



PUBLICATIONS DE LA SORBONNE

HISTO.ART 6

L'expérience photographique

3 JUILLET 2014, 16 × 24, 272 p., 22 €

ISBN 978-2-85944-782-3

Publications de la Sorbonne

212, rue Saint-Jacques 75005 Paris

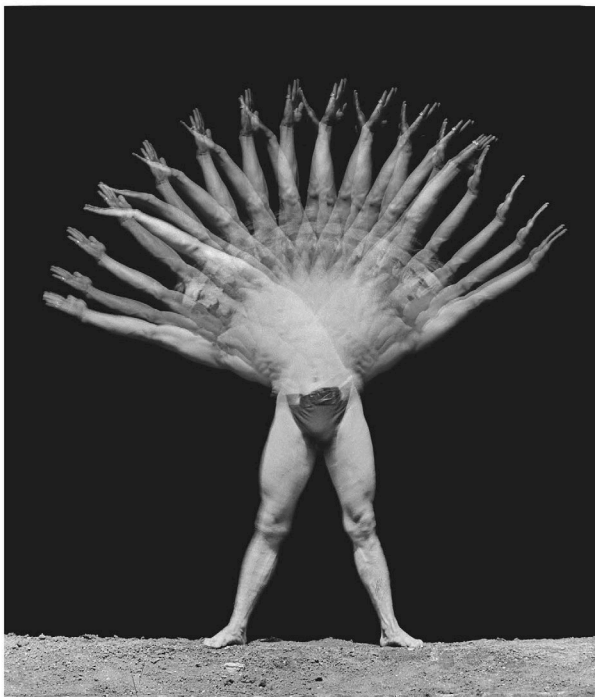
Tél : 01 43 25 80 15 - Fax : 01 43 54 03 24

Courriel : publisor@univ-paris1.fr

site : www.publications-sorbonne.fr

HISTO.ART 6

École doctorale **Histoire de l'art** Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



L'expérience photographique

PUBLICATIONS DE LA SORBONNE



En moins de deux siècles, la photographie a profondément bouleversé notre culture de l'image comme notre rapport à la création artistique. Depuis les années 1980, les études photographiques se sont constituées autour de grands repères : les questions de l'invention et du progrès des procédés techniques, le statut artistique des photographies, la figure même du photographe ou bien encore la part du « photographique » dans les avant-gardes artistiques. Cependant, l'histoire de la photographie ne peut procéder par simple accumulation de ses objets. Il s'avère donc nécessaire de fédérer les approches et les thématiques, les régimes d'historicités et les courants théoriques. En apparaissant graduellement dans l'histoire des représentations, la photographie est devenue le prétexte à des tentatives et à des innovations protéiformes, qui sont chaque fois des expériences de ses propres potentialités et, symétriquement, des expériences sociales du rôle des images dans la culture. Parce que tout est nouveau à partir du milieu de XIX^e siècle, pour la photographie comme pour ceux qui s'y trouvent confrontés, l'expérience devient une dimension constitutive de son historicité.

BON DE COMMANDE

À RETOURNER AUX :

Publications de la Sorbonne
212, rue Saint-Jacques
75005 Paris

TITRE ET AUTEUR	PRIX UNITAIRE	QTÉ	PRIX
			+ frais de port *
			TOTAL

* 6 € par ouvrage, 1,5 € par ouvrage supplémentaire

Mme, M.

Adresse

.....

Code postal et ville

Date

Signature

Veuillez libeller votre titre de paiement à l'ordre de:

L'Agent comptable de l'Université Paris 1 - Publications de la Sorbonne

Table des matières

Michel Poivert, *Introduction. La photographie, expérience démocratique* 9

EXPÉRIMENTATIONS TECHNIQUES ET PLASTIQUES

Marc Lenot, *Pour une définition de la photographie expérimentale.*
Jouer contre les appareils 23

Marion Pieuchard, *L'appareil électro-photographique d'Ernest Théophile
Enjalbert (1889) : aux origines de l'automatisme photographique* 41

Marc Lenot, « *La photographie comme action, non comme représentation* ».
Entretien avec Franco Vaccari 59

Juliette Agnel, *Les Éblouis (2012-2013)*. 75

LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE, UNE EXPÉRIENCE SOCIALE

Marianne Le Galliard, *La photographie de Jacques Henri Lartigue
comme loisir ostentatoire*. 79

