Plutôt de l'inspiration éprouvée via la contemplation de l'œuvre de deux photographes auteurs – désormais artistes – qui « montrent la voie ». La position subjective des publics est invoquée pour ne pas céder à ce qui relève d'un cynisme ambiant, et non d'un ordre politique ou économique dont les ramifications sont à interroger et exposer. Peu de place est aménagée, dans la médiation, pour un point de vue concret – qu'ils soient critiques ou non – de l'artiste sur les outils numérique ou des faits de société précis. Ses différentes saillies portent soit sur le monde de l'art, soit sur des phénomènes existentiels où Coco Capitán s'exprime principalement d'un point de vue *méta*.

Pirouette rhétorique, cette position s'explique par le ton – tour à tour candide et cynique – et la fraîcheur de son ancrage affectif. Ces qualités internes au personnage de Coco Capitán sont celles invoquées par Simon Baker dans le catalogue, lorsqu'il explique les raisons l'ayant mené à choisir la photographe pour son exposition :

> *« Il y a donc une sorte de double jeu dans le travail de Coco Capitán : tout à fait à sa place sur les murs d'une galerie ou les pages d'un livre, celui-ci tient compte également du flux rapide d'images consommées en ligne qui domine aujourd'hui notre quotidien. Cependant, alors que pour certains de ses contemporains, cette diversité et cette surabondance ont entraîné une dévalorisation radicale de certaines images et idées, pour Coco Capitán il est*

encore possible de célébrer une culture visuelle actuelle (ainsi que son équivalent textuel), qui lui inspire une foi obstinée, voire parfois naïve. » (Capitán & Baker, 2019, p. 6)

a) Synthèse

Notre travail de terrain sur ces deux cas était inaugural : réalisé en 2019, il précède L'image et son double et le Supermarché des Images. À l'occasion de sa visite, un paradoxe nous frappait, en lien avec notre problématique actuelle : les pratiques numériques de deux artistes présentés comme deux jeunes de leur temps étaient soumises à un jeu complexe de cacher-montrer. Le silence posé sur ces aspects nous paraissait en dire long sur l'orientation du discours de l'exposition, qui renvoie au second plan le volet technique de la pratique photographique et maintient le primat du tirage argentique sur l'image numérique.

Nos conclusions, au sein de ce travail de thèse, rejoignent ce premier constat mais sont enrichies par l'utilisation de notre grille et un travail de contextualisation de la Maison européenne de la photographie bien plus abouti. Relevons tout d'abord comment la direction de Simon Baker se situe avec une nette cohérence dans la continuation du projet de Jean-Luc Monterosso. Mentionnons, notamment, la revendication assumée de subjectivité dans le choix des artistes de la MEP. Citons Jean-Luc Monterosso, en 1996 :

> *«Si je voulais utiliser une formule choc, je dirais que dans la photographie aujourd'hui, nul n'a le monopole du regard. »* [226]

Revendication assumée par Jean-Luc Monterosso et qui semble reprise par Simon Baker, à certains égards. Et allant de pair avec une conception similaire, entre les deux hommes, de ce que nous avons appelé une théorie des collections commune. Théorie guidée par une volonté de réunir une collection de tirages, représentant une photographie d'auteurs. Donc, acquérir le plus de séries possibles d'un même photographe pour saisir au mieux les caractéristiques de son travail. Nous avons vu comment, chez Simon Baker, cette conception s'enracine également dans une connaissance poussée du livre photographique, qui véhicule lui aussi une perception sérielle de la photographie en phase avec les objectifs de la MEP. Mais le temps a passé, depuis 1996, et d'autres figures se sont imposées dans le monde de la photographie, définitivement lié à celui de l'art contemporain. Plus qu'une photographie d'auteur, les expositions de Ren Hang et de Coco Capitán s'articulent autour d'un discours prévalant : celui de la construction de l'artiste autodidacte et génial exempt d'influences, fussent-elles celles des outils employés.

La forme de l'exposition monographique conditionne, certes, une focalisation sur un artiste, mais

[226] Journal des Arts. (1996, mai 1). Jean-Luc Monterosso, directeur de la MEP. Le Journal Des Arts. https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/jean-luc-monterosso-directeur-de-la-mep-101157

on remarque ici une tendance bien différente. Ici, les visions de l'artiste développées répondent directement à l'idéal-type de l'artiste singulier en régime démocratique défini par Nathalie Heinich où,

> *« depuis la première génération post-révolutionnaire, nous vivons dans un monde où toute une partie de l'élite se tient dans la marginalité, revendiquant le refus de la société même qui la reconnaît : une élite à la fois excellente et démocratique, à la condition de rester singulière »(Heinich, 2018, p. 324)*

Cette singularité n'est, en revanche, pas gratuite et s'accompagne d'une mise en discours de la marginalité de ces artistes. Ce que les artistes récoltent de grandeur se paye par une forme de marginalité . Toujours selon Heinich (2018, p. 410)« La singularité dans l'excellence permet de payer la grandeur par la marginalité, la privation des gratifications à court terme (l'argent, le pouvoir). ». Ainsi, le recours aux données biographiques des artistes se centrent sur plusieurs grands thèmes qui placent Ren Hang du côté des prophètes et des artistes maudits, et Coco Capitán dans celui des génies bourreaux de travail. On ne fournit en revanche, dans les données de contextualisation sociologique de la médiation, aucun élément éclairant sur leur formation où les réseaux qu'ils ont pu rejoindre durant leur carrière. Les différentes réalités concrètes de l'art qui en font une profession mais qui ne permettent pas de maintenir l'illusion du privilège ne sont pas abordées.

Forts de ce premier constat, on pourrait conclure en disant que l'exposition se concentre sur les filtres artistiques et sociaux du discours sur la photographie numérique, omettant complètement la dimension technique. Il nous apparaît que la représentation du numérique est ici plus complexe, bien que le thème soit secondarisé par rapport au processus de construction de la figure de l'artiste en régime de singularité. Le numérique nous semble être en réalité couramment mentionné dans le corpus médiatique accompagnant les deux expositions. Post-réseaux sociaux, les deux artistes sont les représentant d'une génération émancipée des médias numériques. À cela s'ajoute une conception de la MEP centrée sur le tirage. Euphémisant la technique, l'exposition réduit la photographie – numérique ou pas – à ce dernier. Les données d'ordre processuelles, performatives ou représentationnelles mobilisées par les deux photographes ne sont pas explorées. L'emphase est portée sur le temps de la captation au détriment de l'édition et la diffusion photographique qui sont les domaines privilégiés de l'intervention numérique.

Cette absence de médiation des enjeux techniques a une conséquence pour les publics : peu de liens sont établis du point de vue des pratiques concrètes ou des outils communément partagées.

Une hiérarchie s'impose entre le génie doté d'un regard spécial, capable de saisir l'instant et des pratiques plus communes. Surtout, la notion de photographie numérique semble ici à fuir, au regard d'une mise en scène du tirage comme objet de contemplation. Faisant de la sérialité un aspect suffisant pour « comprendre » le travail d'un photographe, la médiation s'appuie principalement sur une évidence du visuel qui est loin d'être partagée par tous. La jeunesse, à la MEP, semble rompue aux codes de la représentation photographique au point qu'il n'est pas utile de présenter, formellement ou techniquement, quelle « rupture » le travail de Ren Hang ou Coco Capitán propose. La perception des publics par l'institution est, par ailleurs, focalisée sur la question de la jeunesse. S'opère ici une simplification de la notion de génération dont ces jeunes publics seraient les représentants. La « nouvelle génération » avec laquelle l'exposition doit faire des ponts nous semble être avant tout une construction interne au domaine des arts, que nous développerons plus loin. Celle-ci s'articule avec une conception large du « grand public » présent dans nos analyses.

B. Les visibilités de la pratique expositionnelle

Tandis que l'exercice de la visite et l'examen des médiations nous permet de produire une lecture du message véhiculé par nos expositions, les entretiens nous permettent de saisir plus clairement les enjeux communicationnels soutenant la pratique expositionnelle.

Par ce terme, nous désignons l'acte d'exposer dont notre second chapitre restitue la teneur institutionnelle et collective. Exposer, c'est travailler en groupe pour élaborer dans l'espace un discours d'exposition. Entre évolutions professionnelles et éléments prosaïques (budgets, contraintes spatiales…), formaliser une exposition est un acte soumis à de nombreuses contraintes que nous explorerons dans un premier temps, avant de nous pencher sur les représentations des publics et de la médiation à l'œuvre dans une seconde partie.

Car, si selon le bon mot de Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait l'œuvre », force est de constater que le regardeur est présent à des degrés variés au sein des préoccupations des artistes et des commissaires. Et lorsqu'on les croise, les représentations des publics s'avèrent plurielles selon que l'on s'adresse à telle ou telle catégorie de nos enquêtés. Ainsi, la catégorie des exposés laissera toujours une place – dans nos échanges – à l'interprétation des publics, se dégageant d'une vision univoque de leur travail. Au contraire, la liaison avec les spectateurs semble assez primordiale. Sans se positionner absolument sur le sens de leurs productions, ils nous présentent

généreusement leur manière de faire et le processus derrière l'œuvre lors des entretiens. Il y a une place laissée toujours vacante dans le propos des artistes pour que puisse se nouer la relation avec les publics. Les termes employés révèlent toutefois des rapports ambigus avec ce public, pas toujours envisagé dans toute son épaisseur. Cette pensée des publics s'accompagne de plusieurs conceptions adjacentes concernant la notion de médiation. Si celle-ci est centrale dans notre conceptualisation de l'exposition, elle n'occupe pas toujours la même place auprès des artistes et des commissaires. Entre éléments organisationnels et pensée des publics, notre enquête nous offre ici une vision concrète des pratiques expositionnelle au sein de nos trois terrains à travers les mots de nos différents interlocuteurs.

1. De l'importance du collectif pour faire émerger le projet

a) Un grand rendez-vous qui peut s'appuyer sur un vaste déjà-là

Portée par un collectif, l'élaboration concrète de l'exposition ne se fait pas *ex nihilo*. Bien au contraire, c'est fort d'un déjà-là conséquent que s'amorce l'exercice. Ces éléments préexistants nous paraissent être principalement de deux ordres : l'un est immatériel et se réfère à un certain nombre de procédures, d'orientations et de stratégies portées et actualisées par les concepteurs d'exposition. Le second est matériel et incarné, plus prosaïque : l'espace concret dans lequel est organisé l'exposition et son parcours.

Le premier s'exprime aux niveaux macros et méso, comme un déjà-là institutionnel qui englobe la stratégie antérieure de l'espace d'exposition, et qui peut remonter jusqu'à une politique culturelle. Nous avons détaillé auparavant, pour chacun des lieux, leur orientation singulière. Brièvement, tous réalisent à leur manière la fonction muséale en articulant une mission de recherche, une mission de conservation et une mission de communication, pour reprendre la typologie de Rasse (2017) dans *Le musée réinventé*.

À ce titre, le discours des différentes expositions que nous avons étudiées est orienté par des missions institutionnelles qui se déroulent sur le temps long. Par exemple, la question de l'animation et de l'enrichissement des collections est centrale pour la galerie de photographies du Centre Pompidou et la MEP. Au Jeu de Paume, on poursuit le rôle d'explorateur de l'image contemporaine avec une mission de production historique. Mais ce déjà-là se complexifie à mesure que les espaces d'exposition prennent de l'ampleur, développent leur activité et surtout fonctionnent dans le réseau de coopération large qu'est le monde de l'art. Cette complexité s'incarne notamment à travers les missions du chargé de production, ou du coordinateur d'exposition.

Profession centrée sur le versant organisationnel et prosaïque de l'exposition, le producteur-coordinateur est notamment chargé de faire le lien entre les différents corps de métiers impliqués dans la réalisation. Chloé P., coordinatrice d'expositions au Jeu de Paume, nous en expose les enjeux lorsqu'elle nous présente les contours de sa mission :

> *« Je pense que c'est une profession [la coordination d'expositions] qui devient plus visible, mais qui n'est pas nouvelle […]. Je ne sais pas, moi je n'ai pas travaillé particulièrement sur l'histoire des expos mais voilà : le rôle du commissaire se renforce, le rôle de la production se renforce aussi. Mais ce*

n'est pas un métier émergent, et ça prend des dénominations très différentes d'une institution à l'autre. Ça dépend aussi de l'échelle de l'institution, du pays aussi... Parce que bon, globalement, c'est un project manager*, voilà tout simplement ! (rires). Et après pour des questions soit diplomatiques, soit politiques, soit éthiques etc. les institutions choisissent de dire chargé de production, chargé des expos, coordinateur... Coordinateur, c'est un peu plus large dans les champs d'action, mais c'est tout ! »*[227]

A l'heure du musée mondialisé, les coordinations internationales imposent des normes communes exigeantes. L'émergence de ces métiers est ainsi le fruit de ces exigences de sécurité, de rémunération et de reconnaissance[228] que la collaboration internationale entre les musées – particulièrement européens et anglo-saxons – a catalysé. Dans ce contexte, la mobilité des personnels et le trajet des expositions lui-même complexifie la production et la coordination :

« [C'est] Aussi bien la mobilité des professionnels mais aussi la mobilité des expositions elles-mêmes en fait, qui a imprimé un niveau d'exigence complètement différent. Qui est parfois extrême, qui se fait parfois au détriment de... Pas forcément des projets. Mais, par exemple, c'est vrai c'est synonyme d'une augmentation des coûts énorme. *»*[229]

Son témoignage évoque les parcours des commissaires à l'international (comme Clément Chéroux, Florian Ebner, Marta Ponsa ou Quentin Bajac) et les objectifs muséaux à portée internationale comme ceux de la Nouvelle muséologie. La fonction de production ou de coordination assure au mieux la cohérence d'un projet d'exposition qui implique désormais un nombre important d'interlocuteurs et un calendrier d'action serré. De notre point de vue, l'exercice de la profession était synonyme d'une gestion informationnelle du projet. Dans le discours des deux productrices, la coordination était logiquement associée à un rôle de facilitateur dans la communication entre toutes les parties. Après avoir fait part de cette remarque à Marion B., collaboratrice directe de Chloé P au Jeu de Paume, celle-ci nous répond avec une image éloquente :

« Tout à fait, il y a beaucoup d'échanges d'informations. En fait c'est comme si

[227] Chloé P. et Marion B., entretien du 10/08/2022.

[228] *Ibid.*

[229] *Ibid.*

on organisait un immense rendez-vous. Avec un ensemble de prestataires qui doivent être exactement là au temps présent. Et nous, on doit un peu orchestrer les moments d'intervention de chacun. D'abord la scénographie, puis des œuvres, les constats... […] Quelque fois j'ai vraiment l'impression qu'on travaille à l'organisation d'un immense rendez-vous. Et donc pour organiser ce rendez-vous, on doit convoquer un tas d'acteurs, prestataires, artistes... Jusqu'au vernissage. » [230]

Créer les conditions de ce rendez-vous est une tâche de nature fortement opératoire. En attestent les calendriers et les budgets dont la mention a traversé nos échanges. Ils sont – pour la productrice Marion B. du moins – des outils structurant sa mission :

« Il y a un budget et un projet et un planning à respecter puisqu'on s'inscrit dans une phase temporelle avec une deadline […] En gros, on a 3 outils. Enfin moi c'est comme ça : j'ai la liste d'œuvres, le budget et le rétroplanning. »[231]

Caractérisée par une nécessaire réactivité, la mission suit un phasage temporel qui découpe chaque projet en étapes, de la conception au bilan final en passant par la réalisation :

« On est à fond dans les deadlines : il y a une ouverture d'expo au bout d'un moment qui arrive. Je vois, dans les phases temporelles, la partie préparation, la partie production, une fois qu'on est d'accord sur le budget et les évolutions artistiques qui doivent être faites. Et puis ensuite il y a la partie mise en œuvre concrète sur le site, et ensuite le démontage. Voilà ça et le bilan. »[232]

La formalisation scénographique de l'exposition rentre donc dans le périmètre de la coordination, car sa réalisation nécessite un financement et une temporalisation particulière. Entre la mission muséographique et la mission scénographique se glisse, au Jeu de Paume en tout cas, la fonction de coordination qui articule les deux pôles. Arrive ici le deuxième aspect d'un déjà-là bien plus prosaïque : l'espace où s'inscrit l'exposition.

Le jeu de Paume, la MEP et la galerie de photographies sont particulièrement tributaires, pour la spatialisation de leurs expositions, de l'architecture des lieux qu'ils investissent. Pour chacun des

[230] Chloé P. et Marion B., *op. cit.*

[231] *Ibid.*

[232] *Ibid.*

trois, les choix scénographiques s'entendent à la fois comme la traduction spatiale du discours d'exposition et comme un ajustement à des limitations matérielles concrètes. Devant jongler avec de nombreux paramètres budgétaires et matériels, comme les dimensions des espaces ou le prix des matériaux, l'aménagement spatial de l'exposition est un versant terre-à-terre de la coopération.

Par exemple, le Jeu de Paume impose une répartition par étages qui séquence une grande exposition ou permet d'en délimiter plusieurs plus petites. Pour le *Supermarché des images*, l'expérience de l'espace a vertu symbolique où chaque séquence est délimitée via des cloisons. Le parcours valorise l'expérience corporelle du visiteur, où l'on peut s'asseoir pour regarder une vidéo, tourner autour des objets en 3D. Une signalétique régie par un code couleur différencie les espaces, indique la marche à suivre… L'apparence générale du lieu, galerie minimaliste, est à rebours de l'importante somme d'expôts. Des socles gris et longilignes scandent de larges espaces de respiration sans objets. Le sol gris, les murs blancs, l'éclairage doux et l'absence de rapport extérieur (fenêtres ou baies) lors de la visite produisent une expérience qui n'est pas de l'ordre du supermarché mais du centre d'art, tout en répondant aux intentions des commissaires :

> *« On voulait, autant dans la scénographie de l'exposition que dans les intitulés des sections être vraiment très, dans le langage, très économique. C'est à dire très clair et faire une économie de moyens. On ne voulait pas une scénographie très présente au début, on a voulu faire des rayons comme dans un supermarché. Des étagères très brutes et aussi l'idée que toutes les structures puissent être recyclables, ce qui a été le cas, on a tout recyclé. Et on a encore des supports qui viennent des planches en bois de* Supermarché des images. *C'était un très beau matériau. »*[233]

Prosaïsme de l'espace à La MEP également avec l'Hôtel Particulier Hénault de Cantobre qui impose des organisations de salle, avec un grand mur central dans la salle 1, accolé à un couloir en salle 2. Le parquet au sol crée une sonorisation particulière, une certaine ambiance qui rappelle les menuiseries anciennes et les moulures : l'espace conjugue les signes architecturaux de l'hôtel particulier bourgeois et du centre d'art contemporain. Pour les expositions de Ren Hang et Coco Capitán, les murs sont colorés pour correspondre aux ambiances chromatiques des photographies exposées. Les séquences sont visuelles avant d'être textuelles. Annick Bureaud y perçoit une des

[233] Marta Ponsa, *op. cit.*

tendances longues des expositions :

> *« Tous les musées classiques montrent de l'art contemporain dans leur lieu. Avec des trucs très contemporains dans la matérialité ou autre. Mais à l'époque [Ici, le début des années 1990] on était en plein dans le White Cube. Et dans la photo, après, il y avait les murs de couleur verte, jaune ou machin… Toutes ces déclinaisons-là dans la peinture du mur. Mais dans cette phase effectivement, c'était White cube ou rien. Et alors dans l'art numérique on était dans le Black Cube parce que il y avait des écrans, souvent, et on devait être dans le noir pour y voir quelque chose. Il y a un peu cet antagonisme entre White cube et Black Cube et après pour la photo on a peint les murs de toutes les couleurs. »*[234]

S'ils répondent parfois à un geste d'exposition assumé, le choix de couleurs au sein d'une exposition peut répondre à des exigences bien plus terre-à-terre, comme nous l'indique Valérie M., scénographe au Centre Pompidou. Au sujet du choix de couleur sur les murs de *L'image et son double*, le choix est issu

> *« Basiquement, budgétairement de l'expo précédente où ils avaient peint (rires) ! C'est effectivement assez spécifique. Disons que par rapport à ce type d'espace qu'on peut retrouver au musée, la galerie photo, le budget était assez serré. Il ne faut pas oublier qu'il y a le transport des œuvres, des œuvres en acquisition… Par rapport au budget, c'était les œuvres qui passaient en avant et dans ces cas-là… Ce n'est pas que la peinture coûte énormément cher, mais s'il faut grapiller à droite à gauche, ça fait partie des choses de la scéno qu'on pouvait laisser car elle était très bien. Pour la scéno, on a un aiguillage général sur un budget général dans lequel tout le monde doit tenir. »*[235]

On retrouve ici des impératifs organisationnels d'ordre budgétaire qui s'adjoignent, pour la scénographe, au dialogue constant avec les commissaires en vue de produire un parcours pertinent. Constatons que Valérie M. présente un séquençage de son travail similaire à celui présenté par Davallon (2010, p. 235-236) et Martine Thomas- Bourgneuf (2021, p. 216) que nous avons évoqué plus haut. Au Centre Pompidou, le travail de l'architecte s'appuie sur des éléments

[234] Annick Bureaud, *op. cit.*

[235] Valérie M., entretien du 09/09/2022

matériels qui délimitent son champ d'action ainsi que des éléments artistiques et scientifiques, incarnés par les expôts et le propos défini par le commissaire. Ce propos revêt la forme d'un texte et parfois uniquement d'un échange verbal qui pour autant structure le travail de la scénographe :

> *« le texte permet aussi, quand il y a un, parce que des fois c'est juste un échange verbal avec les commissaires, de comprendre un peu plus et de rentrer dans la subtilité. Ce qui est intéressant, c'est quand-même l'aspect scientifique et c'est les commissaires qui l'apportent. Et nous de prendre, au fur et à mesure, les propos soit sur l'artiste quand c'est une monographie, soit sur une thématique qu'a choisi le commissaire et son orientation. […]*
>
> *On se base après essentiellement sur la liste d'œuvres, qui est découpée par parties ou par sections et qui peut donner des parcours plus ou moins libres. Mais c'est vraiment les œuvres qui nous guident, en fait. Enfin, les œuvres et cet aspect, aussi, de propos général. Mais si c'est une exposition photographique ou une exposition avec des peintures, des sculptures, ça oriente aussi les choses. »*[236]

Entre prosaïsme et élaboration intellectuelle, Valérie M. nous rappelle tout de même que le travail de conception spatiale répond, quoi qu'il en soit, à une certaine somme de critères subjectifs et sensoriels revendiqués :

> *« Et après je pense que sur un même sujet, d'un scénographe à un autre, on peut sortir des plans complètement différents. Ça fait partie du sensible. De notre personnalité à chacun et avec un même commissaire, on pourrait avoir des plans complètement différents de l'un à l'autre, même au sein du service, si on nous consultait sur une même scéno. »*[237]

L'étroite collaboration revendiquée par l'architecte avec le commissaire d'exposition dénote, à sa façon , de l'aspect relationnel de la mission de conception incarnée par les témoignages de nos enquêtés. Coordinateurs, scénographes, commissaires et artistes, tous attestent de la manière dont la constitution de l'exposition s'inscrit dans une démarche collective. Ils en fournissent par ailleurs quelques axes de fonctionnement, où la communication joue un rôle clé. Cette perspective

[236] *Ibid.* .

[237] Valérie M., *op. cit.*

de gestion de l'information et de la communication, en tant que processus organisationnel, permet d'établir le pivot entre les pôles muséographiques et scénographiques où une catégorie d'acteurs dédiés – les coordinateurs-producteurs – intervient pour palier la complexité accrue de l'environnement professionnel.

b) Co-construire l'exposition entre concepteurs, producteurs et exposés

Dans notre analyse de terrain, les entretiens nous permettent de saisir la teneur collective de l'organisation d'expositions et du fort degré de complexité que la tâche implique. D'où la création de métiers dédiés, dont le travail est d'articuler les différentes facettes d'un grand rendez-vous à ne pas manquer. Mais l'expérience pragmatique de la visite et l'étude des médiations offre en revanche une expérience homogène du discours de l'exposition qui semble émaner de l'institution et non d'une somme d'acteurs ou d'un auteur au sens strict. Ce qui transparaît de notre enquête conforte les observations effectuées en 2001 par Morgan Jouvenet où la coopération entre artistes et commissaires s'avère centrale pour produire une exposition d'art contemporain. Financer un projet et élaborer une œuvre en contexte muséal implique un travail collectif dense (Jouvenet, 2001, p. 335) qui se retrouve dans notre étude.

Nos entretiens viennent toutefois complexifier cette approche en faisant entendre les voix qui portent la mission d'exposition d'une institution et les configurations de travail en jeu entre les personnes. Dans ce sens, l'enquête au Jeu de Paume révèle particulièrement la morphologie d'un monde de l'art contemporain où s'est joué un réagencement des rôles entre artistes et commissaires, comme en témoigne Emmanuel Alloa :

> *« Alors, au-delà du* Supermarché des images*, là je reviens à l'instant de la* Documenta *de Kassel qui est vraiment la forme la plus radicale d'un déplacement depuis la figure de l'artiste vers celle du commissaire. C'est probablement la* Documenta *qui est la plus éloignée que jamais d'une idée d'œuvres accomplies, autonomes, qui pourraient d'ailleurs être achetées et intégrées au marché de l'art, pour se déplacer vers des processus. Donc l'artiste lui-même n'est plus individuel, il s'éloigne de la figure du génie, cesse de produire une œuvre qui vaudrait comme chef-d'œuvre pour rentrer dans un processus qui est déjà collectif, un collectif d'artistes qui à son tour rentre dans le rôle du commissaire. On peut déplorer la perte de qualité formelle sur*

certaines offres mais au fond, la question formelle se déplace vers le commissariat. Le choix artistique se pose dans la question de la forme exposition et non plus dans la forme œuvre. »[238]

Le philosophe renvoie à la définition la plus large du commissaire, qui n'est « pas le commissaire du peuple » mais « Celui qui est chargé, à titre temporaire, de fonctions relatives à un objet particulier. »[239] . Pour Alloa, ce déport n'est pour autant pas le signe d'un déport de l'auctorialité : le commissaire est un médiateur à ne pas confondre avec le créateur. Le mouvement illustré par l'exemple de la *Documenta* n'est pas le signe d'un basculement complet du régime d'auctorialité actuellement observable mais plutôt un glissement opéré par une pensée où la finalité n'est plus tant l'œuvre que l'exposition. Ce constat est également partagé par la co-commissaire du *Supermarché des images*, Marta Ponsa :

« *Je ne veux pas généraliser, je ne parle que d'expérience, mais je ressens que chaque projet devient une œuvre. Le dispositif de présentation n'est pas anodin, il n'a jamais été anodin : pensez au White Cube… Mais là, l'artiste prend une place, il joue et il est dans un dialogue avec les commissaires. Je trouve aussi que l'époque des grands commissaires qui décidaient tout, c'est fini. Il y a encore quelques grands noms, évidemment. Mais même chez eux, il y a plus de dialogue, une relation, un travail en commun… Je dirais un travail plus horizontal, en transversalité. C'est surtout que le travail d'artistes qu'on met en évidence avec nos dispositifs, c'est toujours une affaire de négociation. Et dans ces négociations, le consensus n'est pas toujours positif. Il faut qu'il y ait un peu de friction ! »*[240]

Elle souligne qu'elle observe une participation accrue des artistes dans ce processus :

« Je me souviens des années 1990, on faisait circuler des expositions et l'artiste, il ne venait même pas ou il venait peu. On lui montrait les plans sur papier où il validait un peu… Parfois, il ne venait même pas l'accrochage. Il arrivait, il voyait tout. Là ça serait impensable pour les artistes auxquels je pense ! Il y a une implication supérieure sur la présentation du travail par

[238] Emmanuel Alloa, entretien du 31/08/2022.

