

***UNE PHOTOGRAPHIE DE PRESSE SUR LE MARCHÉ
DE L'ART CONTEMPORAIN***



© Thomas Hoepker, Agence Magnum

Université Paris VIII – Saint Denis

***UNE PHOTOGRAPHIE DE PRESSE SUR LE MARCHÉ
DE L'ART***

Sophie Le Tellier 243856

Claire Fagnart directrice de recherche

Mémoire de Master 2

Esthétique et histoire des arts plastiques

Juin 2011

« En cas d'utilisation veuillez indiquer comme source et auteur :
(Sophie Le Tellier, «Argentique et numérique dans les nuages», 2011,
<http://www.iconographies.fr>.) »

SOMMAIRE

1 Introduction

2 Repères terminologiques

3 USA, Brooklyn, New York, September 11, 2001

4 Une photographie de presse sur le marché de l'art

5 Choix et zones de non choix

6 Conclusions

,

7 Annexes

8 Bibliographies

INTRODUCTION

En contrepoint du flux de visuel se déroulant sous nos yeux, il s'agira dans un premier temps d'étudier une seule photographie. Celle que Thomas Hoepker réalisa le 11 septembre 2001. Une prise de vue durant l'attentat du World Trade Center, cet événement destructeur couramment appelé 9/11 soit Nine Eleven. Point de vue : Brooklyn, New York, USA.

À la suite de l'histoire de cette photographie, les questions qu'elle pose seront développées.

L'objet de la recherche se construit à partir de cette représentation photographique du 11 septembre 2001, et de cette dramatique situation vécue visuellement de manière universelle, par d'autres représentations. Porteuse de multiples éléments d'analyse, cette photographie sera étudiée d'un point de vue sémiologique traditionnel et à la lumière de la typologie visual studies énoncée par W.J.T Mitchell .

Cette photographie, passée du statut de document informatif en tant que photographie de presse à celui d'œuvre d'art, est aujourd'hui vendue des milliers d'euros dans les galeries d'art du monde. Il est alors question de l'économie des images et plus précisément de celle des photographies de presse lorsqu'elles accèdent au marché de l'art. Ce chapitre observera comment l'élaboration du statut d'auteur et l'institutionnalisation de la photographie ont autorisé le passage de celle-ci vers le marché de l'art.

Le fait que cette image fût mise de côté durant quelques années, permettra d'interroger les chemins empruntés par les non choix photographiques (classement, censure, autocensure), les zones grises d'archives, et questionnera ce qui se montre ou pas, et ce qui se montre malgré le choix de ne pas montrer, dans une approche dialectique du non visible et du visible. Ceci pour approcher l'hypothèse d'une autodestruction collective, mondiale, progressive et inconsciente des archives photographiques, partie de notre mémoire visuelle. Il s'agira de comprendre pourquoi nous cachons et parfois détruisons nos images.

Les professionnels des médias qui utilisent les photographies emploient la plupart du temps une terminologie qui, lorsqu'elle est utilisée hors d'un contexte professionnel, porte à confondre image et visuel. Ainsi, dans les rédactions, services photographiques, maisons d'éditions et autres agences de communication, on parle, pour la même fonction, de photos, d'images ou de visuels. Cette étude différenciera les photographies lorsqu'elles sont porteuses d'images, des visuels que l'on appelle aussi illustrations. Pour éclaircir cette terminologie, le premier chapitre s'inscrira comme repère étymologique et sera accompagné de précisions techniques sur ce qu'est une image photographique.

REPÈRES TERMINOLOGIQUES

Dans la préface de son premier et seul livre traduit en français à ce jour, W.J.T Mitchell pose la question de la différence entre une *picture* qui sera traduite ici tel qu'employé par les professionnels des médias par *visuel* et une *image*. Il écrit : « vous pouvez accrocher une *picture* (un *visuel*), mais vous ne pouvez pas accrocher une *image*.¹ »

Ce chapitre propose de circonscrire quelques termes utilisés par les professionnels de la photographie dans le périmètre de leur étymologie linguistique et technique (l'étymologie de quelques mots apparaîtra au cours de texte).

Aux sources étymologiques grecque et latine, seront parfois ajoutées celles de l'hébreu, dont l'alphabet est antérieur au latin et au grec tout en étant de la même famille *phénicien archaïque*. Cette langue sacrée, porteuse d'une *iconicité*, d'une capacité d'évocation visuelle, est liée à la racine des mots, à leur numérologie et s'étudie dans ses rapports aux textes bibliques qui contiennent, les éléments fondateurs de notre imaginaire lorsqu'il s'agit d'image, de représentation, de commencement... L'hébreu écarté des usuels étymologiques occidentaux apportera des éléments.

Ces points d'appuis terminologiques seront accompagnés des propositions de Michel Frizot² et de W.J.T Mitchell.³ Le premier son

¹ W.J.T Mitchell, *Iconologie, image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009 pour la traduction française, p.21.

² Michel Frizot, De « l'image photographique » La photographie et les photographes, l'image photographique, Université de tous les savoirs, 11 juillet 2004.

approche scientifique d'historien de la photographie, et le second pour ses propos d'historien de l'art.

D'après le dictionnaire étymologique⁴ : **Image** (XI^e s.) d'abord *imagine*, emprunté au latin *imaginem*, accessoirement de *imago* : « représentation sous forme de statue ou de peinture, représentation par la pensée », est employée dès l'ancien français aux sens de « reproduction visuelle d'un objet réel », de « représentations graphiques ou sculptées », de « représentations mentales produites par l'esprit ou l'imagination, en rêve ou éveillé ». *Image* dans son sens de *symbole*, est développé à partir du XVI^e s.⁵ Du point de vue hébraïque et selon Maïmonide dans « Le Guide des Égarés », *célem* est « image » et *demouth* est « ressemblance ». Maïmonide interprète le verset de la Genèse, 1, 26.

« Faisons un homme à notre image –*célem*– selon notre ressemblance –*demouth*–. Il y a donc dès le 26^e verset de la Genèse une différence et une proximité fondatrice entre « image » et « ressemblance ». Maïmonide écrit : « Je dis donc que la *forme* telle qu'elle est généralement connue du vulgaire – je veux dire la figure de la chose et ses linéaments– porte dans la langue hébraïque le nom particulier de *toar* ; on dit, p.ex. : *Beau de figure et de visage* (Genèse, XXXIX,6) <...> c'est une dénomination qui ne s'applique jamais à Dieu le Très-Haut ! Quant à *célem*, il s'applique à la forme naturelle, je veux dire ce qui constitue la substance de la chose, par quoi elle devient ce qu'elle est et qui forme sa réalité, en tant qu'elle est tel être (déterminé). Dans l'homme ce quelque chose, c'est ce dont vient la *compréhension* humaine, et c'est à cause de cette compréhension intellectuelle qu'il a été dit de lui : *Il le créa à l'image de Dieu* (Genèse, I, 26). <...> Je dis de même que la raison pour laquelle les idoles étaient appelées *celamîm*, c'est que, ce qu'on cherchait dans elles était quelque chose qu'on leur supposait ; mais ce n'était nullement pour leur figure et leurs linéaments. <...> Quant à *demouth*, c'est un nom dérivé de

³ Op.cité.

⁴ Baumgartner E, Ménard P, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, LGF, 1996.

⁵ Idem.

ressembler, et qui indique une ressemblance par rapport à une certaine idée, et non par rapport à la figure et aux linéaments. De même : *La ressemblance du Trône* (Ezéch., I, 26) est une ressemblance par rapport à l'idée d'élévation et de majesté, et non par rapport à la forme carrée, à l'épaisseur et à la longueur des pieds. <...> Or, comme l'homme se distingue par quelque chose de très remarquable qu'il a en lui et qui n'est dans aucun des êtres au-dessous de la sphère de la lune, c'est-à-dire par la compréhension intellectuelle, pour laquelle on n'emploie ni sens, ni mains, ni bras, (celle-ci) a été comparée à la compréhension divine, qui ne se fait pas au moyen d'un instrument ; bien que la ressemblance n'existe pas en réalité, mais seulement au premier abord. Et pour cette chose, je veux dire à cause de l'intellect divin qui se joint à l'homme, il a été fit de celui-ci qu'il était (fait) à *l'image de Dieu et à sa ressemblance*, (et cela ne veut pas dire) nullement que Dieu le Très-Haut soit un corps ayant une figure quelconque. »⁶

Michel Frizot

Une définition de ce qu'est une *image*, comme point de référence dans cette étude se précise, le chercheur et historien de la photographie Michel Frizot complète maintenant ces éléments par ce qu'il dit de *l'image photographique*. Dans une conférence donnée en 2004 à l'UTLS⁷, Michel Frizot souhaitait redéfinir le processus photographique, refonder la photographie en tant qu'image, image singulière, par ses caractéristiques physiques de production. Dans cette histoire de la mécanique photographique, la photographie commence par un mélange de chimie, une altération en alternance, « le physicien René Thom considère la photo comme d'une « catastrophe chimique contrôlée ». Faire de la photographie, c'est faire une expérience de physique, le *prima absolu* de la surface sensible, préparée chimiquement qui noircie ou

⁶ Maïmonide, *Le Guide des égarés*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p32 à 35.

⁷ De l'image photographique, La photographie et les photographes, l'image photographique, Université de tous les savoirs, 11 juillet 2004.

durcie, y compris pour la photo numérique ⁸». La terminologie employée dans la technique photographique montre comment le geste photographique tente de quantifier l'espace et le temps, de contrôler la lumière et la matière. Il s'agit de « gérer » l'action de la lumière, de « fixer » l'action de celle-ci sur le papier en la « stoppant » avec des sels marins ; ceci pour atteindre une « phase d'arrêt », un « état stable ». Le « temps de pose » organisé d'un « point de vue » organisera lui aussi l'opération temporelle tout en cherchant à s'en rendre maître jusqu'à l'instant du déclenchement de l'appareil dont le résultat sera lui, au-delà de la capacité de maîtrise humaine. La raison de cette impossibilité de maîtrise totale du geste et de la technique photographique tient à la différence produite entre la capacité humaine de perception et le système physicométrique et physicochimique de l'appareil photographique et de sa pellicule enregistreuse, que cette pellicule soit analogique/argentique ou virtuelle/numérique. La perception humaine ne peut se mesurer à celle de l'appareil qui peut lui, décomposer et fragmenter le temps de la prise de vue à parfois 10 millièmes de secondes. L'appareil au moment du déclenchement agit alors seul, et l'espace, le temps et les couleurs sont alors réduits. Durant cette conférence Michel Frizot détail la mécanique et le mouvement photographique.

« - La confrontation entre les systèmes d'enregistrement physicochimique et physicométrique de la photographie et notre perception humaine et culturelle est si forte qu'elle a changée notre perception du monde, puisque nous le percevons par un filtre physicochimique depuis le début du XX siècle, qui devient notre modalité courante de perception.

- Le pouvoir d'attestation de la photographie nécessite la coprésence, au moment de l'acte photographique d'un dispositif photographique et d'un champ spacial de référence, champ d'émissions lumineuses. Le dispositif enregistre toute manifestation lumineuse dans le champs de référence, donc tout objet qui renvoie la lumière au temps de la prise de vue.

⁸ Op.cité.

- L'attestation est temporelle, car chaque photo est datée dans le temps universel. Telle chose était là dans tel état, à tel endroit et à telle heure. Date d'occurrence.
- L'image photo a défini la notion d'événement. C'est de l'événement dont nous avons des images photographiques. L'événement a pris forme d'image photographique, il se définit par l'image que nous en recevons. Phénomène anthropologique sur lequel nous vivons mentalement. L'imaginaire d'un événement est circonscrit par quelques photos, parfois même par une seule photographie. L'histoire du XX siècle s'est construite sur des photographies. C'est, par la certitude de la présence du photographe sur les lieux, que nous en arrivons à confondre la globalité de l'événement avec les images que nous en avons vues.
- Le pouvoir de mémoration se divise entre l'individuelle et le collectif, pour rendre visible en image l'action de la flèche du temps. Collective et variée par la constitution d'archives, notre propre temporalité est rendue visible.
- Une césure, une distance s'est installée entre la représentation physico métrique et les percepts humains par la micro temporalité de l'instantané qui réalise des images en *un à dix millièmes de secondes*. La représentation s'est ainsi distanciée de notre perception, elle nous montre des faits tel que nous ne pouvons les voir. Ils sont imperceptibles à l'œil et vont pourtant influencer sur nos jugements et sur nos émotions.
- Les images factices et universalisme de la diffusion des images et non de leur compréhension. Recevons nous tous ces images de la même façon ?
- La défection photographique ou l'insuffisance de la photographie à rendre compte d'une réalité. Débordée de toute part par la réalité, la photographie est défectueuse, indicielle et ne dit rien des intentions du photographe, du contexte de réalisation. Elle a besoin d'être conforté par une légende pour prendre place dans un champs de significations et ne pas retourner dans « l'insu ».⁹

Les informations techniques qu'apporte Michel Frizot confortent la *probabilité* d'une impossible maîtrise du geste photographique et de son résultat. C'est bien le regard *porté* par chaque transformateur, puis par chaque observateur sur le résultat photographique qui donnera un sens à celle-ci. Les photographies vont ainsi de transformations en

⁹ Op.cité.

transformations, au gré du *regard* de ceux qui croisent volontairement ou involontairement son chemin. En fonction de ce peu de maîtrise du geste photographique, il est possible de se demander ce qui agit dans les instants non maîtrisés de l'acte photographique et dans ceux de ses transformations techniques ultérieures. La photographie de Thomas Hoepker présentée au chapitre suivant donne des exemples de cette complexité à maîtriser le résultat.

L'*image* à ce stade n'est ni *forme* ni *figure* et se doit d'être associée à *ressemblance*. Selon le regard porté sur elle, elle devient ou non une *idole*. Les photographies seront ici observées lorsque leur contenu *ressemble et* génère du symbolique, lorsque l'idéologie décore et guide les supports de reproduction, lorsqu'il s'agit de les mettre de côté c'est de les conserver, lorsqu'il s'agit de les détruire en les faisant disparaître ou en laissant ses épreuves se dégrader. Son économie dont l'archivage fait partie sera abordée.

Marie José Mondzain dans son ouvrage « Image, icône, économie ¹⁰ » remonte aux sources byzantines de notre imaginaire pour remettre en perspective nos questionnements actuels sur le statut des images la querelle des iconoclastes et des iconodoules. Elle aborde cette querelle d'un point de vue idéologique et politique considérant cette querelle ancienne et fondatrice comme plus politique que religieuse. C'est aussi le propos de cette étude que d'examiner l'idéologie sous-jacente à l'emploi des *images* et des *visuels*.

La mécanique photo, la construction technique de l'image photographique s'associe à la « geste » et à l'étymologie photographique.

¹⁰ Marie José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996.

Il est aussi possible pour déterminer un territoire de référence comme base de cette étude, d'utiliser avec W.J.T Mitchell, la typologie des *Visual Studies*.