Laetitia Barrère, *La photographie comme instrument d'expérience sociale
dans le New York des années 1930 et 1940*. 95

Julie Jones, *Les satires hollywoodiennes de Will Connell et Edward Weston,
ou la « modernité de l'arrêt » dans les années 1930-1940*. 107

ESSAIS INSTITUTIONNELS

Gilles Raynaldy, *Le Chantier des Archives nationales (2005-2012)* 123

Éléonore Challine, *Mayer Frères et le musée photographique (1854).*
Une « anti-expérience » institutionnelle 125

Héloïse Pocry, *L'enseignement de la photographie :*
discussion autour des modèles institutionnels 141

Alice Gerosa, *La rhétorique de l'expérience dans la définition de l'image. Usages de la photographie en Russie après 1917* 157

USAGES ET DÉFINITIONS DE LA PHOTOGRAPHIE :
L'EXPÉRIENCE DISCIPLINAIRE

Stéphanie Solinas, *Déserteurs (2013)* 175

Laureline Meizel, *De l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIX^e siècle* 177

Anaïs Feyeux, *Un long purgatoire. Processus d'assimilation de la photographie ouest-allemande des années 1950 à la pratique de l'histoire de la photographie* 197

Marie Gautier, *Les Chroniques de l'art vivant, lieu d'expérimentation du discours théorique en photographie*. 215

Camille Debrabant, *Rosalind Krauss et les circonvolutions du médium* . . 229

ÉPROUVER L'ÉCRITURE DE LA PHOTOGRAPHIE
(ÉPILOGUE)

Marc Aufraise, *Elle avait une dent, mais contre qui? Une expérience émotive*. 249

Notices biographiques et résumés des contributeurs. 263

Introduction

La photographie, expérience démocratique

Depuis bientôt deux siècles – 1816 marquant le début des travaux de Nicéphore Niépce sur la fixation des images –, différentes histoires de la « photographie » se succèdent et parfois se contredisent. Non seulement parce que la photographie a recouvert de multiples pratiques et usages, de nombreuses inventions techniques et de complexes interactions avec d'autres régimes de représentations, mais aussi parce que notre culture visuelle a forgé des modes d'existence de la photographie très divers. Toutefois, ils ont tous répondu à ce que l'on peut baptiser les « utopies » de la photographie, dont les horizons par nature inaccessibles ont été dessinés dès ses origines. L'une de ces utopies a dominé les imaginaires et semble s'être réalisée : l'utopie démocratique.

La photographie est une démocratisation des techniques d'enregistrement et de reproduction, elle est l'instance d'une diffusion de l'information, elle passe les frontières géographiques comme sociales, elle met les hommes à égalité devant la représentation du monde. La photographie consiste historiquement et anthropologiquement à *faire* des expériences et à *vivre* des expériences, toutes marquées au sceau d'une volonté d'égalité. La convergence d'approches techniques, culturelles et esthétiques cristallise des enjeux qui associent le paradigme de l'expérience au socle historique de l'utopie. Le grand régime d'historicité¹ de la photographie serait ainsi l'expérience comme construction d'une

1 François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

utopie démocratique par l'image. C'est la raison pour laquelle la photographie s'historicise au rythme des changements de valeurs qui la définit : à chaque période, en chaque lieu ou discours où les valeurs de ces images fluctuent (vraie ou fausse, art ou document, pratique rudimentaire ou prouesse technique, etc.), dans ces revirements et ces virages, se dessine l'historicité de la photographie.

Dès lors, prôner une essence politique de la photographie est certainement aussi risqué que ne le furent les débats visant à définir une essence ontologique (la grande question de son indicialité dans les années 1970-1980), mais elle s'appuie néanmoins, et de façon dialectique, sur une pratique de son historicisation. Penser la photographie, au fond, comme la grande expérience visuelle de la démocratie, ce n'est pas militer pour une qualité de la photographie : en tant qu'image, elle a été dès ses débuts largement compromise avec les volontés d'État et au service de toutes les propagandes, pendant la guerre de Crimée par exemple.

Il ne s'agit donc pas de faire une histoire irénique car la notion même de démocratisation est largement sujette à caution : en forgeant le goût des images sur celui de la marchandise, la photographie a été et reste peut-être un des agents de l'aliénation, pour employer la terminologie marxiste des années 1960-1970. C'est donc une expérience pleine et contradictoire « du » démocratique que propose l'histoire de la photographie.