[239] https://www.cnrtl.fr/definition/commissaire

[240] Marta Ponsa, entretien du 19/08/2022.

rapport à ce qu'il y avait avant. »[241]

Cette question de la collaboration se retrouve dans leurs rôles respectifs de co-commissaires qui ont dû écrire, à trois, le parcours d'une exposition. Chacun de leurs témoignages propose une défense nette d'un processus délibératoire collectif :

> *« Mais bon, c'était un travail en équipe. Je ne veux pas dire qu'il y avait un artiste qui venait d'un tel. On cherchait un consensus et tous les artistes présentés, nous étions tous les trois d'accord. »*[242]

> *« […] dans tout processus collectif il y a une mise en commun, c'est-à-dire que chacun arrive avec des sensibilités. On a eu, je pense, un mode de travail très collaboratif où chacun venait avec des propositions. Chacun de était évidemment plus attentif à certains pans de la production contemporaine ou antérieure, mais le processus était partagé. »*[243]

Pour autant, chacun d'eux arrive fort d'un parcours propre, apportant sa spécialité lors de la constitution de l'exposition. La position au Jeu de Paume de Marta Ponsa vient avec une connaissance du champ artistique contemporain. Peter Szendy portait, lui, la pensée de l'iconomie et une sensibilité artistique personnelle et Emmanuel Alloa nous confiera sa satisfaction d'avoir pu faire venir certaines œuvres historiques de Vasarely ou Moholy Nagy. La délibération collective se nourrit des approches sensibles de chacun. Cette pluralité de voix dans le travail va plus loin au regard de l'importance de l'artiste dans le processus de montage. Citons Marion B. :

> *« Mais je trouve que dans une institution, il y a quand même plus de paramètres à prendre en compte dans la faisabilité. D'abord parce que quelquefois le projet, l'œuvre s'intègre dans un projet collectif. Donc il y a une scénographie qui est pensée avec le commissaire d'exposition sur une place qui est attribuée. Il y a un discours du commissaire qui est construit. […] Mais quand même, on est à l'écoute de l'artiste bien sûr, et on fait remonter à chaque fois les souhaits et les conditions de présentation et les exigences des*

[241] *Ibid.* .

[242] *Ibid.* .

[243] Emmanuel Alloa, *op. cit.*

artistes.»[244]

Le travail de commissariat permet de fixer et d'établir des intentions et un discours d'exposition qui doivent rencontrer les envies des artistes. Les entretiens effectués soulignent l'importance de la question de l'installation des œuvres au sein des expositions, réel processus de négociation entre artistes et commissaires. Pour un artiste, intégrer son œuvre au sein d'un discours d'exposition préétabli est une donnée contextuelle obligatoire, avec laquelle il faut s'ajuster. Pour Nicolas Maigret, le travail de l'artiste se situe en aval de la construction de l'exposition :

> *« Généralement quand même, on est invités au stade où il y a déjà un discours curatorial, un historique de l'institution qui invite et un historique de la personne qui invite. Et souvent déjà un postulat curatorial et une liste d'œuvres pressenties etc. Donc c'est un process qui est conçu pour accepter ou refuser une participation, notamment. Ça limite en fait les contextes qui pourraient être en contradiction avec un projet ou un positionnement éthique ou quoi que ce soit. Ça ne veut pas dire que ça n'existe jamais mais c'est rare. »*[245]

D'un point de vue organisationnel, formel et – ici – éthique, le recours aux artistes une fois le discours construit fait pleinement sens. Il permet d'éviter un certain nombre de dissonances dans le processus général de communication et de fluidifier l'approche. L'intervention de Nicolas Maigret rejoint celle de Julien Prévieux, pour qui bâtir un projet d'exposition clair permet aussi de distinguer un phasage de la production et de privilégier l'intervention des artistes sur leurs installations, lorsqu'ils le souhaitent. Mais les interventions concrètes des artistes ne sont pas toujours similaires : citons le cas de Lauren Huret, qui n'a pas participé à l'installation de son œuvre au Jeu de Paume. Son témoignage témoigne, lui, de la nécessité d'un certain lâcher prise lors de l'accrochage où les artistes ne peuvent pas tout contrôler, où espace et œuvre doivent s'ajuster :

> *« Non, je n'ai pas participé à l'accrochage. On fait des fiches techniques maintenant qui spécifient tout : la hauteur d'accrochage, quel type d'écran… Et c'est vrai que les derniers jours d'accrochage, j'aurais aimé avoir les monteurs ou les monteuses au téléphone. Parce que je n'ai pas eu d'image finale de l'accrochage vu que je n'étais pas présente. Et je sais que quand je suis arrivée*

[244] Marion B., *op. cit.*

[245] Nicolas Maigret, entretien du 06/07/2022

et que j'ai vu l'expo, la colorimétrie de l'écran n'était pas exactement comme je voulais. Mais je n'ai rien dit, il faut savoir un peu lâcher. Mais tout était écrit à l'avance : le spot sur la petite sculpture, la distance entre l'écran et la sculpture… »[246]

Ces « fiches techniques » reviendront chez la grande majorité des artistes interrogés et rappellent les discours autorisés décrits par Jean-Marc Poinsot dans *Quand l'œuvre a lieu*. Le montage d'exposition suit toujours des indications rigoureuses de l'artiste mais elles ne peuvent pas toujours anticiper l'ensemble des problèmes. L'expérience de la réalité du terrain induit des réajustements dans la présentation des œuvres d'art contemporain. C'est, par ailleurs, une fois que l'œuvre se déploie dans l'espace d'exposition que les artistes peuvent juger de la pertinence d'une présentation. Et il nous paraît intéressant de noter que, sans faire système, les critiques des artistes que nous avons récoltées visent plutôt le discours d'exposition et sa construction que les travaux présentés. Cette critique se retrouvera chez Martin Le Chevallier, pour qui le discours des commissaires pouvait être trop surplombant comme en atteste notre échange :

« M.L.C : Il y a une présence tout de même importante de la thématique. Chaque salle a un thème, les œuvres sont montrées sous ce prisme. C'est ce qui a été reproché à cette expo.

F.R : Cette question de la thématisation ?

M.L.C : Oui de l'instrumentalisation des œuvres, pour les faire rentrer dans les cases de sa problématique. »[247]

Aborder ce choix du séquençage et de la construction du discours d'exposition nous amène à autre point, qui porte sur la manière dont est envisagée la médiation par nos enquêtés. Si la question de la construction collective semble partagée d'un point de vue organisationnel, le processus de médiation en jeu au sein de l'exposition est-il l'expression, lui aussi, de ce travail commun ?

[246] Lauren Huret, entretien du 12/09/2022

[247] Martin Le Chevallier, *op. cit.*

2. La médiation en question

a) La médiation entre exposés, concepteurs et producteurs

Dans notre analyse, nous avons eu à cœur de démontrer comment l'exposition produit des faits institutionnels en vertu de son statut de dispositif de médiation. Ce processus nous paraît donc central dans la constitution du discours d'exposition et s'incarne à travers un certain nombre de choix concrets opérés sur nos terrains. Nous verrons ici comment le travail collectif de création d'une exposition est traversé par des conceptions de la médiation hétérogènes.

En guise de premier exemple, retrouvons Martin Le Chevallier qui nous fait part de son sentiment d'un discours d'exposition parfois trop rigide. À l'origine de son constat : la mise en place de son œuvre *Obsolete Heroes* au Jeu de Paume, qui nécessitait selon lui un degré de médiation bien défini. Son installation était composée de 9 photographies sous cadre représentant des capitaines d'industrie américains du XX^{ème} siècle, connus pour avoir introduit sur le marché les premiers objets à obsolescence programmée. Les photographies étaient conçues pour prendre feu sur la commande discrète de l'artiste, réalisant *in situ* l'expérience de l'obsolescence programmée. Pour son œuvre, les choix signalétiques des cartels du Jeu de Paume ne convenaient pas.

> Martin Le Chevallier est un artiste contemporain pluridisciplinaire qui vit et travaille à Paris. Exposé à l'international, son travail développe un regard critique sur les idéologies et les mythes contemporains.

Disposés au sol, sur de minces bandes de couleur fluo, on ne pouvait y écrire que peu de choses :

> *« J'ai rencontré un problème lors de cette exposition c'est qu'il y avait une signalétique très particulière avec ces bandeaux fluos. Or, pour* Obsolete Heroes *il était important pour moi d'avoir un cartel avec un certain nombre d'informations c'est-à-dire que je voulais que l'on puisse savoir qui étaient les personnes, ces portraits qui c'était. »*[248]

Pour que le sens soit pleinement saisi par les publics, des informations omises lors de l'installation devaient être ajoutées. À cette fin, au prix de nombreuses négociations, l'artiste a pu modifier la signalétique pour pouvoir faire figurer les informations qu'il désirait. Au fil de l'échange, Le Chevallier précisera sa pensée sur les usages du texte dans l'exposition :

> *« Je dirais que ça dépend des œuvres. Il y a des œuvres où justement il ne faut*

[248] Martin Le Chevallier, *op. cit.*

pas les accompagner par un commentaire et puis d'autres qui ont besoin de quelques informations, et souvent ça n'est pas grand-chose : ça peut être où ça a été tourné pour une vidéo… […] Je suis souvent critique par rapport aux cartels. Moi ce que j'aime trouver dans les cartels justement c'est ces informations-là : si c'est inspiré d'un texte, de faits qui vont m'éclairer pour comprendre l'œuvre.

Or trop souvent on va avoir une espèce d'aide à la compréhension qui va nous expliquer « l'artiste a voulu dire que », non alors là moi je ne veux pas lire ça, moi. Je ne veux pas qu'on oriente ma perception. C'est compliqué. « Il travaille sur », « Il nous dit que », « Il interroge ça »… Moi ce n'est pas ça que j'ai envie de lire. Ça amène un verbiage qui peut desservir. Des phrases toutes faites. »[249]

Ici s'expriment, de notre point de vue, plusieurs choses. Tout d'abord, nous lisons ce témoignage à la lumière de nos développements antérieurs concernant la dimension pragmatique de la scénographie. Nous apprendrons, grâce à Valérie M. au Centre Pompidou, que ce travail de médiation suit parfois une normalisation accrue dans ses formes, du moins dans un musée parisien d'envergure internationale :

« Là, en l'occurrence, que ça soit pour cette expo et pour toutes les autres, depuis quelques années c'est charté. Ça a été charté : les cartels développés, les cartels simples, les textes… Donc on a une charte qu'on doit respecter. »[250]

À la lumière de ces éléments, le discours de Martin Le Chevallier nous semble être critique non pas sur l'opération de médiation elle-même mais sur la répétitivité – et parfois même la standardisation – des pratiques professionnelles. La coopération et le phasage des montages d'exposition implique un lissage des pratiques que l'intervention de Martin Le Chevallier souligne. En sus, c'est un désaccord sur le but de la médiation qui semble ici s'exprimer. Quel rôle les médiations doivent-elles jouer ? sont-elles descriptives ? interprétatives ? Pour un artiste, articuler son travail au discours curatorial est capital mais diversement perçu. La manière dont la médiation est écrite impacte le sens de leur œuvre et joue directement sur sa position d'objet unique au sein d'un ensemble. Toujours dans le *Supermarché des images*, Lauren Huret restait

[249] Martin Le Chevallier, *op. cit.*

[250] Valérie M., *op. cit.*

ainsi circonspecte quant à la vocation parfois trop illustrative accordée aux œuvres dans l'espace :

> *« […] J'ai trouvé que parfois, quand les expositions sont faites pour prouver un propos philosophique ou entamer des réflexions analytiques de statut de l'image… Des fois, j'ai l'impression que c'est un peu comme si les œuvres fonctionnaient trop comme des illustrations des concepts avancés. Ça réduit les œuvres à une illustration de ces concepts. Des fois, c'est bien de les laisser respirer sans forcément appliquer les concepts par-dessus. Pour la réflexion sur l'image actuelle, je trouvais que c'était vraiment hyper pertinent et qu'il fallait complètement faire une expo comme ça. Mais les œuvres choisies, je l'ai ressenti comme une sorte de patchwork plutôt qu'un parti pris un peu culotté, vis-à-vis de propositions plus radicales. »* [251]

Outre la part « illustrative », c'est également la part « interprétative » de la médiation que l'artiste remet ici en question. De manière générale, les artistes attestent que la situation d'exposition à un impact concret sur le sens de leur démarche. Outre le cadrage sémantique de la médiation, le contexte spatial des produit aussi des effets de cadrage concrets. Parfois l'organisation spatiale devient le guide de la conception d'une œuvre :

> *« […] Je pense à ça par rapport au Supermarché des images où la scénographie était vraiment pensée, très présente comme un dispositif reliant les œuvres entre elles. Avec une manière de définir les sous-thèmes dont on parlait tout à l'heure. Donc dans ce cadre-là, tu vis aussi avec la scénographie : l'œuvre va être intégrée dans un dispositif scénographique sans que tu l'aies choisi. Il y a une sorte d'accord qui se trouve où il y a un certain nombre de choses que tu laisses au bon vouloir des commissaires d'exposition et puis tu peux ajuster localement la présentation de ton œuvre. »*[252]

Ajustements, accord… On retrouve ici la thématique de la coopération évoquée plus haut. Mais cette coopération semble mobiliser principalement les concepteurs et les exposés, qui ne se réfèrent pas à une instance tierce représentant les publics concrets de l'institution. À ce titre, nous restituons un échange sur ce sujet avec Marion B. du Jeu de Paume qui insiste sur l'importance du binôme artiste-commissaire.

---

[251] *Ibid.* .

[252] Julien Prévieux, *op. cit.*

« *F.R : J'ai une autre question, qui est un petit peu justement du même ordre : dans quelle mesure, quand vous contactez un artiste avec une œuvre que vous voulez exposer, vous arrivez à trouver une forme de terrain d'entente sur les manières d'exposer, et j'ai envie d'aller plus loin sur la médiation, la signalétique qui va être mise en place au sein de votre projet ?*
M.V : […] Je trouve que dans une institution, il y a quand même plus de paramètres à prendre en compte dans la faisabilité. D'abord parce que quelquefois le projet, l'œuvre s'intègre dans un projet collectif. Donc il y a une scénographie qui est pensée avec le commissaire d'exposition sur une place qui est attribuée. Enfin, il y a un discours en fait, qui est construit, du commissaire. Donc ça s'intègre dans un discours. Mais quand même, on est à l'écoute de l'artiste bien sûr, et on fait remonter à chaque fois les souhaits et les conditions de présentation et les exigences des artistes. Et après il y a une discussion qui peut être entamée. Mais je voulais dire aussi que le commissaire a un regard très important sur cette discussion. Nous, finalement, on est là pour faire l'interface, on est là pour faire part au commissaire des conditions de présentation, mais après, c'est le commissaire qui peut discuter avec l'artiste en lui disant : écoute non, ce n'est pas comme ça que je voyais. Expliquer un peu mieux son projet curatorial. »

Notons ici la centralité du discours d'exposition et, par extension, le rôle du commissaire. C'est autour de cette construction discursive que s'articuleront ensuite les différents réajustements et désirs des artistes. Autour de ce binôme intervient ensuite le pôle de production qui met en œuvre la coordination entre ces discussions et leur réalisation concrète. Devant l'importance donnée au commissaire, voyons comment ceux-ci restituent le rôle des publics ou de la médiation. Nous avons évoqué plus haut comment Emmanuel Alloa pense le commissaire dans une position de retrait, en dehors du statut d'auteur :

« E.A : Ce qui me plaît dans la figure du commissaire, comme dans la figure de quelqu'un qui arrive après coup, c'est peut-être ce qui le rapproche du gestionnaire. […] Le commissaire, c'est quelqu'un qui n'est pas un auteur, ça me semble important de le souligner.

F.R : Dans quelle mesure ?

E.A : Le commissaire est quelqu'un à qui l'on confie une mission, à qui l'on délègue une tâche. Et donc je crois que c'est important de partir de là. On a tendance aujourd'hui, à oublier que le commissaire n'est pas tout simplement une nouvelle forme d'auctorialité mais c'est une figure qui est au service. Je pense que c'est important de savoir que le commissaire est un médiateur, il devient un médium à son tour et il ne faudrait pas le confondre avec la figure du créateur. »[253]

Le commissaire est ici envisagé en position de médiateur, mais celle-ci semble majoritairement construite relativement à l'auctorialité de l'artiste. Il subsiste ici une certaine ambigüité où la figure du commissaire semble surtout attachée à faciliter l'expression artistique, pas le processus de réception. Ce médiateur évoqué n'apparaît pas comme un relai vers des publics (dont il est peu fait mention) mais comme l'organisateur qui s'efface derrière l'auteur. En retour, l'adresse aux publics semble plutôt intéresser les artistes, au regard des interventions de Martin Le Chevallier ou Lauren Huret. Tout se passe comme si le commissaire facilitait la place de l'artiste qui, à chaque œuvre, amenait sa propre conception de la médiation.

Cet effacement relatif du commissaire est à articuler avec la pensée des visiteurs que nous avons rencontrée chez Marta Ponsa. La professionnalisation du domaine imprime certes, un certain degré d'exigence dans la production d'expositions, mais conduit également à multiplier les supports de médiation et de communication au sein d'une institution. Interrogée sur son sentiment quant à l'intégration du numérique au sein des institutions, Marta Ponsa nous répond :

« Je dirais qu'il y a comme deux voies qui se dessinent. Je pense que les institutions, certaines ont inclus la question du numérique. Proposer des parcours en ligne, des visites virtuelles dans les expositions mais aussi des contenus en lien, on le faisait déjà. Des vidéos, des rencontres ou des entretiens avec des artistes ou des parcours interactifs dans les expositions. Je me permets aussi de rajouter que nous avons une revue en ligne qui s'appelle Palm*. C'est un peu notre apport à ces contenus et à cette culture numérique. Mais dans les cas des productions, comme on fait avec l'espace de création en ligne, il n'y a pas beaucoup de structures qui proposent ces projets. »*[254]

[253] Emmanuel Alloa, *op. cit.*

[254] Marta Ponsa, *op. cit.*

Ici, médiation et communication se contractent dans un discours où « l'intégration du numérique » est directement envisagée sous l'angle de la production médiatique. Le discours de la commissaire semble traduire une autre caractéristique de la médiation, dont l'efficacité est liée aux canaux qu'elle investit. Intégrer le numérique dans la relation aux œuvres devient similaire à produire des expériences et médias en ligne sans pour autant s'interroger sur leur visée ou leurs potentiels usagers :

> *« F. R : Et comment faites-vous le lien avec les pratiques numériques des publics ?*
> *M.P : Alors, c'était avant COVID. Là je ne sais pas si on ferait pareil. Bon déjà il avait ses programmes très papier et peut-être, que maintenant on ferait autrement. Et à côté de certaines œuvres, il y avait un QR code qui donnait accès à de courtes vidéos ou l'artiste présentait son parcours et présentait aussi la pièce que le public avait sous les yeux. De petites vidéos de même pas une minute, que l'on avait postées sur YouTube. On pouvait y accéder avec le téléphone et on avait la parole de l'artiste. On avait choisi une petite dizaine d'artistes et s'étaient prêtés au jeu. Ça avait très bien marché et après la fermeture, à cause de la COVID, on a modélisé l'exposition et on pouvait la visiter d'une manière virtuelle. Et on avait justement rajouté ces petites vidéo YouTube. »*[255]

N'abordant pas la question de la médiation ou une représentation des publics, envisager leurs pratiques numériques équivaut ici à élargir une offre de communication déjà très complète. Télescopant moyens et fins, tout se passe comme si, dans les représentations en jeu, la multiplication des supports était équivalente à une relation pédagogique et culturelle fructueuse. Tandis que ces pratiques ont été largement discutées et critiquées au sein des sciences de l'information et de la communication (Rouzé, 2010), (Caune, 2010), (Triquet & Davallon, 1993), elles ne facilitent pas la création de lien, à plus forte raison face aux spécificités de langue en jeu dans nos expositions. Difficile cependant de réduire ce discours à des dispositions individuelles, tant les politiques officielles présentent l'équipement numérique comme une solution viable aux problématiques de démocratisation culturelle. Eva Sandri (2020, p. 64) constate une constance méliorative dans les discours des pouvoirs publics et des journalistes, où le recours au numérique

[255] Marta Ponsa, *op. cit.*

passe presque pour une injonction. Dans un contexte institutionnel qui survalorise les outils numériques s'exprime une distribution des rôles qui met le public de côté. Les commissaires produisent un discours central, auquel vient s'arrimer la conception des artistes sans que les possibilités interprétatives, les ressentis ou les prénotions des publics soient interrogées. Pour les acteurs, « Faire de la médiation » reste une activité à visée purement explicative ou une tenaille interprétative qui enserrerait le discours des artistes. Et à tout cela s'ajoute le régime langagier spécifiquement sibyllin de l'art contemporain.

b) Enjeu des mots de l'art contemporain

Outre le discours sur le solutionnisme technique auquel est soumis l'institution muséale, le langage utilisé pour la médiation des œuvres est, en lui-même, sujet à controverses. Notons que l'anecdote relatée par Martin Le Chevallier s'insère dans un long débat sur les rapports entre art et langage, comme le souligne le philosophe Yves Michaud :

> *« On a souvent mis en cause la prolifération du verbiage ou du jargon critique à propos de l'art contemporain, mais il n'y a là rien d'exceptionnel : les œuvres d'art, d'hier ou d'aujourd'hui, se disent dans des langages parce que c'est ainsi qu'on apprend à les sentir. Les manières de dire dépendent de jeux de langages qui façonnent l'expérience esthétique » (Michaud, 1999, p. 42)*

De notre point de vue, les témoignages des artistes sont à rapprocher du paradoxe inhérent à toute entreprise de médiation où mettre en mots implique forcément une part de choix et une orientation de l'expérience de l'œuvre. L'activité de médiation suppose obligatoirement une adresse et une éditorialisation qui s'applique de la constitution d'un parcours jusqu'à l'écriture des livrets de visite. Cette volonté d'accompagnement se retrouve dans les mots de Marta Ponsa :

> *« Donc on voulait que l'expo soit accessible à un grand public. On savait qu'il y avait des pièces qui étaient un peu plus complexes à cogiter ou interpréter, ou à lire au premier degré. C'est pour ça que l'on a fait un livret d'exposition avec des textes et une image, c'était vraiment un souhait de notre part d'accompagner les visiteurs. Et on voyait ça, c'était très beau de voir les visiteurs avec le livret et qui suivaient salle par salle, qui lisaient et regardaient la pièce, c'était voulu. Mais toujours en rapport au discours de l'iconomie, dans des textes qui doivent s'adapter à des publics très divers. »*

Dans un souci de cohérence graphique et de confort de visite, le dimensionnement des cartels et des textes muraux à Beaubourg est désormais établi et similaire pour chaque exposition. Loin d'être anodine, cette décision de produire une identité visuelle cohérente va de pair avec le projet de communication muséal. À ce titre, on comprend que Martin Le Chevallier ait dû négocier une correction de la signalétique.

Tandis que la forme du texte suit des préceptes graphiques définis, le fond reste soumis à des logiques internes d'écriture complexes. Les débats sur les terminologies artistiques sont certes historiques, mais écrire sur l'art contemporain et véhiculer l'expérience d'une œuvre relève d'un travail très ardu, si l'on s'en réfère Daniel Jacobi et Delphine Miège :

> *« […] le discours sur l'art contemporain doit affronter une tâche prométhéenne : dénommer et qualifier des œuvres qui refusent d'être catégorisées, qui fuient ou récusent sans cesse le champ précédemment balisé. Le discours de médiation, qui s'efforce de proposer aux publics une première prise sur les œuvres, est entraîné dans une course effrénée vers un lexique d'autant plus hybride qu'il ne cesse d'être renouvelé. » (Jacobi & Miège, 2005, p. 126).*

La médiation des expositions d'art contemporain est, pour les auteurs, sujette à un certain nombre de tensions internes qui traduisent à la fois la structuration du champ de l'art contemporain et son rapport aux publics. Au regard de nos analyses précédentes, nous pouvons rapprocher la pensée des auteurs de nos différents cas d'exposition. Sur la liste des difficultés repérées par les chercheurs, citons notamment la « banalisation » de la terminologie – dans le sens d'une entrée dans un lexique usuel – où les mots œuvres, pièces et travail désignent les différents expôts de manière indifférenciée (Jacobi & Miège, 2005, p. 123). En faisant évoluer la désignation des objets vers un vocabulaire commun, une coupure sémiotique émerge. Par exemple, délaisser l'appellation « tableau » renvoie à l'entreprise de floutage des frontières disciplinaires des artistes contemporains. En ce sens, les amateurs et initiés du domaine s'emparent de la terminologie car elle symbolise une opération intellectuelle avec laquelle ils sont familiers. En revanche, les autres publics peuvent être confrontés à un degré de flou qui conforte une idée d'imprécision à l'œuvre dans l'art contemporain (Jacobi & Miège, 2005, p. 15).

Et, dans un cadre de coopération accrue avec les artistes, leurs discours sont valorisés pour tenir au plus près du sens de l'œuvre mais la langue employée reste tout à fait personnelle et non soumise à un lexique stable et univoque (Jacobi & Miège, 2005, p. 127). Les médiateurs du musée,

forts de leur rôle de relai respectent au mieux les aspérités du discours de l'œuvre et se doivent de relayer les termes originaux (Jacobi & Miège, 2005, p. 126). Les discours s'interpénètrent et le travail d'écriture de la médiation est complexifié par des approches du langage riches mais parfois éloignées :

> *« Il y a toujours ça dans l'exposition : tu crées une longue phrase avec un ensemble d'œuvres, tu peux le voir comme ça. Mais en fonction de là d'où tu viens, ça peut être plus ou moins puissant et puis ça peut être aussi une construction plus ou moins logique. Ce n'est pas la même chose quand un artiste fait une expo, par exemple. On peut se dire : « J'ai l'idée de la phrase curatoriale », mais ça peut être du langage courant comme ça peut être de la poésie concrète, ou des bruits et des contrastes. »*[256]

En tension, le style du texte de médiation de l'art contemporain s'illustre en réalité par un degré fort d'implicite. Son apparente simplicité tire parti d'un réinvestissement du vocabulaire courant, corrélé à un fort nomadisme des termes désignant les œuvres. Son efficacité tient en ce qu'il incarne un grand nombre de conventions – au sens d'Howard Becker, des manières de « coopérer et de coordonner les activités efficacement » – du Monde de l'art. Si nous revenons sur notre cas, la photographie numérique se retrouve assimilée au régime d'exposition de l'art contemporain et ses apories. Notamment le fait que la médiation concerne, certes, toujours les œuvres et le propos des artistes mais très rarement les non-dits, implicites, bref les conventions du monde de l'art contemporain :

> *« Dans une perspective politique et culturelle de diffusion de l'art contemporain, la découverte des œuvres d'art contemporain ne semble donc pouvoir se passer d'une initiation à ces connaissances implicites, par une médiation de tous ces jeux de discours, qui permettront aux publics de se saisir des œuvres, au travers des mots et des mécanismes de perception qu'ils suggèrent. » (Jacobi & Miège, 2005, p. 128)*

Les publics d'une exposition d'art contemporain se situent donc dans une situation de lecture paradoxale. Dans le cas du *Supermarché des images*, le procédé nous semble particulièrement à l'œuvre.