W.J.T Mitchell

W.J.T Mitchell propose une lecture des images qu'il structure dans quatre catégories et dans un arbre généalogique désignant un type d'imagerie central dans le discours d'une discipline intellectuelle invitant de la sorte à repenser les relations de l'esthétique, du politique et de l'économie. L'iconologie est alors l'étude des paroles ou des discours qui accompagnent une image par les quatre concepts fondamentaux suivants : le *pictorial turn*, la distinction *image/picture* et les notions de *metapicture* et de *biopicture*.

Le *pictorial turn* comme ensemble de mutations : « tout d'abord, l'idée même d'un média d'un média purement visuel est radicalement incohérente, et la première leçon de toute réflexion portant sur le domaine de la culture visuelle devrait être de la dissiper. Les médias réunissent toujours différents éléments sensoriels et sémiotiques, et les prétendus « médias visuels » forment des ensembles *mixtes* ou hybrides, combinant sonore et visuel, texte et images. »¹¹ L'*image/picture* : « La *picture* (traduit comme précédemment proposé par *visuel*) , est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est, ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias. »¹² W.J.T Mitchell envisage alors l'image « comme une relation

¹¹ Op.cité, p.19.

¹² Op.cité, p.21.

plutôt que comme une entité ou une substance ». ¹³Puis, le concept plus facile de *métapicture* où une image contient une ou plusieurs autres images dans une sorte de mise en abîme. Ce concept inclus aussi les différents cadres et formats limitants « l'autour » des images. Les *métapictures* seront parfois aussi des métaphores de discours, politiques le plus souvent et Mitchell donne comme exemple l'image du personnage qui orne le frontispice de *Léviathan* de Hobbes. La dernière notion, sera celle de *Biopicture* qui s'inspire du clonage scientifique et d'une similitude entre les inquiétudes éthiques et phantasmatiques que génère les interventions sur l'ADN humain et la production au potentiel infini d'images technologiques.

W.J.T Mitchell est à la recherche des discours qui définissent les *images* plutôt que d'une définition universelle de celles-ci. Le tableau suivant représente d'après lui « les nœuds où les images se sont ramifiées sur la base de frontières établies entre différents discours institutionnels ¹⁴»

¹³ Op.cité, p.23.

¹⁴ Op.cité, p.46

		Image		
		Parenté		
		Ressemblance		
		Similitude		
Graphique	Optique	Perceptuelle	Mentale	Verbale
Historien de l'art	Optique de la physique	Zones frontières multi disciplinaire	Psychologie Epistémologie	Théoricien de la littérature
Peintures	Miroirs	Données sensorielles	Rêves	Métaphores
Statues	Projections	Espèces	Souvenirs	Descriptions
Dessins		Apparences	Idées	
			Phantasmes	

Ces *lieux communs* d'images contiennent tous l'*image photographique*.

Le dénominateur épistémologique des ces *lieux communs* influent sur l'habitat principal physique des images qui sera l'archive, et sur les lieux transitoires de sa reproduction, tels que services photographiques, laboratoires, lieux d'expositions etc... Dans ces espaces mentaux et physiques, l'*image* est toujours interprétée, détériorée, altérée, elle est sans cesse en danger, de perte, de vol, de disparition.

USA, BROOKLYN, NEW YORK, SEPTEMBER 11, 2001



© Thomas Hoepker, agence Magnum.

Cette photographie que Thomas Hoepker réalise le 11 Septembre 2001 quand les *Twins Towers* se sont effondrées a été choisie parce qu'elle se situe à l'époque charnière (1995-2004) passage de la photographie analogique au numérique. Durant quelques années, les photographes de presse puisqu'il s'agit d'une photographie dite de presse ont cessé progressivement d'utiliser les émulsions argentiques pour se rendre à la *dématérialisation* numérique. Cette photographie permet d'approcher un des paradoxes du passage de l'analogique au numérique qui est de considérer le peu d'*images* que nous voyons alors qu'il se réalise de plus en plus de clichés et que la diffusion de *visuels* se multiplie par le média Internet. Observer cette photographie comme l'illustration d'un événement, au-delà des informations techniques de

savoir si elle a été réalisée avec un appareil analogique ou numérique, a été ou non retouchée, promet l'élaboration de sens !

Cette photographie rendra possible d'aborder les zones : zones grises, angles morts, passages dans les archives photographiques telles les *hétérotopies* de Michel Foucault¹ lorsqu'il s'agit d'archives virtuelles. Ces lieux de classement et d'attente pour les photographies et les images.

Cette photographie est apparue au cours d'une recherche sur les images *extrêmes*, en compulsant l'ouvrage du documentariste Colin Jacobson : « Underexposed ² », elle se situe tout à la fin du livre.

La première perception de cette image, est paradoxale. Cette photographie exprime le calme, des amis se détendent après une journée sportive, un week-end ou fin de journée de travail, le regard se dirige ensuite vers le nuage de fumée, de l'autre côté du fleuve. Nuage projeté mentalement comme un incendie, de grande ampleur. Le regard fait des allers-retours, la concentration nuageuse au sommet des immeubles semble trop sombre et importante pour provenir d'un simple incendie. Comment alors, être assis tranquillement devant ce nuage de fumée qui suppose une situation exceptionnelle ? La lecture de la légende du livre « Underexposed » accentue le malaise :

« A Place in the Sun. New York, September 11 2001. The world was saturated with apocalyptic images after the attacks on the World Trade Center. The unimaginable was hard to realise from afar just how localised the destruction had been ; the impression was that the whole of America was tumbling down, not just the Twin Towers. The

¹ Michel Foucault, 2009, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Editions Lignes, p.23/36.

² Colin Jacobson, 2002, *Underexposed*, London, Vision On Publishing, p. 244/245.

subsequent photographs of the ruins, so reminiscent of scenes from World War II, drew us into a mirage of total destruction. It took a photojournalist of courage and subtlety to stand back from the immediate crisis and show another side of the story. In spite of the smoking towers, the calmness of this scene from Brooklyn, across the river from Manhattan, is almost surreal in its bright normality, and challenges the conventional wisdom, widely expressed after the event, that « nothing in America will ever be the same again »³ »

Comprenant que la fumée est celle qui provient de la chute catastrophique des *Twins Towers*, le souvenir de comment, chacun d'entre nous, à différents endroits du monde, au même moment, avons vécu cette situation par médium interposé ressurgit. Que font alors ces gens, quelles sont leurs pensées, n'ont-ils rien remarqué d'inhabituel ? Que faire à la vue de ce nuage ? est-ce vraiment si grave ?, faut-il agir, et comment ? Cette image est permissive et en cela autorise de sortir de la stupéfaction ressentie aux quatre coins du monde à l'époque. Elle indique contrairement à ce que donnaient à voir les médias le 9/11, que cette catastrophe pouvait être vécu à proximité du lieu et dans une autre attitude que celle de victime ou de héros, seuls choix suggérés par les médias durant les quelques jours qui ont suivi l'effondrement des tours.

À la suite d'une première lecture de cette photographie en 2009, la description se complète aujourd'hui à la lecture de sa géométrie. Une méta image s'inscrit dans ce deuxième cadre que forme les Cyprès, le muret en bois, le Pont de Brooklyn et la ville de New York, ainsi que par l'alignement de piquets d'attache en bois qui se dirige vers la ville, vers l'autre côté du fleuve et rejoint le nuage de fumée dont la pointe construit un triangle en contactant sur l'image le sommet du Cyprès. La symbolique de l'image s'estompe au profit de sa construction.

³ Op.cité.

Le photographe est imaginé presque en mouvement au cours de la prise de vue, tentant d'échapper à la situation. Sa position de prise de vue est en arrière et en retrait, comme s'il était en mouvement et quittait le lieu. Est-ce la connaissance préalable des conditions de prise de vue décrite par le photographe dans ses interviews, ou l'observation de la géométrie de la photographie qui permettent aujourd'hui de laisser au second plan la symbolique de l'image pour avancer que l'inquiétude et l'étonnement que provoque sa lecture vient aussi d'une prise de vue effectuée dans un léger retrait ?

La phrase communément entendue à la suite du *11 septembre* : *Nothing in America will never be the same* semble contredite par l'apparente tranquillité des personnages. La vie continue pendant, et malgré la chute des *Twins Towers*.

En se connectant à l'imaginaire américain, les médias ont rapidement imposé des liens émotionnels entre les éléments figuratifs des photos diffusées après le *9/11* et les représentations iconiques des guerres et conquêtes antérieures américaines : *Pearl Harbor* donnèrent lieu à une série d'analogie entre *nuage* et *attentat*, et la photographie *Ground Zero*⁴ icône de la bataille d'*Iwo Jima* réalisée par Joe Rosenthal servit d'analogie avec l'héroïsme des pompiers⁵ du *11 septembre*. Cette photographie *Ground Zero* fut sujette à controverses puisque ce n'est pas l'instantané qui fût diffusé dans les médias par l'agence de presse américaine *Associated Press*, mais une seconde

⁴ <http://www.groundzerospirit.org/> (l'expression *Ground Zero* traduit l'emplacement d'une explosion et désigne communément l'ancien emplacement des *Twins Towers* de New York).

⁵ Clément Chéroux (2009), *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg Octeville Edition Contrejour et Centre Régional des Lettres de Basse Normandie, p.58 à 65.

photographie que Joe Rosenthal réalisa en faisant cette fois poser les soldats.



© Joe Rosenthal, six marines hissant le drapeau américain à *Iwo Jima*, 23 février 1945. (version sur laquelle les soldats posent).



© Anonyme, photographie de l'armée américaine, explosion du USS Shaw, Pearl Harbor, 7 décembre 1941.

La photographie de Thomas Hoepker peut être reliée à notre imaginaire européen au tableau d'Edouard Manet : « Le déjeuner sur l'herbe » et aux déclinaisons que les artistes Alain Jacquet et Rick Hopkins ont faites de ce *déjeuner*.



« Le déjeuner sur l'herbe », 1964, Alain Jacquet 175 x 190, Collection Mamac, Nice.



« Cyrille et le déjeuner sur l'herbe », 2008, sérigraphie sur papier quadrichromie, © Rip Hopkins, Agence Vu (pour les publications).

Le tableau d'Edouard Manet fut critiqué par Napoléon III qui le jugea comme une *offense à la pudeur*. Interdit, il deviendra le *clou* du *Salon des Refusés* de 1863. En 2006 le Musée d'Orsay donne carte blanche à l'agence VU pour photographier le musée à l'occasion de son 20e anniversaire. Rip Hopkins, un des photographes de l'agence fait poser nu un membre du personnel devant l'oeuvre de son choix. La photographie sera refusée par Serge Lemoine, président du Musée d'Orsay. Motif : elle porte atteinte à la dignité du musée.

Chacune de ces images porte en elle ou avec elle l'indécence, la provocation l'impression de décalage, de *mauvais moment*, de *pas au*

bon endroit. Elles se soustraient à la restitution documentaire adéquate. Au-delà des sensations qu'elles provoquent, elles ont chacune (sauf celle, anonyme de l'attaque de Pearl Harbor) provoquées des discussions sur les conditions de leur réalisation. Les tableaux sont réfutés d'un point de vue moral et la photographie de la bataille d'*Iwo Jima* perd son statut de la simple retranscription mémorielle d'un événement pour rejoindre celui d'un document dont la fonction sera de participer à la construction de l'histoire américaine.

Contacté par mail, Thomas Hoepker explique que cette photo a été prise avec un « Canon EOS » et une pellicule « Fuji négatif couleur », que l'original fût *numérisé* ultérieurement pour être diffusé sur les réseaux de distribution. Il est enfin passé définitivement aux photographies numériques en 2002. Il explique avoir choisi de ne pas diffuser cette photo pendant plusieurs années pensant qu'ayant été prise de Brooklyn, elle ne faisait pas état du drame actif, de l'autre côté du fleuve. Ce n'est que plus tard, en 2004, au cours de la préparation d'une rétrospective de son travail, accompagnée de la publication d'un livre que le commissaire-priseur en charge du projet découvrit la photographie dans les archives de Thomas Hoepker et proposa de l'exposer. Depuis lors, elle est devenue sa *Meilleure photographie*. Publiée de nombreuses fois dans l'édition et la presse, exposée à diverses reprises, des épreuves de cette photographie se vendent cher aux collectionneurs, par l'intermédiaire de la galerie de l'agence photographique Magnum.

Les controverses qui concernent ce cliché pris de Brooklyn posent à nouveau les questions souvent abordées dans l'histoire de la photographie et de son utilisation informative, documentaire et artistique.

Critique de la position morale du photographe :

Lors l'effondrement des tours, Thomas Hoepker se trouvait à Brooklyn, les moyens de transport étant arrêtés, et en tant que photographe professionnel il tentait de rejoindre le lieu qui lui semblait le plus à même de retranscrire la réalité émotionnelle et humaine de l'événement :

« Je vis sur l'Upper East Side de Manhattan et j'ai suivi mon instinct professionnel, m'efforçant de me rapprocher le plus possible de l'horrible événement. Quand j'ai appris que le métro avait cessé de fonctionner, j'ai sorti ma voiture et j'ai cherché à traverser par le pont *Queens Borough*. Puis, je suis resté près de l'East River, m'arrêtant ici et là pour photographier la catastrophe qui se déroulait à l'horizon. La radio fournissait des nouvelles horribles, non-stop. La deuxième tour *du World Trade Center* vient d'imploser, les estimations de plus de 20.000 décès étaient citées pour êtres plus tard discrédités. Quelque part, à Williamsburg, je vis, du coin de l'œil, une scène presque idyllique près d'un restaurant, dans les cyprès. Un groupe de jeunes gens assis sous le soleil de cette splendide journée de fin d'été, tandis qu'un noir et épais nuage de fumée s'élevait à l'arrière-plan. Je suis sorti de la voiture, j'ai fait quelques photos de ce moment paisible et je suis reparti à la hâte, craignant de ne pouvoir me rapprocher des horreurs qui se déroulaient à la pointe de *Manhattan* ⁶».

Le lendemain, dans les bureaux de l'agence Magnum, Thomas Hoepker choisi de mettre au rebut cette photo considérant qu'elle ne représentait pas la réalité des souffrances et de l'héroïsme que l'attaque des tours avaient engendré ; une forme d'autocensure. Quelques années plus tard, en 2006, Walter Sipser, l'homme à l'extrême droite de la photo, et son amie Chris Schiavo tous deux artistes vivant à Brooklyn s'adressent au site *Slate*⁷ pour reprocher à Thomas Hoepker d'avoir utilisé cette

⁶ Thomas Hoepker : *Photographer Thomas Hoepker on Frank Rich's column, and why he thought his picture was too "confusing" to publish in 2001.*
<http://www.slate.com> 14 septembre 2006.

⁷ <http://www.slate.com/id/2149578>

photographie à contresens de ce qu'ils ressentait vraiment à l'instant de la prise de vue. Cette polémique ne donna lieu à aucun procès à ce jour, mais comme pour nombreuses autres photographies, elle pose à nouveau les questions de la représentation, du contexte, du droit à l'image, de la légende, de la propriété des images photographiques et du droit de réponse.