On distingue ainsi deux grands champs expérimentaux de la photographie. Ils peuvent se donner schématiquement comme successifs : le temps des utopies durant lequel les efforts des inventeurs et les initiatives des praticiens induisent des usages marqués par l'idéologie du progrès, puis le temps d'une critique de la modernité où la photographie se fonde dans le domaine large des images auxquelles est intenté le procès d'une aliénation de l'homme. Schéma qui souffre, on s'en doute, de nombreuses exceptions, au point même qu'il faille probablement comprendre cette dialectique entre utopie et critique comme constitutive de l'historicité même de la photographie.

Cette conception large, générique et dialectique permet-elle de poursuivre l'aventure de l'histoire de la photographie, à une époque où deux phénomènes font désormais partie intégrante de l'historiographie : le succès du « photographique » dans l'histoire de l'art d'une part, l'élargissement de la photographie au domaine des « images » et donc

des études visuelles d'autre part? C'est entre ces deux domaines, et de façons bien différentes, que se joue aujourd'hui le destin de l'histoire de la photographie comme mode de récit². Valorisée en tant que lieu de production d'œuvres potentiellement promises à une consécration patrimoniale et esthétique, reconnue comme instance de migration des iconographies d'époques et donc telle une sorte de méta-média, la photographie entendue de si diverses manières n'appelle pas aux mêmes types de récits et d'analyses. La même image pouvant d'évidence entrer dans les deux registres de proposition. On l'a compris, il s'agit bien de définir le statut des objets de l'histoire de la photographie, encore et toujours... C'est ce à quoi il semble désormais sage de renoncer en suggérant de croiser des propositions conditionnelles, historiques, ouvertes et potentiellement contradictoires : ce que l'on fait en avançant la notion de condition expérimentale et démocratique. Définir donc moins la photographie par une essence mais par un tandem d'historicité sociale (technique, politique) et esthétique.

*

Repartons des utopies de la photographie résumées dès 1839 dans le fameux discours d'Arago devant la représentation nationale lors de la divulgation du daguerréotype. Dans cette sorte de catalogue du futur des images et de la connaissance, deux grands axes argumentaires sont liés : l'image photographique ne nécessite pas de compétences disciplinaires et peut donc être accessible à tous. L'analyse contextuelle du discours de l'invention et du don au monde fait par la République française a bien montré à quel point ce processus s'inscrit dans le projet politique républicain³. L'invention de la photographie a servi opportunément le discours politique en proposant une vision positive de la technique et non une perception aliénante de la machine. Ce saint-simonisme d'une photographie qui libérerait l'homme, tout en manifestant l'harmonie de son union avec la machine, n'a pas été qu'un argument de campagne républicaine ; en retour elle a conditionné l'histoire de la photographie. C'est parce qu'en France la photographie est devenue d'emblée une « affaire d'État » – en s'invitant à la chambre des députés, en devenant

2 Récit qui a connu d'autres carrefours importants, comme le fut notamment le croisement de l'histoire stricte des techniques et d'une histoire sociale de la photographie à partir des années 1930 (l'histoire de Josef Maria Eder *versus* celle de Gisèle Freund).

3 Anne McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/125>.

l'objet d'une loi qui célèbre ses inventeurs, en étant l'offrande de la République au monde à l'inverse d'une politique capitaliste de brevets comme en Angleterre, bref en instituant la *valeur démocratique* comme son fondement même –, qu'elle a dû au fil du temps tenir son rang de système de représentation démocratique.

Que le daguerréotype puis le procédé au collodion humide soient d'une mise en œuvre redoutablement difficile, peu importe : la publicité vantera toujours le caractère aisé de son emploi, la fidélité au réel du résultat, le progrès qu'ils offrent pour la connaissance. Dans l'esprit du discours d'Arago, la photographie est toujours mise au service de tout et de tous et cela comme par magie. C'est une image « a-technique⁴ », une image par tous, pour tous et finalement partout : un idéal démocratique. Il n'y a que les artistes pour y faire obstacle, et encore : on leur explique qu'ils sont désormais débarrassés des basses œuvres de la reproduction et qu'ils peuvent se consacrer entièrement à l'invention. Restent quelques adversaires qui comprennent l'usage métaphorique que l'on peut faire de la photographie pour critiquer un art naturaliste : Baudelaire fait ainsi du daguerréotype le symbole des arts d'imitation, flattant le goût du peuple pour la reproduction triviale du réel⁵. On trouvera certes des critiques de graveurs, des inquiétudes de peintres, mais dans l'ensemble l'utopie démocratique se veut la règle solidement appuyée sur le Progrès : la photographie, dans les studios, avec les albums d'explorateurs, bientôt dans l'illustration des livres, se fait un chemin paré de l'aura des valeurs démocratiques.