[256] Julien Prévieux, *op. cit.*

Le nombre d'œuvres et leur supposée complexité induisent la production d'une médiation oscillant entre un désir de clarté et le maintien d'un certain nombre de marqueurs textuels et sémiotiques de l'art contemporain. Prenons le petit journal de l'exposition du *Supermarché des images*. Nous l'avons soumis à un comptage de termes grâce au logiciel *Hyperbase*, afin d'obtenir quelques statistiques. Dans l'entièreté du document, pas une fois n'est fait mention du vocable « photographie numérique ». Le terme « photographie » apparaît 15 fois, « photographe » 4 fois et le terme « numérique » 6 fois. Comparativement, « installation » apparaît 33 fois, « artiste » 59 fois et « œuvre » 22 fois. Notre analyse s'insère donc dans un contexte tout à fait spécifique, qui produit un discours cherchant l'indéfinition, le flou des objets. Si l'on ajoute cela à la manière dont la médiation s'articule entre exposés, producteurs et concepteurs, la persistance de ce langage nous semble riche de sens quant aux représentations des publics en jeu.

3. La place des publics dans une pratique décloisonnée

a) Une rupture symbolique en actes

Nous l'avons vu, pour Davallon (2000, p. 15), l'écriture d'une exposition passe par l'élaboration d'un Visiteur Modèle par les concepteurs. Cette figure apparaît à la suite de l'analogie opérée par Davallon entre texte et exposition et décrit la nécessité pour le groupe des concepteurs de se constituer une représentation juste de ses publics orientée selon deux objectifs :

> *« Pour que l'exposition fonctionne comme texte, son producteur doit concilier un double impératif : premièrement, associer le visiteur en suscitant chez lui le désir de coopérer et donc de faire que le visiteur retire plaisir et satisfaction de la relation (la tendance naturelle d'un lecteur est de continuer à suivre le texte linguistique, celle du visiteur est de passer sans prendre l'information) ; deuxièmement évaluer à la fois les compétences de ce visiteur et celles que le texte peut lui fournir. » (Davallon, 2000, p. 131-132)*

Construit comme à la manière d'un Lecteur Modèle, cette instance symbolise l'adresse au moment et de la conception et son étude véhicule un certain nombre de représentations des parties-prenantes de l'exposition sur leurs publics. Par ailleurs, notons que « dès qu'un Visiteur Modèle très ouvert et peu défini (ce que l'on nomme couramment le « grand public ») » (Davallon, 2000, p. 132) est mobilisé, ces objectifs deviennent rapidement contradictoires. La focalisation sur cet Autre est vitale, puisqu'elle assure la réalisation de l'opération de signification au cœur de l'exposition. Sur nos terrains, si nous ne pouvons pas totalement reconstituer cette représentation, l'analyse que nous avons effectuée jusqu'ici nous permet d'en repérer certaines traces.

Force est de constater que, dans les expositions, si la place des publics est aménagée, il n'est pas aisé de saisir les caractéristiques qu'on leur attribue. Par exemple, en suivant la métaphore filée du supermarché, nous pourrions penser que les concepteurs de l'exposition envisagent leurs visiteurs comme des consommateurs d'images. La réalité est tout autre, le choix du supermarché comme entité de référence pour le *Supermarché des images* est expliqué dans *Le Supermarché du visible* : le lieu désigne une expérience esthétique en lui-même et la manière dont le « marché » économique global oriente nos perceptions visuelles (Szendy, 2017, p. 14-15).

Citant Marx, Szendy indique que la perception dépend d'organes sociaux, ici d'une vision historiquement et socialement travaillée par l'économie de marché (Szendy, 2017, p. 16). Nous

avons vu comme l'exposition propose un grand dévoilement des superstructures de ce marché, et que les stratégies de résistance proposées reposent sur une réappropriation des outils de représentation. Alloa parle, dans sa contribution au catalogue d'un « vol à l'étalage » à advenir (Alloa, 2020, p. 94). En reprenant à notre compte la formule marxiste, il semble que la condition *sine qua non* d'appropriation des modes de production iconiques soit le statut d'artistes. De nombreuses œuvres s'appuient sur des technologies, artefacts et réseaux partagés par les artistes et les publics (Google, les Captcha, WhatsApp…) mais le discours médiationnel spécifie les expôts en les singularisant systématiquement en tant qu'œuvres artistiques et intellectuelles.

Quelle signification ici du « grand public » : une population se situant du côté d'une « pratique usuelle » des technologies face à la « pratique visionnaire » des artistes ? Tout nous mène à le penser : le public est « grand », relativement à une scène créative plus restreinte. Cette pensée d'un public massif et indifférencié du numérique apparaît comme largement partagée. Citons, par exemple, la cohorte des « infra-amateurs » dessinée par André Rouillé (2020, p. 53) :

> *« Ni professionnels, ni artistes, ni mêmes amateurs, ils appartiennent à la multitude de tous ceux qui, dans le monde entier, utilisent leur smartphones pour photographier. Les infra-amateurs ne sont pas, à proprement parler, des photographes : ni des documentaristes, ni même des amateurs. »*

Cette vision du public en fait une lame de fond, une « hydre omnivoyante » (Rouillé, 2020, p. 54) tour à tour paparazzi ou productrice de selfies à haute dose. Le constat de 1897 d'Alfred Stieglitz est comme radicalisé. L'ère du « photographier-au-mètre »[257] de Kodak a rejoint la puissance néo-libérale. L'artiste prend désormais la place – extérieure et réflexive – de l'amateur éclairé dans le procès de création photographique. Cette posture se retrouve en arrière-plan des propos de Samuel Bianchini. Évoquant le travail de recherche inhérent, selon lui, à la pratique artistique, il indique :

> *« On dit souvent en art "qui interroge" etc. C'est une expression un peu bateau aujourd'hui, mais au fond c'est vrai quand même que quand on travaille avec des médias en particulier assez nouveaux, je pense par exemple aujourd'hui à tout ce qui est l'apprentissage automatique, le* machine learning *ou les*

[257] "*Photographing-by-the-yard*". Voir le texte original de Stieglitz : Stieglitz, A. (1897). The Hand camera—Its present importance. In V. Goldberg (Éd.), *Photography in print : Writings from 1816 to the present*. Albuquerque : University of New Mexico Press. http://archive.org/details/photographyinpri0000unse

technologies d'intelligence artificielle qui touchent de près aux questions de représentation et d'image, eh bien je pense que les arts ont à la fois une vocation à être défricheurs, ils explorent. On le voit à la façon dont McLuhan, pose la situation des artistes par rapport à ça, dans une relation réflexive. Et ça m'intéresse beaucoup : c'est-à-dire comment on fait. Et par le faire, par les artefacts, comment on produit de la réflexion aussi bien pour nous que pour les autres. »[258]

Se référant à McLuhan, Bianchini évoque une des fonctions de l'artiste développée par le théoricien des médias dans son ouvrage célèbre *Understanding Media* de 1964 (ici l'édition de 1994, p. 65) :

« Dans l'histoire de la culture humaine, il n'y a pas d'exemple d'ajustement conscient des nombreux facteurs de la vie personnelle et sociale vers de nouvelles extensions hormis dans les piteux efforts périphériques des artistes. L'artiste saisit les défis culturels et technologiques des décennies avant que se réalise leur impact transformateur. Il construit, ensuite, des modèles ou arches de Noé pour affronter le changement à venir. »[259]

Une distinction : les atours prophétiques de l'artiste sont nuancés dans le discours de Samuel Bianchini qui ne souscrit pas pleinement à ces thèses. La posture externe et réflexive de l'artiste face aux technologies numériques n'en fait pas un prophète. Pour autant, son travail se situe dans une position de rupture face aux usages courants des publics.

Se retrouve ici une représentation de la singularité de l'artiste. Répondant à des enjeux politiques et intellectuels collectifs, l'interrogation et la critique sont presque un fait de structure du domaine de l'art contemporain, une compulsion critique selon Nathalie Heinich (2018, p. 373). Mais ce travail critique s'effectue dans une optique distinctive, face à un grand public n'ayant pas encore conscientisé des problématiques formalisées et conceptualisées par les artistes. Le discours de la révélation à l'œuvre dans le *Supermarché des images* tient en vertu d'une représentation des

[258] Samuel Bianchini, *op. cit.*

[259] *"In the history of human culture there is no example of a conscious adjustment of the various factors of personal and social life to new extensions except in the puny and peripheral efforts of artists. The artist picks up the message of cultural and technological challenge decades before its transforming impact occurs. He, then, builds models or Noah's arks for facing the change that is at hand."* (Traduction personnelle).

publics assez passive quant aux enjeux du numérique. Dans le discours des exposés, il s'opère presque une division sociale du travail de représentation, dans lequel les artistes ont un rôle de conscientisation actif, plus élaboré que la moyenne. Nous développerons cette thématique plus bas, gardons en mémoire ici la partition opérée entre « le » public, au singulier, et les exposés au sein du *Supermarché des images.*

Dans le cas de la MEP, la représentation des publics n'était pas aisée à cerner. Mais après examen, plusieurs caractéristiques émergent. Tout d'abord, force est de constater qu'ici aussi la rupture entre artiste et amateur est symboliquement actée. L'épure revendiquée de la médiation, composée de textes allusifs participe à un mystère entretenant la figure de l'artiste énigmatique. Pour Ren Hang et Coco Capitan la médiation de *Busy Living* semble jouer sur deux tableaux. La dimension visuelle est interprétée sous l'égide de l'évidence formelle, parfois enfantine, gage d'une création fraiche et spontanée. En parallèle, l'épaisseur conceptuelle plus opaque de l'artiste multimédia est régulièrement invoquée pour Capitan et la poésie tragique pour Hang. En lien avec ces figures artistiques quasi romanesques, les interventions de Simon Baker opèrent une euphémisation du numérique permettant une valorisation de l'approche formelle. Dans une exposition où les mécanismes de construction de l'image et de la pratique photographique sont passés sous silence, la démarche expositionnelle de la MEP valorise la contemplation. Du point de vue de l'art contemporain, c'est uniquement la pluridisciplinarité qui est abordée par *Busy Living*, tout en se cantonnant à des pratiques très identifiées (peinture et sculpture).

Ainsi, l'opacité de la médiation nous semble permettre – outre la singularisation des photographes artistes – une inclusion dans le domaine de l'art contemporain par jeu d'omissions. Sans rappeler les enjeux théoriques et professionnels propres au domaine, on s'appuie sur l'actualité des artistes et leur jeunesse pour s'insérer sur la scène de l'art en rendant égal « art contemporain » et « scène artistique contemporaine ». Or, nous avons vu avec Heinich que le qualificatif « contemporain » conjugue, en art, des significations sociales et des représentations qui dépassent son actualité. Cette actualité et cette jeunesse sont, par ailleurs, un des objectifs de développement des publics de la MEP pour cette exposition. Citons, à titre d'exemple, *Le Monde* du 13 octobre 2018 pour qui « La Maison européenne de la photographie vise jeune et loin » :

> *« Les deux premiers noms de son programme, qui débutera en 2019, sonnent jeune et branché, et disent la volonté du directeur d'attirer un nouveau public, celui qui aime la photographie pas seulement sous forme de tirages exposés en*

galerie, mais aussi sur les réseaux sociaux. »[260]

Et ce discours sur les deux artistes produit un effet-miroir sur leurs publics. A artistes jeunes, publics jeunes, en lien avec les enjeux d'image de la MEP. Cette recherche d'un rajeunissement des audiences traverse la couverture presse, où les déclarations de Simon Baker dépeignent une vision idéalisée de la jeunesse. Ainsi, l'institution met en scène un mécanisme d'identification à Ren Hang et Coco Capitán en les érigeant en porte-étendards. En produisant un discours sur la jeunesse, l'institution cherche à produire un discours sur ses publics-cibles. Comme les deux photographes, cette génération est déjà sage : poète, voyageuse, critique face au réseaux sociaux… Et elle conjugue, comme ces deux artistes prolixes, un hédonisme victorieux et un regard acerbe sur le monde. En s'appuyant sur la notion de « génération », jamais explicitée d'un point de vue social ou artistique, la MEP renvoie aux publics une projection idéalisée d'elle-même tout en idéalisant son audience.

L'image et son double, acte aussi à sa manière un régime distinctif entre publics et création. À ceci près que la distinction fait sens au regard de l'approche didactique et historienne de l'exposition. Il apparaît comme un choix méthodologique qui fait sens tant les premiers expôts sont éloignés temporellement des visiteurs. Le parcours de l'exposition se vit comme une montée dans le contemporain avec une répartition chronologique des expôts photographiques entre les trois sections. Ainsi, dans le parcours de visite, l'arrivée aux installations et aux œuvres photographiques dont la matérialité déborde du tirage se fait progressivement. L'exposition se propose d'être une relecture des collections du Centre Pompidou problématisées selon un axe de conception défini. Les œuvres les plus contemporaines (de Wilson, Goldblach et Meiselas, principalement) renvoient à un contenu politique et critique mais ce dernier est contextualisé dans une approche plastique générale. Mais sur ce point précis, à la manière du Supermarché des images, la figure de l'artiste fonctionne comme un alibi propre à renforcer la dimension critique des travaux.

L'exposition, à travers la question du double, affiche dès le départ son objectif d'ancrer historiquement la pratique photographique dans les réflexions de l'art contemporain. Mais pour ce faire, elle s'appuie principalement sur une analyse formaliste. L'évolution de l'image est amplement abordée du côté des formes, et bien peu du côté des mécanismes sociaux ou historiques qui s'agrègent à ces formes. On convoque ainsi, principalement, des traces de ce qui

[260] Guillot, C. (2018, octobre 13). La Maison européenne de la photographie vise jeune et loin. *Le Monde.*

est de l'ordre de la dématérialisation et de l'abaissement des frontières de la matérialité de l'image. Les reflets et les ombres de la première section sont positionnés comme des signes avant-coureurs d'une réflexion longue sur le « double » de la photographie, ce qu'elle recouvre, son envers.

La logique de distinction de l'artiste opère à plein régime dans nos trois cas. Pour la MEP et le Pompidou, l'appétence formelle dans le discours d'exposition peut expliquer en grande partie la coupure symbolique entre pratiques amateurs et pratiques artistiques. Ce que ces expositions montrent, ce sont des ruptures formelles qui scandent un passage vers la dématérialisation. Celle-ci est expliquée au Pompidou, en suivant une approche historienne formaliste, et partiellement déniée à la MEP. La pratique, désormais virtuelle et décloisonnée, oblige le *Supermarché des images* à passer par des théorisations complexes de son objet. Pris dans les rets du langage de l'art contemporain, la distinction entre artiste et publics passe par le degré de conscientisation. Les artistes dévoilent, les publics découvrent.

Ce discours sur le décloisonnement des pratiques photographiques numériques scande avec régularité nos trois analyses de terrain. Ce point nous paraît particulièrement signifiant tant du point de vue de la définition de la pratique que de son organisation, en lien avec une certaine image des publics. Car là aussi, décloisonner désigne surtout une opération plastique plus qu'un travail relationnel avec les publics.

b) Formes et décloisonnements dans les représentations curatoriales de la photographie

Au sein de l'institution, ce sont les concepteurs qui établissent les discours d'exposition. Leur travail est ainsi supporté par le poids symboliquement normatif des lieux. Conséquemment, les choix éditoriaux des concepteurs d'exposition produisent une vision du monde artistique, et par extension de la photographie numérique. L'écriture concrète du discours d'exposition est ainsi une mission centrale, colonne vertébrale du discours institutionnel. Les représentations de la photographie numérique véhiculés par nos cas comportent ainsi une dimension définitoire. Dans ces représentations marquées par la pensée artistique, la photographie est caractérisée par un fort degré d'ouverture disciplinaire. Dans les expositions, le décloisonnement est largement abordé et devient un motif récurrent du discours. La parole des commissaires positionne fréquemment la photographie numérique au sein d'une géographie plastique large.

Un exemple ici, où le décloisonnement est porté par Marta Ponsa dont le travail aide au dépassement des limites *via* la confrontation de la photographie à d'autres modes de représentation :

> *« Mais je pense que continuer de parler des expositions photographiques… Les artistes contemporains sont toujours en train de dépasser les médiums. L'exposition actuelle où j'ai accompagné l'artiste dans la sélection, on montre des photographies mais on montre aussi des films, des films en pellicule. Il y a une plante, du vivant dans l'exposition, une performance… »*[261]

La notion de décloisonnement apparaît comme fertile en termes d'appropriations par les commissaires et les artistes qui la mobilisent pour construire leur travail. Ponsa témoigne, par exemple, de la manière dont sa conception de la contemporanéité guide son élaboration de l'exposition et ses choix d'œuvres :

> *« Oui, c'était un parti-pris commun depuis le début. On ne voulait pas se couper les ailes. […] Même si le Jeu de Paume est un centre dédié à l'image, aux images au pluriel où l'on présente plutôt de la photographie, vidéo, installation et cinéma, là on n'est pas coupé les ailes et nous avons choisi des objets, des sculptures, une performance…*
>
> *Depuis le début, on voulait montrer une pluralité de démarches et de dispositifs pour montrer une contemporanéité. La réflexion autour de la technologie faite par les artistes, elle peut aussi avoir des formats classiques, comme une Minerva Cuevas qui continue à faire de la peinture ou Maximo Gonzalez qui tisse avec des billets de banque. »*[262]

Chez Simon Baker à la MEP, le recours au multimédia et au décloisonnement est tout aussi opérant. Pour rappel, voici comment celui-ci évoque, dans le catalogue de l'exposition *Busy Living*, le rapport entretenu par Coco Capitán aux frontières artistiques et aux délimitations du médium photographique :

> *« Coco Capitán a eu jusqu'ici une carrière courte mais fulgurante, rencontrant un succès immédiat et impressionnant. Elle travaille déjà sans relâche, au*

[261] Marta Ponsa, *op. cit.*

[262] *Ibid.* .

> *niveau international, pour certaines des plus grandes marques de mode, et a publié des livres et exposé ses œuvres dans plusieurs pays. […] Il semble que Coco Capitán soit arrivée dans cet univers alors que les générations précédentes en étaient réduites à regretter le bon temps des certitudes et de l'assurance qui séparaient entre elles les différentes activités créatives. » (Capitán & Baker, 2019, p. 5)*

Nous avons déjà amplement commenté la manière dont l'exposition à la MEP et les interventions du commissaire participent à l'élaboration de la singularité de l'artiste, nous ne développerons pas donc plus. Mais là aussi, le décloisonnement offre un appui à Baker pour défendre la position de l'artiste dans la scène contemporaine et produire un discours institutionnel. Enfin citons, pour *L'image et son double* au Centre Pompidou, Julie Jones :

> *« […] Donc effectivement, ce n'est pas une exposition de photographies classique, traditionnelle. Au contraire, ce qu'on essaie vraiment de montrer, c'est comment aujourd'hui il faut absolument décloisonner cette compréhension du médium. Parce que la photographie, ce qu'elle a fait toujours depuis ses origines, c'est se transformer, se redéfinir en fonction des avancées technologiques. »*[263]

Dans le cas de Jones, le décloisonnement est aussi pensé comme une des pratiques contemporaines. *L'image et son double* est l'occasion de présenter des expôts de formes variées tout en mentionnant quelques critères spécifiques à la photographie numérique (son caractère échangeable, comment ses nouveaux outils peuvent régénérer une pratique…). Ce discours s'appuie sur une élaboration historique vécue corporellement. Le parcours devient la métaphore d'une montée en abstraction.

Le décloisonnement agit comme un signifiant appliqué à la photographie dont l'un des signifiés renverrait à une production qui serait « contemporaine ». On peut penser à une antériorité commune : ici s'entendent encore les échos de la photographie plasticienne et de l'émergence de la figure de l'artiste plasticien, dont la pratique prolifère dans des médiums variés (Heinich, 1998, p. 87). Rappelons aussi comment ce discours s'appuie sur la représentation historique de la photographie comme circulante entre médias et médiums des années 1980-1990 (comme dans *Passages de l'image* et *Les Immatériaux*).

[263] Julie Jones, *op. cit.*

En art, l'ouverture disciplinaire comme condition de la contemporanéité d'une proposition est une logique discursive largement explorée par la Nathalie Heinich (Heinich, 2014, p. 43-44), et rejoint la rhétorique de la transgression propre au domaine. Au regard de la formation des commissaires (historiens de l'art et philosophes, principalement) il est logique que leur parcours ait croisé les approches théoriques de la photographie traversées par une pensée pluraliste. Intervenant dans l'exposition, ils continuent de produire les conditions d'existence de ce discours (notamment les passages entre médiums et médias et l'ouverture aux autres domaines) mais proposent des configurations annexes de leur sujet.

Ces dernières trouvent une explication au regard des orientations stratégiques des lieux où chacun exerce. Baker est fidèle à la théorie de la collection propre à la MEP, soutenue par un regard subjectif sur le choix des artistes exposés assumé depuis la direction de Jean-Luc Monterosso. Julie Jones reprend la galerie de photographies du Centre Pompidou dont la direction est marquée par des historiens de l'art à l'ancrage scientifique fort. Dans le cas du Jeu de Paume, l'orientation vers l'art contemporain explique le recours à la notion d'iconomie : le concept permet de cadrer des œuvres formellement éloignées sous un concept commun. Mais outre le poids du lieu, c'est l'identité professionnelle du commissaire contemporain qui est liée à l'idée de décloisonnement.

Quelques sources théoriques, portant spécifiquement sur une sociologie de la fonction de commissaire, permettent de mieux saisir l'orientation de leur travail. Tout d'abord, la profession de nos commissaires les inclut dans une démarche d'enquête qui a tout d'une veille – pour reprendre l'expression du sociologue Morgan Jouvenet – faisant d'eux des « centres de calcul » du musée :

> *« La pertinence des expositions s'appuie en effet sur la connaissance qu'ont les commissaires à la fois de l'état de la création artistique et des offres concurrentes. D'où l'importance, au sein de l'équipe [de commissaires ici], des échanges d'informations et de points de vue, qui constituent, comme ils le soulignent, un volet important de leurs activités. » (Jouvenet, 2001, p. 331)*

Ainsi, Marta Ponsa, lorsqu'elle parle de son processus de sélection d'artistes se dégage du terme de veille pour le décrire selon ses propres termes :

> *« […] on a une petite antenne qui reste allumée et dans un petit espace du cerveau, ça reste stocké. […] Je me suis aussi intéressée au travail des commissaires ou de centres d'art dans le monde qui se sont penchés sur cette*

thématique pour voir comment ils l'avaient présentée, quels étaient les artistes qu'ils avaient invités […]
Quand on fait une recherche en ayant un projet en tête, ça m'était déjà arrivé et ça nous arrive à tous les commissaires, on passe, on voit quelque chose et on va avoir une espèce de révélation. Tu as un projet en tête donc tes recherches s'alignent avec une thématique ou une problématique. Donc tu regardes autrement. C'est comme ça que tu trouves des artistes ou des travaux qui te semblent bien répondre à ta thématique et que tu veux les inclure. »[264]

Pour Morgan Jouvenet, le « style des commissaires » désigne les identités professionnelles agies sur cette base d'un métier où la maîtrise de l'information est cruciale. En outre, la profession de commissaire induit, certes, une connaissance poussée de la scène artistique contemporaine mais y adjoint une bonne dose de souplesse (Jouvenet, 2001, p. 334). Et pour cause : la capacité à improviser et à faire preuve d'un certain degré d'ouverture est l'une des conditions *sine qua non* à la découverte d'artistes innovants. Oscillant entre des routines de travail conventionnelles et un goût pour la sérendipité, la position de commissaire joue sur les deux tableaux. Dans ce cadre, le discours sur le décloisonnement est tout à fait adéquat pour tenir serré les maillages d'une identité professionnelle parfois contradictoire.

Mais que ce soit dans l'article de Morgan Jouvenet ou dans les termes de Marta Ponsa, peu est mentionné sur la perception des publics. S'ils s'accordent sur le travail de séquençage et de dramaturgie inhérent à la création d'un exposition, leurs représentations des publics est rarement interrogée. L'exposition, entre « grand rendez-vous », ou « pont » (Jouvenet, 2001, p. 347) liant artistes et publics place le commissaire dans une position centrale, qui penche légèrement vers le premier groupe.

On est tout de même en droit de se demander si le discours d'ouverture disciplinaire est parvenu à son terme. Rappelons qu'outre le discours d'exposition, sa réception est cruciale. Il nous semble que le discours sur le décloisonnement propose fréquemment une facettisation des sujets, dont l'interprétation échoit uniquement aux publics. Le discours sur le décloisonnement s'exprime par une prolifération formelle et théorique autour d'un sujet, comme des variations sur une même gamme dont le travail d'homogénéisation est parfois ténu. Tout se passe comme si cette pluralité

[264] Marta Ponsa, *op. cit.*

permettrait une réponse à la diversité des publics. Grapillant, sélectionnant, chacun trouverait son compte tant les orientations sont multiples. Nous sommes face a une méconnaissance des capacités interprétatives des différents publics que la variété d'expôts et la multiplicité des canaux de communication lisserait.