Qu'une photographie soit réalisée de façon analogique comme c'était le cas avec cette image de Thomas Hoepker ou avec un appareil numérique ne change pas l'interprétation qu'il est possible d'en faire par la suite. Il s'agit toujours d'une situation, du choix ou non de sa diffusion, du choix des supports sur lesquels elle va être présentée et du para texte qui va l'informer.

Le sinologue Jean François Billeter dans un ouvrage sur *Tchouang-Tseu*, traite l'expérience et la description comme méthodologie philosophique : « quand j'aborde un texte de *Tchouang-Tseu*, je me demande d'abord, non quelles idées l'auteur développe, mais de quelle expérience particulière ou de quel aspect de l'expérience commune il parle. » Et citant Wittgenstein : « La difficulté n'est pas, pour ainsi dire, de trouver la solution, mais de reconnaître la solution dans ce qui a l'air d'en être seulement la prémisse. Cette difficulté tient, je crois, à ce que nous attendons à tort une explication alors qu'une description constitue la solution de la difficulté, pour peu que nous lui donnions sa juste place, que nous nous arrêtons à elle, sans chercher à la dépasser - C'est cela qui est difficile : s'arrêter ... De l'explication, il faut bien tôt ou tard en

arriver à la simple description », et plus loin : « La description est au cœur de la phénoménologie ⁸ ».

Décrire l'expérience de lecture d'une photographie en accompagnant cette lecture de la description précise par le photographe de son acte photographique permettrait de donner beaucoup de sens aux *visuels* qui se placent devant nos yeux.

L'étude de la photographie du 9/11 interroge en premier lieu la position morale du photographe et des personnes photographiées, en second lieu le contexte de prise de vue puis, les modalités de diffusion de l'image et enfin, de toutes les images à l'ère numérique.

Clément Chéroux, dans son ouvrage : « Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001 » analyse la médiatisation (sans doute la plus importante d'un événement dans l'histoire des médias) de cet attentat et tente de résoudre le paradoxe qu'induit le flux d'images télévisuelles et le très petit nombre d'images publiées dans la presse. Il écrit : « La couverture de l'évènement à la « Une » des journaux américains des 11 et 12 septembre 2001 s'est faite principalement à l'aide de six images-types réparties en seulement trente photographies différentes⁹ ».

Les paragraphes suivant décrivent succinctement les conditions de recherche d'une image de type *analogique* et les conditions de recherche

⁸ Jean François Billeter (2004), *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, Editions Allia p.13 et 41.

⁹ Clément Chéroux (2009), *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville Edition Contrejour et Centre Régional des Lettres de Basse Normandie, quatrième de couverture.

de type numérique par le biais (non professionnel) de moteurs de recherche et de *navigateurs*.

Dans le contexte d'une recherche de photographies devant illustrer le *11 septembre 2001* en 2001, pour la presse magazine française (qui permet une petite distance avec l'urgence des *bouclages*), la recherche d'illustrations se fera en contactant les agences photographiques suivantes pour des reportages de type *humaniste* avec en priorité les agences de presse : *Magnum, Gamma, Sipa, Rapho, Cosmos, Contact Press Images, Réa*. Pour rechercher les images d'actualité, elle se fera à travers le *fil* des agences de presse A.F.P (Agence France Presse), *A.P (Associated Press)* et *Reuters*. Pour trouver des images d'illustrations, dont l'importance contextuelle et la précision informative sera moindre, la recherche se fera sur les bases de données *Corbis* et *Getty*. Une tentative de complément photographique viendra de *collectifs de photographes* ou de plus petites agences: *Picture Tank, Black Star, Agence VII, Agence VU, Editing, Tendance Floue, L'œil Public ...* Viendra aussi la recherche de photographies par des *photographes indépendants*, sensés avoir été sur place au moment du 9/11, puis le flot des vendeurs d'agence de presse qui apporteront des tirages papiers, avec propositions d'exclusivités chiffrées à l'appui. Viendront finalement les propositions directes de photographes non professionnels pensant détenir des photos originales ou rares et recherchant la rémunération d'un *Scoop*.

Dans ce contexte, le choix des images publiables pourra se faire dans une relative maîtrise de la quantité d'images existantes, à partir de tirages papiers plus ou moins bien légendés et sous forme de fichiers numériques. La mécanique numérique en place en 2001 ne laissait déjà plus la possibilité d'attendre des films argentiques, dont la qualité *originale* pouvait être certaine.

Une recherche similaire aujourd'hui dans un contexte presque totalement numérique se fera sur des bases différentes, les agences *Gamma* et *Rapho* ont été rachetées en avril 2010 pour le prix presque symbolique de 100 000 euros par François Lochon un des photographes fondateurs de Gamma. L'agence *Editing* n'existe plus, le collectif *L'œil Public* non plus.

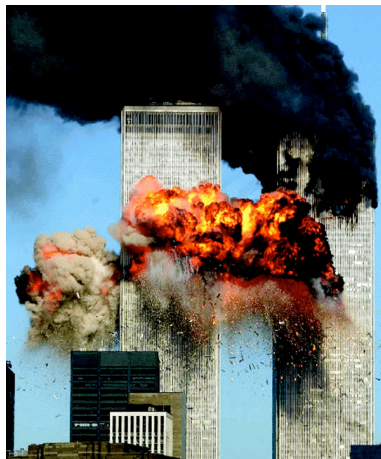
Le mouvement de la circulation des photographies s'inverse. Quand, en 2001 les *chercheurs d'images* allaient à la recherche, se dirigeaient vers les photographies, aujourd'hui bien que ce mouvement soit encore possible, se sont plutôt les photographies qui se dirigent, en flots ininterrompus vers les *chercheurs d'images*. Dans les ordinateurs de chercheurs, iconographes de la presse, et dans nos ordinateurs privés, elles arrivent dans l'ordre que programme l'ordinateur et non plus lors d'une sélection réfléchie pour un choix sensé d'après des diapositives et des planches contact. Elles se manifestent en désordre et les renseignements que contiennent les champs IPTC des logiciels de transmission (lieu, date, conditions de prises de vues) apparaissent de façon irrégulière.

Malgré tout, les contraintes techniques et éditoriales d'impressions des journaux comme l'obligation du copyright et une qualité de fichier suffisante pour l'impression papier imposent la vérification journalistique des données des photographies proposées.

En 2010, un internaute qui cherche des images du 9/11 utiliserait *Google* en premier puis *Yahoo* :

- avec *Google Chrome* et *Google* comme moteur de recherche
- avec *Safari* et *Google* comme moteur de recherche
- avec *Firefox* et *Yahoo* comme moteur de recherche

À la lecture de ces *pages photos*¹⁰, il apparaît que d'un moteur de recherche à l'autre, les *visuels* sont différents pour un même intitulé de recherche. Le moteur de recherche *Yahoo* ne propose que huit images pour le 9/11 . La photographie de Thomas Hoepker n'apparaît pas dans les premières pages de *Yahoo* et seulement en troisième page des autres tentatives. Le moteur de recherche *Google* affichera des images différentes selon le *navigateur* qui affichera un intitulé de recherche pourtant identique.



Pour cette photographie, réalisée à l'origine par Spencer Platt et diffusée par l'agence *Getty Images*, le copyright n'est volontairement pas indiqué, car, téléchargée à partir d'un moteur de recherche via Internet, elle apparaît, comme la plupart des photographies sur Internet, sans copyright. Tant de fois retouchée, rougie, noircie ou jaunie, appartient-elle encore à Spencer Platt et à son diffuseur *Getty Images* ?

Selon Clément Chéroux, la photographie de Spence Platt présentée au-dessus, sera l'une des plus diffusées à propos du 9/11 , elle fera douze *Unes* de quotidiens¹¹. Dans la recherche sur *Google* et *Google Chrome*, elle arrive en deuxième position et conduit à un site de lycéens

¹⁰ En annexe.

¹¹ Op.cité p.20.

américains honorant (en 2008) la mémoire des victimes de l'attaque des tours de 2001. Elle ne porte aucune indication de copyright ou de source pouvant expliquer son origine et ses transformations numériques visibles à l'œil nu. Le site *Yahoo* sur *Firefox* propose le visuel dans une version moins retouchée qui conduit à un site ¹²: traitant du dossier que le *National Géographic* réalisa sur l'éventuelle conspiration du *11 Septembre*. L'indication *National Geographic* sous le visuel (si l'on reconnaît le sérieux du magazine) incite à en savoir plus en entrant plus précisément sur le site Internet. La photographie comportera cette fois ci les indications élémentaires de copyright et l'on apprend qu'elle fût réalisée par le photographe Spencer Platt et que *Getty Images* la diffuse¹³. En 2010, date des documents en annexe, le libellé de recherche *11 septembre* sur *Google Chrome* laisse apparaître le visuel le plus utilisé pour les *Unes* ; en cliquant sur la fenêtre, on arrive sur un dossier remettant en cause l'attaque du *11 septembre*, dossier proposé à *contre-sens* pour des lycéens qui voulaient honorer les victimes. Accéder à cette photographie de Spencer Platt sur le site *Getty Images* en 2010 demande de la persévérance et des connaissances de chercheur ; une recherche sans persévérance sur le site indiquerait que *Getty Images* ne diffuse plus ni les photographies de Spencer Platt, ni celles du *9/11* .

Avoir une vue de l'ensemble des visuels représentant le *9/11* demande alors une recherche plus approfondie, à l'aide de moteurs de recherche et de navigateurs différents, et nécessite l'utilisation de logiciel de traitement d'images comme *Photoshop* ou *Bridge* qui tiennent compte des champs IPTC (*International Press and Telecommunications Council*) des photographies. Il est nécessaire pour une telle recherche

¹² <http://www.shalldownation.com/2009/08/31/national-geographic-9-11-science-and-conspiracy-video-photos/comment-page-1/>

¹³ <http://www.gettyimages.fr>

d'envisager une inscription, à titre professionnel sur les sites d'agence de photographies, inscription qui seule permettra une recherche approfondie. Les recherches de photographies de type analogique semblent éloignées des recherches de photographies de type numérique. La recherche ne se fait plus à partir de matériaux bruts, chimiques, mais à partir des matériaux de calcul, dans une interprétation logico mathématique de la réalité. Comme l'indique Ivan Segura Lara dans sa thèse¹⁴, « le pixel devient la composante fixe et le processus de calcul numérique comme la composante active ».

À moins d'être satisfait de la première image qui apparaît sur l'écran, un internaute qui recherche un *visuel* ou une *image*, devra pratiquer une sorte d'hybridation entre le sujet de sa recherche, les visuels qui vont venir à lui et l'objet (ici l'ordinateur) à partir duquel, il recherche. Une autre hybridation devra se faire entre l'ordinateur et les programmes qui permettront ou non de retrouver la source de la photographie, ceci afin de respecter le copyright (ou l'auteur) et enfin l'internaute devra pratiquer une hybridation entre la technique et le langage qu'il utilise pour pointer les occurrences et autres formules d'indexation de l'image.

Le développement précédent éclaire les difficultés de recherche d'*images* et de *visuels* de type argentique et virtuel et concerne la photographie de Thomas Hoepker qui fût réalisée analogiquement et transcrite numériquement et se situe à cette période intermédiaire entre les deux états où la pensée des images photographiques effectue une mutation.

Pour revenir à la photographie de Thomas Hoepker et aborder son étrangeté, son décalage temporel et sa symbolique, il est possible de faire

¹⁴ Ivan Segura Lara, *Matérialisation et virtualisation des images à l'ère du passage de la photographie au numérique*. Thèse de doctorat : Photographies : Paris VIII, 2006.

référence à Michel Foucault lorsqu'il traite dans *Les Hétérotopies*, de lieux réels ou irréels. Sur la photographie du 11 septembre, le futur ancien emplacement des *Twins Towers* figure bien une *hétérotopie* comme *contre espace* ; « ...il y en a (des lieux) qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre espaces*.¹⁵ » En s'effondrant et en brûlant, les tours ont laissé place à ce *contre espace*, un contre espace agressif lorsqu'il se consume, un futur lieu unique, un espace *absolument autre*¹⁶ qui se construit en se consumant.

La photographie de Thomas Hoepker montre alors le *phénomène*. Que cette photographie soit constituée de nombres lorsqu'elle est *virtuelle* sur Internet, ou de résidus organiques lorsqu'elle est film argentique ou encore lorsqu'elle devient image mentale pour celui qui la regarde, c'est un *phénomène* se dotant d'une matérialité papier, plastique ou pointilliste à la façon pixel qui s'inscrit.

Quelques artistes pratiquent cette inscription des *phénomènes* à la photographie. Joan Fontcuberta lorsqu'il insiste sur la notion d'empreinte photographique : « Nous pourrions donc dire que les photos conventionnelles sont des empreintes filtrées, codifiées, qui montrent le décalage entre images et expériences. La technologie qui intervient dans la production d'une photographie n'est autre qu'un savoir accumulé. Tout outillage (un stylo un appareil photo ou un ordinateur) et la connaissance de son maniement ne constituent qu'une mémoire appliquée. On pourrait donc en conclure que les empreintes sont les unités de la mémoire, sa matière première et que la mémoire est à son tour une stratification

¹⁵ Op.cité p.24.

¹⁶ Op.cité p.25.

enchevêtrée d'empreintes¹⁷ ». Joan Fontcuberta utilise dans sa série *Frottogramme* de 1987 cet enchevêtrement d'empreintes en trouant ou déchirant le négatif argentique afin que le cliché témoigne de la lumière mais aussi de la matière. Ainsi, Eric Rondepierre qui choisit de laisser percevoir au spectateur attentif une empreinte mémorielle.



© Eric Rondepierre *La Mulette*, 1997.

Sa photographie *La Mulette* en 1997 laisse percevoir « dans son angle inférieur droit, au bord extrême de l'image, un visage féminin évoquant mystérieusement la *Jeune fille au turban* de Vermeer, ce maître de l'emploi (déplacé et déjoué) de la *Caméra Obscura*.¹⁸ »

Ces deux artistes manipulent et articulent les *empreintes* mémorielles et culturelles donnant lieu à des lectures sur le modèle de *l'ancien régime de vérités*, comme l'historien de la photographie Quentin Bajac¹⁹ nomme ce passage non encore tout à fait effectué qui n'inscrit plus tout à fait la trace mais la situe dans un *entre-deux indéfini*.

¹⁷ Joan Fontcuberta (2005), *Le baiser de Juda, photographies et vérités*. Arles, Actes Sud, p.67/68

¹⁸ Daniel Arasse (2006), *Anachroniques*. Paris, Gallimard, p.129.

¹⁹ Quentin Bajac (2010), *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*. Paris, Découvertes Gallimard, p.117.