Sur un plan tout aussi métaphorique, à la condamnation de Daguerre par Baudelaire répond, en 1859 toujours, la vision transcendante du critique Philippe Burty : celle de Daguerre en Prométhée chrétien⁶. Daguerre, qui aurait amené la lumière divine aux hommes, montre une variante de l'utopie démocratique – une sorte de « démocratie chrétienne ». Conception spiritualiste, mais sur un plan strictement métaphorique : chez Burty, l'idée est bien de montrer que l'homme domine la nature et soumet la lumière divine du soleil à sa volonté. On reste

4 François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie* [2000], Paris, Presses universitaires de France, 2012.

5 Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités, les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie : 1839-1859*, Paris, Monum/Éd. du Patrimoine, 2006.

6 Éric Michaud, « Daguerre, un Prométhée chrétien », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/126>.

dans le saint-simonisme, précisément celui du *Nouveau Christianisme*⁷, selon lequel les inventions de l'artiste comme du savant enrichissent l'idéal de la production. La culture de l'image n'est plus alors un culte du divin mais un culte du progrès, et l'alliance avec une religion qui prône le salut de l'humanité par l'image est scellée. Ainsi l'image par tous et pour tous contient jusqu'à l'idéal d'une démocratisation issue de la Révolution et réconciliée avec le christianisme. La question d'une image pour la communauté vaut bien plus que celle d'une simple marchandise, et c'est à la fin du XIX^e siècle que cette perspective messianique s'accomplit.

Elle advient à cette période avec la mise au point de l'instantanéité, avec celle des appareils simplifiés et enfin d'une réelle photographie pour tous : c'est la naissance de l'amateur moderne⁸. Non seulement Prométhée a maîtrisé la lumière du soleil pour les hommes, mais désormais ceux-ci peuvent produire des images, profiter du progrès, non seulement travailler mais aussi et surtout se divertir avec la photographie. La lumière divine – le soleil – est maîtrisée par tous, il suffit d'appuyer sur un bouton et Kodak fait le reste. L'homme libre domine et jouit de la machine. L'amateur est non seulement la grande figure de l'égalité démocratique devant les images, il est aussi celle de la souveraineté *sur* le monde des images, puisqu'il les produit sans désormais avoir besoin de comprendre comment elles sont faites. L'automatisme permet de masquer la compétence ; pour la première fois le producteur au sens générique du terme n'a pas besoin d'un métier. Ce paradis théorique et démocratique est l'horizon de l'utopie d'Arago en 1839 et de tout le système républicain, messianique, progressiste et embarquant avec lui la transcendance dans une vision spirituelle renouvelée de l'image : un christianisme pragmatique où la croyance s'est changée en une relation harmonieuse avec le partage de la puissance de la nature – la lumière – qui reste encore un peu le symbole de la puissance divine.

*

7 Expression employée par Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon, pour désigner sa philosophie, fondée sur une forme de pensée rationaliste.

8 André Gunthert, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*, Th., Histoire de l'art, EHESS, 1999, en ligne : <http://tel.archives-ouvertes.fr/halshs-00004607/>.

C'est ce bel édifice démocratique qui s'effrite puis s'effondre dans un singulier renversement des valeurs à partir de la génération suivante, dans les années 1930. Pourquoi la photographie devient-elle tout à coup suspecte ? Comment se fait-il que la reproduction qu'elle offre à tous des images du monde devienne désormais un simple succédané ? Profondément, et ce sentiment est partagé par beaucoup de philosophes, la photographie devient l'emblème d'une faillite de l'expérience. C'est ce qui est au cœur des écrits de Benjamin sur la photographie : elle aurait perdu son « aura⁹ ». Les anciennes photographies conservaient la magie du réel mais, désormais, la reproductibilité de tout en détruit la saveur originale. L'idée de reproduire quelque chose l'emporte sur l'idée de le vivre, le culte est remplacé par l'exposition, les choses ne nous sont plus accessibles que par les images : le réel s'est dissous dans les représentations.