Il apparaît que les différents acteurs de l'exposition – artistes et commissaires notamment – ont naturalisé un discours et des pratiques antérieures sur la photographie et sur l'art contemporain, accompagné d'une pensée « d'un » public homogène. Au regard des difficultés matérielles inhérentes à l'organisation d'expositions et de l'interdépendance des acteurs en jeu, force est de constater que de nombreuses conventions s'installent, au double sens d'Howard Becker (Becker, 1988, p. 64)[265]. Il est difficile, voire impossible, de saisir ce que serait le fin mot d'une convention contemporaine. Mais tentons un mouvement en citant Giorgio Agamben (2008, p. 10) :

> *« Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. »*

Regard oblique ou pas de côté, l'examen contemporain relèverait d'une posture critique qui ausculte le social. Cette posture pourrait signifier une autre approche des publics, qui ne serait pas uniquement basée sur une coupure entre artistes et non-artistes résorbée par les objets d'art, vision par ailleurs infirmée par la recherche en sciences humaines et sociales :

> *« Les publics tels qu'ils se manifestent dans l'enquête sont des optimistes politiques confiants dans la force des institutions et notamment, pour le dire plus précisément, dans les capacités de résistance de celles-ci à l'extension du marché et de la communication de marché. Cette confiance est d'autant moins épuisante, d'autant plus facilement assumée que l'on n'est jamais exclusivement et continuellement* public*. Les membres du public sont en même temps des acteurs sociaux impliqués de quantité de manières dans la vie sociale (famille, études, travail, voisinage, vie associative, vie politique, etc.) et sont bien entendu avertis et parfois très fortement impliqués dans ce qui*

[265] La convention désigne à la fois les accords entre membres d'un monde pour assurer son fonctionnement collectif, ainsi que le produit de ce monde : la convention artistique transmise au public.

menace la permanence des institutions. » (Le Marec, 2013, p. 16)

Remotiver la perception des publics auprès des parties-prenantes de l'exposition nous paraît essentiel pour en maintenir toute la teneur. C'est à ce compte que la dimension de dispositif de médiation se réalise pleinement, dans toute sa capacité de levier de transformation sociale. C'est également la garantie de dépasser une conception linéaire de la médiation qui a, certes, évolué mais reste présente dans les discours que nous avons récolté. Cette conception linéaire se rapporte à « une conception de la nature des relations public-institution comme processus de transmission de producteurs à récepteurs » (Le Marec, 2007, p. 87), amputant la médiation muséale d'une part de son efficacité symbolique pourtant nécessaire à son action didactique et politique. C'est par ailleurs une approche qui met de côté la possibilité d'une approche qualitative, de proximité avec les différents visiteurs. Les acteurs de l'art contemporains sont toujours pris dans un hiatus entre sa perception des publics et la concrétude des capacités interprétatives et des attentes des personnes :

> *« Une seconde tension procède, par ailleurs, d'un autre avatar – que l'art contemporain introduit délibérément – : la volonté de dénoncer les mécanismes traditionnels de la réception de l'œuvre d'art. Il affiche une sorte de mépris pour la posture de délectation ou de plaisir esthétique en préférant choquer le public. Il s'oppose à la réception passive en prétendant faire jouer aux spectateurs un rôle différent, plus complice, qualifié parfois d'impliqué ou interactif. Il défend l'idée de l'instauration d'un nouveau type de relation qu'il appartient à chaque regardeur de découvrir et d'expérimenter. » (Jacobi, 2005, p. 22)*

Survalorisant une participation rêvée, la réalité des personnes impliquées dans l'œuvre et leurs représentations ne sont que partiellement interrogées. Du point de vue de la relation entre l'institution et ses publics, la photographie numérique suit donc les tropes principaux du domaine muséal. La démocratisation réelle des usages photographiques amenée par le numérique n'est pas équivalente à une revalorisation des usages amateurs. Au contraire, le filtre institutionnel tend plutôt à maintenir une forme de distinction tout en œuvrant à la diffusion la plus large possible des œuvres. Pris dans cette double-contrainte, voire ce paradoxe, voyons tout de même comment l'institution tente de donner une définition politique et formelle de la pratique.

C. Une définition partagée entre des enjeux de création et des enjeux de société

Si les cas analysés dépeignent une compréhension de la médiation et de la réception parcellaire, ils produisent toutefois des définitions de la photographie numérique associées à ses enjeux sociétaux. Au travers de l'exploration de la notion de matérialité, les artistes développent des stratégies de création fertiles. En parallèle, étendant la notion de matérialité aux conditions de production des images, le discours des expositions prend des tours critiques qui révèlent les enjeux concrets de nos pratiques d'image. Cette partie s'attache à saisir quels objectifs et quels discours sont mobilisés par les acteurs sociaux pour exposer la photographie numérique.

1. Le numérique comme discours sur les valeurs

a) Archéologie du terme

Nos analyses de cas délivrent un contenu à forte teneur critique sur les représentations du numérique. Ces critiques s'appuient sur des représentations nombreuses, issues d'une structure originelle. Ce discours collectif enthousiaste sur « le numérique », Bernard Miège le situe en 2020, comme une catégorie d'artefacts et de récits toujours en vigueur. Le caractère innovant du numérique est accompagné d'un certain nombre de qualificatifs qui dépassent une idée d'efficacité rationnelle :

> *« [Le numérique est] un élément constitutif d'une mythologie contemporaine […] récits imaginaires qui se sont diffusés d'autant plus facilement qu'ils étaient présentés comme des technologies (ici au sens premier en langue française de discours sur la technique) propres, douces en quelque sorte – des technologies issues directement de la recherche scientifique, extérieures au monde industriel […] » (Miège, 2020, p. 20)*

Hors du domaine industriel, les supports lisses et la fluidité des technologies semblent émerger d'un pur climat d'innovation. Pour Miège, le numérique ne se réduit pas à ses objets : le mythe s'y arrime, mais les dépasse pour produire un univers sémantique de valeurs mélioratives :

> *« Il est pour chacun une promesse de maîtrise de son environnement propre et, dans le même temps, un moyen (pernicieux, à y regarder de près) d'accentuation du contrôle social. » (Miège, 2020, p. 20)*

Dans son ouvrage, Miège envisage d'ailleurs les valeurs du numérique comme la réalisation contemporaine de vieux fantasmes humains. L'émergence d'une parfaite maîtrise de son environnement social et informationnel comme idéal est à dater au moins de la moitié du XXème siècle (Miège, 2020, p. 20). Ce mythe de la maîtrise va de pair avec les « usages pernicieux et la surveillance », révélant l'ambivalence de l'idéal. Il reprend, d'un côté, le récit sur la mise en puissance techniciste des individus. Mais ce dernier s'accompagne d'un contrôle social accru opéré par les gouvernements et les entreprises. La douceur, la propreté et l'efficacité remplacent la mystique industrielle et en résultent des « technologies » – des discours sur la technique – particulières. Miège les situe sur un continuum discursif, où s'articule l'attachement au numérique et son versant plus suspect qui, pourtant, ne produit que peu d'effets de résistance ou de débat (Miège, 2020, p. 20). L'analyse croisée de textes de Jeremy Rifkin et d'Yves Citton permet à l'auteur d'éclairer le paradoxe.

Pour le premier, les promesses du numérique découlent des transformations de l'économie et du développement industriel du XXIème siècle. Rifkin, essayiste, prospectiviste et « conseiller de personnalités politiques européennes et professeur de marketing mondialement connu » (Miège, 2020, p. 21) envisage les avancées numériques à venir comme une nouvelle révolution industrielle qui verra l'avènement d'une économie fondée sur des réseaux de coopération latérale, rendue possible par l'internet des objets connectés (Miège, 2020a, p. 22). Techno-solutionniste, Rifkin voit le numérique comme la défense d'une « économie de partage latéralisée » (Miège, 2020, p. 23) susceptible d'éradiquer le capitalisme. La multiplication des outils de communication et la connectivité des objets aux réseaux promouvraient une nouvelle forme d'intelligence collective plus horizontale. Dans cette optique, les outils proposés par les grandes entreprises représentent un pis-aller que les individus s'approprient, faute de mieux, dans un projet social où riment émancipation et numérisation (Miège, 2020, p. 23). Mais le numérique charrie son lot de promesses vertueuses (comme le développement de *l'open source* et des licences libres) qui font figure d'aboutissement de cette nouvelle économie plus juste (Miège, 2020, p. 23).

Chez Citton, le même état d'esprit se retrouve. L'auteur, « littéraire, dix-huitièmiste, spécialiste des Humanités numériques[266] et de l'archéologie des médias » (Miège, 2020, p. 21), décrit dans *Médiarchie* un cadre sociétal occidental historiquement dominé par des médias de masse, que

[266] Avec Miège, nous relèverons la difficulté autour d'un concept dont la réalité empirique et conceptuelle est délicate à définir. Il n'est pas aisé, en soi, de dresser une ligne de partage nette entre Humanités-tout-court et Humanités numériques (Miège, 2020, p. 21)

l'essor numérique révèle avec une nouvelle acuité :

> *« Si le numérique paraît dissoudre la médialité en la faisant pénétrer dans tous les interstices de nos existences, il aide ainsi peut-être à faire apparaître ce qui a toujours été la nature profonde de toute médialité » (Citton, 2017, p. 339).*

La définition problématique du concept de médiarchie est amplement discutée par Miège dans un article de 2018 paru dans *Questions de Communication*. Anhistorique et parfois flou, il décrit une réalité – avant tout affective et individuelle – où les expressions et ressentis passent systématiquement au prisme de médiations extérieures aux individus. Surtout, la médiarchie renvoie à une vue générale de l'effet des médias sur les rapports humains, souvent vécue sur le mode de la confiscation (Miège, 2018, p. 296). Le généralisme de Citton nous est ici utile puisqu'il permet d'identifier un grand discours sur le numérique et ses promesses. Car, dans son ouvrage, Citton entend non seulement éclairer le devenir des médias à « l'ère numérique » mais trace des « perspectives d'accompagnement et de prolongement par les acteurs sociaux eux-mêmes » (Miège, 2018, p. 289). À ce titre, il fournit une ligne directrice pour la résistance politique consistant en une réappropriation de la parole et de l'expression des individus par le biais de ces nouveaux outils numériques :

> *« Si les médiarchies, en tant que régime de pouvoir et vecteurs d'affections se sont donc imposées par la domination des médias de masse, il s'agit désormais de « digitaliser la médiarchie » en place, et cela passe d'abord par la désintermédiation, essentiellement via les plateformes, dont il ne dit pas/ne voit pas qu'elles sont sous l'emprise des Géants du numérique. » (Miège, 2020, p. 24)*

Au départ outils d'un pouvoir en place, les médiarchies deviennent, *via* leur appropriation numérique, l'outil d'une expression démocratique plus juste. Ainsi, le numérique s'attache très vite à des valeurs similaires à celles de Rifkin : « Partage, latéralité, voire intelligence collective […] sont des marques de la supposée ère numérique qui lui semble être en train de succéder à la médiasphère. » (Miège, 2020, p. 25). Critique ou enthousiaste, le numérique reste un domaine lisse où les compétences sont durablement partagées entre un grand nombre de citoyens, coopération utopique qui prend parfois les traits libertaires de la contre-culture des années 1960 lorsque sont évoquées les pratiques de hacking et de piratage (Miège, 2020, p. 30).

Ainsi, chez Rifkin et Citton se retrouve un discours sur le numérique marqué d'enthousiasme et

foncièrement capacitaire. Mais arrive surtout l'idée que les problèmes amenés par le numérique (capitalisme informationnel, économique, confiscation des modes d'expression) se réglera par lui-même. Remède et poison, « le numérique » est une formation discursive renvoyant à des idéaux de créativité et de production de richesses partagées certes imparfait mais portant tout de même en lui les idéaux d'une résistance. Un des objectifs des expositions que nous avons étudiées – plus encore au Jeu de Paume – consiste donc en une mise en lumière des structures concrètes qui soutiennent ces récits emphatiques en montrant qu'ils sont en réalité l'expression de volontés économiquement et politiquement situées. Nous verrons cependant que ces discours sont identifiés par les trois institutions qui les examinent selon leurs objectifs propres.

b) L'enjeu politique de la représentation

Cette question du « rendre visible » est centrale dans le message des trois expositions. On y retrouve l'expression d'enjeux de la visualité du numérique. Le terme visualité est ici choisi à dessein, et nous nous référons ici au concept décrit par Nicholas Mirzoeff pour qui la visualité décrit les conflits sous-jacents à toute représentation visuelle dominante. Issue des *Visual studies*, la visualité interroge les artefacts visuels à travers une pensée politique critique (Boidy, 2017, p. 80) et s'avère être une clé analytique pertinente pour saisir le discours social véhiculé par nos expositions.

> *« L'émergence de la visualité n'était pas un discours lié à la vision […] Elle avait trait au pouvoir et à sa représentation, désormais conçus en termes visualisés, en tant qu'éléments d'une nouvelle division des sens. »*[267] *(Mirzoeff, 2011, p. 132)*

La visualité désigne ici les capacités pour un ordre politique et social établi de produire des conditions de représentations réglées du monde, selon ses propres objectifs. S'opposent des stratégies de contre-visualité dont l'objectif est la diffusion de représentations annexes. Chacun des exemples traite du lien entre la représentation d'un sujet et les conditions sociales d'existence de ce même sujet, dessinant – plus ou moins en creux – un contexte social qu'il convient de commenter, critiquer, comprendre ou qu'il faut simplement exposer au plein-jour tant il est

[267] "*In other words, the emergence of visuality was not a discourse about sight at all, but about power and its representation, now conceived in visualized terms as part of a new division of the senses*." (Traduction personnelle)

invisibilisé.

Dans le *Supermarché des images,* le concept est opérant pour saisir l'épaisseur de l'idée d'iconomie et le partage politique qu'elle sous-tend. Le discours d'exposition s'appuie justement sur la visibilisation de structures économiques et politiques encore cachées. Samuel Bianchini, par exemple, expose avec son œuvre *Visible Hand* un symbole de l'emprise des flux monétaires sur notre existence. Avec ses propres mots, il décrit les enjeux politiques et sociaux liés à la représentation de ces structures :

> *« Parce qu'à partir du moment où on ne donne pas de visibilité, eh bien on ne donne pas prise. Et donc la plupart des gens se rendent compte qu'il y a un malaise avec cette financiarisation qui est juste aux mains de quelques-uns. Mais en fait on n'a pas prise. On n'a pas prise pourquoi, parce qu'on ne comprend pas, on ne sait pas où c'est, ça nous paraît évanescent. Comme ces histoires de Cloud, etc. En fait, on a tout un pan du monde qui se satisfait de la non-visibilité. Et donc la mise en visibilité elle est effectivement très importante. »*[268]

Dans ce cas, rendre visible est directement associé au « donner prise ». Le travail artistique de représentation a donc ceci d'intéressant qu'il permet aux publics de se figurer un problème afin de pouvoir le rectifier. Même constat pour Lauren Huret, qui plaide pour le développement d'une approche dépassionnée et critique des mutations technologiques dans le domaine des images :

> *« Enfin, en tout cas, cette prolifération et cette disponibilité de l'image, pour à peu près tout le monde elle est tellement nouvelle que pour moi c'est compliqué de trouver un vocabulaire qui permette d'avoir une distance critique par rapport à ça. […] Et pour moi, on manque de plus en plus d'outils analytiques et critiques pour comprendre ces images, pour les mettre à distance et pour pouvoir avoir des réflexions un peu plus saines sur ce qui est en train de se produire. »* [269]

Rendre visible, c'est permettre aux publics d'accéder à une représentation de phénomènes jusqu'ici trop impalpables pour être pensés dans toute leur complexité. Cette dynamique se

[268] Samuel Bianchini, *op. cit.*

[269] Lauren Huret, *op. cit.*

retrouve dans *L'image et son double* où certains expôts mobilisent des problématiques de visualité. Elle y est explorée de manière critique et compréhensive. Par exemple, *Life of an Image* de Meiselas matérialise les incarnations successives – le cycle de vie – de sa photographie. Dans une veine similaire, les *Scan Ops* de Norman Wilson optent plutôt pour une démarche de dévoilement à rebours des volontés de Google en opérant un travail de rematérialisation des images.

> *« Eh bien, il me semble que les produits Google doivent être transparents, n'est-ce-pas ? On ne doit pas se rendre compte de l'infrastructure qui inclut tout, des technologies au code jusqu'aux structures légales qui composent la firme et ses produits. Nous ne sommes pas censés saisir ces choses ou être au courant de leur existence. »* [270]

Andrew Norman Wilson est un artiste contemporain américain et réalisateur basé à New York. Diplômé de l'Institut d'Art de Chicago, il développe un travail de recherche critique sur le monde de l'entreprise et des nouvelles technologies. Son travail souhaite aussi interroger les caractéristiques du regard

Pour l'artiste, travailler chez Google dans ce qu'il nomme lui-même « le ventre de la Bête » lui a ouvert le regard sur un paradoxe prégnant entre la complexité inhérente au fonctionnement d'une multinationale et les efforts infinis produits par cette dernière pour lisser ou aplatir les aspérités qui émergent des conflits sociaux, de la pression au travail ou encore des différends juridiques[271].

À la MEP, nous utiliserons la notion de critique avec bien plus de précautions. *Love, Ren Hang* élabore à demi-mots une transgression de la représentation du corps nu en Chine, et *Busy Living* aborde les liens entre art et publicité, mais le mordant critique est moindre. En revanche, il nous apparaît qu'outre une valorisation de la collection du lieu, maintenir le primat d'une production allographique et matérielle n'est pas une décision neutre en 2019. Le tirage

[270] "*Yeah. Well, I think one of Google's products are supposed to be seamless, right? Like you're not supposed to be over aware of the infrastructure, which includes everything from the technologies to the code, to the legal structures that form the company and its products. You're not supposed to really consider those things or be aware of them*." (Traduction personnelle) in Andrew Norman Wilson, *op. cit.*

[271] "*smooth it out or flatten the curvature that arises through labor conflicts or labor pressure or legal disputes*." (Traduction personnelle). in Andrew Norman Wilson, *op. cit.*

Par ailleurs, Andrew Norman Wilson serait sorti indemne de cette affaire en raison des différends juridiques dans lesquels étaient embarqués Google et plusieurs instances judiciaires européennes, notamment françaises et allemandes. En cause, les revenus publicitaires engrangés par la firme via Google Books qui propose des contenus encadrés par le droit d'auteur ou tombés dans le secteur public.

incarne quelque chose du geste du photographe et de l'unicité de l'œuvre d'art. Il est l'accomplissement du processus photographique singulier. La MEP, dans sa position d'euphémisation de la dimension technique permet de représenter une pensée de la photographie singulière. Dans les deux expositions, les deux jeunes artistes s'inscrivent dans une histoire longue de la photographie dont le numérique n'est qu'un temps. À ce titre, leur recours aux réseaux sociaux et au web apparaît comme une forme de contingence, nécessaire, mais non essentielle pour contempler le travail photographique accompli. S'opère une forme d'affranchissement vis-à-vis de l'outil, qui vient soutenir un discours sur la liberté. L'œil du photographe et le travail visuel qu'il sous-tend ne repose pas uniquement sur l'outil. Citons Jean-Luc Soret à propos de Ren Hang :

> *« On ne sent pas chez lui un désir de choquer ou de provoquer le pouvoir chinois du tout. Il fait juste, comme on le disait, Je fais ce que je fais. Il a son approche complètement décomplexée du fait qu'il se plaçait dans une ligne rouge par rapport au gouvernement chinois, aux autorités, mais il n'avait pas du tout le désir de s'inscrire dans une filiation de mouvement contestataire. Mais ce faisant, il incarnait de toute façon, la liberté de créer et la défense de la liberté. »*[272]

Sur nos terrains, les artistes interrogés affirment se pencher sur la question des pratiques et des activités humaines révélées par les images, plus que sur les images elles-mêmes. La pureté du médium technique n'est pas centrale, c'est bien la question des pratiques sociales qui est questionnée. Si la visualité est systématiquement abordée comme une bataille de représentations, ce conflit s'adresse surtout aux géants du web et de la finance dont l'activité marchande dépossède les usagers et perpétue un ordre capitalistique jugé délétère. Chez Samuel Bianchini, c'est la financiarisation à outrance du monde qui est illustrée. Chez Andrew Norman Wilson, c'est l'apparente innocuité de Google dont le fonctionnement repose en réalité sur une division du travail fordiste, les *Scan Ops* désignant originellement les employés chargés de nourrir les bases de données via le scan manuel et non les images elles-mêmes :

> *« Cette classe de travailleurs, quittant le bâtiment tel le prolétariat d'une époque lointaine, s'occupaient en réalité du travail fordiste de numérisation pour Google Books – « scannant » du matériau imprimé issu des bibliothèques*

[272] Jean-Luc Soret, *op. cit.*

universitaires de la zone, page après page, sur des tables en forme de V surmontés de deux caméras DLSR. J'ai trouvé de vagues notes de réunion […] indiquant comment ils étaient exclus des privilèges standards comme les cafés, vélos, navettes et même d'autres bâtiments. C'était le résultat somme toute assez courant d'une organisation hiérarchique dans une multinationale, mais pourquoi cette classe de travailleurs étaient interdits de privilèges auxquels même les cuisiniers et agents de sécurité avaient droit, et pourquoi tout cela était gardé secret ? »[273]

Tandis que la critique de l'organisation économique fait figure de consensus au sein des expositions, les attitudes individuelles face aux images sont présentées de manière plus nuancée et plurielle. Nous avons vu ensemble comment les expositions peuvent positionner les artistes en situation d'explorateurs avant-gardistes des problématiques sociétales. Mais un autre pôle critique nous semble pertinent, la manière dont le travail des artistes peut articuler des actions critiques ou contestataires à un niveau microsocial, comme de petites résistances situées sur le plan du quotidien.

Pensons à l'approche quasi-ethnographique de Lauren Huret qui restitue les croyances – et les gris-gris – dans le martyr des Philippins chargés de la modération de contenu. Les approches plus sensibles et familiales de Taysir Batniji lorsqu'il montre des captures d'écran de mauvaises qualités de ses visioconférences familiales, où la petite histoire croise la grande. Il n'est pas aisé de qualifier ces pratiques à une échelle plus restreinte, à plus forte raison lorsqu'ils sont enchâssés – comme un contrepoint – dans la critique de l'iconomie. C'est le cas de *The Pirate Cinema* du collectif DISNOVATION.ORG, de la série Batniji et du travail de Lauren Huret, qui peinent à proposer un modèle alternatif au tout-iconique. Pourtant, les interprétations de ces œuvres sur le mode des petites résistances est possible.

Prenons le travail de Julien Prévieux qui illustre bien comment la notion de critique ne s'entend

[273] "*This class of workers, who left the building much like the industrial proletariat of a bygone era, actually performed the Fordist labor of digitization for Google Books – "scanning" printed matter from the area's university libraries page by page on V-shaped tables with two DSLR cameras mounted overhead. I found some vague meeting notes […] about how they would be excluded from all standard privileges like cafes, bikes, shuttles, and even access to other buildings. This was a fairly commonplace result of hierarchical organization at a corporate multinational, but why was this class of workers denied the privileges that even the kitchen and custodial staff had access to, and why did it seem so secretive?*" (Traduction personnelle) in Wilson, A. N. (2016). The Artist Leaving the Googleplex. *E-Flux*, *74*. https://www.e-flux.com/journal/74/59791/the-artist-leaving-the-googleplex/

pas de manière univoque. Chez lui, à plus petit pas, la pratique artistique ne fait pas le plein jour sur des structures dissimulées mais apporte une dose d'incertitude dans une représentation mécaniste hyper-efficace des industries numériques. Ici, il décrit l'œuvre *Today is Great* pour lequel il a capturé, depuis l'extérieur au téléobjectif, des notes sur un tableau de travail au sein du siège de Google en Californie.

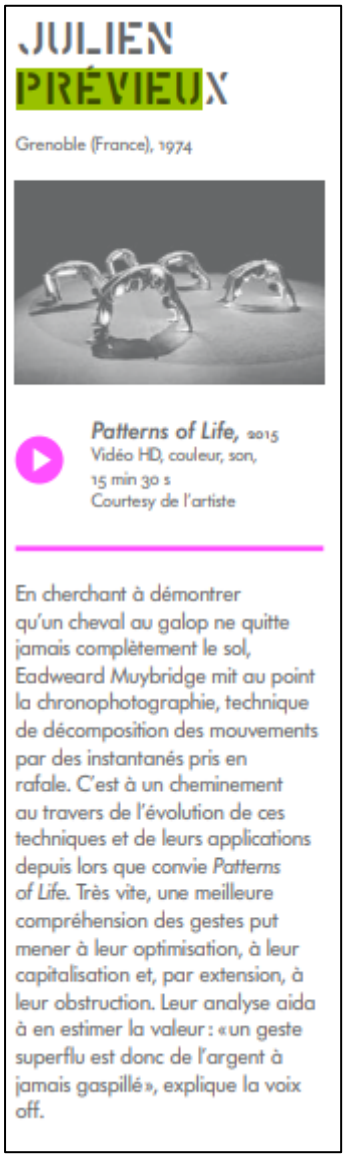


Figure 21: Capture d'écran de l'entrée Patterns of Life de Julien Prévieux au sein du Petit journal de visite.

« Donc ce rapport à la critique, il fait partie de la pratique, mais il va émerger de manière plus ou moins prégnante au fil des œuvres. […] Il y a un côté David contre Goliath qui montre qu'il resterait malgré tout quelques espaces critiques. Ça n'a pas l'ambition d'être effectif, mais par contre d'un point de vue symbolique, je montre malgré tous ces petits engrenages où tout n'est pas vissé, verrouillé. On va répéter que c'est du Kafka de bout en bout mais il semble rester des espaces autres, dans lesquels on pourrait s'insérer (rires). Je ne sais pas combien de temps ça va tenir mais en même temps, c'est très difficile de verrouiller tous les engrenages. Dans toute machinerie, ce n'est pas possible quoi. »[274]

Cette thématique apparaît comme un élément récurent dans le travail de Julien Prévieux, qui utilise notamment la performance et un usage comique du corps pour mettre en évidence les conventions d'un lieu et d'une situation et d'en proposer une critique à petite échelle. Selon les termes de l'artiste :

« Ce serait une posture critique Buster Keatonienne, le corps burlesque qui rentre parfois mal en résonance et puis, parfois, par le décalage, avec une réelle dextérité. Qui propose une sorte d'Épiphanie critico-comique (rires). Ça a commencé comme ça. Ce qui est assez drôle, c'est que j'ai l'impression que ça revient. »[275]

[274] Nicolas Maigret, *op. cit.*

[275] Julien Prévieux, *op. cit.*

Julien Prévieux est artiste contemporain et professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Lauréat du prix Marcel Duchamp 2014, son travail pluridisciplinaire a été exposé à l'International et interroge les effets des « rationalités contemporaines sur les corps individuels et collectifs ».

Versant critique sensible en contraste avec les structures de l'iconomie et dont la médiation rend peu compte. Son œuvre *Patterns of Life* est sujette à une médiation appuyant sur la critique sociale au niveau macro, sans revenir sur les enjeux plus microsociologiques développés par le travail de l'artiste.

Les cas étudiés s'illustrent par une inspection critique des enjeux politiques et sociétaux du numérique. Les artistes et commissaires apparaissent au fait des pratiques que recouvrent un discours trop lisse et consensuel sur les outils techniques. Leur travail tient donc à dévoiler ce que cache le numérique de déshumanisant ou de clivant. Pour autant, la dimension numérique est aussi investie d'un point de vue formel. La photographie numérique exposée n'est pas qu'un corpus d'idées mais aussi un ensemble d'œuvres visuelles.