Cet *entre-deux indéfini* est semblable à une définition des images que donne Marie José Mondzain : « Pourtant, c'est sans doute ainsi qu'il faut envisager l'image dans sa réalité sensible et ses opérations fictionnelles ; il faut admettre qu'elles se tiennent à mi-chemin des choses et des songes, dans un entre monde, un quasi-monde, où se jouent peut-être nos servitudes et nos libertés. Penser l'image dans cette perspective permet d'interroger le paradoxe de son insignifiance et de ses pouvoirs. »²⁰

Il est question depuis le début de cette étude de passages : passage de la photographie analogique à la photographie numérique, passage d'un mode de recherche d'images par ressemblance à un mode de recherche d'images plus aléatoire, question aussi de différencier l'*image* des *visuels*. La nouvelle génération de photographes n'ayant pas connu la photographie analogique et le film argentique commence tout juste à émerger. Kitra Cahana, qui obtient le *World Press Photo* 2010 de la catégorie « Art et divertissement » avec son reportage sur les *Dirty Kids* de la *Rainbow Family* fait partie de cette nouvelle génération, elle explique : « J'ai 22 ans et je suis une enfant du numérique. Je pense numérique, je vois en pixels. Quand je travaillais pour le *National Geographic*, j'ai eu le privilège d'observer des photographes plus âgés qui utilisaient encore de l'argentique. J'ai pu constater à quel point nos façons de penser étaient différentes dans la manière d'approcher une scène, de traiter un sujet. Moi, ma planche contact est infinie. C'est comme un carnet de croquis. Je n'ai pas appris ces limites. »²¹

Il s'agit donc de passer dans un autre mode de pensées. Ce basculement vers cet autre mode de pensée ne sera effectif que lorsque

²⁰ Marie José Mondzain (2002), *L'image peut-elle tuer ?* Paris, Editions Bayard, p.14.

²¹ Kitra Cahana interviewée par David Ramasseul pour le magazine « Photo » n°469, Avril 2010.

l'oubli du précédent permettra de ne plus osciller entre l'analogique et les nombres, entre la matière et le virtuel dans le doute de la réalité et de l'artifice, dans l'inquiétude de la nécessité d'une finitude et d'un archivage.

Pour terminer ce chapitre, le *nuage* sera questionné. Dans sa figure biblique, il est considéré comme un voile de protection, comme une expression de la divinité selon les situations dans lesquelles il se manifeste. Toutefois : « le plus souvent associé à l'idée de protection et de médiation ; il est une sorte de débordement de la vie divine sur ses propres marges.le mot nuage (arafel) mentionné dans les Ecrits Bibliques signifie, d'après l'interprétation constante des commentateurs, « obscurité », comme : « Nuages et sombres nuées l'entourent » (Ps. 97 :2) ». ²² Cette piste biblique, donnerait alors un sens supplémentaire aux questions posées par Clément Chéroux sur l'omniprésence du nuage dans les « unes » du 9/11, quand « la forme-nuage fut adoptée dans 58 % des « unes », tandis que 15 % des journaux publiaient l'image de l'avion en première page » ... « Que se soit sous l'aspect d'une boule de feu, d'une colonne de fumée ou d'un épais brouillard, l'omniprésente forme nuage vient toujours s'interposer entre l'événement et celui qui le regarde. Elle noie la ville sous la poussière et la cendre, dilue les formes architecturales, quand elle n'obstrue pas totalement la vue. Elle fonctionne comme un écran qui dissimile les conséquences immédiates des attentats. Les photographies qui ont fixé cette forme-nuage puis ont été reproduites sur la majorité des « unes » ne sont pas très précises. Elles évoquent d'avantage qu'elles informent. Elles n'aident guère à rendre l'événement plus intelligible ²³ ».

²² Charles Mopsik (2004), *Chemins de la cabale, vingt-cinq études sur la mystique juive*. Paris-Tel-Aviv, Editions de l'éclat, p.121.

²³ op.cit p.30/31

Le contexte historique, culturel et les difficultés technique de diffusion médiatique de cette photographie du *11 septembre* ayant été abordés, la question suivante concerne l'économie de cette photographie lorsqu'elle passe du statut de photographie de presse à celui d'objet d'art vendu sur le marché de l'art contemporain.

UNE PHOTOGRAPHIE DE PRESSE SUR LE MARCHÉ DE L'ART

Approche de la notion d'auteur

Pour traiter l'*économie* qui permet à une photographie dite *de presse* d'intégrer le commerce de l'art, un retour à la notion d'auteur est nécessaire. Cette notion d'auteur participera de l'intention du photographe, les valeurs commerciales et idéologiques définira l'intention des vendeurs et acheteurs. L'économie observée sera celle qui va organiser, disposer, gérer, structurer, produire et distribuer les photographies.

Jusqu'à la création de l'agence de photographie Magnum en 1947, les photographes laissaient aux entreprises de presse et gouvernementales qui les employaient, la propriété de leurs négatifs. Ainsi le journal « l'Illustration », l'agence Roger-Viollet en France, ou le programme social de la FSA (*Farm Security Administration*) en 1935 aux Etats Unis, étaient propriétaires des négatifs des photographes.

Le collectif de photographes de l'agence Magnum fait évoluer le rôle de *photographe obéissant* vers celui de *médiateur conscient*. Durant la décennie 1945/55, les livres photographiques à thèmes qui se multiplient seront fondateurs d'un regard social qui prétend *rendre compte*. Comme exemple Michel Frizot cite : « *Des américains* de Robert Franck, 1958, *Antlitz der Zeit* de Sander (1929), *Cent fois Paris* de Germaine Krull (1929), *Paris la nuit* de Brassai (1933), *Naked City* de Wegee (1936), *Let Us Now Praise Famous Men* d'Evans et Agee (1941),

Images à la sauvette d'Henri Cartier Bresson (1952), *New York* de William Klein (1956), *Self Portrait* de Friedlander (1970), etc. »¹

La conscience d'une proximité avec le sujet photographié s'installe, et l'uniformité du style de représentation des grands magazines internationaux laissent se tisser une sorte de confiance entre le photographe, le traitement de ce qu'il présente par le média et le lecteur. En effet, la proximité qui semble s'installer entre le photographe et son sujet et le sujet traité, sur plusieurs pages par le média donne au lecteur la possibilité de croire que les sensations qu'il ressent à la vue du reportage sont possibles parce que le reportage *dit* vrai.

Quelques années plus tard, les transformations numériques des photographies briseront cette confiance, la véracité des photographies, la *bonne* intention des photographes et des médias seront mises en doute, à l'instar de la photographie d'un enfant soudanais guetté par un vautour, pour laquelle Kevin Carter reçoit le prix Pulitzer en 1994. Les doutes et troubles engendrés par les reproches qui lui sont adressés à propos de *son attitude morale* au moment de la prise de vue, lorsqu'il choisit de photographier l'enfant plutôt que de le nourrir ou de le sauver, provoqueront son suicide quelques mois plus tard. Les photographies des guerres, notamment celle d'Indochine ou du Vietnam dont les médias reproduisent parfois comme dans le magazine *Life*, le même sujet, du même photographe sur une quinzaine de pages participent à cette proximité.

La notion d'auteur pour les photographes de presse se constitue par la conscience d'une responsabilité morale mise au service des lecteurs.

¹ Michel Frizot, *Histoire de voir, de l'instant à l'imaginaire (1930-1970)*, 1989, Paris, Photo Poche Nathan.

Lorsque Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson et Rita et William Vandivert créent la coopérative de photographes « Magnum » en 1947, ils affirment le droit au photographe d'être *auteur* et propriétaire des négatifs. La conservation des négatifs est alors sous la responsabilité des photographes et ils obtiennent un droit de regard sur l'utilisation éditoriale des photographies, à l'échelle mondiale. Les photographies ne pourront être recadré sans accords préalables et les légendes et informations du reporter doivent être respectées.

Les photographes choisissent leurs sujets, ont la maîtrise du *copyright*, contrôlent la diffusion de leurs tirages et conservent leurs *originaux*. Le *droit d'auteur* en photographie voit le jour. En cherchant à maîtriser toutes les composantes de leur travail, celui-ci commence à faire œuvre sur le modèle *artisanal* qui fait du photographe un *auteur*.

Pourtant, l'accès au statut d'auteur ne signifie pas l'accès à celui d'artiste, alors pour quelles raisons une photographie d'*auteur* comme pourrait l'être celle de Thomas Hoepker, membre de l'agence Magnum, arrive-t-elle sur le marché de l'art ? Quelle est la nature du commerce qui s'organise autour des photographies de presse, qu'est ce qui prend *valeur* , s'agit-il d'un commerce *d'épreuves* ?, comme le suggère de W.J.T Mitchell lorsqu'il écrit : « Il semblerait qu'une image qui se loge dans tant d'endroits différents — la télévision, les magasins de jouets, le cinéma, le roman, les dessins animés, la publicité — posséderait nécessairement une valeur intrinsèque. Mais en possède-t-elle une ? Est-ce l'image qui a une valeur ou est-ce *l'objet* concret dans ou sur lequel elle apparaît ? C'est un tableau dans une galerie que nous achetons, et non

l'image qu'elle contient.²» Comment alors un tirage, une *épreuve* photographique deviennent-il objet de collection ?

Du point de vue de la représentation photographique, l'entrée des photographies dans les musées, la création de musées consacrés à la photographie, la publication de livres de photographies, l'intégration de la photographie dans les expositions est associée à d'autres disciplines, puis seule et enfin les ventes dans les galeries et aux collectionneurs posent les différentes structures de représentations des photographies dans les domaines institutionnels et privés.

Les institutions.

Aux Etats-Unis, en 1905 se crée la « *Photo Secession Gallery* » au 291 de la 5e avenue de New York qui devint bientôt la « 291 ». Dans cette galerie, ouverte par les photographes Albert Stieglitz et Edward Steichen, la photographie se propose avec des sculptures de Matisse, des dessins de Picasso, des lithographies de Cézanne.³ En Europe et en France les deux guerres mondiales laissent les pratiques photographiques entre les mains des *surréalistes*. C'est plus tard, à partir des bibliothèques que s'observe le passage de l'*objet document*, comme objet de collection répertorié et classé à celui d'*objet de collection* dont on peut extraire une épreuve pour la vendre à un particulier. La Bibliothèque Nationale de France ajoute en 1976 la *photographie* à son Cabinet des Estampes, elle avait déjà au siècle précédent vers 1890 acheté des milliers d'épreuves à

² « La plus-value des images » W. J.T. Mitchell
Études littéraires, vol. 33, n° 1, 2001, p. 201-225.
<http://id.erudit.org/iderudit/501286ar>

³ *Magnum, 50 ans de photographies*, Paris, Nathan Images, 1989.

Eugène Atget lorsqu'il photographiait *systématiquement*. La Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et le musée Carnavalet sont avec le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, les premiers à valoriser leurs fonds photographiques.

Parallèlement aux bibliothèques, les musées et institutions s'ouvrent à la photographie. Le *Museum of Modern Art (MoMA)* de New York crée son département photo en 1930. En France, les musées intègrent des collections photographiques et « le premier musée entièrement dédié à ce médium prend source dans les fonds privés d'un photographe amateur et collectionneur, André Fage à Bièvres en 1964 ; en 1972 ouvre à Chalon-sur-Saône le musée Niépce, constitué initialement autour des archives de ce dernier ⁴ ». Au-delà des musées, la création d'institutions dédiées à la photographie, va élargir le domaine de celle-ci de l'histoire des collections à celui de la production :

« Dès 1974 est inauguré *l'International Center of Photography de New York*, suivi une décennie plus tard du musée de l'Élysée de Lausanne (1985), du musée de la Photographie de Charleroi (1987), puis, dans les années 1990, du *Métropolitan Museum of Photography* de Tokyo, de la Maison Européenne de la Photographie à Paris ou encore de la Maison de la Photographie de Moscou. ⁵ » Certaines tentatives d'autonomisation de la représentation photographique restent infructueuses puisqu'en 2004, le Centre National de la Photographie et le *Patrimoine Photographique*, associations consacrées au photographique fusionnent avec la Galerie du Jeu de Paume qui se trouve, elle, dédiée à l'art moderne et contemporain. Les exploitants de photographies cherchent à nouveau à intégrer leur marchandise dans le domaine des arts, à moins que ce ne soit le marché de l'art qui cherche à intégrer la photographie. À cette visibilité muséale

⁴ Quentin Bajac, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Découvertes Gallimard, 2010, p.60/61.

⁵ Op.cité p 62.

et institutionnelle, s'ajoute depuis quelques années celle d'Internet à partir duquel se consulte *un choix* des productions et archives mondiales. La proposition institutionnelle la plus récente à Paris est à l'initiative de « L'association des Amis de Magnum » dont Raymond Depardon photographe de la même agence est président. Il annonce avec Diane Dufour la directrice du BAL avant l'ouverture fin 2010 que :

« le projet de l'association s'inscrit dans un spectre large, celui du « document » visuel. Dans tous ses états, fixe et en mouvements, avec toute la complexité d'une notion historiquement fluctuante et toute la diversité des pratiques artistiques de Walter Evans à Jeff Wall, d'Eugène Atget à Gilles Peress... La naissance du BAL paraît d'autant plus nécessaire qu'elle intervient à l'heure où les créateurs interrogent plus que jamais les conditions de production, de diffusion et de réception des images : le monde est-il encore lisible à partir de sa surface? Comment « représenter un monde qui se définit par la représentation, qui ne cesse de s'enregistrer et de s'enregistrer s'enregistrant? » (Marc Augé). LE BAL doit se faire l'écho de ces questions et présenter des travaux qui mettent délibérément le genre à l'épreuve. En jeu, la compréhension de ce qui « nous arrive » au-delà des apparences. Cette dernière proposition élargit le champ photographique à celui de l'étude des images en associant au lieu d'exposition, quatre programmes « d'éducation à l'image » pour collégiens et lycéens et prétendants former des « citoyens regardeurs ⁶ ».

Les bourses et festivals

« En juillet 1975, Michel Guy Ministre de la Culture, annonce la création du Centre National de la Photographie à Paris pour janvier 1976. Le Centre, qui s'établit finalement à Lyon, devient Fondation. Officiellement, la FNP ouvre en 1978, mais elle œuvre dès 1976. La vocation de cette institution est de promouvoir la créativité en

⁶ <http://www.le-bal.fr/fr/category/mg/qui-sommes-nous-menu-gauche/le-projet/>

photographie, en donnant les moyens à des photographes de s'exprimer librement en dehors du carcan des contraintes professionnelles. La première dotation comprend 150 films, la prise en charge des frais techniques, et une somme de 6000 F pour les autres dépenses.⁷ »

Si les « Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles », qui existent depuis 1970 exposent parfois des photographies de *reportages*, c'est surtout le festival « Visa pour l'Image » crée en 1989 à l'aide des Pouvoirs Publics de la ville de Perpignan, à la suite d'un appel d'offre, emporté par les journaux Photo et Paris Match du groupe Hachette Filipacchi qui contribuera à consacrer le *photo journalisme*. Le festival et son organisation font aujourd'hui partie du groupe Lagardère Active qui regroupe les journaux, radios, télévisions et les activités Internet du consortium Lagardère. Les photographies de reportage et le journalisme sont mis à l'honneur *culturel* dans les lieux d'expositions patrimoniaux de la ville de Perpignan. Le premier festival « Visa pour l'Image » eut lieu l'année des *150 ans* de la création de la photographie qui se vit fêtée dans les musées et institutions d'*art contemporain*. La toile marchande se multiplie croisant volonté des *auteurs*, politique culturelle régionale, groupe de presse et marché de l'art. Les épreuves photographiques sont regardées avec un appétit croissant. « Paris Photo », en 1996, sera le premier salon photographique commerciale et culturel. Dans des lieux prestigieux et patrimoniaux de la ville de Paris, dans des galeries spécialisées ou se spécialisant pour l'événement « Paris Photo », au Carrousel du Louvre (qui mixe depuis quelques années muséologie et commerces de supermarchés), seront accueillis les galeristes, collectionneurs et férus de photographies.