Les philosophes allemands exilés aux États-Unis voient, à travers le décalage entre l'Europe qu'ils fuient et l'Amérique capitaliste qu'ils trouvent, la nécessité d'une critique radicale de l'industrie culturelle et plus précisément des médias. Le choc du cinéma, de la radio, de l'omniprésence de la publicité, d'un peuple non plus d'amateurs mais de consommateurs, la gloire faite au divertissement, nourrissent cette critique de la modernité au sein de laquelle la photographie reste une sorte de matrice dont on aurait perverti l'utopie originelle.

Pour bien le comprendre, il faut considérer la pensée de Günther Anders, la plus élaborée peut-être en la matière. Marié avant la guerre à Hannah Arendt, penseur exilé lui aussi, élève de Husserl, de Heidegger et d'Adorno, ami de Benjamin (qui est son neveu), il est l'auteur d'un ouvrage de synthèse publié en 1956 pour le premier volume : *L'Obsolescence de l'homme*¹⁰, consacré notamment aux médias mais aussi à la bombe atomique et au théâtre de Beckett. Pour Anders, sidéré comme ses compatriotes par la société qu'il découvre aux États-Unis, le problème est général : le rapport de l'homme à la technique s'est inversé. Il

9 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1939], in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.

10 Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], trad. de l'allemand par Christophe David, Paris, Éd. de l'Encyclopédie des nuisances/Éd. Ivréa, 2002.

n'est désormais plus question d'une domination de l'homme sur le fruit des progrès, il y va d'un sentiment nouveau, absolument terrifiant car sournois et contaminant. L'homme a pris conscience que les produits technologiques sont supérieurs à lui, qu'ils sont plus fiables, plus productifs. L'homme a désormais honte de cette infériorité qu'il reconnaît devant ses propres productions. Anders parle alors du phénomène inédit dans l'histoire de l'humanité : la « honte prométhéenne¹¹ ».

Que s'est-il donc passé pour que l'idéal démocratique se réduise à ce sentiment de honte ? Pourquoi l'homme perd-il pied dans le domaine des images alors même que la technique, la pratique se sont démocratisées ? Précisément, il s'est passé *la démocratisation, qui n'est pas la démocratie*. Selon Anders, la démocratisation est « l'absurde extension de la démocratie à des horizons autres que politiques¹² ». Démocratiser, c'est vouloir appliquer la démocratie à des enjeux non politiques, ce qu'Anders appelle la « familiarisation ». De quoi s'agit-il ? Tout est désormais placé dans « la même proximité ou dans la même apparence de proximité [qui] est un phénomène de neutralisation du monde¹³ » : les images nous mettent en rapport avec des objets lointains, des êtres passés, des situations étrangères, le monde des médias fait affluer dans notre intimité tous les événements qui n'en sont d'ailleurs pas. Tout est rendu familier mais, ajoutera-t-on, cette familiarisation est l'inverse de l'expérience du monde. C'est le monde en représentation, ce qu'Anders appelle des « fantômes » : « Les fantômes ne sont rien d'autre que des formes qui apparaissent comme des choses¹⁴ », écrit-il pour définir l'ambiguïté ontologique des images d'information.

On reconnaît bien là les discours tenus en Europe et notamment en France par les Situationnistes, qui débouchent sur la théorie de *la Société du spectacle* (1967) de Guy Debord. Mais il y a une distinction : pour Debord, le monde se sépare de nous parce que les représentations constituent une abstraction du monde ; pour Anders, la ruse passe au contraire par un rapprochement car, pour que le monde devienne lui-même une marchandise, il faut bien qu'il devienne familier.

La démocratisation est donc une stratégie, une perversion du progrès, et ceci la distingue profondément de la « démocratie ». Elle est le

11 *Ibid.*, « Sur la honte prométhéenne », p. 37-115.

12 *Ibid.*, p. 142-143.

13 *Ibid.*, p. 143.