2. Le numérique pour réactiver et organiser la pratique créative

a) Une notion propice aux stratégies d'exploration artistique

Durant l'exploration de ces quatre expositions, et particulièrement lors des entretiens, il était question de statuer sur la photographie numérique. Force est de constater, après les analyses d'expositions, que le statut de la photographie numérique exposée est singulier : décloisonnée, elle se situe toujours sur un *continuum* de pratiques visuelles investi selon les envies des ajouter photographes et plasticiens. Chacun des interrogés positionne la photographie dans son travail *via* des degrés de signification divers, suivant des stratégies individuelles d'exploration artistique. Au point que l'incertitude gagne parfois. A quoi peut encore se référer la photographie numérique dans un environnement artistique foisonnant et hyper-pluraliste ? Car, en 2023, la photographie décloisonnée dialogue avec toutes les formes visuelles. Citons le constat de Marta Ponsa :

> *« je pense que le médium est vraiment dépassé. […] De mon point de vue, les artistes qui m'intéressent et que je suis en ce moment, ces artistes ne sont pas forcément que photographes et eux-mêmes ne se définiraient pas comme photographes. Je ne veux pas être non plus une talibane et donner des catégories rigides, certains continuent à travailler et à s'appeler eux-mêmes photographes. Mais il me semble qu'en ce moment, ceux qui sont plus dans cette* shortlist *sont des artistes qui tâtonnent, qui explorent et qui adaptent un projet de recherche à des médiums différents. Il y a une plurimédialité. »*[276]

Si le foisonnement formel est la règle, reste que certains points permettent de maintenir l'intégrité de la « photographie numérique » en tant que catégorie de production visuelle. Ainsi, lorsqu'il décrit sa démarche, Martin le Chevallier se positionne d'entrée de jeu dans une pluralité de pratiques :

> *« M.L.C : La photographe ce n'est pas ma spécialité. Je l'emploie parmi d'autres médiums à l'occasion quand j'ai besoin.*
>
> *F.R : Eh bien déjà ça c'est intéressant. Vous envisagez la photographie de cette manière-là, plutôt comme un outil ?*
>
> *M.L.C **:** Oui, une solution pour documenter des actions et des réalisations. […]*

[276] Marta Ponsa, *op. cit.*

Je me nourris d'une actualité pour porter un regard, autant que possible avec humour. Pas toujours, hein mais j'appuie sur ces choses-là et le médium va vraiment dépendre du contexte dans lequel ça s'inscrit. Je me laisse les choses ouvertes : ça peut être de la performance, un processus administratif ou ça peut être toutes sortes de choses selon ce qui me semble être le plus pertinent. »[277]

Notons ici comme la notion de médium n'est pas première dans l'approche. Ce qui se situe à la racine de la création, c'est bien l'idée-devenue-forme, la concrétisation d'un processus mental. Le choix de la photographie ou de l'image fixe n'est pas envisagé en vertu d'une somme de qualités intrinsèquement attribuables à la prise de vue. Il est conditionné par une démarche artistique plus large, des objectifs à atteindre :

« Je m'intéresse particulièrement aux actions, d'aller faire des gestes d'appropriation et des interventions qui vont être éphémères, des choses comme ça. Et finalement l'image, la photo qui va documenter un geste voué à disparaître rapidement est le meilleur support par opposition à la vidéo. L'image va ancrer les choses, va leur donner une présence plus forte dans la mémoire. Je me suis aperçu, à quelques exceptions près, qu'en général c'est ce genre de geste qui m'intéresse, et qu'il peut mieux se raconter avec une photo ou une vidéo. »[278]

Cette idée transparaît également dans les termes de l'artiste Timm Ulrichs :

« Je partage le point de vue de Man Ray, qui disait de lui-même qu'il n'était pas un photographe. Comme lui, je ne suis ni un peintre, ni un sculpteur, ni un graphiste, ni un photographe, ni un cinéaste. Ce que je montre, en revanche, c'est une œuvre cinématographique, une œuvre photographique, une œuvre graphique, et ainsi de suite. Cela tient au fait qu'en tant que chercheur et créateur d'idées, je fonctionne en divisant le travail à accomplir, tout comme un architecte. […] En résumé, je n'ai pas d'outils propres. Je ne possède pas grand-chose […]. Comme le disait Francis Picabia, notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction. Mon seul outil est ma tête et

[277] Martin Le Chevallier, *op. cit.*

[278] *Ibid.* .

c'est ce dont je me sers. »[279]

L'utilisation de la photographie s'explique ici sous le mode de l'opportunisme ou de l'adéquation. Car, chez les artistes contemporains, la production ne s'envisage pas en vertu des spécificités d'un médium. Au contraire, la photographie est ici comme un outil d'un travail mobilisé selon les objectifs d'une œuvre définie. Elle rentre dans un processus de création qui va de la conception, l'idée jusqu'à la matérialisation et la conservation de l'œuvre. On retrouve ici une des grandes idées de la photographie plasticienne de Baqué, où l'image photographique intervient comme document, comme « ce qui reste » d'un geste ou d'une idée. Elle devient un ancrage de l'éphémère de l'expérience artistique. Cette pensée de l'image fixe comme un ancrage se retrouve, sous une autre forme, dans les propos de l'artiste Andrew Norman Wilson. Ses *Scan Ops*, présentés au Centre Pompidou, sont des clichés involontaires de salariés invisibles de Google, chargés de la numérisation pour Google Books. Pour Wilson, ces photographies sont des empreintes de cette situation insolite :

> *« Oui. [ce sont] Des empreintes, comme des manifestations d'un processus de travail. Et les rematérialiser comme des photographies est une étape importante pour moi à laquelle j'essaie de me confronter consciemment dans ma démarche. Et elles ne sont pas juste typiquement encadrées comme une photographie : elles ont différentes tailles et cela crée un certain nombre de considérations pour le public .»*[280]

La thématique invoquée de l'arrêt et de l'image fixe comme ancrage d'un processus renvoie à la représentation historique de la photographie comme un instantané du réel. On retrouve donc, dans la pratique contemporaine, l'imaginaire indiciel de la photographie toujours vivace. Persistante, cette compréhension de la pratique se trouve tout de même reconfigurée par des stratégies d'exploration artistique individuelles. On constate sur nos terrains que les représentations historiques de la photographie sont toujours agissantes chez ces artistes contemporains, bien que dialectisées avec les valeurs du numérique.

Par exemple, Susan Meiselas, rapproche son travail de la « tradition de la photographie

[279] Ebner, F., & Jones, J. (Éds.). (2021). Comment déjouer les photographes sans appareil photo. Entretien avec Tim Ulrichs. In *L'image et son double*. Centre Georges Pompidou - Spector Books. p. 171

[280] *"Yeah. Imprints they're like manifestations from a labour process. And to rematerialize them as framed photographs is an important step for me, and something that I try to deal with consciously within the work. And so, they're not just framed typically like a photograph : they're all of a different size, and that creates considerations for a viewer."* (Traduction personnelle) in Andrew Norman Wilson, entretien du 12/06/2022.

documentaire » (Ebner & Jones, 2021b, p. 165-166). Pourtant la plus proche du statut de photographe traditionnel, elle développe toutefois une approche plus personnelle qui s'attarde sur la circulation des photographies qu'elle produit dans le monde et entre les personnes. Parlant de ses projets de 1981, elle définit les sources de son approche :

> *« J'ai coréalisé deux films,* Pictures from a Revolution *et* Reframing History*, qui interrogent le rôle de mes images dans la mémoire historique des protagonistes nicaraguayens et mon engagement à retracer le processus complexe de création d'images, entre le photographe, le sujet et le spectateur. Ma propre pratique a commencé à changer : je me suis mise à penser non pas uniquement au "cadre" d'une photo mais aux "cadres" que je pouvais créer pour permettre aux photos d'être examinées. »*[281]

Son installation *Life of an image* poursuit cette investigation en inspectant les incarnations successives, de la boîte d'allumettes aux T-Shirts, de sa photographie iconique d'un révolutionnaire sandiniste. Ici, l'installation aborde les technologies numériques car le propos de l'œuvre est l'étude des circulations des images de la photographie initiale jusqu'aux environnements numériques.

Dans *le Supermarché des Images*, la photographie numérique est un domaine d'expérimentation, de gestes et de procédés plastiques car la technologie en jeu pose question face à un standard analogique antérieur. C'est ce que mettent en évidence le discours sur la viscosité et la fluidité des images, incarnées dans les œuvres de Jeff Guess (*Adressability*), Thomas Ruff (*Substrat II*) et Samuel Bianchini (*Visible Hand*), notamment.

De plus, s'appuyant sur les représentations historiques de la photo et sur le discours du décloisonnement, les artistes produisent des œuvres composites et formellement très variées. Pour autant, cette variété peut trouver une unité conceptuelle et sémantique en se basant sur le vocabulaire et les opérations d'ordre photographique. Prenons, par exemple, Philip Goldblach commentant l'installation *Lossless Compression.* L'œuvre ne présente pas de photographie au sens commun, mais s'avère photographique au regard des objets qu'elle convoque et des mots utilisés pour sa médiation. Composée de diapositives issues d'un département d'histoire de l'art, l'œuvre saisit un changement de paradigme dans le stockage et la diffusion des images :

[281] Ebner, F., & Jones, J. (Éds.). (2021). Le virus révolutionnaire de la reproduction. Entretien avec Susan Meiselas. In *L'image et son double* (p. 163-166). Centre Georges Pompidou - Spector Books. p.166

> *« En fin de compte, on pourrait le considérer comme une simple photographie – une photographie avec des moyens alternatifs, dans laquelle le moment de la capture n'est pas déterminé par moi mais par un changement dans les médias de reproduction et dans notre culture de l'image. »*[282]

Soulignons ici l'importance de la photographie en tant que métaphore. L'installation, qui essaie de représenter un temps défini, se rapproche conceptuellement de la photographie dans fins, pas dans ses formes. Montrer un stock désormais obsolète symbolise le passage d'un seuil dans les usages et figure un instantané. Le propos est appuyé par les signes visuels mobilisés : les diapositives renvoient à un signifié photographique, au négatif, à la gélatine…

Cette manière de travailler une « pensée photographique », d'en investir les principes pour baliser une démarche artistique se retrouve également dans les idées de Sara Cwynar. La photographie dirige la création des artistes, les mots et les gestes de la caméra impriment le corps et la pensée des artistes. Évoquant le concept de programme photographique du philosophe Vilém Flusser[283], Cwynar indique :

> *« Flusser était conscient du fait que l'appareil programmait la façon dont les individus percevaient le monde et créaient des images, et que nous travaillons selon un « programme caméra » (c'est-à-dire selon les intérêts de ceux qui sont au pouvoir) alors que nous pensons agir de notre propre chef […]. »*[284]

Ce que décrivait Dominique Baqué en 1998 dans *La photographie plasticienne* se maintient : des artistes travaillent toujours les affinités électives de la photographie et de l'œuvre d'art contemporain. La photographie, numérique ou non, reste une pratique phare pour explorer les limites catégorielles de l'activité artistique. Forte de sa plurimédialité et de son histoire – faite de circulations entre médiums et médias – la pratique est un domaine riche de significations, généreusement investies par les artistes et portée également par les commissaires. Dans nos cas d'expositions, une pensée dialectique entre les mots consacrés de la photographie et les enjeux

[282] Ebner, F., & Jones, J. (Éds.). (2021). Accroître le bruit de l'image. Entretien avec Philipp Goldblach. In *L'image et son double* (p. 155-158). Centre Georges Pompidou - Spector Books. p.158

[283] Flusser développe une pensée de l'appareil photographique en tant que dispositif influençant le corps et la pensée, créant notamment un programme qui régit l'acte de photographier. Utiliser un appareil photo oblige à penser le monde et les images possibles d'une certaine façon, conditionnée par le fonctionnement de la machine (Flusser, 2000, p. 36)

[284] Ebner, F., & Jones, J. (Éds.). (2021). Révéler les lieux communs de la photographie. Entretien avec Sara Cwynar. In *L'image et son double*. Centre Georges Pompidou - Spector Books. p. 150

de dévoilement du numérique se rencontrent. Émerge donc une production certes bigarrée d'un point de vue formel mais finalement assez homogène d'un point de vue conceptuel. Les domaine de la photographie et du numérique s'accompagnent d'un vaste champ lexical et d'un vaste champ de pratiques. Ils sont tous deux investis par les artistes pour documenter leur travail mais aussi pour nourrir une approche intellectuelle de l'œuvre d'art. C'est par ailleurs un point précis de la critique numérique – l'économie de l'attention – qui est généreusement investi par les tenants de nos terrains pour orienter leur production vers des enjeux politiques concrets.

b) L'économie de l'attention, du contexte à la situation de travail pour commissaires et artistes

Questionné sur le contexte de saturation visuelle décrit par *Le Supermarché des images*, Nicolas Maigret indiquait :

> *« C'est le genre de sujet où c'est dur de se positionner d'un point de vue moraliste parce sur de longues échelles de temps, la morale, elle change. Voire même elle se contredit. Donc l'enjeu ne se place même plus vraiment à cet endroit-là et je dirais qu'il y a forcément un transfert d'attention. Un transfert de qualité d'attention, la qualité qui est attribuée à chaque chose qui vient nous stimuler. Et un transfert aussi des lieux cette attention. Du coup, c'est plutôt à cet endroit-là que je dirais qu'il y a quelque chose qui est en train d'avoir lieu. C'est à dire que le nombre de secondes durant lesquelles on est à même d'être attentifs : à observer le ciel, une façade, une route, des humains autour de nous nécessairement décroît au profit du temps qui est passé sur ces interfaces. Mais après il s'y passe autre chose, un autre type d'échange, un autre type d'apport de culture. Donc ça peut être qualifié de perte mais ça peut aussi être qualifié de transfert d'attention.»*[285]

Dans les témoignages que nous avons recueillis, sans être systématique, cette question de l'attention revient fréquemment. Elle est plusieurs fois envisagée comme une donnée accaparée par les divers producteurs de contenus numériques à des fins marchandes. Particulièrement dans le *Supermarché des images* où l'iconomie développée se rapproche de l'économie de l'attention

[285] Nicolas Maigret, *op. cit.*

explorée par Yves Citton en 2014. Citton décrit dans son ouvrage une profonde reconfiguration des régimes attentionnels entraînée par l'irruption de médias de diffusion de plus en plus nombreux avec le jeu vidéo et le web notamment (Citton, 2014, p. 16). Son ouvrage, collectif, comporte plusieurs contributions de philosophes et médiologues décrivant à leur manière comment la notion d'attention peut être un fil directeur à suivre pertinent pour les *media studies.* Si la portée en est généraliste, il semble cependant que cette question de l'économie de l'attention irrigue le discours d'artistes présents dans le *Supermarché des images*. Sa réception auprès d'eux semble notable.

Déjà car le constat de départ est similaire pour l'iconomie et l'économie de l'attention. À la racine des deux systèmes décrits, on retrouve un déport de la rareté iconique de la production vers la réception (Citton, 2014, p. 8). L'idée est sensible chez Emmanuel Alloa, pour qui l'iconomie est un contexte où la qualité d'attention est une denrée rare devant la surproduction de visible :

> *« Il me semble que nous sommes aujourd'hui arrivés à une époque de production qui a explosé de manière exponentielle. Et qui en large partie, s'est déjà automatisée : ce sont les visibilités qui sont produites de manière continue, régulière et automatisée par des entités non humaines. Donc pourquoi prendre encore des photos, créer encore des images quand nous sommes face à cette surabondance de visibilité déjà disponible, déjà reprises dans des banques d'images. Moi je me dis que c'est du prêt à voir, des images mises en boîte qu'on peut ressortir à tout moment, ce qu'on appelle la stock photographie.*
>
> *Les médias ont besoin de visibilité et à mesure que croît la faim du visible, la portée informative de ces visibilités s'amenuise. Ce sont des images qui sont complètement décorrélées du texte qu'elles sont censées illustrer. »* [286]

Mais loin d'en être victimes, la catégorie des exposés a investi cet espace concurrentiel de l'attention qui est aujourd'hui un sujet de débat dans leurs pratiques. Explorer le double, l'économie de l'attention, ou l'iconomie est une manière, pour les institutions étudiées, de produire un certain nombre de situations face à un contexte donné. Les expositions sont autant de réponses à un contexte visuel jugé délétère.

[286] Emmanuel Alloa, *op. cit.*

Ce pivot contexte-situation, nous l'entendons à la lumière des travaux de Joëlle Zask, qui prolongent l'élaboration de la pensée du philosophe John Dewey. Ce passage désigne une réinterprétation du monde par un collectif, suite à une enquête, qui lui permet de dépasser une difficulté conjoncturelle. Elle établit une distinction que Dewey n'avait pas effectuée :

> *« Alors qu'une situation est définie par le fait que certains aspects du milieu se prêtent à l'action, pouvant être utilisés comme des outils de persévérance dans la vie, un contexte exprime plutôt l'ensemble des conditions qui limitent l'action. La première augmente les possibles, le second en restreint le nombre. Alors qu'un contexte est un préalable, une condition antécédente, une situation est un résultat. Le premier est immuable, la seconde change. » (Zask, 2008, p. 315)*

La pensée de Dewey est héritière du naturalisme, en ceci qu'elle envisage les phénomènes strictement humains – tels que la conduite individuelle ou les activités d'enquête – comme continus par rapport à ceux qui sont le fait de tous les vivants (Zask, 2008, p. 313). Ainsi, si le travail d'enquête possède une signification ou une fonction essentielle, il est de l'ordre du maintien de la vie. L'enquête est l'un des moyens permettant le passage du contexte à la situation :

> *« L'enquête en rétablissant la relation troublée de l'organisme et de l'environnement ne supprime pas simplement le doute par le retour à une intégration d'adaptation antérieure, elle institue un nouvel environnement qui soulève de nouveaux problèmes. Ce que l'organisme apprend au cours de ce processus produit de nouvelles capacités qui exigent davantage de l'environnement. » (Dewey, 2006, p. 94)*

Le travail de l'exposition s'apparente ici au processus d'enquête de Dewey, notamment au regard des réflexions d'artistes et de concepteurs qu'il mobilise. Cette modélisation – passage d'un contexte à une situation – nous paraît plus visible dans le cas du *Supermarché des images* au regard de son objectif de dévoilement. Mais, à leur manière, chacun de nos cas offre une interprétation du monde par l'institution.

Les témoignages d'artistes sont particulièrement enrichissants à ce sujet, ces derniers revendiquant la dimension exploratoire de leurs démarches. Citons ici Samuel Bianchini, décrivant comment son travail de recherche artistique lui permet d'élucider un aspect de la logique attentionnelle actuellement en vigueur :

> *« J'avais aussi travaillé bien avant sur un début de jeu vidéo qui* s'appelait If I Were You *et qui était sous-titré « Pour une économie du regard », où en fait on avait inventé une monnaie qui s'appelait le point de vue et qui montrait comment la question du* pay per view *ou du* view per pay*, donc le fait de regarder pour payer ça s'est imposé, c'était en 99-2000. […] C'est à dire qu'en fait, le fait de regarder permet de payer et donc on voit bien qu'aujourd'hui il y a une indexation des regards sur les images pour financiariser la représentation. »*[287]

Et ces questions attentionnelles ne se limite pas à la pratique personnelle des plasticiens. En tant que sujet de société, l'économie de l'attention est un objet de débat. C'est à ce titre que Julien Prévieux l'installe dans le cadre de son atelier aux Beaux-Arts de Paris :

> *« F.R : Du point de vue de tes étudiants, tu as des pistes sur la manière dont ils ont reçu cette exposition qui explore leurs usages numériques ? Le ton peut être perçu comme moralisateur…*
> *J. P : Oui, je comprends, mais je non, je ne pense pas qu'ils l'aient lu comme ça. Je ne pense pas qu'il y ait ce rapport-là, qui aurait pu les renvoyer avec à leur pratique et porter un jugement de valeur. Où on leur dirait « vous participez à un flux, à une avalanche des images. Vous êtes aliénés ! ». On s'est posé des questions sur ce que ça voulait raconter du monde cette chose là et nous, ça nous a plutôt posé des questions autour de l'attention, de comment on se concentre. Ça nous renvoyait à des pratiques d'artistes qui visent à délimiter des temps, des espaces d'attention particuliers et comment ça peut être mis en tension avec d'autres pratiques. »*[288]

Dans le cas de Julien Prévieux et ses étudiants, la réflexion sur la notion d'attention et les pratiques artistiques s'y greffant permet de dépasser l'aliénation. L'attention devient également un outil pédagogique, une thématique commune autour de laquelle se brode l'activité de son atelier. Auprès d'un public de futurs artistes, l'impact de l'accaparement du regard dans nos sociétés est déplacé. Il ne s'agit pas d'évaluer comment cette société influence tout-à-chacun mais de se penser directement dans une forme d'extraction. Se demander, « Qu'est-ce que ça veut dire du

[287] Samuel Bianchini, *op. cit.*

[288] Julien Prévieux, *op. cit.*

monde ? » permet de prendre un peu plus de hauteur pour penser la part socialisée du rapport aux images.

Nous avons abordé comment la gestion de l'attention mobilise les artistes et commissaires d'un point de vue conceptuel, à l'échelle macro, motivant une orientation techno-critique. L'attention influence aussi les pratiques à l'échelle micro, au sein même des expositions. Dans le flot de contraintes amenées par le montage d'exposition, l'attention à une place de choix. L'attention portée à chaque œuvre est un critère décisif pour la mise en exposition. Cette dimension de l'expérience est pleinement investie par les artistes au regard de son importance pour la réception des œuvres. Parlant des décisions à l'origine des choix formels et visuels guidant la production des œuvres du collectif DISNOVATION.ORG, Nicolas Maigret nous éclaire :

> *« […] Quand tu es dans une expo collective, ça peut être un aspect. C'est à dire que lorsque tu as une expo collective, l'attention portée à chaque projet individuel est très faible. Et du coup le fait qu'un projet émane, qu'une certaine force d'attraction joue, ça on le prend en compte.*
> *[…] quelque fois le fait de créer des choses inhabituelles ou originales ou excessives, ça peut aussi contribuer à une qualité d'attention ou à produire des conditions pour qu'il y ait des typologies d'attention ou un contexte qui est propice à donner le temps de l'attention pour justement rentrer dans certaines problématiques, certaines qualité de réflexion, de perception. »*[289]

On observe ici comment le climat attentionnel, à l'échelle de l'exposition, produit une réflexion quant à l'élaboration des œuvres. Outre des critères formels, c'est la capacité à faire lien avec des publics et travailler leur attention dans un séquençage qui conditionne la réception. De notre point de vue, cette manière de faire n'est pas antinomique avec une représentation élargie du Visiteur Modèle, le « grand public ». On peut envisager l'adresse sans connaître la réalité concrète de celle-ci et s'en tenir à un Autre dont les caractéristiques nous échappent. La question de l'attention est propice à motiver l'enquête, mais cette enquête reste – dans les expositions – bornée par une représentation large des publics, articulant peu la pluralité des usages en cours au sein de cette catégorie.

[289] Nicolas Maigret, *op. cit.*

3. Une extension de la notion de matérialité

a) La technique comme matière des images

Un dernier point, pour aborder une construction discursive particulière à l'œuvre au sein des expositions étudiées, à savoir le recours à la matérialité. Nous avons vu comment procèdent les artistes commissaires pour régénérer les pratiques artistiques autour des mots de la photographie. Au regard des formes disparates produites, le discours du décloisonnement opère comme un liant conceptuel efficace. Mais pour confirmer l'assise de la photographie et de l'image numérique au sein du domaine artistique, la notion de matérialité est fréquemment mobilisée. Le discours technologique sur l'image et la manière dont il influence la photographie est historique. *L'image et son double* comme le *Supermarché des images* en rendent compte. Mais le discours sur la matérialité fait passer « le numérique » comme une matière artistique à part entière, comme la peinture. Les mots du numérique permettent d'accéder à de nombreux signifiants techniques que la médiation mobilise pour décrire les différents artefacts.

La matérialité est un thème fort qui traverse nos expositions. Il semble être l'expression d'un mouvement toujours en cours en 2023 cherchant à mettre en lien les représentations historiques de l'art et l'innovation technologique. Il semble que, dans les différentes médiations, passer les œuvres au crible d'une catégorie analytique consacrée de l'histoire de l'art participe à leur légitimité.

Dans le cas de la photographie numérique, parler de matière fait se pencher sur l'évolution des techniques de représentation. La mobilisation de renvois temporels permet, dans les expositions, de créer un précédent – un avant numérique – qui positionne un point de comparaison originel. Les expositions que nous avons analysées proposent, chacune à leur manière, une réflexion sur les mutations de notre environnement technique et les reconfigurations sociales qu'elles enclenchent. Nous avons vu, plus haut, que le discours d'exposition s'appuie sur des représentations historiques de la photographie numérique. Dans la même veine, les expositions étudiées réutilisent fréquemment des artefacts issus de l'histoire de la photographie. Ces artefacts produisent un effet de contraste entre une image pré-numérique soumise à son support et une image numérique affranchie de son support.

Commençons par *L'image et son double*, qui s'ouvre sur un corpus d'œuvres photographiques couvrant la première partie du XXème. Cette focale sur la technique fait sens, au regard de l'importance de cette composante dans la pensée de Walter Benjamin qui traverse le discours d'exposition. On retrouve, dans les deux expositions, des expôts dont la composition use de signes

renvoyant à un passé technique de la photographie, toujours présent dans la mémoire collective. *Cardinal d'Amboise*, de Paolo Gioli entre dans cette catégorie, avec les *Epiphanies de paysage* de Timm Ulrichs. Sur des caissons lumineux sont affichés des agrandissements de négatifs photo brûlés formant des paysages. Le négatif original est exposé à côté de chaque caisson. N'oublions pas, enfin, *Lossless Compression*, le mur de diapositives. Dans l'entretien avec Julie Jones et Florian Ebner, Philip Goldblach évoque l'atmosphère particulière des cours d'histoire de l'art avec diapositives, une projection numérique produisant une ambiance tout autre et comment certains publics, les « natifs du digital », ne reconnaissent pas l'objet (Ebner & Jones, 2021a, p. 156-157).

Au sein du *Supermarché des images*, toujours avec le négatif, l'installation *Por um fio* d'Anna Vitoria Mussi accumule en un rideau de pellicules les archives de la presse brésilienne pour laquelle l'artiste a travaillé auparavant. Le rideau devient la mémoire d'une époque où le celluloïd n'était pas encore obsolète (Szendy *et al*., 2020, p. 94). Cette question de la mémoire qui se modifie et se transforme se retrouve dans la proposition de Geraldine Juarez, *Storage* : dans un congélateur sont stockés des disques, cassettes, bandes… Différents supports de stockage en glace, condamnés à une conservation précaire. Dans ce jeu de signes contigus s'opère un point de bascule. La fragilité de la glace pour symboliser celle de la mémoire, mobilise des matériaux photographiques historiques et des artefacts *high tech.* Labile, mais aussi ubiquitaire et affranchie d'une incarnation concrète, quelle est la matière de l'image numérique ?