⁷ Aurore Deligny , « Viva, une alternative à Magnum? », Études photographiques , 15 | Novembre 2004 , [En ligne], mis en ligne le 27 octobre 2004. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index396.html>. Consulté le 21 février 2011.

Les galeries

Les galeries de photographies vont suivre à quelques années d'écart le chemin commercial de celui des galeries d'art moderne ou contemporain. « À part quelques expériences isolées, ce n'est qu'à la fin des années 1960 que les premières galeries spécialisées dans la photographie apparaissent aux Etats-Unis et en Europe. Aux Etats-Unis, la galerie Lee Witkin, qui ouvre en 1969, est considérée comme la première expérience viable d'une galerie spécialisée dans la photographie, suivie par Tennyson Schad qui inaugure la Light Gallery en 1971 ou encore la Siembab Gallery à Boston et la Focus Gallery à San Francisco. L'Américain Harry Lunn, d'abord spécialiste du marché de l'estampe, joue un rôle clé dans le développement d'un marché organisé et international, d'abord comme collectionneur et expert, puis comme marchand.

En Europe, la galerie *Il Diafframa* ouvre en 1967 à Milan. La *Photographers' Gallery* voit le jour à Londres en 1971. S'ouvre ensuite en 1972, à Cologne, la galerie *Wilde*, parallèlement à la première exposition de photographie à la « Documenta de Kassel ». À Paris, la galerie *Agathe Gaillard* fait office de pionnière avec son ouverture en 1975, suivie de près par la galerie *Octant* (d'Alain Paviot) en 1977. Au Japon, la *Zeit Gallery* de Tokyo est créée en 1978.⁸»

Les ventes aux enchères

⁸ Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox , « La construction du marché des tirages photographiques », *Études photographiques* , 22 | septembre 2008 , [En ligne], mis en ligne le 09 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html>. Consulté le 23 février 2011.

La première vente de photographies contemporaines se tient à l'Hôtel Drouot, à Paris, le 27 avril 1977. Cette vente aux enchères publique a lieu alors que le marché des tirages originaux débute à peine en France et que la spéculation est peu courante, puis, « en France, la première vente qui connaît un important écho médiatique est celle, organisée par Maître Cornette de Saint-Cyr le 27 novembre 1982. Elle est soutenue par la Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris et par l'association pour la défense de la promotion de la photographie originale (l'APO). Par la suite, les études Binoche, Beaussant-Lefèvre ou Lelièvre entreront sur le marché⁹ ». La valorisation des photographies, commerciale cette fois-ci, est, ici encore, soutenue par les « Affaires Culturelles » comme garante de l'honorabilité et de la fiabilité voire de la stabilité d'un marché, en devenir.

Ces mises aux enchères d'épreuves photographiques de formats, qualités et provenances multiples sont les tests, les repérages d'un possible marché de la photographie.

Comme exemple, dans la vente aux enchères « Photographies, de Carroll à Avedon », organisée par l'étude Beaussant Lefèvre en 1990, se côtoyaient *the two sisters* au tirage *albuminé* d'un format 15 x 12,3 cm, non daté, de Lewis Carroll, mis à prix 50 000 francs, avec un tirage *silver print* d'un format 30,5 x 40,5 cm, daté de 1982 du *baiser de l'Hôtel de Ville* de Robert Doisneau, mis en vente à 10 000 francs, avec *Mains de motard, Daytona Beach*, en 1984, d'un format 22,4 x 22,9 cm sur *Silver print* avec tampon encre au verso et indication d'une cassure en haut de l'image, du photographe de l'agence Magnum Burk Uzzle, mis en vente à 1 500 francs.

Dans le contexte de l'attentat du 11 septembre 2001, se tiennent les 15 et le 16 novembre 2001, les deux premières ventes présentant des tirages de *photoreporters*. La première, organisée par l'étude Thierry de Maigret,

⁹Op.cité.

expertisée par Jean di Sciullo ainsi que par Laurent et Léon Herschtritt, s'intitule sur le catalogue d'exposition : « Le photojournalisme aux enchères ». Elle se tiendra à l'Hôtel Drouot. La page de garde, titre « Photo-vérité », elle énonce avec ambivalence ce que propose la vente :

« Le photojournalisme relève d'une discipline spécifique de la photographie, celle qui a pour fonction de remplir d'abord une mission d'information du public.

Cette photographie de presse est donc par essence périssable. Ses artisans sont modestes et demeurent, la plus part du temps, inconnus du grand public à la différence de certaines de leurs images qui appartiennent au patrimoine visuel de l'humanité. Ils risquent leur vie pour accomplir leur devoir de journalistes.

Leurs photos marquent l'époque et servent de témoins à l'histoire. Des générations entières se reconnaissent en elles. Enfantées au cœur de l'actualité et au delà de l'écume des jours, certaines images grâce à la qualité du regard de l'auteur dépassent l'instantanéité pour devenir des icônes.

« *La photographie est le seul moyen d'arrêter le temps qui passe* » disait Roger Thérond.¹⁰

C'est ce temps là, immortalisé en images qui restent, que nous présentons dans le cadre de cette première vente aux enchères consacrée entièrement au photojournalisme.

Nous espérons que nous saurons faire partager cette conviction. Tous les tirages présentés sont de grandes photographies, non seulement sur le plan de leur importance historique, mais aussi sur celui de leur dimension artistique et humaine. Nous voulons avec cet événement, que nous renouvellerons chaque année, contribuer à la reconnaissance de cette *photovérité* par les collectionneurs.¹¹»

L'intention d'immortaliser ce qui reste du temps passé par des images qui prendront valeur par leur dimension historique et artistique est posé. L'ambition marchande rejoint la *culture* de l'événement. Les photographies, en marquant l'histoire, font de celui qui les a réalisés, un

¹⁰ Roger Thérond, rédacteur en chef et directeur de Paris Match durant des années, surnommé « L'œil » de Paris Match, grand collectionneur de photographies, ayant par son refus d'ouvrir le fond photographique de Paris Match autrement que de façon très ponctuelle et à l'édition uniquement, donné de la valeur au fond photographique du journal.

¹¹ Le photojournalisme aux enchères, Drouot Richelieu, Jeudi 15 novembre 2001, Paris, *Thierry de Maigret*.

auteur, et le distingue des photographes dont la production reste limitée à la reproduction d'objets *industriels*.

Le 8 septembre 2001, le photographe James Nachtwey et avec six autres photographes annoncent la création de l'Agence VII, lors du festival « Visa pour l'Image » de Perpignan. James Nachtwey était de retour chez lui à New York, le 11 septembre lorsque le premier avion s'écrasait sur les tours. Il photographie le drame et décide d'effectuer neuf tirages, au format 50x60 cm, pour les mettre en vente au profit des familles des pompiers de New York.¹² Ces neuf *lot* d'une photographie chacun, seront présentés séparément du reste de la vente en *surenchères provisoires avec faculté de réunion*.¹³ L'équipe du commissaire-priseur a eu trois jours pour décider de compléter la vente prévue en y intégrant les tirages de James Nachtwey. Était-ce une surenchère, connaissant le contenu de la vente concurrente du lendemain, vente qui sera elle aussi organisée à l'Hôtel Drouot (mais par l'étude Damien Libert & Alain Castor, d'après une expertise de Viviane Esders), et dont l'ensemble du gain, soit 1,7 millions de francs, sera reversé aux familles des pompiers américains victimes de l'effondrement des *Twins Towers* ?

Ces ventes *au profit de* initient le marché de l'événement dramatique, de la douleur, et de la douleur *au profit de...* Le *photojournalisme* se trouve ainsi intégré dans le marché de l'art par une

¹² « *Widows and Childrens Fund* »— Association des pompiers de New York.

¹³ Législation en vigueur : « Certains ensembles peuvent être vendus élément par élément. Il arrive que le commissaire-priseur annonce, au moment de la vente, que les enchères sont effectuées provisoirement pour chacun des éléments avec faculté de réunion de l'ensemble si un enchérisseur le demande. Dans ce cas, les enchères sont provisoires et si un enchérisseur demande la réunion des lots, les enchères provisoires sont annulées pour chacun des lots, la somme totale des adjudications de chaque lot est faite sur le champ et les enchères redémarrent à partir de cette somme globale. Dans ce cas, si un des lots réunis a été préempté, la préemption est annulée et si l'on désire acquérir le lot visé il est alors nécessaire de préempter la totalité ou d'enchérir. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/INFOS-MUSEES/acquerir/preemption.htm#reunion>

constante misérabiliste et spectaculaire réductrice. À la notion d'auteur valorisant l'individu s'ajoute celle de la *victime*, comme constitutantes du marché des tirages photographiques de presse.

La convention de vente des épreuves photographiques

La multiplicité des qualités d'une photographie et les règles de ventes imposent une *convention* sur les épreuves et leurs valeurs et qui va se constituer conformément à celles du marché de l'art. L'étude Thierry de Maigret dans le catalogue de la vente aux enchères « Le photojournalisme aux enchères¹⁴ » donne sa définition des critères de sélection et de vente. Elles apparaissent comme la résultante des consensus élaborés par les intervenants en photographie : « nous n'avons pas choisi la facilité ou le consensus mou. Nous avons au contraire privilégié les grandes photographies. Celles qui, par définition, excluent toutes concessions pour exprimer l'intensité et la liberté de « l'instant décisif¹⁵ ». L'étude annonce des prix qui tiennent compte de la rareté du cliché, du fait que certains d'entre eux sont inédits.

Le commissaire poursuit par des explications sur ce qu'est un *vintage* et sur ce qu'est un *tirage original* : « le tirage original étant réalisé à partir du négatif original par, ou sous le contrôle de l'auteur de la photographie et le *vintage* étant catégorie particulière de tirages originaux effectués dans l'espace temps contemporain à la prise de vue, de l'ordre de quelques années pour les photographies anciennes (19^{ème} et première moitié du 20^{ème}) à une année pour les plus récentes (1950 à nos jours). Dans le domaine du photojournalisme, les vintages sont souvent

¹⁴ Le photojournalisme aux enchères, 75009, Paris *Thierry de Maigret*.

¹⁵ Op.cité

les tirages de presse dont la qualité est en général inférieure aux tirages originaux destinés aux expositions, aux travaux d'édition ou aux collectionneurs éclairés ». ¹⁶

Thierry de Maigret cherche ensuite à rassurer l'acheteur potentiel en définissant les critères de valeur d'un tirage ; par la limitation du nombre d'exemplaire, bien que celle-ci ne puisse être garantie, tant que l'original est accessible à la reproduction, et ceci même si quelques tirages sont numérotés, ou si le photographe s'est engagé à n'en vendre qu'un nombre limité, car des tirages de formats et de qualités de papier différents permettront de contourner la limitation. D'après Thierry de Maigret, le véritable critère de la valeur se trouve ailleurs : « dans la qualité de la photographie elle-même, à laquelle participe la signature de l'auteur et la précision minutieuse du travail effectué sur le tirage (les tons, les couleurs, la lumière, la délicatesse des matières, la sensibilité des gris, la profondeur des noirs, la luminescence des blancs). » ¹⁷

Ces définitions, qui méritent un développement, résument toutefois ce par quoi un acheteur pourrait être rassuré quant à la valeur de ce qu'il achète.

Cet apport de Thierry de Maigret aborde la valeur *objective* de la photographie, du papier, de sa qualité et du soin apporté à la réalisation des tirages. La valeur *subjective* et ou *symbolique* serait quant à elle de l'ordre d'une sorte d'empathie que le photographe pourrait avoir avec son sujet, quel que soit le sujet.

L'objet photographique semble contenir un flou avec lequel les commerçants d'images vont jouer pour organiser un marché photographique qui reste aujourd'hui mouvant et incertain.

¹⁶ Op.cité.

¹⁷ Op.cité.

Définir l'originalité et *la qualité de la photographie elle-même* reste à préciser à moins de laisser le marché se déployer puis s'effondrer au gré des modes critiques et des précisions législatives telles celles, encombrantes pour les supports de parutions, du *droit à l'image*.

La récente *théorie économique des conventions*, basée sur le principe de l'incertitude, et décrite succinctement ici par Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, s'adapte bien au domaine photographique : « la forte incertitude qui est de mise sur la qualité de l'objet renvoie à une situation similaire de celle décrite par Keynes sur les marchés financiers. Le choix des intervenants du marché financier d'acheter ou de vendre des titres, en contexte d'incertitude radicale, requiert de coordonner leurs interprétations ; la coordination ne sera réussie que lorsque les agents auront mobilisé une même règle de comportement ¹⁸ ».

L'objet photographique, fluctuant, chargé de symboles et de multiples fonctionnalités, réclame un accord, un consensus autour de son originalité pour être commercialisé.

A ce stade, une photographie de presse prendra valeur marchande selon la notoriété de son auteur, le nombre de ses épreuves, l'existence ou non de sa *matrice originale*, le fait qu'elle est été ou non publiée ou exposée, la détermination de son origine, les difficultés du contexte de la prise de vue.

Durant ces années 1980/85, constitutives des conventions de vente des tirages photographiques, les critères concernant les photographies de presse s'avèrent semblables aux critères des autres photographies. Toutefois, quelques particularités augmenteront les difficultés d'une évaluation commerciale des épreuves de presse. Ces

¹⁸ Op.cité.

difficultés sont d'ordre identitaire. L'identité d'une photographie était liée au propriétaire du film photographique et le photographe n'était pas toujours propriétaire de celui-ci. Pour exemple, le journal Paris Match, dont la couverture du premier numéro en mars 1949, pose encore aujourd'hui des difficultés lorsqu'il s'agit de payer au photographe une nouvelle parution de sa photo car la couverture était composée de quatre photographies dont seul Willy Rizzo, qui photographia Churchill fumant le cigare est identifié comme photographe, mais dont les ayants droits d'un autre photographe en revendiquent la propriété.



Première couverture de Paris Match, 1949.

Pour la période couvrant les premières années du journal Paris Match, il est souvent difficile d'associer le photographe à la photographie. Avant le choix d'organiser une véritable indexation, les originaux étaient souvent nommés « X ». De la même façon, les épreuves papier tirées pour la maquette étaient souvent redessinées, coloriées par les photographes et les maquettistes (certaines sont encore dans les dossiers des archives) qui prennent à nos yeux nature de documents révélant les fonctionnements de ce journal.

Les conventions admises pour qu'une photographie de presse ou autre puisse passer d'un objet à priori multipliable à celui d'objet de collection seront les suivantes, leur énumération s'inspire de l'article

de Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox ¹⁹ et des points de vue qui sont énoncés dans le numéro 2 de la revue « Photographies ²⁰ » en 1983, période de la constitution de ces conventions.