14 *Ibid.*, p. 195.

moyen par lequel la marchandise prend le pouvoir sur le producteur. À côté de la radio et du cinéma, mais surtout de la télévision, la photographie est présentée par Anders comme une forme originelle de ce moment désormais venu où l'homme tel qu'on l'entendait, maître de ses outils, est dès lors obsolète. Il est arrivé à la fin de son processus de développement pour être remplacé par les machines et, surtout, par le système de la marchandise. Sa honte prométhéenne n'est que la prise de conscience qu'il a perdu le pouvoir. Le plus terrible est que ce pouvoir a été perdu sur le front de l'idéal politique désormais perverti de la démocratisation.

Démocratie, démocratisation : le même mot, ou presque, suffit à inverser l'éthique politique de l'image. L'utopie démocratique de la photographie du XIX^e siècle s'est muée en catastrophe, celle de l'aliénation des hommes désormais perdus dans un monde dont ils n'ont plus que des représentations démocratisées par les médias. Quel sort fait Anders à la photographie ? C'est elle, au début, avec les amateurs et surtout le tourisme, qui modifie notre rapport à l'expérience du réel. L'exemple des photographies de vacances est significatif : on va à tel endroit et on le photographie pour pouvoir montrer ensuite que l'on y était, l'expérience est remplacée par l'attestation de ce qui a été – et la formule d'Anders va plus loin : « Être c'est seulement avoir été¹⁵. » Dès les années 1950 et le contexte de la critique de la culture, Anders comprend que si l'on se contente des images, on ruine la valeur de l'expérience et de l'authenticité au bénéfice des représentations. Comme les Situationnistes, Anders a bien perçu que l'on est passé dans un monde où la réalité n'est pas masquée, dissimulée, trouble ou transformée, mais où elle ne peut plus être autre chose que l'absence même de son expérience : « Le réel devient le reflet de son image¹⁶. »

Ce *procès politique*, qui est un procès des valeurs de l'image et notamment de l'image photographique, est celui de notre monde contemporain. Cette inversion des valeurs est l'architecture historique de la photographie. Mais ceci a été ressenti profondément, souterrainement, par ceux qui, à un moment de leur vie, ont pris conscience de la profonde ambiguïté des usages de la photographie à travers leur pratique. Il n'est pas étonnant que cette prise de conscience ait été produite dans

¹⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁶ *Ibid.*, p. 205.

le haut lieu des usages modernes et consacrés de la photographie : au cœur de l'information, dans le photojournalisme. Il fallait bien que cette profonde disjonction soit vécue comme une crise, qui, avant de se traduire et d'être interprétée uniquement comme un problème économique de concurrence, soit perçue avant toute autre chose comme une *crise morale*.

La fin de la mythologie du reporter de guerre, la perte de vitesse de la presse illustrée face à la télévision, participent d'une sorte de maturité : la photographie s'est conçue à partir des années 1960-1970 comme obsolète, ingrate, injuste et s'est réfugiée dans les valeurs de l'art¹⁷. Que l'art soit devenu depuis trente ans le lieu de la consécration sociale du photojournaliste signifie peut-être que la valeur esthétique a réussi à réduire l'inversion des valeurs morales de la photographie, ou en tout cas à la transcender – mais il faudrait alors dire aussi que cet « art photographique » a su proposer une représentation transcendante de la démocratie, quelque chose qui serait à la fois une image démocratique mais qui ne serait jugée que sur le plan esthétique.

*

Il faut regarder du côté des promoteurs d'une nouvelle pratique documentaire pour mesurer à quel point varie la valeur du « démocratique » dans la photographie depuis les années 1970. Reconnue comme le berceau du Nouveau documentaire social, l'université de San Diego compte dans son département d'art visuel – alors dirigé par le poète Fred Antin – les personnalités d'Allan Sekula, Martha Rosler, Fred Lonidier ou bien encore Phel Steinmetz. Politisée, baignant dans les enseignements d'Herbert Marcuse pour la philosophie et de John Baldessari pour la création photographique, cette génération travaille à la réinvention d'un documentarisme distinct d'une question de style désormais consacré au Musée d'art moderne de New York. Fêré de Bertolt Brecht et d'Henry Lefebvre, les animateurs de la côte Ouest préfèrent