La médiation des terrains est plutôt ambivalente sur le sens de la matérialité et sur la manière dont on peut circonscrire la matière des images numériques. D'un côté, il semble que les avancées des techniques et des différentes technologies produisent des qualités d'images suffisamment en rupture qui sont analysables pour elles-mêmes :

> *« Depuis l'apparition de l'écran plat, moi je dirais qu'il y a quelque chose qui a vraiment modifié l'appréhension de l'image. Depuis la disparition du tube cathodique et l'apparition de l'écran plat sur l'ordinateur et sur les télévisions. Cette platitude de la matérialité d'où vient l'image enlève complètement sa propre matérialité. C'est à dire que d'un coup, on peut la confondre avec une photographie parce que cette platitude de l'image vidéo est de plus en plus recherchée par tous les constructeurs. »* [290]

Ici, Samuel Bianchini remarque que les systèmes de diffusion ont un rôle à jouer dans les nouveaux

[290] Lauren Huret, *op. cit.*

modes d'existence des images. L'écran comme mode d'apparition évolue de plus en plus et propose des qualités d'images numériques dont la perception avec leur pendant analogique est tout à fait comparable. Outre le support de diffusion, l'écran, la technologie des images numériques et tout à fait particulière. Ces images possèdent une matière informatique certaine. Forts de leur érudition sur ces technologies, les artistes que nous avons interrogés s'avèrent diserts sur leur composition interne :

> *« […] dans le numérique, pour moi je suis très "simondonien". C'est-à-dire que je pense que c'est important de savoir de quoi on parle au niveau des techniques, mais que ces techniques ne doivent pas être prises par le petit bout de la lorgnette comme quelque chose qui appartiendrait uniquement aux techniciens. Il faut comprendre la nature de ces images-là, leur nature, c'est que ce sont des images qui procèdent d'un calcul. […] »*[291]

Ce constat d'une nouvelle nature des images du fait des technologies à l'origine de leur conception et de leur diffusion est également partagé par Julien Prévieux, qui explique l'impact des images vectorielles :

> *« Je pense que la traduction en vecteur d'une image, c'est malgré tout une définition qui transforme toutes les opérations que tu peux faire sur l'image. Il y aurait là une définition de ce qu'est l'image qui est quand même nouvelle […]. Maintenant que c'est devenu un vecteur qui fonctionne et sur lequel les opérations précédentes commencent à vraiment bien marcher et produire une trace visuelle spectaculaire […].*
>
> *Là tu peux saisir cette qualité propre à l'idée d'image comme vecteur, comme à un moment donné, Photoshop a pu faire saisir ce que c'était que la qualité du pixel ou ce que ça nous raconte d'une image quand on peut produire des opérations d'effacement et de modification. »*[292]

Dans un autre registre, Sara Cwynar, qui présente sa série de scans intitulée *Darkroom Manuals* au Centre Pompidou, aborde cette matérialité comme un signe évocateur. Au sein d'une image photographique réaliste, Sarah Cwynar rend évident des perturbations visuelles qui symbolisent

[291] Samuel Bianchini, *op. cit.*

[292] Julien Prévieux, *op. cit.*

les éléments « sous les images » :

> *« Dans les scans, en particulier, qui constituent une grande partie de mes œuvres, je prends des images issues de manuels photographiques obsolètes et de guides pratiques, puis je les passe au scanner et j'utilise des logiciels d'upressing et d'autres technologies d'images actuelles. Ce procédé permet d'extraire les couleurs RVB qui entrent dans la composition de la reproduction numérique d'une photo en noir et blanc et qui fonctionnent comme une sorte de métaphore de tout ce qui se trouve sous l'image. »*[293]

À pas feutrés, nous retrouvons les lointaines traces du débat théorique entre ontologie photographique et approches contextualisées. Qu'est-ce-qui compose l'image numérique ? Sa « surface » ? Les éléments apparaissant où ceux que l'on devine « sous » les images ? Où se situe son essence, entre ce qui est figuré et les processus de captation, d'édition ou de diffusion qu'elle symbolise ? Loin d'être anecdotique, ces questions permettent de positionner une pratique contemporaine dans une continuité historique. L'ontologie de l'œuvre, ce qui fait la spécificité de l'art est une des questions programmatiques de l'histoire de l'art en tant que discipline.

Sans résoudre le débat, les propositions étudiées deviennent toutefois dignes d'être discutées par les spécialistes. Quelques éléments de réponse émergent cependant : le numérique impose une extension du domaine de la matière en art. Outre les éléments formels concrets, l'approche internaliste ne suffit plus. La spécificité des images vient de leur valeur d'échange. Lauren Huret en témoigne :

> *« J'ai l'impression que la photographie s'est vraiment transformée depuis sa démocratisation totale avec le partage de cette image après l'apparition du smartphone avec caméra intégrée. Et aussi l'apparition des réseaux sociaux. Donc tout ça entre 2004 et 2008 ? Pour moi, on est encore dans cette dynamique-là. »*[294]

Ce constat du rôle de la circulation, qui motive un discours du décloisonnement, est également partagé par Nicolas Maigret :

---

[293] Ebner, F., & Jones, J. (Éds.). (2021). Révéler les lieux communs de la photographie. Entretien avec Sara Cwynar. In *L'image et son double*. Centre Georges Pompidou - Spector Books. p. 148

[294] Lauren Huret, *op. cit.*

> *« Ce qui est assez clair c'est qu'avec le développement de l'informatique personnelle et puis après des smartphone, il y a une interaction qui se joue à travers l'image dès le départ. C'est constituant de comment ces* display *sont conçus. Et c'est très propice à la circulation d'images, et à leur réplication et à leur utilisation quasiment comme vecteur discursif, à travers par exemple les* mèmes*. Donc oui, c'est un endroit où il y a un régime de circulation des images qui est intrinsèque, qui est quasiment constitutif de ces outils. »*[295]

Socialisation, interaction accrue se rejoignent dans le vaste domaine des usages dont la médiation rend compte. Ils constituent l'autre versant de la notion de matérialité, cette fois-ci sociale.

b) Le matériau social

Pour introduire l'idée, un rapide exemple. Lors de notre exploration de l'histoire de la photographie, nous avons vu comment Photoshop et les technologies de retouche ont régulièrement donné lieu à des formulations théoriques essentialistes sur les enjeux de la photographie. Le mécanisme se répète ici, mais le sujet n'est pas la photographie numérique mais l'Intelligence artificielle. L'arrivée de logiciels de productions d'images comme DALL-e ou d'agents conversationnels comme Chat-GPT fait figure, en 2023, d'un point prospectif et réflexif fort pour les plasticiens. Pour Julien Prévieux, c'est une occasion nouvelle de révéler la nature des images :

> *« DALL-e c'est peut-être là où ça rend grand public ce changement [la construction vectorielle des images]. Alors ce qui est drôle, c'est peut être ces moments intermédiaires aussi. Il y a toujours cette fascination qui intervient, où l'on se dit « c'est dingue cette qualité photographique, ça produit de manière automatique » avec, en plus, toutes les incohérences et le délire autour de ce mauvais terme d'intelligence artificielle qui crée un certain nombre de fantasmes qu'on projette sur une opérations sur des vecteurs. »*[296]

Lauren Huret, de son côté, envisagera plutôt ces différentes technologies comme des supports permettant la construction d'imaginaires et d'affects :

> *« […] Là, on travaille avec Maria sur un nouveau projet, avec DALL-e […]. Là ils*

[295] Nicolas Maigret, *op. cit.*

[296] Julien Prévieux, *op. cit.*

ont sorti une nouvelle version et c'est très impressionnant en termes de génération d'images. […] J'évite d'utiliser le mot intelligence artificielle qui est pour moi du vocabulaire de l'illusion : c'est un logiciel qui est écrit par des êtres humains et qui fait un travail de calcul mathématique avec des 1 et des 0, ça n'est pas magique en soi. Ce sont les effets qui sont magiques, les effets produits pour nous qui sont de l'ordre de la magie et de ce qui en résulte auprès de nous. Qui ensuite deviennent des contes, des mythes, des imaginaires... Mais le logiciel en lui-même, c'est quelque chose d'assez pragmatique. »[297]

Notons un point commun dans les déclarations des deux artistes : la mise en relation immédiate entre une technique émergente (dans ce cas, la production d'images par une intelligence artificielle) et les usages sociaux qui la sous-tendent. Leur travail consistant à lever le rideau sur les aspects des images relégués en coulisses, leur regard et leur parole sont aiguisés lorsque pointe le risque de réification des outils. Bien que tout à fait conscients des enjeux internes à ces images, la causalité purement technologique n'est pas au cœur de leur production. Auprès des différents acteurs que nous avons pu interroger, c'est plutôt le constat d'une reconfiguration des pratiques qui est partagé.

Si la matérialité reste opérante dans son sens artistique traditionnel, elle recouvre aussi désormais tous les usages sociaux qui sont eux aussi la matière d'une œuvre d'art contemporaine. Par exemple, dans le discours du *Supermarché des Images* et de *l'Image et son double,* la notion de matière se pare d'un double sens, renvoyant au matériau composant les images et les usages sociaux à l'origine de ces images. Citons Andrew Norman Wilson :

« La photographie contemporaine qui m'attire plus particulièrement indique souvent une forme de conscience ou de connaissance concernant la matérialité de l'image, tu sais que l'image numérique a une matérialité elle aussi, et je dirais que ça inclut tout le dispositif, y compris les structures qui le supportent. »[298]

[297] Lauren Huret, *op. cit.*

[298] "And so, the contemporary photography that I'm typically drawn to is often signaling some kind of consciousness or awareness about the materiality of the image and, you know, a digital image has a materiality as well, which I would say includes the whole apparatus which includes the structural support." (traduction personnelle). In Andrew Norman Wilson, *op. cit.*

Chez les différents exposés que nous avons pu interroger, nous retrouvons un discours artistique d'extension du domaine de la matière. Dans ce dernier, la notion matérialité inclut les aspects sociaux, techniques et plastiques de la photographie numérique qui rejoignent le dispositif de l'œuvre. Ils sont investis par les artistes pour élaborer un discours critique sur les enjeux de conception, d'édition ou de diffusion de ces images.

La matière de l'image numérique renvoie à l'ensemble du processus de création. On pense ici à l'idée de Rouillé, et sa photographie numérique « toujours-déjà retouchée » (Rouillé, 2005, p. 61). Résultant d'opérations de calcul, vectorisée, ubiquitaire et échangeable à l'excès, l'image numérique et la photographie sont prises dans un mouvement caractérisé par « sa fluidité, son infinie flexibilité, son accès (presque) instantané » (Rouillé, 2020, p. 194). Pour les artistes, penser l'image numérique dans une matérialité étendue, c'est se donner la possibilité de critiquer les dispositifs numériques au sens large, tant dans leur agencement technique composite que dans leur dimension socialement normative.

La « matérialité technique » n'est donc qu'une composante de l'image. L'autre relève d'une « matérialité sociale », où l'on s'attache à articuler les conditions concrètes d'existence de l'image dans notre réalité commune avec ses logiques machiniques internes. L'enjeu général de ce décryptage se retrouve dans les termes d'Emmanuel Alloa :

> *« Je vais lâcher le morceau, il n'y a pas d'image numérique. L'image numérique n'existe pas. Image, pour que ce mot ait un sens, il faut quelque chose qui apparaît […] Si l'image apparaît, elle apparaît d'une certaine manière et elle ne peut certainement pas se présenter sous la forme d'un code discret discontinu. Le code discret et discontinu qui est la base processus de numérisation n'a rien de spécifiquement imaginable ou iconique. Je peux tout aussi bien mettre en musique un code hexadécimal ou je peux le mettre en sensation olfactive mais il n'y a rien de spécifique à l'image, donc le numérique n'est pas quelque chose de lié à l'image […]*
>
> *L'évolution de la photographie ne se répercute pas toujours au niveau phénoménal, c'est-à-dire que la différence en tant que telle n'est pas forcément perceptible. Donc il faudrait parler de la différence des usages, une distinction importante que moi j'introduis toujours. Il n'y a pas une ontologie numérique, une ontologie analogique, il y a les résultantes de processus qui sont des processus de techniques culturelles, de discrétisation et*

d'analogisation. »[299]

Le problème, pour le philosophe, c'est que la réalité phénoménologique des images contemporaines n'induit pas de distinctions entre numérique et analogique. Dans les deux cas, la perception d'une image est similaire. La distinction numérique, du point de vue de l'expérience visuelle n'a pas vraiment de sens. Et cette indistinction est travaillée, voire exploitée, par des acteurs politiques et économiques. Le code, les ressources, les infrastructures et les relations de pouvoir qu'induit son utilisation sont lissées derrière les images. Nous les recevons sur le mode du fétichisme de la marchandise, opérationnelles sans connaissances de leurs conditions de production.

« Faire attention » revient à déjouer cette équivalence de réception entre image analogique et image numérique. C'est tout l'enjeu du *Supermarché des images* et de l'iconomie de Szendy, qui est utilisé comme un concept opératoire pour décortiquer, par le truchement de l'économie et du marxisme, le coût réel des images (énergétique, attentionnel, éthique…). Les technologies sont produites et soutenues par des structures – désormais bien identifiées – auxquelles s'adressent les artistes et les commissaires pour saisir, dans les expositions étudiées, comment les pratiques sociales médiées par l'image numérique nous affectent. C'est également le cas au sein de *l'Image et son double*, qui dépasse la dimension représentative des photographies pour en fournir une contextualisation historique, permettant d'inscrire la photographie numérique au sein de l'art contemporain. Montant en abstraction, la photographie numérique progresse vers une dématérialisation accrue qui charrie de nouvelles perspectives créatrices ainsi que des enjeux politiques de représentation forts. Les enjeux sociaux qui soutiennent les images sont, ici, moins politiques mais plus intellectuels ou conceptuels. La matière numérique désigne les facteurs sociaux qui rentrent en jeu dans la création, qu'ils soient politiques ou esthétiques.

Cette extension de la matérialité est à agencer avec la représentation homogène des publics que nous avons identifiée chez les exposés et les concepteurs. Dans les discours d'exposition, la perspective critique s'effectue toujours à un niveau macrosocial, positionnant les initiatives plus micro au second plan. Dans notre entretien avec Samuel Bianchini, la nécessité d'un regard aiguisé sur ces enjeux d'images est sensiblement présente :

« Donc c'est intéressant dans le sens où il y a assez souvent une forme de préjugé, de ce que je constate, qui peut accompagner la photographie

[299] Emmanuel Alloa, *op. cit.*

numérique et la photographie en général qui est que c'est un gain, c'est un plus, c'est du mieux. Et aussi il y a plus besoin de nous, il n'y a pas besoin d'un savoir-faire et pas besoin d'un compétence ou même d'un regard pour les utiliser ou pour les réactualiser. Or c'est faux, une image existe parce que elle est en relation avec nous parce que pour plein de raisons va l'utiliser, on va se mettre en scène, vis-à-vis d'elle. »

Il y a donc une nécessaire compétence pour mobiliser la critique. Pour Bianchini, le travail artistique se doit de perturber la représentation de nos usages visuels compulsifs comme un gain. Toujours dans une optique de dévoilement, c'est une pédagogie des usages qui doit advenir. Celle-ci doit nécessairement passer par une compréhension fine du « coût réel des images » :

« Donc réapprendre, je pense qu'il faudrait réapprendre. Moi par exemple, je fais partie d'une génération qui a connu les deux, qui a connu l'argentique. Franchement quand j'étais étudiant et que j'avais des 36 poses et que je devais faire des photos, chaque photo que je prenais j'en connaissais le coût derrière. Et donc en fait j'étais concentré au moment où j'appuyais sur le déclencheur. Eh bien je crois que cette attitude-là elle est très intéressante et qu'il faut aujourd'hui qu'on comprenne davantage le coût énergétique des images. »[300]

Ce discours nous apparaît comme bienvenu et tout à fait nécessaire pour introduire un usage plus conscient de la photographie numérique, dont la pratique ne peut plus être décorrélée de son impact social ou écologique. Toutefois, de notre point de vue, cette vision tend à renforcer la représentation englobante des publics qui ne fait pas état de leurs caractéristiques concrètes ou de leurs propres usages du numérique. Le discours fonctionne toujours sur le mode de l'opposition symbolique entre artistes et amateurs à conscientiser. Chemin faisant, ce discours met sur le même plan l'utilisation des techniques et l'adhésion aux principes des opérateurs – notamment les GAFA. Tout se passe comme si les usagers n'avaient pas de réception oblique, critique ou négociée des outils numériques. Utiliser Instagram n'implique pas une pleine adhésion aux principes de l'entreprise. L'aliénation n'est pas pleinement consentie, comme elle n'est pas absolument récusée. En ne se penchant jamais sur le discours d'appropriation des usagers, les cas étudiés ne saisissent pas la photographie numérique dans sa pleine expression sociale. Ce choix nous apparaît avant tout comme méthodologique : on ne peut pas tout aborder. Remarquons

[300] Samuel Bianchini, *op. cit.*

toutefois à quelle point cette méthode est partagée par nos acteurs.

Selon cette approche, le public doit être exposé à une pensée critique englobante. Portant, certes, une dimension didactique le dévoilement installe un rapport hiérarchisé dans la transmission. Se prolonge plutôt une émanation du discours sur la cohorte de *button pressers* face au regard éclairé de l'artiste, déjà développée par Stieglitz et caractérisé par un rapport méditatif à l'image photographique, placé au cœur d'une attente. Mais désormais, au constat d'une production massivement moyenne s'ajoute les impératifs de la crise écologique où l'anodin d'avant est le péril d'aujourd'hui.

Alors que le *Supermarché des images* a pour propos la mise en évidence de superstructures dirigeant – à notre insu, d'où la nécessité d'un dévoilement – nos pratiques photographiques, c'est la responsabilité individuelle, le sursaut qui est invoqué face à ces superstructures. Dans le même temps, *l'Image et son double* produit une contextualisation historique bienvenue mais floutant les participation non-spécialistes dans le processus de montée en abstraction des images. Et enfin, *Love, Ren Hang* et *Busy Living* produisent principalement une vision de l'artiste qui valorise l'image des publics selon leur jeunesse ou leur impertinence, sans politiser le débat ou en fournir des clés de lecture artistiques. Les stratégies anonymes de résistance ou d'appropriation des publics sont euphémisées ou renvoyées au second plan dans les médiations. La matérialité sociale a donc ceci de paradoxal qu'elle néglige toute une partie du monde social : les modes d'action des publics. Comment, devant ce paradoxe, penser une crise politique d'envergure planétaire ? Le maintien dans un angle mort des différents modes de réappropriation – pour privilégier le déploiement d'un discours critique savant – est-il pertinent, au moment où les appels à la réinvention politique se font de plus en plus pressants ?

Conclusion générale :

A. Des définitions par terrain

Notre analyse sur trois terrains expositionnels visait à qualifier les discours opérés sur la photographie numérique. Notre grille de lecture distinguait trois filtres (plastique, technique et social) permettant une collecte de signes visuels et linguistiques pertinents pour diriger une interprétation des discours d'exposition et des œuvres. En situation de recherche, son utilisation est sujette à des variations et des ajustements et cette grille de lecture se superpose au thème général de l'exposition qu'elle explicite. Elle s'avère toutefois un outil utile pour naviguer dans les constructions discursives parfois complexes déployées dans les expositions. À plus forte raison quand les expositions étudiées mobilisent la notion de « numérique » et de « photographie numérique », mais traitent peu de manière frontale le sujet.

Si l'on prend *Le Supermarché des images*, par exemple, les trois thèmes sont au cœur de la réflexion. Cependant, la multiplicité des expôts et la superposition des médiations dans l'exposition rendent la lecture d'un discours unifié plus ardue qu'il n'y paraît. Penser le discours à travers une partition en trois grands filtres aide à désintriquer les termes de l'iconomie, à savoir le mouvement des images, leur coût humain et écologique ainsi que les échanges qui les mobilisent. Au regard de la portée du concept de Peter Szendy, il a semblé que la photographie était ici définie principalement du point de vue du coût qu'elle engendrait. Cette notion de « coût » renvoie simultanément à une dimension pécuniaire et symbolique. Elle s'exprime dans l'extension du domaine de la matérialité, palpable au sein de l'exposition. Les images sont décortiquées, et l'on cherche leurs « Matières premières », entre code informatique, finance et pétrole. La matière des images est abordée concrètement et abstraitement, permettant de développer une critique acerbe des structures de pouvoir sous-jacentes à nos pratiques visuelles.

Cette conception de l'image pousse les artistes à explorer les déterminants sociotechniques des œuvres, faisant de la photographie numérique une image hyper-circulante, ubiquitaire et enserrée dans un grand flux du visible. Peu de spécificités propres à notre objet sont évoquées : la photographie numérique est comparable aux autres images sur écran. Ainsi, on crée un domaine massif des icones dont les implications concrètes – énergivores et parfois liberticides – sont dénoncées. En revanche, ce discours s'articule au prix d'une adresse à l'échelle plus microsociale des images, parfois frôlée mais renvoyée en arrière-plan. Cette discrétisation semble soutenir et mettre en valeur une critique politique agissante au niveau macrosocial. Pratique

massive et courante, la photographie numérique est enserrée dans une iconomie générale. Elle devient une abstraction visuelle protéiforme échangée à grande vitesse par des personnes peu au fait des conséquences écologiques et politiques de leurs actions. La médiation nourrit une représentation des artistes à l'avant-garde, chargés d'un discours de dévoilement et appelant à la prise de conscience collective sur l'impact de notre usage des images.

Dans *L'image et son double*, notre analyse révèle aussi les subtilités en jeu dans l'articulation du discours d'exposition. L'agencement de celui-ci est complexe mais, de manière générale, il nous semble que les discours formels et techniques sont les plus investis.

L'exposition présente comment la part technique de la photographie est tout-à-fait centrale dans son évolution historique. Cette part technique est marquée par la reproductibilité, d'où l'importance de la pensée de Walter Benjamin. Les différentes techniques de reproduction, de la sérigraphie à la photocopie, en passant par le scanner, sont rapprochées de la photographie.

Si le double est une notion permettant d'élucider les évolutions de la technique, elle permet aussi de développer un vocabulaire artistique. L'exposition montre comment les différentes innovations technologiques ont permis à des générations d'artistes de développer de nouvelles stratégies individuelles de création. Les ombres, bulles et reflets de l'argentique deviennent les prémices d'une pensée sur la fonction artistique de la copie.

La médiation aborde la dimension sociale, présentée comme soutien de la démarche des artistes présentés. L'installation *The Life of an Image: Molotov Man* (1978-2009) de Susan Meiselas porte par exemple une dimension sociale, en synthétisant les effets de circulation d'une image à l'échelle mondiale. Mais bien que produisant des réappropriations sur T-shirt, tirage photo, boîte d'allumettes, écran d'iPad et téléviseur, peu nous est dit de ce mécanisme de réappropriation. Quels sont les objectifs, envies et processus culturels à l'œuvre dans ce mécanisme de réinvestissement d'une icône ? Sans être positionnée à l'avant-garde, la représentation de l'artiste véhiculée au Centre Pompidou en fait tout de même une figure clé. C'est à travers leurs œuvres et leurs productions que se posent les jalons d'une histoire visuelle en cours d'écriture.

Cette histoire de la photographie relie les vacillements sociaux et techniques de la pratique au sein d'un filage temporel des modes de reproduction. L'aménagement spatial de la galerie de photographies participe à un discours de médiation où les pratiques photographiques numériques sont positionnées comme la dernière étape en date de nos activités de représentation. Cette activité reste motivée par une volonté de « posséder le réel », le domestiquer par l'image. Ce désir est représenté notamment par l'œuvre de Meiselas dont le Molotov Man se retrouve partout, du

T-Shirt à l'iPad. Formellement, c'est une montée en abstraction qui s'opère, les images numériques se réalisant dans le grand code binaire représenté par *Lossless Compression* (2013 – 2017) de Philippe Goldblach.

La proposition de Centre Pompidou expose une pensée de l'image photographique évolutive, où la question du double est centrale. Mais un des doubles de la photographie, son public, n'est pas interrogé. Les propositions sont principalement artistiques, produisant une exposition qui réinterprète l'histoire de la photographie sur le mode d'une histoire de l'art. A ce titre, il est méthodologiquement complexe d'inclure des productions amateurs concernant ce double.

Enfin, au sein de *Love, Ren Hang* et *Coco Capitán : Busy Living everything with everyone, everywhere, all of the time*, penser le discours sur la photographie numérique s'est avéré ardu, au regard de la faible mention faite des techniques photographiques. Peut-on parler de photographie numérique dans une exposition présente en grande majorité des tirages ? C'est là où le recours aux médiations, de la presse aux cartels s'avère fructueux. La MEP déploie en réalité un discours « en creux » sur les variables techniques de la photographie, numérique compris. Au sein des médiations, ces dernières sont en réalité fréquemment abordées du bout des doigts.

On assiste ici à un travail simultané de discrétisation de la dimension technique et d'appui sur les discours formels et sociaux sur la photographie. Cette discrétion en dit long, et s'éclaire davantage lorsque l'on est familier de la vision de la photographie entretenue à la MEP. L'institution considère le tirage comme central, en lien avec la théorie des collections qui oriente la stratégie du lieu. Et dans les expositions, le tirage et la photographie paraissent équivalents. Surtout, en renvoyant le numérique en arrière-plan de la création contemporaine, la MEP produit des représentations de photographes-artistes contemporains qui, paradoxalement, s'appuient peu sur la dimension technique de leur travail. Curieuse modalité de discours que ce paradoxe dans la médiation. On y présente des artistes actuels, dont l'usage du web et des réseaux sociaux dans leurs travaux s'avère central pour recruter des modèles où diffuser leurs images. Mais ils n'auraient, en réalité pas tant besoin de la technique : Ren Hang n'a pas besoin de plus qu'un petit Minolta, et Coco Capitan a dépassé la question du média dans son travail. Ce qui compte, c'est leur regard et leur talent. Ici, la photographie numérique est un arrière-plan. Les réseaux sociaux, et le web sont recouverts par le tirage, dont la mise en valeur dans les expositions entretient un rapport de contemplation.

Le rôle de l'artiste est celui d'un observateur décalé du monde, singulier par son génie, sa spontanéité et sa relative marginalité. L'orientation monographique de l'exposition n'est pas

étrangère à cette impression, Ren Hang et Coco Capitan disposent tous deux d'un espace de plusieurs centaines de mètres carrés pour déployer leur vision. Le peu de textes proposés, et la répartition des expôts selon des jeux de couleurs convoquent la sensibilité chromatique comme critère de séquençage du parcours. L'appréhension des photographies est envisagée comme principalement visuelle, les données biographiques de la médiation étant éparses. La figure des deux jeunes photographes dépeinte supporte une certaine idée du génie, où la portée d'une œuvre repose en majorité sur leurs qualités propres. A la MEP, la singularité de Ren Hang et Coco Capitan les rapproche de la figure du porte-drapeau, ici d'une « jeune génération » dont les caractéristiques sont à peine esquissées. Entre les deux artistes et le public, la médiation de la MEP tente d'instaurer un jeu d'indentifications en miroir assez idéalisé.

B. Des représentations historiques agissantes

Passer par les différents filtres discursifs est utile pour définir les visibilités données à la photographie au sein des expositions, et nous permet de restituer les dynamiques définitoires à l'œuvre sur nos terrains. Mais l'outil ne fonctionne pas seul. C'est la principale limite de notre grille de lecture. Celle-ci est, certes, conçue *via* un examen historique de la photographie numérique et de ses expositions mais s'ajoute à deux autres éléments quadrillant les représentations scientifiques de la photographie numérique exposée.

Le premier est l'identification des étapes processuelles de la photographie, qui découpe la création photographique en trois grands temps : captation-édition-diffusion. Le second est une bonne connaissances des représentations historiques de la photographie numérique. Car il s'avère, et c'est là une surprise de la recherche, que le monde artistique dispose déjà d'un certain nombre de représentations de la photographie numérique.

Leur identification est, d'ailleurs, une des tendances de la recherche en histoire de la photographie que nous avons pu observer[301]. Elles s'appuient sur les réalités concrètes et historiques, des usages de la photographie numérique. Par exemple, selon Sylvain Maresca (2014, p. 67), basculer dans le numérique signifiait tout d'abord opérer sur l'édition et la retouche. La captation numérique se généralise bien après les techniques d'édition. Travailler avec le numérique, c'était – pour les

[301] Voir à ce titre le numéro 7 de la revue Transbordeur qui place les images numériques dans la généalogie des images composites réalisées. L'introduction en présente les enjeux. Voir Bonhomme, M., Joschke, C. et Truxa, L. (2023). Introduction. Une généalogie des images composites. *Transbordeur: photographie histoire société*, (7). https://transbordeur.ch/fr/2023/introduction-genealogie-images-composite/

photographes professionnels – se réapproprier la chaîne de post-production de leurs images. Un laboratoire numérique émerge, sur le modèle du laboratoire analogique (Maresca, 2014, p. 81). En parallèle de cette pratique professionnelle se développe une pratique artistique, en étroite collaboration avec les domaines de la recherche scientifique et de l'industrie. Selon Claus Gunti (2018, p. 41-42), cette période est marquée par une relative instabilité conceptuelle et matérielle bien que s'enracinant dans les débuts du Computer art.