- Distinction entre *vintage* et *tirage original* comme définie plus haut
- Un tirage s'effectue après la mort de l'auteur, et à partir du négatif original
- Un contretype s'obtient à partir d'un tirage papier re-photographié

À ces distinctions s'ajoute une classification en fonction de la première destination du tirage:

- Le tirage considéré comme une épreuve de lecture, appelé aussi tirage *intermédiaire*, il est réalisé par le photographe avant le tirage définitif
- Le tirage dit *de presse*, destiné aux entreprises de presse et maisons d'édition pour le travail en maquette avant publication
- Le tirage dit *définitif*, dont la destination est souvent l'exposition et qui constitue l'œuvre finie.

Ces différents types de tirages peuvent être signés, numérotés et parfois annotés. Seules les épreuves papiers sont prises en compte, les diapositives, ektachromes, formats couleurs divers et autres négatifs noirs et blancs sont mis de côté ne pouvant du fait de leur nature matricielle s'approcher de la rareté recherchée et : « chacun de ces critères contribue à créer des raretés sur un marché des multiples. Ils permettent à la photographie de se rapprocher de “la rareté la plus rare”, celle des œuvres d'art²¹ »

En 1983, la revue Photographie publiée par « L'association française pour la diffusion de la photographie » débat sur la nature de

¹⁹ Op.cité.

²⁰ Photographies, N°20, Septembre 1983.

²¹ Op.cité.

l'épreuve originale. D'après Jean François Chevrier son rédacteur en chef de l'époque : « les photographies ne sont pas reproductibles, ou plutôt elles ne le sont ni plus ni moins que n'importe quelle autre sorte d'image ; mais elles sont multipliables. En d'autres termes, plusieurs épreuves d'un même négatif sont toutes originales, mais une reproduction de photographie est tout aussi étrangère au tirage original qu'une reproduction de peinture l'est au tableau²²». Cette multiplication concerne alors la valeur d'usage privée ou publique. Une photographie imprimée dont l'usage sera privé, aura une grande valeur pour ceux qui la regardent, inversement un tirage soigné sur un papier de qualité n'en aura aucune. *L'expérience* d'une photographie ne sera alors pas monnayable.

Une sphère publique des médias, et une sphère privée de photographe amateur et de collectionneur se dessinent. Ces deux sphères s'entrecroisant par l'action des galeristes créent une zone *d'art*, où les photographies peuvent apparaître sous toutes formes et à *tous prix*, et par laquelle les tirages et photographies de presse à priori domaine du *public*, vont passer au domaine *privé*.

Dans ce même numéro de « Photographies », sept points de vue présentés s'entrechoquent :

« Jean Chatelain, juriste spécialisé dans le droit de l'art et du patrimoine, administrateur du musée Rodin, tente de dégager les critères de l'originalité en matière de sculpture ; Michel Melot, conservateur en chef du département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale verse au dossier les conclusions de ses analyses sur la constitution de l'estampe originale du XIX^e siècle ; André James, collectionneur et historien de la photographie, appelle la constitution d'un vocabulaire de la photographie d'après celui qui existe pour l'estampe ; Gilles Rochon, spécialisé dans le tirage des négatifs anciens, selon les procédés de l'époque, affirme l'utilité mais récuse l'originalité des épreuves modernes obtenues d'après un cliché original ; Bernard Barbot, conservateur de photographies anciennes à la Bibliothèque Nationale, tout en restreignant la définition de l'originalité d'une épreuve, pose les principes

²² *Photographies*, N°20, Septembre 1983, p.7.

d'une terminologie complémentaire et Jean Claude Lemagny, conservateur de photographie contemporaine à la Bibliothèque Nationale, propose un tour philosophique de la question, en affirmant l'autorité absolue du droit d'auteur. »²³

Ces auteurs interviennent dans le domaine culturel institutionnel et leurs interprétations divergent.

Il est ici question de la valeur marchande d'une *œuvre d'art photographique* ou plus simplement, d'une *épreuve photographique* ou encore, d'un *tirage photographique*.

Le terme *original*, la possibilité de reproduction, de copie, le passage de un à multiple, l'identification d'un commencement, d'un début n'est original qu'en rapport avec une copie ou une reproduction et c'est en limitant le nombre de tirages que le principe de *rareté* se concrétise.

Législation et fiscalité

C'est le domaine législatif et sa jurisprudence qui vont finaliser les conditions de protection des photographies donnant ainsi à leur auteur le contexte juridique permettant la justification économique de leur rentabilisation. Le photographe est un *auteur* relevant des conditions générales accordées aux œuvres de l'esprit lorsque l'épreuve porte son empreinte. Cette législation qui possède une longue histoire définie en France dans la partie législative du Code de la Propriété Intellectuelle à :

« l'Art. L. 111-1²⁴. L'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres Ier et III du présent code. L'existence ou la conclusion d'un contrat de

²³ Op.cité.

²⁴ Loi n°2006-961 du 1 août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information.

louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une oeuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa 1er. L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une oeuvre de l'esprit n'emporte pas dérogation à la jouissance du droit reconnu par le premier alinéa du présent article, sous réserve des exceptions prévues par le présent code. Sous les mêmes réserves, il n'est pas non plus dérogé à la jouissance de ce même droit lorsque l'auteur de l'oeuvre de l'esprit est un agent de l'Etat, d'une collectivité territoriale, d'un établissement public à caractère administratif, d'une autorité administrative indépendante dotée de la personnalité morale ou de la Banque de France.

Les dispositions des articles L. 121-7-1, L. 131-3-1 à L. 131-3-3 ne s'appliquent pas aux agents auteurs d'oeuvres dont la divulgation n'est soumise, en vertu de leur statut ou des règles qui régissent leurs fonctions, à aucun contrôle préalable de l'autorité hiérarchique. »²⁵

Et nous pouvons ainsi nous arrêter devant la complexité de la littérature des *droits*. D'après André Bertrand, le « Statut d'Anne », adopté par l'Angleterre en 1710 est généralement considéré comme la première véritable loi sur le droit d'auteur dont l'objet était : « l'encouragement du savoir, en attribuant les droits des copies de livres imprimés aux auteurs de ces livres »²⁶. Aux Etats-Unis : « le pouvoir de promouvoir le progrès de la science et des arts utiles, en garantissant aux auteurs...pour une période limitée...le droit exclusif d'exploiter leurs écrits »²⁷. En France, c'est en droit constitutionnel, en référence à la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 26 août 1789 », qu'il est possible de voir les prémisses du droit d'auteur, lorsque la Constitution du 4 octobre 1958 dans son Préambule ayant valeur constitutionnelle stipule : « la propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est

²⁵ « Le droit d'auteur », « Objet du droit d'auteur », « la nature du droit d'auteur », http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt1.htm, consulté le 9 mars 2011.

²⁶ André Bertrand, *Le Droit d'Auteur et Les Droits Voisins*, Paris, Masson, 1991, p.24

²⁷ idem, p.25

lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité. »²⁸

« Le premier « *Copyright Act* » américain fût adopté le 31 mai 1790, il s'étendit des cartes et livres en 1802 jusqu'aux photographies en 1865 et ensuite seulement aux peintures, dessins et autres productions artistiques en 1870. C'est en 1791 et 1793 que la France adopte deux lois qui garantissent l'une la liberté des spectacles et l'autre les droits des auteurs à pouvoir interdire la représentation de leurs œuvres. La loi de 1793 relative aux droits de propriétés des auteurs accordera à ces derniers le droit de « jouir, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre et distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie²⁹ ». Le droit moral apparaît vers 1870 divisé entre d'une part le « droit moral de nature personnelle qui confère notamment à l'auteur le pouvoir de s'opposer à toute publication faite contre sa volonté...et d'autre part, le droit exclusif de réaliser des exemplaires de son œuvre, et qui résulte, lui, de la législation révolutionnaire. ³⁰» Ces lois se voient obligées d'évoluer en fonction des technologies permettant la multiplication des enregistrements d'images et de sons, notamment des photographies. La loi du 11 mars 1957 promulguée le 11 mars 1958 abroge la loi de 1793 « qui pendant cent soixante-trois ans, avec seulement sept articles, avait suffi à être la protectrice et dans les matières les plus étendues et les plus insoupçonnées, de tous les droits d'auteurs ». ³¹ « La loi du 11 mars 1957 comprenait 82 articles répartis en cinq titres : les droits d'auteurs (art.1/25), l'exploitation des droits patrimoniaux de l'auteur (art.26/42), les contrats de représentation et d'édition (art.43/63), la procédure et les

²⁸ Op.cité, p.50

²⁹ Op.cité, p.27.

³⁰ Op.cité, p.30

³¹ Op.cité et : Plaisant M, « Bienvenue à la loi », RIDA avr.1958 n°XIX p.9.

sanctions (art.64/76), et des dispositions diverses (art.77/82) ³²». Cette loi inclinait la précédente centrée sur les droits d'un auteur vers les droits d'un *auteur propriétaire* puisque c'est l'expression : « loi sur la propriété littéraire et artistique » qui fût retenue. C'est le geste créateur qui peut alors être questionné.

Et lorsqu'il s'agit d'une photographie, le photographe est-il tout à fait créateur de l'image qu'il réalise, si une image doit apparaître sur une photographie, est-elle alors la propriété du photographe, est-il possible qu'elle soit propriété d'autre chose que d'elle-même ?

Le juriste va alors statuer sur le geste photographique, et sur l'œuvre d'art selon des critères issus d'un droit prétorien³³. Pourtant, comme l'écrit André Bertrand : « le droit d'auteur étant un droit de la personnalité, il ne découle pas de la loi : celle-ci ne fait que le réglementer. »³⁴ Un auteur reste un auteur même si la loi pour diverses raisons interdit l'auteur de diffuser son œuvre.

Depuis une vingtaine d'années, celles du passage à la divulgation numérique des photographies, les limites du « droit d'auteur et des droits voisins » semblent se mouvoir et les jurisprudences se multiplier. Les tentatives de contrôle de la gestion du droit d'auteur se multiplient avec les lois DADVSI (droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information) qui tentent par exemple d'interdire l'usage de « copie » à usage privés ou de recherche et d'enseignement.³⁵ Cette loi composée de 52 articles fût abrogée par le président Jacques Chirac en août 2006. La revue « Etudes photographiques » est un exemple des effets réducteur et

³² Op.cité p.32.

³³ Le droit prétorien se constitue par la jurisprudence.

³⁴ Op.cité p.51.

³⁵ André, Gunthert « les études visuelles à la casse ? », 15 mars 2006, <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2006/03/15/130-les-etudes-visuelles-a-la-casse>

retors de cette loi. En effet, en 2006, la revue, afin de respecter la nouvelle législation de la loi DADVSI, décide de retirer et de s'abstenir d'illustrations sur la revue *en ligne*, puis décide en 2008 de réintroduire les illustrations. Entre temps, une réunion publique d'historiens de l'art à l'I.N.H.A (Institut Nationale d'Histoire de l'Art) en juin 2007 et un colloque international en janvier 2008 à l'institut Max Planck pour l'histoire des sciences de Berlin ont permis à la revue de choisir « de reproduire l'iconographie des articles dont l'ensemble des illustrations ne relèvent pas du droit d'auteur – soit environ la moitié des contributions publiées sur papier - . Pour les autres, seul le texte est repris, ce qui permet une consultation ou une recherche rapides, mais ne remplace pas l'examen de la version papier. Incomplète, la version en ligne ne peut-être considérée comme une publication scientifique et ne pourra faire l'objet d'une citation.³⁶ » La complexité, la multitude des décrets de cette loi desservent la recherche et finalement l'auteur lui même, car qu'est ce alors qu'un auteur qui n'est ni vu, ni publié, ni lu ou entendu ?

Le régime fiscal français participe finalement à la commercialisation des *auteurs* photographes en associant ces derniers, sous certaines conditions, au statut des *artistes*. Nous avons alors des *auteurs artistes photographes* qui bénéficient du régime des artistes avec une Taxe à la Valeur Ajoutée réduite à 5,5 % du taux normal. Toutefois *l'auteur artiste photographe* pour bénéficier de ce statut fiscal doit montrer que : les photographies qui ont été prises par lui, qu'elles sont signées par lui, tirée par lui ou sous son contrôle et sont signées et numérotées dans la limite de trente exemplaires, tous formats et supports

³⁶ André Gunthert , « Etudes photographiques revient en ligne avec ses images », *Études photographiques* , Editos du site , [En ligne], mis en ligne le 15 novembre 2009. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index2938.html>. Consulté le 18 mai 2011.

confondus. Mais « ces conditions nécessaires ne sont pas suffisantes, et afin que les photographes commerciaux et les photographes du dimanche ne puissent bénéficier du régime de TVA de faveur, selon une instruction fiscale datant du 2 juillet 2003, le photographe doit en outre:

- 1) Faire preuve d'une intention créatrice manifeste (reprise du concept d'originalité dégagé par la jurisprudence dans le domaine du droit de la propriété littéraire et artistique);
- 2) Produire un travail ayant un intérêt pour tout public (sont écartées la photographie familiale et la photographie documentaire);
- 3) L'auteur de la photographie doit enfin prouver son statut professionnel, c'est-à-dire par l'exposition de ses œuvres dans des lieux culturels, des foires salons, des galeries.³⁷»

Ceci expose le paradoxe d'une fiscalité qui demande à un photographe de montrer une production qui, tout en étant quantifiable, ne doit être ni trop reproductible au risque d'être qualifiée de trop commerciale pour être encore porteuse du concept d'*originalité* réclamé par la jurisprudence du droit de la propriété intellectuelle, ni trop particulière ou originale, au risque de ne pas être d'un *intérêt pour tout public*.

L'abrogation d'un code semble ne pas exister en droit français, seules certaines lois appartenant à ce code peuvent l'être. Il serait intéressant, se serait le propos d'une autre étude, d'observer si des auteurs, des artistes ou des photographes en ont déjà fait la proposition.

Management et information

Après avoir succinctement observé comment s'est institutionnalisé le droit d'auteur, le droit du photographe à s'approprier

³⁷ op.cité. *Etudes photographiques*

la photographie qu'il réalise afin d'en retirer profit égotique et profit financier, il convient à présent de regarder comment la communication au public de ses photographies se déploie dans un contre mouvement, animé depuis les années 1920, par la volonté des gouvernements de contrôler l'information. En effet, le *droit* qui tente de protéger l'auteur se voit contredit par les volontés gouvernementales lorsqu'il s'agit de diffusion d'informations. Communication d'informations qui, après la première guerre mondiale, doit servir les gouvernements.

D'après Armand Mattelart, la première guerre mondiale est celle de la « première confrontation totale englobant les civils et les militaires, l'arrière et le front, la Grande Guerre a affiné les stratégies de contrôle de l'information. ³⁸ ». Le *management* apparaît progressivement.