¹⁷ Entre 1968 – lorsque Gilles Caron, en pleine famine du Biafra, réalise une manière d'autoportrait en charognard, et produit le manifeste de la conscience malheureuse du reporter – et aujourd'hui – où l'image de guerre est devenue un tableau d'histoire pour musée d'art contemporain –, il s'est déroulé quarante années de crise morale qui ne s'apaisent que dans le déplacement de la photographie vers la question esthétique (la notion d'auteur tout d'abord, dans les années 1970-1990, puis celle de l'artiste depuis). À propos de Gilles Caron, voir Michel Poivert, *Gilles Caron, le conflit intérieur*, Arles/Lausanne, Éd. Photosynthèses/Musée de l'Élysée, 2013.

la photographie conceptuelle à la « Fine Arts Photography » des cimaises new-yorkaises. Travaillant sur la représentation sociale et ses mythologies contemporaines, la génération de Sekula est particulièrement attentive à des rencontres avec la philosophie et l'esthétique française.

Outre la figure d'Henry Lefebvre, ils peuvent entendre Louis Marin qui enseigne à San Diego et y produit son magistral essai sur Disneyland¹⁸, qui inspire l'œuvre de Fred Lonidier *The Double articulation of Disneyland* (1974), montrant les membres du groupe visitant le parc d'attractions. Plus déterminante encore est la présence, au passage des années 1970-1980, de l'éminente figure de Michel de Certeau. Il travaille aux États-Unis à la mise en forme des conclusions de *L'Invention du quotidien*¹⁹, ouvrage d'anthropologie comptant parmi ceux qui réforment alors le regard sur la vie contemporaine. En faisant du « quotidien » un objet théorique où non seulement l'aliénation est en jeu (ce à quoi le limite Baudrillard), mais où il devient aussi et surtout un espace d'invention et de *libération*, les années 1980 voient apparaître de nouvelles expériences photographiques qui semblent redessiner un horizon démocratique de la photographie, notamment au travers des thèmes mais aussi des pratiques en collectif.

En France, le souci documentaire et politique se joue à cette période dans l'expérience de l'agence Viva²⁰. Rompant avec les standards de l'esthétique dite « humaniste » d'après-guerre, les photographes de l'agence se lancent notamment dans le projet collectif intitulé *Familles en France*, sous l'impulsion de François Hers. Le regard est sans concession, la condition sociale est traitée frontalement. Un nouvel espace est particulièrement exploré, celui des intérieurs, comme Bill Owens le fait à la même époque aux États-Unis dans son ouvrage *Suburbia* (1973). Jusqu'alors, c'est bien la rue, la « Street Photography », qui domine toute représentation du quotidien en l'associant aux poncifs du moderne comme à la dénonciation de la misère. Désormais le regard investit les intérieurs, on découvre alors un continent de quotidienneté fait de tout ce que Michel de Certeau a identifié comme signes d'une « culture » :

18 Louis Marin, « Dégénérescence utopique : Disneyland », in *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

19 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire* et 2. *Habiter, cuisiner* [1980], éd. par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 et 1994.

20 Annie-Laure Wanaverbecq, Aurore Deligny, *Les Années Viva, 1972-1982 : une agence de photographes*, Paris, Marval/Jeu de Paume, 2007.

les objets, les usages, les attitudes. Il s'agit moins d'intimité et de voyeurisme que de représenter la liberté de chacun en son territoire pour déjouer l'ordre social, ou en tout cas pour en jouer par la singularité de son décor, de ses fétiches, de sa manière d'être²¹. La photographie propose alors une expérience originale du démocratique, en inventant une esthétique du « domestique ».

Ce parcours dans le champ critique et historiographique n'indique que quelques aspects d'un régime d'historicité propre aux rapports entre photographie et démocratie sous le sceau de l'expérimentation. Il souligne néanmoins à quel point les pratiques et les usages de la photographie constituent un lieu privilégié des relations entre la création et les manières de faire et d'être de la culture populaire. Trait d'union politique et social, la photographie est peut-être l'une des grandes expériences de la démocratie comprise comme « société des semblables²² », expérience de l'égalité et pourquoi pas une sorte de marque historique et formelle d'un régime politique fondé sur la représentation égalitaire : la photographie serait-elle le « style » de la démocratie ?

Michel Poivert

21 La photographie des intérieurs connaît en 1981 une actualité artistique avec l'ouvrage éponyme : François Hers et Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1981.

22 Voir Pierre Rosenvallon, *La Société des égaux*, Paris, Seuil, 2011.