Dans les discours contemporains sur la photographie numérique exposée, il est fréquent que les trois grandes étapes soient sujettes à des perturbations, s'enchâssent ou se télescopent. Le travail des artistes et leur exposition perturbent une partition linéaire entre la captation, l'édition et la diffusion. C'est l'image « toujours déjà-retouchée » décrite par André Rouillé (2005, p. 61) qui est à l'œuvre. Lorsqu'ils sont transmis dans des expositions d'art, les différents discours sur la photographie numérique tendent à réécrire le processus ou en effacer certains temps. C'est notamment à cette condition que peut se déployer une conception ubiquitaire et circulante du flux des images numériques.

Historiquement, l'image numérique et la photographie numérique sont amplement couvertes d'un point de vue formel. Décortiquée, déconstruite voire atomisée, les institutions jouent du code et du signal électrique, motifs plastiques récurrents dans leurs œuvres et leurs expositions, depuis maintenant plusieurs années. On peut ainsi dénombrer plusieurs signes historiquement à l'œuvre pour évoquer le domaine des technologies numériques. Pour les signes visuels, citons le code ASCII, le code binaire, le pixel, l'écran, les câbles, les pages web et les captures d'écran, les bugs et les glitchs. Les signes linguistiques tournent fréquemment autour des thèmes de la circulation, de la vitesse, de l'ubiquité et d'une poétique de la machine. L'opposition entre le domaine du calcul machinique et de la création sensible est elle aussi historique, structurant déjà l'exposition *Cybernetic Serendipity* de 1968 où se côtoyaient les artistes et les ingénieurs unis dans un désir de création partagé.

D'autres signes renvoient à des représentations iconiques de l'image numérique telle qu'elle a été présentée depuis la fin des années 1980. Nous pensons notamment aux images composites et aux images fragmentées que Claus Gunti situe à la racine du genre (Gunti, 2018, p. 41). Issues de l'imaginaire de la « filière sèche » des années 1990 (Clayssen, 1995, p. 85), ces images déjà présentées comme « malléables »[302] sont fortes d'une inscription d'emblée dans le champ de l'art

[302] Colonna d'Istria, M. (1992, janvier 12). Images nées sans Lumière. Deux expositions sur l'image numérique :

contemporain. Expérimentale dès ses débuts et non soumise à des impératifs de figurabilité, la photographie numérique exposée continue son existence en articulant ces signes, désormais métabolisés par les différents acteurs de l'exposition.

Au fil du temps, ces différentes expérimentations se prêtent particulièrement à la critique. Sur ce versant, une précision cependant. On peut observer, transversalement aux époques, que ce n'est pas tant la non-figurabilité et le potentiel des images numériques eux-mêmes qui crispent. Ce sont plutôt leurs usages, par certaines catégories du pouvoir, qui sont jugées menaçantes dans un temps défini. Citons par exemple les dérives informationnelles abordées par Esther Parada (1993, p. 445) au sein de *Digital Photography* ; ou encore les apories de l'image corporelle au sein de *The Ghost in The Machine* (Platt, 1994, p. 3). La part non-figurative des photographies numériques était déjà vécue comme un réservoir potentiel de stratégies individuelles de création par les artistes. C'est toujours le cas actuellement : les technologies produisent de nouveaux objets d'exploration artistique et critique. Le sujet critique retenu est celui qui fera le mieux écho aux questions de société jugées pertinentes par l'institution et les créateurs d'exposition.

Cette représentation du potentiel critique de la photographie numérique est toujours présente, mais nos préoccupations sociétales en modifient la portée. Ainsi, la critique pointe maintenant du doigt le pouvoir des GAFAM et la gestion écologique des ressources dans un monde plus conscient de sa finitude matérielle. Ces critiques contemporaines visent des conglomérats dont les moyens exponentiels et les échelles d'action, en 2023, les éloignent des M.I.T Labs, Bell Labs et Casio des années 1970-1980. Le temps où les artistes collaboraient directement avec l'industrie et la recherche semble désormais bien loin.

Notons l'apparition, chemin faisant, du discours sur « l'image pauvre » qui s'avère désormais plus authentiquement contestataire (Steyerl, 2009). Les *Disruptions* (2015-2017) de Taysir Batniji, les *Scan Ops* (2018) d'Andrew Norman Wilson ou encore les *Darkroom Manuals* (2013) de Sara Cwynar partagent ce discours du bug comme symbole de l'humain derrière la machine. C'est un grain de sable dans les rouages d'un capitalisme transparent, décliné en beaux objets et images léchées. La mauvaise qualité des photographies et images numériques échangées à haut degré devient un symbole de réseaux de sociabilité critique en ligne. « L'image pauvre » est l'antithèse de la HD massivement distribuée par le capitalisme attentionnel incarné par les plateformes de

recomposer la réalité, calculer de nouveaux mondes. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/12/01/photo-images-nees-sans-lumiere-deux-expositions-sur-l-image-numerique-recomposer-la-realite-calculer-de-nouveaux-mondes_3931666_1819218.html

streaming (Steyerl, 2009, p. 7).

Enfin, dernier point historique, qui éclaire le manque d'adresse frontale au terme « photographie numérique » dans nos expositions. Comme mentionné plus haut, nous avons observé dans les médiations une régularité dans la superposition du terme d'image sur celui de photographie numérique. Celle-ci ne nous semble pas être un phénomène restreint à nos terrains.

Située à la convergence de plusieurs faisceaux historiques, la photographie numérique est une discipline où se rejoignent l'histoire de la photographie, histoire des médias et histoire de l'art contemporain. Elle se rapproche, par ailleurs, du flou catégoriel de l'art numérique toujours en cours en raison de sa parenté originelle avec le Computer art, ou art par ordinateur. Diversement investi par de nombreux artistes et commissaires, le courant est encore soumis à des négociations internes concernant sa définition. Le témoignage d'Annick Bureaud paraît, en ce sens, significatif :

> *«A.B : Ça s'est appelé art et technologie, art par ordinateur, art électronique, arts et nouveaux médias… Maintenant, c'est art numérique. Ça change toujours mais ça se réfère souvent à la même chose.*
>
> *F.R : Et dans ces différentes formulations, trouvez-vous qu'une partition nette entre les médiums artistiques est toujours de mise ?*
>
> *A.B : Comment répondre à cette question, c'est compliqué… Il y a moi ce qui m'intéresse et la façon dont les choses se structurent […]. Pendant toute une période de ma vie quand j'ai défendu que l'art numérique était vraiment de la création artistique. On était effectivement dans le médium ou la technique.»*[303]

La photographie numérique est historiquement prise dans double-mouvement théorique, tentant d'un côté de la spécialiser en tant que pratique et de l'autre la décloisonner. Ce double mouvement paradoxal la rapproche au plus tôt des dynamiques à l'œuvre dans l'art contemporain. Il est difficile de maintenir des catégories disciplinaires nettes à la photographie dès lors qu'elle rejoint un domaine jouant de transgressions successives (Heinich, 1998, p. 87). Ces filiations communes éclairent la labilité du terme au sein d'expositions dont l'ancrage artistique contemporain est assumé. Outre des ancrages multiples, relevons aussi le constat d'Emmanuel Alloa lorsqu'il lance que « l'image numérique n'existe pas »[304]. Pour le philosophe, la

[303] Annick Bureaud, *op. cit.*

[304] Emmanuel Alloa, *op. cit.*

phénoménologie de l'image ne produit pas de distinction concrète entre la vue d'une photographie numérique et celle d'une autre image numérique. Elles émergent sur une même surface apparaissante. La spécificité d'une image numérique tient en son code que le support cache, recouvre. L'explication du philosophe, expérientielle et phénoménologique rejoint les conclusions d'Olivier Donnat (2009, p. 2) concernant l'émergence de la culture d'écran au sein des pratiques culturelles des français. Un travail distinction entre ces pratiques n'est pas aisé tant les usages culturels les plus divers sont concentrés autour d'un même écran.

C. Voir la pratique expositionnelle

Force est de constater que notre enquête révèle des visibilités de la pratique qui dépassent le cadre strict des terrains. Nous penchant sur les représentations historiques de la photographie numérique, force est de constater que la pratique s'est largement institutionnalisée sous le régime de l'œuvre d'art. Loin d'être anodine, cette modalité de présentation de la photographie numérique éclaire nos deux autres hypothèses de recherche.

À l'occasion de notre enquête, nous avons rencontré des éléments ne concernant pas uniquement les formes et les objets exposés mais relevant de l'organisation concrète de l'exposition. Forts de ces éléments, nous pouvons produire quelques éléments de conclusion concernant nos deux dernières hypothèses. L'exposition est-elle un dispositif de présentation pertinent pour restituer la complexité des objets ? La photographie numérique est-elle visibilisée non pas selon sa nature mais selon les objectifs d'acteurs sociaux situés ?

La complexité de la photographie numérique est évidemment restituée au sein de nos différents exemples. Chacun d'eux, à sa manière, insère la pratique dans des contextes sociaux et techniques intriqués. L'iconomie du Jeu de Paume, le double du Centre Pompidou, et même les monographies de la MEP sont l'occasion de développer des représentations complexes du médium. Dans les quatre expositions étudiées, la photographie numérique devient – tour à tour – un flux, un sujet artistique, un sujet historique, voire même une technique à dépasser.

Les médiations opérées situent la pratique au même niveau que des œuvres de haute volée, défendues par des artistes et des commissaires dont l'envergure est certaine. Mobilisant des références théoriques pointues, chacun d'entre eux offre une compréhension problématisée de la photographie numérique aux prises avec son époque. Ce pan de la réflexion semble, en revanche, s'articuler avec une représentation parfois restreinte des publics et leurs usages.

Les expositions travaillent toutes les quatre – à des degrés divers – avec une représentation de

l'artiste comme pionnier. Nos entretiens offrent une approche plurielle de ce statut de pionnier, mais il en ressort discours général où l'artiste « cherche », « interroge » ou « propose », en amont du social les interrogations qui le remuent. Artistes et commissaires travaillent cependant pour une audience, un public et le revendiquent. Mais la réalité concrète de cette audience, la composition de ces publics et leur variété effective émerge peu du discours récolté. La position d'activation que prennent les publics dans l'exposition est pleinement assimilée. Mais une forme de hiatus nous semble persister entre la réalité des pratiques numériques des publics et les pratiques représentées dans les expositions.

De notre point de vue, la culture d'écran, la massification des usages et les réappropriations de l'outil à des échelles micro constituent une part non négligeable de la photographie numérique. S'il y a nouveauté, c'est notamment en vertu des pratiques émergentes, annexes ou très situées dans l'hyper accessibilité des outils où nous naviguons. Or, les expositions ne situent pas tout à fait la réalité des pratiques numériques dans les usages des différents publics. Elles s'appuient sur une vision en cohorte des usagers de la photographie numérique. C'est l'hydre omnivoyante d'André Rouillé (Rouillé, 2020, p. 54) qui émerge, représentation des publics que nous rapprochons des *button-pressers* d'Alfred Stieglitz (1897, p. 214).

Situant ce public dans notre économie néo-libérale, Rouillé fait de cette hydre l'émanation des intérêts d'opérateurs financiers et politiques d'envergure. Ils soutiennent une économie massive de l'image – *La photo numérique, une force néo-libérale* – et sont les détenteurs d'un macro-pouvoir séducteur et addictif (Rouillé, 2020, p. 171). Les pratiques visuelles sont comme assujetties à leurs objectifs marchands. C'est ce que l'on retrouve traversant *Le supermarché des images* et, à petite dose, dans *L'image et son double* à travers les Scan Ops. La réalité économique des images, dument critiquée, n'est pas reluisante. La pluralité inhérente à la pratique est traitée sous l'angle de la massification ou de l'accumulation d'images. Une figure émerge cependant, celle de l'artiste expérimentateur qui produit des nouvelles formes visuelles et, par incidence, des représentations critiques ou alternatives de cet état de fait sociétal. En ce sens, la médiation produit des critiques de la photographie numérique éminemment complexes. Ces dernières auscultent aussi bien la portée formelle que les implications politiques de la photographie numérique. Notre objet de recherche est devenu une pratique artistique avec une dimension critique palpable. Toutefois, force et de constater qu'en agissant au niveau macro, sa mise en discours atténue la portée de ses usages concrets.

Après notre recherche, il apparaît que la médiation opérée sur la photographie numérique par les

institutions veut rendre équivalente la production des artistes et une analyse globale du phénomène. Surtout, elle colore les approches artistiques d'une dimension surplombante qui n'est pas tout à fait juste. Les discours expositionnels orientent leurs approches en adoptant un point de vue macrosocial et, lorsque des périmètres d'action plus restreints sont abordées par le travail des artistes, ils se retrouvent recouverts par des discours englobants. Ainsi, Nicolas Maigret nous parle de l'œuvre de son collectif DISNOVATION.ORG comme d'une reconnaissance de l'importance générationnelle du piratage informatique tandis que la médiation sur place en fait une représentation du zapping à haute vitesse. Les interprétations d'œuvres fournies par la médiation privilégient, notamment au Jeu de Paume, les axes cohérents avec l'iconomie. Lorsque nous demandons à Samuel Bianchini d'évoquer son œuvre *Visible Hand,* il nous évoque l'ambivalence du motif de la main :

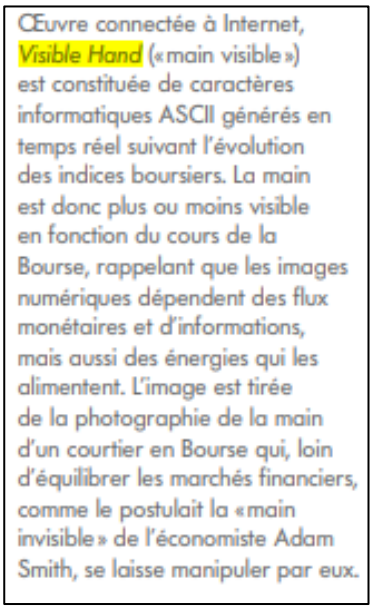

Œuvre connectée à Internet, *Visible Hand* («main visible») est constituée de caractères informatiques ASCII générés en temps réel suivant l'évolution des indices boursiers. La main est donc plus ou moins visible en fonction du cours de la Bourse, rappelant que les images numériques dépendent des flux monétaires et d'informations, mais aussi des énergies qui les alimentent. L'image est tirée de la photographie de la main d'un courtier en Bourse qui, loin d'équilibrer les marchés financiers, comme le postulait la «main invisible» de l'économiste Adam Smith, se laisse manipuler par eux.

Figure 22: médiation de Visible Hand de Bianchini, issu du Petit Journal du Supermarché des images

« C'est juste une main, qui avance avec les doigts tendus. Et ce qui m'intéresse, parce que j'avais déjà travaillé dessus par ailleurs, c'était l'ambivalence des gestes. On ne sait plus trop si la main est menaçante, si c'est une main qui compte : il faut rappeler que digital vient de doigt, que ça vient du fait qu'on compte sur les doigts. Donc on ne sait pas trop si c'est une main qui indique un chiffre, si c'est une main qui est menaçante, si c'est une main qui appelle au secours… »[305]

Sur le même motif, plusieurs pistes interprétatives sont esquissées mais le cartel de médiation préfèrera rapprocher le motif des flux monétaires et des causalités à grande échelle de notre société.

Les expositions parviennent à produire un niveau de critique élevé concernant des sujets on ne peut plus actuels en 2023. Mais le traitement de ces sujets et le type d'adresse restent soumis à une conception linéaire de la communication, où « les publics » – au pluriel – restent dans un impensé théorique, cantonnés au « mystère de la réception » (Le Marec, 2013, p. 3). Ces agencements de discours s'articulent, en effet, avec les représentations de l'adresse, centrées autour « d'un » public. Ce « public jeune » de la MEP ou le « grand public » du Jeu de Paume sont marqués d'un fort degré d'indistinction. C'est fort de cette vision, que le

[305] Samuel Bianchini, *op. cit.*

discours institutionnel se positionne sur une échelle conceptuelle large, diffusant des termes artistiques complexes au premier plan de la médiation. À rebours d'une variabilité d'usages et de publics au pluriel se positionnent des discours qui éloignent les structures politiques et financières des possibilités d'action individuelle.

Ce mode de médiation nous paraît signifiant des représentations institutionnelles du social. Il met aussi en images une certaine conception de la relation entre artistes et publics. Il maintient la représentation d'une coupure symbolique entre les pratiques expressives des artistes et les autres. Ne mobilisant pas la réalité « des » publics et « des » usages, le type de complexité privilégié par la médiation est auto-référentiel au monde de l'art. La photographie numérique est décloisonnée et complexifiée selon les fluctuations des pratiques artistiques et l'évolution des techniques. Elle sert aussi à critiquer les pratiques iniques de superstructures politiques et financières.

Les réappropriations multiples de la photographie numérique, micro-résistances pourtant riches de sens et les petites perturbations sont passées au crible d'un regard artistique véhiculé comme externe. La pleine mesure de la photographie numérique émerge à l'orée de ses usages multiples. Or, les médiations perpétuent l'action des artistes sur le mode distinctif. Au Jeu de Paume, Au Centre Pompidou et à la MEP, les discours d'expositions mobilisent la figure artistique comme une autorité à qui il incombe un travail de recherche et de représentation sur les phénomènes sociaux. Or, ce rôle est différemment vécu par nos artistes interrogés qui parfois construisent leurs œuvres avec le concours des personnes qui instituent ces phénomènes sociaux. Citons Lauren Huret :

> *« Un des premiers projets que j'ai fait un petit peu de moyens, c'était une recherche sur les mythes de l'intelligence artificielle. Pour ça, j'étais partie à San Francisco. Et là, j'ai interrogé beaucoup de gens qui travaillent autour de l'intelligence artificielle. […] C'était pour comprendre d'où venait cet intérêt, cette fascination pour une intelligence qui est très machinique, automatique ? Qui ne dépendrait pas de nous. J'ai fait tout un ouvrage et une exposition aussi sur ce thème-là. »*[306]

Positionné sur le « nous » et la démarche d'enquête, la mise en récit de ses travaux par Lauren Huret ne la positionne pas comme extérieure à ses sujets de travail, mais indique plutôt des phases d'immersion avec des acteurs concrets. Les artistes et leurs œuvres se retrouvent positionnés,

[306] Lauren Huret, *op. cit.*

dans nos expositions, en situation externe au social, alors que leurs travaux adressent des questions éminemment politiques de l'intérieur. Il revient au artistes de déployer un discours critique par le biais d'une création originale et non pas d'exprimer la manière dont les usages annexes les travaillent eux-mêmes. Or, être travaillé par les usages, les objets et les autres revient régulièrement dans le discours des exposés. La rencontre avec des pratiques conjuratoire aux Philippines de Lauren Huret ; le corps Buster-keatonien de Julien Prévieux ; l'examen financier de Samuel Bianchini ; *La stratégie du râteau* de Martin Le Chevallier et le constat amer d'Andrew Norman Wilson ne nous paraissent pas comme étant, intrinsèquement, des « stratégies d'examen » ou de recherche en surplomb. Ils tendent plutôt à émerger de l'expérience, commune, d'un monde qui parfois les dépasse :

> *« F.R : Ce délire comme tu l'appelles m'évoque un aspect de commentaire critique présent dans ton travail. Est-ce qu'il est important pour toi de le maintenir et qu'est ce qui le motive ?*
>
> *J.P : Bah écoute, ça rejoint un petit peu ce qu'on se disait avant avec cette évolution du travail qui partait de performances qui jouaient d'un humour… Je ne sais pas si c'est bête et méchant, ce ne serait pas bien le décrire mais un humour obtus (rires). Qui consiste à répéter encore et toujours que je n'ai pas compris comment les choses tenaient autour de moi, je ne comprends pas comment ça tient (rires). Donc cette répétition prenait la forme de ces performances très simples : de se projeter, de rouler, de se suspendre.»*[307]

La médiation tend également à neutraliser la portée autoréflexive de travaux effectués par des gens qui ont dû questionner leur propre situation d'usager avant d'interroger quoi que ce soit. Les organisateurs se privent ainsi d'une potentialité relationnelle qui noue œuvres, artistes et publics.

Plus que des choix assumés par les artistes, cet état de fait émerge de choix de médiation. De nombreuses œuvres du *Supermarché des images*, de *L'image et son double*, ainsi que le travail de Ren Hang et de Coco Capitan portent en eux les ferments d'une accroche relationnelle plus riche avec les publics. Mais pour autant, les choix médiationnels opérés n'offrent pas des interprétations dirigées dans ce sens, privilégiant un discours distinctif et une complexité théorique qui serait inhérente aux objets. Maintenir un discours distinctif sur le travail des artistes ne rend pas compte de la pluralité des pratiques en jeu pour la constitution des œuvres. Même

[307] Julien Prévieux, *op. cit.*

lorsque les œuvres s'avèrent nourrie d'échanges entre un artiste et ses contemporains, le discours institutionnel positionne des termes artistiques complexes au premier plan de la relation, ou euphémise la dimension relationnelle pour se focaliser sur la personne du créateur.

On pourrait nous reprocher ici de critiquer un choix institutionnel, qui n'aurait jamais promis autre chose qu'une relation *top-down* à ses visiteurs. Devançons cette critique, en rappelant notre problématique. Nous cherchions, durant cette recherche, à saisir quelles représentations et pratiques de la photographique numérique les institutions muséales françaises véhiculent-elles par le biais de leurs expositions ? On pourrait s'en tenir à nos conclusions, et en rester sur cette description des effets d'une représentation univoque des publics qui produit des médiations de l'art s'escrimant à distinguer les artistes. N'oublions pas que le déroulé de la recherche ne va pas sans son lot de surprises.

Ainsi, partant d'un travail d'analyse des représentations et des discours d'exposition sur notre sujet, nous en sommes venus à élargir notre approche. Il nous a fallu considérer l'histoire de la photographie, les contextes d'inscription institutionnelle de nos trois terrains dans un détour par l'histoire des expositions pour forger nos outils d'analyse. Et chemin faisant, constater à quel point le renouvellement du processus de création artistique a – depuis le modernisme – opéré en conjuguant réflexion formelle sur les œuvres et expérience des publics. Observer aussi à quel point la notion de médiation s'accompagne d'une certaine vision du politique et de la pédagogie qui s'avère constitutive de la construction des espaces muséaux depuis les années 1970.

C'est au regard de ces principes à l'origine de la structuration des musées que les choix médiationnels en vigueur sur nos terrains nous poussent à nous interroger. Il est évident que l'institution muséale est soumise, au même titre que les autres, aux déterminismes économiques et politiques remuant les sociétés. Elle est, par ailleurs, sujette dans le temps long à un régime presque structurel de « crise »[308], crise sanitaire de la COVID-19 incluse.

De notre point de vue, cette « crise » n'est pas tant le signe d'une inadéquation radicale entre les musées et leurs sociétés mais le propre d'un espace institutionnel, caisse de résonance pour les variations culturelles en cours dans une société. C'est la capacité du musée à penser ses propres contradictions qui l'ont mené à se réinventer. Nous pointons donc ici la contradiction en vigueur

[308] L'histoire de la notion de crise au musée a fait l'objet d'une session de Bénédicte Savoy au Collège de France, intitulé sobrement « La crise des musées ». Séquence de son cours *Histoire transnationale des musées en Europe* donné, elle se focalise sur un temps particulier entre les années 1900 et la Seconde guerre mondiale. Voir Savoy, B. (2017, 28 juillet). La crise des musées. https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/histoire-transnationale-des-musees-en-europe/la-crise-des-musees

concernant l'institutionnalisation de la photographie numérique : est-il pertinent de circonscrire la totalité de la pratique dans le domaine artistique ? À plus forte raison lorsque les passerelles déployées entre artistes et publics sont discrétisées pour maintenir une vision surplombante du travail artistique parfois à rebours du discours des créateurs eux-mêmes ? Nous laissons la réponse à Serge Chaumier et François Mairesse (2017, p. 136), nous rappelant la portée heuristique de la médiation :

> *« En se considérant comme raffiné et spirituel sous prétexte que l'on dispose de l'intelligence de la connaissance, on finit par considérer tout nouveau venu comme un béjaune. Le processus d'enfermement et de régression, voire de débilitation guette […]. La médiation sert en quelque sorte, dans ce sens, de fontaine de jouvence pour la science et pour l'art. »*

Aborder ces conclusions nous pousse à revenir sur les limites de notre recherche. Si le choix de se concentrer sur trois espaces emblématiques est directement issu des variations du terrain, l'étude ne saurait être représentative de l'ensemble des espaces institutionnels du territoire. Ce discours que nous avons perçu siège principalement au sein de trois lieux qui, s'ils sont emblématiques, n'offrent pas une représentation exhaustive du territoire. En cela, l'approche pourrait faire l'objet d'une systématisation plus aboutie.

L'enquête multiplierait donc les espaces culturels, donnant ainsi lieu à une catégorisation différente et surtout une réarticulation plus poussée des entretiens vers les représentations des usages des publics. Nos entretiens étaient ici semi-directifs mais pensés comme particulièrement ouverts, laissant la conversation se déplier au gré des termes des interrogés. Reste que, dans le fil d'une conversation portant sur l'organisation d'expositions ; la figure des publics n'apparaît que rarement. Elle signe ici d'une vision du concept de publics loin d'être organisante. L'approche gagnerait aussi, dès lors que les terrains sont plus étendus, à adopter un classement catégoriel des différentes institutions.

Élargir le champ de cette recherche permettrait d'affiner à la fois notre compréhension de la photographie numérique exposée mais aussi des représentations des publics mobilisées par les différentes institutions. Car, outre les développements d'une théorie photographique, les évolutions techniques du domaine de l'image questionnent toujours d'avantage les enjeux culturels et sociaux de la représentation. Esquissées lors de nos entretiens, nous pensons notamment aux évolutions rapides de l'intelligence artificielle. Les artistes s'interrogeaient, au moment de nos entretiens, sur les possibilités créatives de logiciels comme DALL-e. Les

rebondissements de l'actualité iront plus loin que ces interrogations, et porteront les enjeux de l'image numérique sur un terrain que nous n'avions pas soupçonné.

Ces questions émergent durant la grève SAG-AFTRA, lancée le 14 juillet 2023. Opposant le syndicat des acteurs d'Hollywood, SAG-AFTRA, et l'Alliance des producteurs de films et de télévision (AMPTP), elle porte sur le devant de la scène des revendications liées aux technologies de représentation. Parmi les doléances, une plus juste rémunération des acteurs par les plateformes de streaming comme Netflix. Mais aussi des remarques concernant les évolutions de l'intelligence artificielle[309]. Quel cadre juridique lorsque l'image d'un acteur est utilisée dans un film alors qu'il n'a pas participé au tournage ? Et de manière transversale, quelle place donner aux créateurs et interprètes dans cette économie réajustée de la représentation ? Nouveaux outils, mais persistance d'enjeux politiques et culturels historiques. Et, pour l'intelligence artificielle, les usages sont au moins aussi nombreux que pour la photographie numérique. Devant ce qui s'annonce devenir un débat de plus en plus récurrent, la médiation opérée par les institutions culturelles s'orientera-t-elle vers un maintien de la distinction entre artistes et publics ? Où mobilisera-t-elle différemment le potentiel heuristique du dispositif de médiation qu'est l'exposition ?