Avec la gestion de la consommation d'un produit et « l'image » qui va le véhiculer. Le *marketing* et la publicité utilisent la photographie et installent avec elle *l'image* d'un événement, *l'image* d'une information, *l'image* d'un journal. L'image de marque d'un magazine devient progressivement la *marque* des annonceurs qui payent les incrustations publicitaires et finissent par être les principaux financiers d'un magazine. L'information qui circulera sera alors tributaire de l'intérêt des annonceurs. L'auteur photographe, *l'auteur photographe reporter*, à moins de refuser d'être publié, intériorise la notion de culture économique et doit dans son travail en amont, au moment de ses prises de vues, tenir compte des futurs acheteurs et des annonceurs qui les soutiennent. L'auteur semble vouloir résister aux règles économiques du management, alors que pour être vu et reconnu comme individu-auteur-photographe, il en accepte de fait les règles. Dans les années 1920, la : « Fabrication de l'assentiment (*manufacture of consent*), la gestion

³⁸ Armand Mattelart, « Art et argent, histoire d'une soumission », septembre 2001, <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/09/MATTELART/15612>

gouvernementale des opinions (*government management of opinion*)³⁹» seront suivies de la doctrine du *free flow of information* vers 1954, et les années 60 seront proclamées l'assemblée des Nations Unis : « Décennie du développement⁴⁰ ».

Aujourd'hui dans un magazine de presse tel que Paris Match, la terminologie en vigueur pour numériser les archives photographiques du journal est semblable à ce que décrit Franck Lebovici, lorsqu'il traite des opérations de classification et de circulation de l'information, cherchant une nouvelle partition entre science et arts et qu'il écrit à propos des systèmes d'information (s.i): « ...on a donc une ingénierie des connaissances qui s'articule autour de composantes, qu'on peut retrouver dans chaque domaine d'activité de l'entreprise : gestion de contenus (content management), gestion des accès (gestion des flux), approches constructivistes, approches positivistes, connaissances tacites appartenant au monde des objets mentaux, connaissances explicites articulées autour d'un document écrit ou d'un système informatique, connaissances représentables : l'univers du discours, connaissances non-exprimables : sensations, perceptions, sentiments non verbalisés, connaissances inconscientes, différenciations des accès et des contenus, les cartes heuristiques ou *mind-map*. »⁴¹

L'original

La *rareté* déterminée par la notion *d'original*,
l'*authenticité* comme indiquée dans la jurisprudence du droit d'auteur, le

³⁹ Op.cité.

⁴⁰ Op.cité.

⁴¹ Franck Lebovici, (2007) « Les Documents Poétiques », Marseille, Al Dante, p.109 à 113.

caractère *innovant*, qui nécessite un cautionnement institutionnel ou muséal de l'œuvre, et l'idée d'*unicité* reflétée par la hiérarchie des tirages, constituent la *convention de vente* utilisée par les professionnels de la photographie.

Revenons alors simplement à ce qu'est un *original* de photographie de presse. Dans le domaine de la presse, *original* est un terme usuel, il s'agit des pellicules couleurs et noir et blanc dès leur développement dans un laboratoire quand jusque-là, l'image n'est que latence. De ces films, seront tirées des épreuves, qui deviendront des originaux par soustraction si le premier film n'est plus accessible. Quand il a été bien conservé, l'original est le document matrice, le premier médium ayant enregistré l'image. Si les diapositives ou les négatifs ont disparu, toute épreuve conservée, et sur n'importe quel support, fera office d'« original » et pourra être elle aussi contretypée et conservée. Par exemple dans la numérisation des archives du journal Paris Match une des contraintes de sélection est de retrouver dans les archives les négatifs ou diapositives ayant servi à l'impression des photos publiées. Parfois ce négatif ou cet ektachrome a disparu, il sera alors remplacé par une photo approchante, la précédente ou la suivante sur le film ou par une épreuve papier qui deviendra de fait l'épreuve de référence. Un document original devient alors l'épreuve, quel qu'en soit le support, se rapprochant du film d'origine. Des contretypes, fac-similés et reproductions diverses peuvent donc devenir matrices et originaux de références, servant de documentation ou de vente aux collectionneurs.

Le marché des tirages de presse se différencie de celui des tirages d'agence ou de photographes indépendants même si le passage par une salle de vente doit pouvoir les conduire sur les murs de collectionneurs. Mais le chemin est sinueux et encombré de réclamations « d'auteurs ». Ainsi en novembre 2009, le Tribunal de Grande Instance de Paris,

ordonne le retrait d'une centaine de tirages de presse que le groupe Hachette Lagardère avait placé, sans doute pour tester le futur marché, en salle de ventes par l'intermédiaire la société Pierre Cardin Auction Art Rémy le Fur et associés et pour le compte du groupe Hachette Italie. Les organes de presse archivent au fur et à mesure des événements qui sont traités, les tirages et diapositives couleurs qui leur sont soumis pour illustration par les agences et les photographes (cette procédure change avec le « numérique »). Cette vente était une tentative de valorisation de tirages réalisés à l'origine pour la publication et de qualité de reproduction sommaire. Le groupe de presse Hachette n'ayant aucun droit de propriété sur les photographies qu'il a seulement classé et archivé durant parfois des dizaines d'années ; les auteurs propriétaires, par l'intermédiaire de la SAIF (Société des auteurs de l'art visuel et des images fixes) font valoir le droit moral. Les tirages ayant été déposés dans les journaux du groupe Hachette pour y être publié et non pour y être revendu. En montrant le cachet de l'agence imposé au dos des tirages, Magnum fait constater que l'agence était propriétaire de certains des tirages exposés et demande leurs retrait de la vente.

La valeur d'un tirage de presse, qui reste une *épreuve* rapidement exécutée, parfois pour seule lecture ou pour essai de maquette, peut augmenter selon la renommée du photographe, mais surtout si le film *original* n'existe plus et si le tirage est ancien, en bon état et soigné. C'est alors la matière, par le support papier, qui prend valeur au détriment de l'image, du contenu de la photographie.

L'année suivante, la coopérative de photographes de l'agence Magnum décide de vendre 200 000 tirages de presse à MSD Capital, fonds d'investissement privé de Michaël Dell, le fondateur et patron de la société d'ordinateurs Dell. Les tirages seront, durant cinq ans, mis à la

disposition des chercheurs et du public au *Harry Ransom Center* de l'Université d'Austin au Texas. Les droits et copyrights des photographies restent par ailleurs propriété des photographes de l'agence Magnum que le *Harry Ransom Center* s'est engagé à numériser.

Anaïs Feyeux questionne Marie Sumalla (responsable éditoriale de l'agence Magnum Paris) : « si Michaël Dell a choisi des tirages de presse plutôt que des tirages de collections, c'est avant tout pour une question de patrimoine. Les tirages de presse sont la source historique du travail des photographes. Le patrimoine d'un passé de « presse » est autrement estimable que la valeur de tirage de collection, qui s'adresse aux marchés de l'art, aux institutions, musées. La vocation de la fondation au Texas est du côté de la recherche, très différente de celle d'un musée. »⁴²

Pourtant d'après Anaïs Feyeux « chaque photographe a accompagné ces tirages de vingt-cinq autres représentatifs de son oeuvre. Ceux-ci s'écartent de l'intérêt historique des images de presse qui repose selon les dires de Mark Lubell, le directeur de Magnum à New York, sur les inscriptions et tampons au dos de chaque tirage. »⁴³

C'est pour Michaël Dell, la constitution d'un patrimoine incertain en attente de possibilité d'enchères.

La constitution de la rareté par l'ancienneté.

Le rôle des critiques

⁴² Anaïs Feyeux, « L'ambigu statut des tirages de presse / Sur la vente par Magnum de 200.000 tirages de Presse à Michael Dell », 9 février 2010, <http://www.photographie.com/?pubid=105841>.

⁴³ Idem.

Avant de revenir à la photographie de Thomas Hoepker, il est nécessaire d'élargir ce regard rapide sur l'évolution de la propriété photographique, sur la constitution du droit d'auteur et sur les intrusions des photographies dans le monde de l'art contemporain, à quelques discussions critiques qui l'ont accompagné.

Quelle a été l'expression des *critiques* qui guident les acheteurs du marché, qui modèlent et ancrent les controverses sur le statut de la photographie, la photographie comme ressemblance, document ou art ?

Créé en 1973, le journal *Art Press*, ne soutiendra la *photographie* qu'à partir des années 90. Jusqu'à cette période, la ligne éditoriale du journal s'oppose à la place de la *photographie* dans l'art et à la spécificité du médium. Sylvain Maresca fait un récapitulatif de ces positions dans un article de « La recherche photographique » de 1995⁴⁴. Analyse le pouvoir d'*Art Press*, considérant que le journal fait preuve de malveillance, qu'il est trop orienté, lorsqu'il cherche à forcer l'intégration de la *photographie* sur le marché de l'art contemporain.

Les discours critiques réfutent la *photographie* comme *médium* : pour Carole Naggar, les photographies sont des « clichés épuisés » (*Art Press* n°21, 1978), Marin Kamitz insiste sur « l'impuissance photographique » (*Art Press* n°21,1978) et pour Michel Nuridsany « la photographie n'existe pas » (*Art Press* n°63, 1982).

Le journal *Art Press* divise la photographie en deux parties, dans la première, la photographie est passéiste, traditionnelle, soignée et honorée aux Rencontres d'Arles par exemple, dans la seconde, la photographie ne sera pas un médium, mais un matériau réutilisable, essentiellement pour ses multiples ratages, par les artistes. La démarche du journal est deux

⁴⁴ Sylvain Maresca, « Consécration d'un art ou simple fortune critique ? », *La Recherche Photographique*, n°19, Automne 1995, pages 76/84

fois anti-photographique. Il s'agit en fait, d'après Sylvain Maresca d'une démarche plus globalement anti-artistique qui laisse apparaître à nouveau le fantôme de la peinture.

Il s'agit de ne pas *faire de la peinture* et de ne pas *faire de la photographie*. Bernard Marcadé peut alors écrire : « la peinture et la photographie n'existent pas pour elle mêmes. Annette Messenger les utilise l'une contre l'autre, défaisant l'une par l'autre leurs spécificités (*Art Press*, n°69, 1978) ». Une émergence du *Post modernisme*.

La critique dans *Art Press*, va se focaliser sur la manière dont *la photographie* occupe les manifestations culturelles de portées générales. Sylvain Maresca écrit : « des critères sont mis en avant pour distinguer le tout-venant de la photographie (sous-entendu : utilitaire ou commerciale) et les rares opérateurs dignes d'être considérés comme des créateurs. Le plus central est la notion d'*œuvre*, qui renvoie ouvertement aux arts consacrés...Nous touchons là l'une des limites de cette critique photographique qui, dans son application à prêcher l'art aux photographes, voudrait leur imposer des conditions que l'art a déjà remises en cause. »⁴⁵ Celles de la pureté, du classicisme et de l'imitation de la peinture. Les liens qui persistent avec la peinture réapparaissent pourtant, lors d'expositions composées de tirages au procédé couleur *Cibachrome*, de formats qui rappellent par leurs grandes tailles, les toiles du siècle romantique quand : « à la fin du 19^{ème} siècle, en effet, les grands formats étaient par opposition aux travaux de commande, des œuvres d'inspiration personnelle, destinées aux compétitions officielles, les Salons, et au-delà, à leur acquisition par l'Etat pour garnir les musées ; en d'autres termes, elles aspiraient à une reconnaissance artistique institutionnelle ». ⁴⁶

⁴⁵ Op.cité.

⁴⁶ Op.cité. Sylvain Maresca renvoie à l'article de Jacques Thuillier « Le problème des grands formats », *Revue de l'art*, n°102, 4^{et} trimestre 1993, p.5-10.

À partir de 1988, alors que la rubrique nouvellement créée sur la photographie est confiée à Régis Durand, le magazine sera publié en couleurs. Centré depuis sa création, sur les façons dont l'art s'interroge sur lui-même, ce passage à la représentation en couleurs des œuvres d'artiste, elles aussi photographiées, et des photographies, va conduire *Art Press* dans son n°128 à publier l'article de Régis Durand « La photographie couleurs : entre apparence réelle du monde et simulacres obscènes » et un numéro *Hors Série* sur la photographie en 1990 : « L'intime et le public », qui « remporte un vif succès puisqu'il sera épuisé en un an ». ⁴⁷

En 1995, dans le numéro 19 de « La recherche photographique », Nicolas Bourriaud introduit ou réintroduit la problématique de ce que présente et représente la photographie d'un point de vue politique et idéologique.

L'auteur peut toujours se considérer comme un créateur, ses photographies, ses représentations de la réalité ne seront pourtant qu'objet de : « combats iconiques (...) la photographie est essentiellement politique du point de vue de *sa trajectoire*. D'où provient-elle ? À qui se destine-t-elle, et cette destination est-elle exclusive ? Autant de paramètres qui renvoient fatalement aux modes de production mis en jeu. » ⁴⁸

Dans cet article, Nicolas Bourriaud, à travers le travail plastique et littéraire de Serge Daney aborde la notion de *contrechamp*. Attitude esthétique, échappatoire consciente au cadre habituel du cinéma et de la photographie (le même), l'utilisation du contrechamp, du contre jour, du contre plan, des contres plongées, de tous les *contres* sont autant de tentatives de sortir du cadre tout en transmettant au spectateur la possibilité d'y entrer par l'interrogation que ces *contres* suscitent. Aux

⁴⁷ Op.cité.

⁴⁸ Nicolas Bourriaud, « Enjeux politiques de l'image contemporaine », *La Recherche Photographique*, n°19, Automne 1995, pages 20/24.

valeurs commerciale et conventionnelle précédemment abordée, peut alors s'ajouter celle plus esthétique, de la qualité des dialogues qu'une photographie rend possible. Cette notion de *contrechamp* permet aussi de différencier un visuel d'une image ou d'apercevoir l'image dans une photographie. Se référant à une intervention de Marcel Duchamp lors d'une réunion de la fédération Américaine des Arts à Houston (Texas) en 1957 : « Le processus créatif », ⁴⁹ Nicolas Bourriaud écrit : « ...c'est sa valeur de dialogue qui sera prise en considération, plus que l'idée qui préside à sa réalisation. On se trouve là dans un espace théorique inauguré par Marcel Duchamp et son « coefficient d'art », qui conçoit l'œuvre d'art comme le lieu d'une lutte entre l'artiste et le regardeur. Avec cette vision ouverte de l'art, très proche de certains propos nietzschéens concernant la production artistique, Duchamp déplace l'enjeu de l'esthétique vers une intersubjectivité réelle ; la valeur artistique d'une œuvre ne relève plus de l'autorité dont elle se prévaut, de l'autonomie qu'elle manifeste, mais des possibilités dialogiques qu'elle instaure et de la discussion qu'elle conduit. » ⁵⁰

Dans cette critique, Nicolas Bourriaud suggère qu'il ne s'agit plus de dualité entre monde de l'art et monde photographique, mais de photographies qui, lorsqu'elles sont porteuse d'une valeur relationnelle, se suffisent à elles-mêmes, peu importe la valeur marchande qui leur sera attribuée. Les images se suffisent à elles-mêmes, tout en étant manipulées par ceux qui en font commerce et tentent de maîtriser leur contenu par le jeu des valeurs marchandes.