Se pencher sur la photographie numérique nous a mené dans le champ de l'art contemporain et ses logiques internes. Une fois passées au prisme des institutions, les valeurs de partage et de remise en question d'un *statu quo* – régulièrement mobilisées par les acteurs du domaine – s'essoufflent. Dès lors se pose une question, filigrane de cette recherche : quelles conditions d'exposition sont à ajuster pour une pratique culturelle propre à catalyser les initiatives de tout-à-chacun ?

[309] https://www.sagaftra.org/sag-aftra-statement-use-artificial-intelligence-and-digital-doubles-media-and-entertainment

Bibliographie

Communication, médias

Ouvrages

Balle, F. (2019). *Médias et sociétés: édition, presse, cinéma, radio, télévision, internet*. LGDJ, une marque de Lextenso.

Bolter, J. D. et Grusin, R. A. (1999). *Remediation: understanding new media*. MIT Press. http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=9351

Citton, Y. (2017). *Médiarchie* (vol. 1-1). Éditions du Seuil.

D'Almeida, N. (2012). *Les promesses de la communication. La force de la parole dans la communication d'entreprise* (vol. 2e éd.). Presses Universitaires de France. https://www.cairn.info/promesses-de-la-communication--9782130608653.htm

McLuhan, M. (1994). *Understanding media: the extensions of man* (1st MIT Press ed.). MIT Press.

Ollivier, B. (2000). *Observer la communication : naissance d'une interdiscipline*. CNRS éd.

Sandri, E. (2020). *Les imaginaires numériques au musée ? : Débats sur les injonctions à l'innovation*. MkF Éditions. https://univ.scholarvox.com/book/88899255

Walter, J., Douyère, D., Bouillon, J.-L. et Ollivier-Yaniv, C. (2018). *Dynamiques des recherches en sciences de l'information et de la communication*. Conférence permanente des directeurs.trices des unités de recherche en sciences de l'information et de la communication (CPDirSIC). https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01885229

Chapitres d'ouvrage

Breton, P. (2004). La formation d'une notion unificatrice. Dans *L'utopie de la communication* (p. 13-29). La Découverte. https://www.cairn.info/l-utopie-de-la-communication--9782707144188-p-13.htm

Citton, Y. (2014). Introduction. Dans *L'économie de l'attention* (p. 7-31). La Découverte. https://doi.org/10.3917/dec.citto.2014.01.0007

Miège, B. (2020). Chapitre 1. Entre fascination et consentement. Dans *La numérisation en cours de la société* (p. 19-34). Presses universitaires de Grenoble. https://www.cairn.info/la-numerisation-en-cours-de-la-societe--9782706146510-p-19.htm

Articles

Aïm, O. (2013). Le transmédia comme remédiation de la théorie du récit. *Terminal. Technologie de l'information, culture & société*, (112), 43-55. http://journals.openedition.org/terminal/558

Allard, L. (2017). Partages créatifs : stylisation de soi et appsperimentation artistique. *Communication & langages*, *194*(4), 29-39. https://doi.org/10.3917/comla.194.0029

Balle, F. (1989). Médias : le bilan des années 80. *Communication & Langages*, *82*(1), 101-105. https://doi.org/10.3406/colan.1989.1141

Boutet, M. (2009). Un objet peut en cacher un autre. *Reseaux*, *n° 155*(3), 179-214. https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-3-page-179.htm

Davallon, J. (2004). Objet concret, objet scientifique, objet de recherche. *Hermès, La Revue*, *38*(1), 30-37. https://doi.org/10.4267/2042/9421

Gomez-Mejia, G. (2017). Fragments sur le partage photographique. Choses vues sur Facebook ou Twitter. *Communication & langages*, *194*(4), 41-65. https://doi.org/10.3917/comla.194.0041

Jeanneret, Y. (2001). Autre chose qu'un discours, davantage qu'un accompagnement, mieux qu'une résistance. *Terminal. Technologie de l'information, culture & société*, (85), 35-47.

Le Guern, P. (2014). Réseaux et la culture. Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages. *Réseaux*, *184-185*(2-3), 211-246. https://doi.org/10.3917/res.184.0211

Manovich, L. (2017). Une esthétique post-média. *Appareil*, (18). http://journals.openedition.org/appareil/2394

Miège, B. (2018). Sur Médiarchie d'Yves Citton. *Questions de communication*, (33), 287-297. https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12548

Moles, A. A. (1969). Objet et communication. *Communications*, *13*(1), 1-21. https://doi.org/10.3406/comm.1969.1183

Riboni, U. L. (2019). Images anonymes, registres de visibilité et espace(s) public(s). *Questions de communication*, *35*(1), 153-169. https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19182

Médiations, Médiation culturelle

Ouvrages

Caune, J. (1999). *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*. Presses universitaires de Grenoble.

Le Marec, J. (2007). *Publics et musées : la confiance éprouvée*. l'Harmattan.

Chapitres d'ouvrage

Caune, J. (2019). Pratiques culturelles et médiation artistique : la construction du lien social. Dans V. Liquète (dir.), *Médiations* (p. 85-101). CNRS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.14751

Wolton, D. (2019). La médiation au regard de la communication. Dans V. Liquète (dir.), *Médiations* (p. 141-147). CNRS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.14772

Articles

Bordeaux, M.-C. (2018). La médiation culturelle. Des dispositifs et des modèles toujours en tension. *L'Observatoire*, *51*(1), 5-8. https://doi.org/10.3917/lobs.051.0005

Caune, J. (2010). Les territoires et les cartes de la médiation ou la médiation mise à nu par ses commentateurs. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, *Dossier 2010*(2), 1-11. https://doi.org/10.3917/enic.hs02.0000

Caune, J. (s. d.). La médiation culturelle : une construction du lien social.

Dufrêne, B. et Gellereau, M. (2004). La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques. *Hermès, La Revue*, *38*(1), 199-206. https://doi.org/10.4267/2042/9450

Jacobi, D. et Miège, D. (2005). La médiation écrite de l'art contemporain: tensions et paradoxes. *Quaderns de filologia. Estudis lingüístics*, *X*. https://ojs.uv.es/index.php/qfilologia/article/view/5084

Le Marec, J. (2013). Le public, le tact et les savoirs de contact. *Communication & langages*, *175*(1), 3-25. https://doi.org/10.4074/S0336150013011010

Paquin, M. et Lemay-Perreault, R. (2015). Vingt ans de recherche en éducation muséale. *Éducation et francophonie*, *43*(1), 1-12. https://doi.org/10.7202/1030177ar

Rasse, P. (2014). La médiation, de l'utopie à la transformation sociale. *Hermès, La Revue*, *70*(3), 46-49. https://doi.org/10.3917/herm.070.0046

Rousseau, O., Gauthier, G., Saemmer, A., Tréhondart, N., Després-Lonnet, M., Mathis, R., Briatte, K.,

Bermès, E. et Pesquer, O. (2014). 3. De la documentation à la médiation. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, *51*(2), 56-67. https://doi.org/10.3917/docsi.512.0056

Rouzé, V. (2010). Médiation/s : un avatar du régime de la communication ? *Les Enjeux de l'information et de la communication*, *Dossier 2010*(2), 71-87. https://doi.org/10.3917/enic.hs02.0500

Thèse

Lesaffre, G. (2011, 16 novembre). *Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du Quai Branly.* [Thèse en communication Université d'Avignon]. https://theses.hal.science/tel-00919401

Muséologie, Expositions, Histoire des expositions

Ouvrages

Davallon, J. (1986). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers: la mise en exposition*. Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle.

Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique* (L'Harmattan).

Desvallées, A. (dir.). (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie* (vol. 1-2, vol. 1). Éditions W.

Glicenstein, J. (2009). *L'art, une histoire d'expositions* (vol. 1-1). Presses universitaires de France.

Gob, A. et Drouguet, N. (2021). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels* (vol. 5e éd.). Armand Colin. https://www.cairn.info/la-museologie--9782200630997.htm

Moschovi, A. (2020). *A Gust of Photo-Philia: Photography in the Art Museum*. Leuven University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1595n2n

Obrist, H. U. (2008). *A brief history of curating* (vol. 1-1). JRP-Ringier les Presses du réel.

Rasse, P. (2017). *Le musée réinventé : culture, patrimoine, médiation* (vol. 1-1). CNRS éditions.

Chapitres d'ouvrages

Adotevi, S. (1971). Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains). Dans *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie* (1992e éd.). Éditions W.

de Varines, H. (1978). L'écomusée. Dans A. Desvallées (dir.), *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie* (1992e éd.). Éditions W.

Mey, A. (2021). Exhibitionary Feedback. On Cybernetic Serendipity. Dans *Nouveaux médias. Mythes et expérimentations dans les arts* (p. 51-65). Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. https://www.ehess.fr/fr/ouvrage/nouveaux-m%C3%A9dias-mythes-et-exp%C3%A9rimentations-dans-arts

Thomas-Bourgneuf, M. (2021). « Nous, les muséographes, les gens de contenus, nous sommes quasi invisibles ». Dans *La muséologie* (vol. 5e éd., p. 215-218). Armand Colin. https://doi.org/10.3917/arco.gob.2021.01.0215

Vicet, M. (2021). Éprouver la postmodernité. Entre interactivité et simulation du réel dans l'exposition Les Immatériaux (1985). Dans *Nouveaux médias. Mythes et expérimentations dans les arts*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. https://www.ehess.fr/fr/ouvrage/nouveaux-m%C3%A9dias-mythes-et-exp%C3%A9rimentations-dans-arts

Articles de revues

Broeckmann, A. (2020). On the Pre-History of Les Immatériaux at the Centre de Création Industrielle, 1979-1981. *Les Immatériaux Research*, (Working paper 5), 18. http://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2020/09/LIR-WP5_Broeckmann-Pre-History-1979-1981_2020.pdf

Brulon Soares, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. *ICOFOM Study Series*, (43a), 57-72. https://doi.org/10.4000/iss.563

Cottet, E. (2020). Le Palais de Tokyo, 1984-1998 : l'échec du Palais de l'Image. *Revue d'histoire culturelle*, *En ligne*. https://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=364

Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées*, *16*(1), 229-238. https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1574

Davallon, J. (2011). Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? *Hermès, La Revue*, *61*(3), 38-44. https://doi.org/10.3917/herm.061.0038

Gallo, F. (2012). Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard. *Appareil*, (10). https://doi.org/10.4000/appareil.860

Hudek, A. et Délis, P. (2019). Interview with Philippe Délis. *Les Immatériaux Research*, *Working Paper 3*, 16. http://les-immateriaux.net/wp-content/uploads/2019/10/LIR-WP3_Hudek-Delis_Scenography_2019.pdf

Lemay-Perreault, R. (2015). Les oeuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, *7*(2), 111-136. https://doi.org/10.7202/1030253ar

Mémoire de recherche

Cottet, E. (2019). *Le palais de Tokyo, 1984-2002 : l'échec du Palais de l'Image.* [Mémoire de recherche en histoire Université Paris 1]. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02464323

Notice de dictionnaire

Ruby, C. (2020, 19 février). Musée(s). Dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/musees/

Magazine

Bidaine, P. et Saur, J. (1985, 1 mars). Les Immatériaux, un entretien avec Jean-François Lyotard. *CNAC Magazine*, (26).

Histoire de la photographie, Histoire Culturelle, Théories de la photographie

Ouvrages

Amar, P.-J. (2020). *Histoire de la photographie* (vol. 3e éd.). Presses Universitaires de France. https://www.cairn.info/histoire-de-la-photographie--9782715402881.htm

Baqué, D. (1998). *La photographie plasticienne : un art paradoxal*. Éd. du Regard.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire: note sur la photographie*. Editions de l'Etoile : Gallimard : Seuil.

Beaumont-Maillet, L. D. de publication, Denoyelle, F. D. de publication, Versavel, D. D. de publication et Bibliothèque nationale de France. (2006). *La photographie humaniste, 1945-1968: autour d'Izis, Boubat, Brassaï, Doisneau, Ronis...* Bibliothèque nationale de France.

Bolton, R. (1989). *The Contest of meaning : critical histories of photography*. Cambridge, Mass. : MIT Press. http://archive.org/details/contestofmeaning0000unse

Brunet, F. (2012). *La naissance de l'idée de photographie* ([Nouvelle éd, vol. 1-1). Presses universitaires de France.

Denoyelle, F. (1997). *La lumière de Paris*. Éd. l'Harmattan.

Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books.

Guerrin, M. (1988). *Profession photoreporter : vingt ans d'images d'actualité*. Centre Georges Pompidou Gallimard.

Gunthert, A. (2015). *L'image partagée: la photographie numérique*. Éditions Textuel.

Krauss, R. E. (1991). *Le Photographique : pour une théorie des écarts* (traduit par J. Kempf et M. Bloch). Macula.

Pirenne, R. et Streitberger, A. (dir.). (2013). *Heterogeneous objects: intermedia and photography after modernism*. Leuven University Press.

Rouillé, A. (2005). *La photographie: entre document et art contemporain*. Gallimard.

Rouillé, A. (2020). *La photo numérique: une force néo-libérale*. L'Échappée.

Chapitres d'ouvrage

Ascott, R. (1992). La photographie à l'interface. Dans *Digital photography: Paul Berger, Carol Flax, Manual (Suzanne Bloom-Ed Hill), Esther Parada*. ART-EL.

Biagini, J. (1995). Remerciements. Dans *Art/Photographie numérique : l'image réinventée*. Cyprès : Ecole d'art d'Aix-en-Provence.

Brunet, F. (2012). La photographie, éternelle aspirante à l'art. Dans *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art* (vol. 1-1, p. 29-45). Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Chéroux, C. (2015). La photographie soumise à la question. Dans C. Chéroux et K. Ziebinska-Lewandowska (dir.), *Qu'est-ce que la photographie ?* (p. 15-19). Éditions du Centre Pompidou Éditions Xavier Barral.

Clayssen, J. (1995). La photo numérique, une photographie à part entière ou une photographie entièrement à part ? Dans *Art/Photographie numérique : l'image réinventée* (p. 67-87). Cyprès :

Ecole d'art d'Aix-en-Provence.

Dubois, P. (1998). La photographie et l'art contemporain. Dans J.-C. Lemagny et A. Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie* (p. 296). Larousse.

Etchecopart-Etchart, E. et Feyeux, A. (2016). La photographie au Musée national d'art moderne : une chronologie. Dans *The pencil of culture : 10 ans d'acquisitions de photographies au Centre Pompidou* (vol. 1-1). Filigranes éditions Éditions du Centre Pompidou.

Frizot, M. (1995). Qui a peur de la lumière ? Dans *Art/Photographie numérique : l'image réinventée*. Cyprès : Ecole d'art d'Aix-en-Provence.

Frizot, M. (2001). Politique de la photographie. Dans *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Larousse CNRS Editions.

Morel, G. (2006a). Chapitre 2. La photographie, une priorité culturelle (1981-1985). Dans *Le photoreportage d'auteur : L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970* (2016e éd., p. 39-78). CNRS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.8918

Morel, G. (2006b). Chapitre premier. La rencontre du reportage et de l'institution (1970-1981). Dans *Le photoreportage d'auteur : L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970* (2016e éd., p. 17-37). CNRS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.8917

Morel, G. (2016). Introduction. Dans *Le photoreportage d'auteur : L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970* (p. 8-16). CNRS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.8916

Osman, C. (1998a). La photographie inquiète d'elle-même (1950-1980). Dans *Histoire de la photographie* (p. 187-211). Larousse.

Osman, C. (1998b). La photographie sûre d'elle-même (1930-1950). Dans *Histoire de la photographie* (p. 165-185). Larousse.

Stieglitz, A. (1897). The Hand camera - Its present importance. Dans V. Goldberg (dir.), *Photography in print : writings from 1816 to the present*. Albuquerque : University of New Mexico Press. http://archive.org/details/photographyinpri0000unse

Articles

Bajac, Q. (2005). Stratégies de légitimation. *Études photographiques*, (16), 222-233. https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/736#bodyftn1

Bajac, Q. (2006). Gaëlle Morel, Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970. *Études photographiques*, (19). https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2023

Barrère, L. (2007). Influence culturelle ? *Études photographiques*, (21), 44-63. https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/910?lang=en#bodyftn1

Brunet, F. (2014). La photographie: (nature + culture) x histoire, 10.

Campany, D., Gunthert, A., Witkovsky, M. S. et Lugon, O. (2013). Histoire(s) de la photographie. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, (1), 119-128. https://doi.org/10.4000/perspective.1925

Cheval, F. (2002). L'épreuve du musée. *Études photographiques*, (11), 4-43. https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/269

Dubois, P. (2016). De l'image-trace à l'image-fiction. *Études photographiques*, (34). http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593

Eastlake, E. et Brunet, F. (2004). "Et pourtant des choses mineures…". *Études photographiques*, (14). http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/381

Gresh, K. (2007). Regard sur la France. *Études photographiques*, (21), 64-73.

https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1062

Gunthert, A. (2016). Une illusion essentielle. *Études photographiques*, (34). http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592

Gunti, C. (2018). De la théorie à l'objet. Histoires de la photographie numérique au présent. *Transbordeur 2 : Photographie et exposition*, *2*, 40-49.

Kleiner, A. (1987). NEW FACES. *Aperture*, (106), 69-72. http://www.jstor.org/stable/24472078

Lamoureux, J. (1996). La critique postmoderne et le modèle photographique. *Études photographiques*, (1). http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/103?lang=en

Lugon, O. (1998a). La photographie mise en espace. *Études photographiques*, (5). http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168#tocto1n4

Lugon, O. (1998b). La photographie mise en espace. *Études photographiques*, (5). https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168?lang=en#bodyftn4

Lugon, O. (2010). Avant la « forme tableau ». *Études photographiques*, (25), 6-41. https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3039

McCauley, A. (1997). Arago, l'invention de la photographie et le politique. *Études photographiques*, (2). https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/125

Ory, P. (1984). La Politique du ministère Jack Lang: un premier bilan. *The French Review*, *58*(1), 77-83. http://www.jstor.org.bases-doc.univ-lorraine.fr/stable/392516

Poivert, M. (2008). Pluriel des temps en histoire de la photographie : périodes, régimes d'historicité, fonctions du récit. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, (4), 772-776. http://journals.openedition.org/perspective/2720

Philosophie, Littérature

Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* (Rivages édition). Payot & Rivages.

Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* ([Nouvelle éd, vol. 1-1; traduit par M. Rueff). Payot & Rivages.

Barthes, R. (1957). *Mythologies* (vol. 1-1). Éd. du Seuil.

Benjamin, W. (2018). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (23e éd., vol. 1-1; traduit par M. de Gandillac). Gallimard.

Benjamin, W. (2019). *Petite histoire de la photographie suivi de Une photo d'enfance* (23e éd.; traduit par O. Mannoni). Éditions Payot & Rivages.

Deleuze, G. (1985). *L'Image-temps* (vol. 1-1). Éd. de Minuit.

Dewey. (2006). *Logique ; la théorie de l'enquête* (PUF). https://www.librairie-gallimard.com/livre/9782130451761-logique-la-theorie-de-l-enquete-john-dewey/

Eco, U. (1985). *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (vol. 1-1; traduit par M. Bouzaher). B. Grasset.

Esquenazi, J.-P. (2017). *L'analyse de film avec Deleuze* (vol. 1-1). CNRS éditions.

Michaud, Y. (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. J. Chambon.

Searle, J. (2010). *Making the Social World: The Structure of Human Civilization*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780195396171.001.0001

Searle, J. R. (1998). *La construction de la réalité sociale* (traduit par C. Tiercelin). Gallimard.

Sontag, S. (2008). *Sur la photographie* (8e éd., vol. 1-1; traduit par P. Blanchard). C. Bourgois.

Szendy, P. (2017). *Le supermarché du visible: essai d'iconomie*. les Éditions de Minuit.

Histoire de l'art, Études visuelles

Ouvrages

Dubois, V. (1999). *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Belin

Kiesler, F. (1930). *Contemporary art applied to the store and its display*. New York, Brentano's. http://archive.org/details/McGillLibrary-rbsc_blackader-lauterman_contemporary-art_HF5845K5-18060

Labbé, M. (2021). *La philosophie architecturale de Le Corbusier : Construire des normes*. *La philosophie architecturale de Le Corbusier : Construire des normes*. Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.180584

Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture* (2008e éd.). Flammarion.

Lissitzky, E. (1984). *Russia: An Architecture for World Revolution* (New Edition; traduit par E. Dluhosch). The MIT Press.

Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822393726

Mitchell, W. J. (1994). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era* (First MIT Press paperback edition). The MIT Press. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=24400

Phillips, L. (1989). *Frederick Kiesler*. Whitney Museum of American Art, in association with W.W. Norton. http://archive.org/details/frederickkiesler00phil

Poinsot, J.-M. (1999). *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Institut d'art contemporain Musée d'art moderne et contemporain.

Severi, C. (2017). *L'objet-personne : une anthropologie de la croyance visuelle* (vol. 1-1). Éditions Rue

d'Ulm musée du Quai Branly.

Smet, C. de. (2019). *Le Corbusier, penseur du musée*. Flammarion.

Chapitres d'ouvrage

Boidy, M. (2017). Chapitre 4. Image, vision, visualité. Dans *Les études visuelles* (p. 65-82). Presses universitaires de Vincennes. https://www.cairn.info/les-etudes-visuelles--9782842927356-p-65.htm

Labbé, M. (2021). Chapitre II. La modernité architecturale. Esprit nouveau et machinisme : Pourquoi Le Corbusier rejette-t-il les normes anciennes ? (2). Dans *La philosophie architecturale de Le Corbusier : Construire des normes* (p. 57-95). Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.180584

Rocher, Y. (2020). Faut-il brûler le louvre ? Pensées de la destruction dans une enquête de L'Esprit nouveau. Dans E. Buch, D. Riout et P. Roussin (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes : Hommage à Rainer Rochlitz* (p. 137-151). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.20751

Articles

Éloy, C. (2010). Muséaliser l'art conceptuel : de Seth Siegelaub à Lawrence Weiner. *Culture & Musées*, *16*(1), 93-111. https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1561

Gorczynski, V. (2013). Seth Siegelaub : un hommage. *Nouvelles de l'estampe*, (244), 78-82. https://doi.org/10.4000/estampe.867

Greenberg, C. (2016). La peinture moderniste. *Appareil*, (17). https://doi.org/10.4000/appareil.2302

Moxey, K. (2008). Les études visuelles et le tournant iconique – Intermédialités / Intermediality – Érudit.

Intermédialités, (11), 149-168. https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n11-im3117/037542ar/

Parada, E. (1993). Taking Liberties: Digital Revision as Cultural Dialogue. *Leonardo*, *26*(5), 445-450. https://doi.org/10.2307/1576042

Saou-Dufrêne, B. (1995). La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle. *Culture & Musées*, *8*(1), 75-101. https://doi.org/10.3406/pumus.1995.1066

Thèse

Martinez, L. (2011, 27 septembre). *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005* [thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II]. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00764966

Magazines

Steyerl, H. (2009, 11 novembre). In Defense of the Poor Image - Journal #10. *E-Flux*, (10). https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/

Sociologie, Sociologie de l'art

Ouvrages

Becker, H. S. (2010). *Les mondes de l'art*. Flammarion.

Boltanski, L. et Thévenot, L. (1991). *De la justification : les économies de la grandeur* (vol. 1-1). Gallimard.

Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., Boltanski, L. et Castel, R. (1965). *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Éditions de Minuit.

Chevallier, J. (1981). *L'Institution*. Presses universitaires de France.

Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Seuil.

Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*. Éditions de Minuit.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique* (vol. 1-1). Gallimard.

Malinowski, B. (1884-1942) A. du texte. (1970). *Une Théorie scientifique de la culture et autres essais*. Éditions du Seuil (Paris).

Maresca, S. (2014). *Basculer dans le numérique: les mutations du métier de photographe*. PUR.

Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Seuil.

Menger, P.-M. (2014). *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain* (vol. 1-1). Éd. du Seuil.

Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché* (2009e éd., vol. 1-1). Flammarion.

Pflieger, S. et Sagot-Duvauroux, D. (1994). *Le marché des tirages photographiques*. Documentation française.

Articles

Becker, H. S. et Pessin, A. (2006). Dialogue sur les notions de Monde et de Champ. *Sociologie de l'Art*, *OPuS 8*(1), 163-180. https://doi.org/10.3917/soart.008.0163

Heinich, N. (1999). Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain. *Le Débat*, *104*(2), 106-115. https://doi.org/10.3917/deba.104.0106

Jouvenet, M. (2001). Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d'art

contemporain. *Sociétés & Représentations*, *11*(1), 325-348. https://doi.org/10.3917/sr.011.0325

Messu, M. (2016). Le « terrain », mais pour quoi faire ? *Cahiers de recherche sociologique*, (61), 91-108. https://doi.org/10.7202/1042370ar

Moulin, R., Menger, P.-M. et Breerette, G. (1987). Nouveau musée, musée du Nouveau ? Entretien avec Raymonde Moulin et Pierre-Michel Menger. *Esprit*, 123 (2), 24-32. https://www.jstor.org/stable/24272066

Moureau, N. et Sagot-Duvauroux, D. (2008). La construction du marché des tirages photographiques. *Études photographiques*, (22). https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1005#tocto1n3

Shapiro, R. (2004). Qu'est-ce que l'artification ? *XVIIème Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française, « L'individu social », Tours, juillet 2004*. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486

Catalogues d'exposition

Alloa, E. (2020). Faire abstraction. Dans P. Szendy et M. Ponsa (dir.), *Le supermarché des images:* (Jeu de Paume). Gallimard.

Bellour, R, David, C. et Van Assche, C. (1990). *Passages de l'image*. Centre Georges Pompidou.

Boutteville, J. et Bureaud, A. (1992). *Digital photography: Paul Berger, Carol Flax, Manual (Suzanne Bloom-Ed Hill), Esther Parada*. ART-EL.

Capitán, C. et Baker, S. (2019). *Busy Living*. Loose Joints.

Chevrier, J.-F. et Lingwood, J. (1989). *Une autre objectivité / Another Objectivity*. Idea Books. Milano.

Clergue, L. (2002). Naissance d'une collection. Dans *Arles et la photographie: portrait de la collection du musée Réattu*. Actes Sud : Musée Réattu.

Duguet, A.-M. (1990). Bill Viola. Passage, 1987. Dans *Passages de l'image* (p. 180). Centre Georges Pompidou.

Ebner, F. et Jones, J. (dir.). (2021). *L'image et son double*. Centre Georges Pompidou - Spector Books.

Monterosso, J.-L. (1996). Aventures et métamorphoses de la photographie contemporaine. Des américains de Robert Frank à la Correspondance new-yorkaise de Raymond Depardon. Dans *Une aventure contemporaine, la photographie, 1955-1995.* (vol. 1-2, p. 7-10). Maison européenne de la photographie.

Nuridsany, M. et Pagé, S. P. (1980). *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris; édité par recherche Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Animation). ,.

Platt, R. (1994). *Ghost in the Machine*. MIT List Visual Arts Center.

Pomeroy, J. (1988). *Digital photography : captured images, volatile memory, new montage*. SF Camerawork.

Reichardt, J. (1968). *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*.

Szendy, P., Alloa, E. et Ponsa, M. (dir.). (2020). *Le supermarché des images:* (Jeu de Paume). Gallimard.