Selon W.J.T Mitchell, les images (ici il s'agit d'images photographiques) : « résident *dans* les médias, de même que les

⁴⁹ Marcel Duchamp, 1954, « Duchamp du signe », Paris, Flammarion, 1994, p.187/189.

⁵⁰ Op.cité.

organismes résident à l'intérieur d'un habitat. Comme les organismes, elles peuvent se déplacer d'un environnement médiatique à un autre, si bien qu'une image verbale peut renaître dans une peinture ou une photographie, et une image sculptée peut être cinématographiée ou transposée en réalité virtuelle. »⁵¹ L'image se suffit alors bien à elle-même.

En tenant compte du présupposé de Mitchell, les images, qu'elles soient installées dans la catégorie graphique, optique, perceptuelle, mentale ou verbale ⁵² dépendent pour exister, du traitement qui va leur être infligé par les participants de ces catégories. Ainsi, la valeur marchande d'une photographie fera appel aux données marchandes de ces mêmes catégories et sera donc variable. Est-ce l'image qui a valeur ou est-ce le support sur lequel elle apparaît ? Une image photographique apparaît pour une valeur d'un ou deux euros sur un support magazine et de plusieurs dizaines de milliers d'euros dans une galerie. Ce qui prend valeur n'a rien à voir avec l'image elle-même.

L'artiste libanais Walid Raad, dans une conférence/performance à l'INHA fin 2010, invité par Jean Philippe Antoine et dans le cadre du Festival d'Automne informait sur le marché de l'art aujourd'hui. Walid Raad ayant été sollicité comme artiste à participer à l'une des nouvelles structures financières véhiculée par Internet, pouvait en décrire le fonctionnement. Il s'agit de l'*Artist Pension Trust*⁵³ et d'*APT Intelligence*⁵⁴. La proposition globale d'*APT*, construite sur les théories de l'économie du risque de Dan Galey, se compose de plusieurs

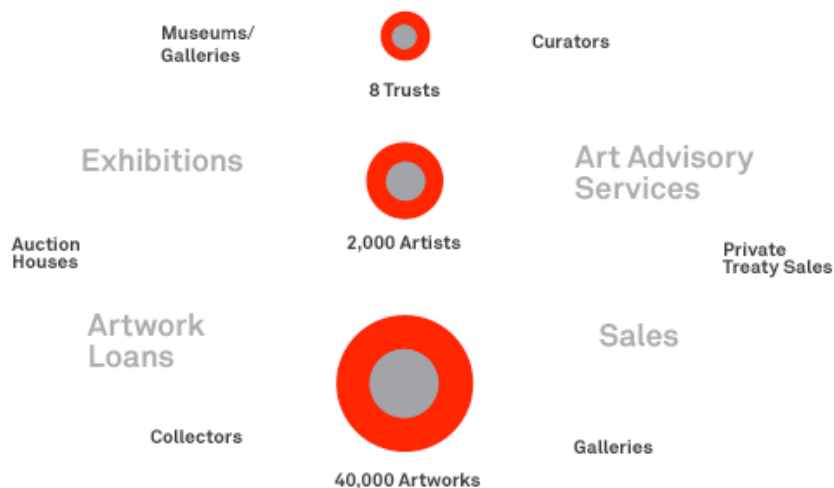
⁵¹ W. J.T. Mitchell, « La plus-value des images », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 201-225.

⁵² Tableau de catégories d'images, chapitre 1.

⁵³ <http://www.apglobal.org/home.asp>

⁵⁴ <http://www.ap-intelligence.com/>

centaines d'artistes, de divers pays. Les artistes sont soutenus pas une centaine de commissaires d'exposition. D'après Walid Raad, les artistes *donnent* une œuvre qui pourra être mise sur le marché au bout de cinq ans et dont le bénéfice de la vente sera partagé ainsi : « 40% pour l'artiste, 32% pour le fonds mutualiste, 28% pour l'*APT* hors frais de ventes et frais cachés ⁵⁵ ». L'idée initiale annoncée étant de mutualiser les risques de ventes et de constituer un fond de retraite pour les artistes. Pourtant, d'après Walid Raad et *APT*, la côte d'un artiste se prolonge durant quarante mois seulement.



Modèle du système *Artist Pension Trust*, publié sur le site du fonds de pension

⁵⁵ Magalie Lesauvage, « L'art est-il soluble dans l'économie de marché ? », Entretien avec Etienne Gatti, spécialiste des relations entre art et économie, 8 février 2011, <http://www.fluctuat.net/7344-APT-Mutual-Art-vers-la-financiarisation-de-l-art->



® (APT)

Une œuvre est confiée durant vingt ans et, à raison de huit *trusts* composés de 250 artistes chacun, la société *APT* constitue une importante collection. *APT* utilise le fait que certains collectionneurs sont prêts à payer pour avoir les informations du marché de l'art avant d'investir et ce sera le rôle des commissaires d'expositions sous contrats avec *APT* de les en informer. *APT* est pour cela directement relié au site payant <http://www.mutualart.com/> qui délivre en temps réel des informations sur le marché de l'art et se trouve domicilié dans le paradis fiscal que sont les Iles Vierges Britanniques.

Légalement, la situation du commissaire d'exposition pourrait relever de la juridiction des conflits d'intérêt, s'il travaille pour une institution publique française par exemple, tout en s'exerçant à l'analyse et à l'information privés des marchés mondiaux. Pour une cotisation annuelle de 300 Dollars en 2008, les futurs acheteurs accèdent à la base de données de sites Internet qui, comme celui de *mutualart.com*, fonctionnent par algorithmes, et permettent de connaître l'actualité des artistes (expositions, galeries, foires, avis de ventes) en temps *réel*. Le commissaire devient récepteur et transmetteur d'informations à l'acheteur potentiel. Moti Shniberg, crée simultanément les sociétés *Artist Pension*

Trust (APT) et mutualart.com qui vont respectivement acquérir et revendre de travaux d'artistes et les informations les concernant. Les structures algorithmiques de ces sites développent aussi les recherches d'œuvres par affinités, comme avec le site <http://art.sy/>. Les futurs acheteurs dont les « goûts » auront été technologiquement évalués seront, par algorithmes interposés, mis en relation avec les galeristes représentant les artistes dont la production correspondra aux goûts des collectionneurs. La photographie que Thomas Hoepker réalisa au moment de l'attentat contre les *Twins Tower* pourrait ainsi, si toutefois, la galerie représentant le photographe se trouvait être affilié au site *Art.sy*, être recherchée par les mots clés suivants : guerre, attentat, nuage, *Twins Towers*, couleur, eau, 9/11, 11 septembre, groupe de personnes, groupe de personnes de race blanche, USA, terrorisme, Brooklyn, 2001, loisirs, âge moyen, Hudson, pompiers, rivière...

La revendication individualiste du statut *d'auteur* qui participa à la création du marché de l'art contemporain se trouve, avec ce type de marché, presque ridiculisée. Dans une sorte d'inversion, la personnalité, les qualités de l'artiste/auteur disparaissent au profit de celle de l'acheteur qui est à son tour recherché, sollicité *par* ses goûts ou *par* certaines caractéristiques de sa personnalité.

Cette inversion progressive à laquelle les *auteurs* résistent depuis longtemps est, l'une des caractéristiques du passage de la photographie analogique, argentique à la photographie numérique et virtuelle que Régis Debray nomme « La bombe numérique, 1980 ⁵⁶ ».

« Dans l'histoire de l'image, le passage de l'analogique au numérique instaure une rupture équivalente dans son principe à l'arme atomique dans l'histoire des armements ou à la

⁵⁶ Régis Debray, (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, p.386.

manipulation génétique dans la biologie. De voie d'accès à l'immatériel, l'image informatisée devient elle-même immatérielle, information quantifiée, algorithme, matrice de nombres modifiables à volonté et à l'infini par une opération de calcul. Ce qui saisit la vue n'est plus alors qu'un modèle logico-mathématique provisoirement stabilisé (...) Révolution dans le regard, en tous cas. *La simulation abolit le simulacre*, levant ainsi l'immémoriale malédiction qui accouplait *image et imitation* (...) Contournant l'opposition de l'être et du paraître, l'image infographique n'a plus à mimer un réel extérieur, puisque c'est le produit réel qui devra l'imiter, elle, pour exister. Le « re » de *représentation* saute, au point d'aboutissement de la longue métamorphose où les choses déjà apparaissaient de plus en plus comme les pâles copies des images.⁵⁷»

D'après cet extrait critique et dans un univers numérique, un photographe ne peut plus revendiquer d'être un *auteur*. *Coauteur* peut être, avec ceux qui ont créé les logiciels qui activent l'appareil photographique, ceux qui ont conçu les systèmes de transmissions qui intégreront la photographie sur l'ordinateur, sur lequel elle sera retouchée par d'autres logiciels conçus par d'autres *auteurs*, et enfin, avec ceux dont la création permet de matérialiser sous forme de papiers ou autres supports la photographie initiale. Il ne peut alors plus s'agir d'une re-présentation, d'une re-transcription de la réalité, mais d'une fabrique commune, et en tant que fabrication, c'est un retour à l'idée industrielle et mécanique à laquelle s'oppose le droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

Une problématique concernant les *épreuves* en noir et blanc et en couleurs, et le transfert de leurs valeurs colorimétriques du domaine analogique à celui du numérique, peut être abordé. Les tirages noirs et blancs assumaient le fait de se donner en pâture à la manipulation humaine qui allait dans le laboratoire, sous la lumière rouge accentuer ou adoucir les ombres par le mouvement des mains sous l'agrandisseur.

⁵⁷ Op.cité p.386.

Cette intervention que, chaque utilisateur de film argentique pouvait effectuer seul, pour peu qu'il soit équipé d'une pièce sombre, des bains de révélation et de fixation et d'une lampe, ne pouvait, concernant les tirages couleurs qu'être effectué par des laborantins professionnels. Le photographe *en noir et blanc* prenait la responsabilité de cette première illusion de regarder le monde sans couleurs et en jouait sur les tirages.

Le coût des films noir et blanc et du papier inférieur à celui des films et tirages couleurs permit pendant des années, aux photographes amateurs, de s'exercer à influencer la lumière. Cet exercice manipulateur, leur a donné la capacité de s'identifier aux photographes *reconnus* et celle de juger, *par l'expérience*, de la qualité d'un tirage noir et blanc accroché dans une galerie ou autre lieu d'exposition, proximité entre l'amateur éventuellement collectionneur, et le photographe professionnel. La photographie numérique inverse cette situation quand les appareils numériques ne réalisent que des photographies en couleur qui peuvent d'un simple clic, se transformer en noir et blanc. Le jeu de manipulation, la tentative de maîtrise de l'image appartiennent maintenant à chacun. L'intérêt pour la précision du travail humain sur la matière argentique laisse place à une confiance soumise à la technologie. Il n'y a plus de contact direct, presque plus de *corps* dans ce domaine numérique. Alors que le tireur en noir et blanc jouait presque magiquement des émulsions et de la lumière, l'intervention sur le noir, le blanc et les couleurs passe aujourd'hui des mains au clavier plastique. S'opposent alors sur le marché des tirages photographiques, celles restées proches d'un corps sensible, et celles de dimensions parfois gigantesques, procédant des associations de nombres.

Choix et zones de non choix photographiques.

Insérer la photographie de Thomas Hoepker dans cette économie photographique c'est lui faire pratiquer une sorte de grand écart puisqu'elle fut réalisée avec un film argentique, mise de côté, puis transformée en fichier numérique quelques années plus tard. La tête dans la matière, le corps encapsulé dans un fichier. Deux matrices pour un seul corps, une sorte de petit monstre.

Le constat de cet écartèlement conduit à chercher, comme le propose Jacques Derrida par sa déconstruction de concept, (en pénétrant les pensées et les idées assurées de leur cohérence qui ont permis ou non de présenter cette photographie), à regarder les deux univers, analogique et numérique, non plus dans cette dualité habituelle qui empêche de voir ce par quoi ils sont reliés, mais par ce qui se dérobe et reste en suspend. Jacques Derrida écrit : « Déconstruire, c'est dépasser les oppositions conceptuelles et rigides (masculin/féminin, nature/culture, sujet/objet, sensible/intelligible, passé/présent...) pour ne pas traiter les concepts comme s'ils étaient différents les uns des autres. Chaque catégorie garde une trace de la catégorie opposée (par exemple : l'androgynie qui porte les traces du masculin et du féminin; la prise en compte de l'observateur dans une expérience scientifique qui poursuit des fins objectives; la loi du plus fort qui régit la nature se répercutant dans les organisations et structures sociales)⁵⁸ ».

Pourquoi alors déconstruire l'opposition argentique et numérique ? Pour sortir des dualités qui persistent depuis le début de la photographie, peinture/photographie, art/non-art, reportage/photo-d'art. Et par cette déconstruction, trouver le chemin qui ferait apparaître la photographie non plus comme un média *pur*, qui devrait avoir sa place

⁵⁸ Josiane Cossette et Lucie Guillemette, « Déconstruction et différence », 2006, dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction.asp>.

envers et contre les autres, mais comme un média *mixte*. Il n'y a pas ou plus, de *pures* sculptures, dessins, littératures, cinémas, peintures, et une photographie n'arrive jamais seule, elle est accompagnée ou accompagne des textes et des légendes, elle est aussi indexée et numérotée. Une *pure* image / photographique n'existe pas, une *pure* photographie est illisible ou incompréhensible, en suspension, en attente. Et puisqu'il s'agit de langage de lecture, Jacques Derrida offre par l'observation des points de tensions internes et externes à la lecture d'une image la possibilité de sortir celle-ci des cadres physiques et idéologiques qui l'entourent.

Une lecture iconographique de la photographie de Thomas Hoepker listera les concepts utilisés, les éléments à déconstruire.

Le résumé du contexte dans lequel la photographie de Thomas Hoepker a été réalisée énonce :

Dans le contexte tragique de l'attaque du *World Trade Center* le 11 septembre 2001, Thomas Hoepker, en tant que photographe membre d'une agence de presse, se doit de *rapporter des photographies*, et si possible des *images*, c'est-à-dire ce qui va rester, ce qui va faire *mémoire*, de cette situation. Durant le trajet pour se rendre sur les lieux de la tragédie, Thomas Hoepker s'arrête devant un groupe de personnes dont il prend un *instantané*. Pendant ce temps, les médias diffusent en boucle photos d'incendies et de chutes de corps. Thomas Hoepker s'auto censure et met la photographie du groupe de côté, se refusant à montrer un cliché qui d'après lui, ne faisait pas suffisamment état de la souffrance ressentie par les victimes directes de l'attentat. Plusieurs années après, en 2005, à l'occasion de la sortie d'un livre⁵⁹ rétrospectif de son travail, et lors de la

⁵⁹ Thomas Hoepker, *Photographien 1955-2005*, Munich, Schirmer & Mosel, 2005.

préparation d'une exposition dans sa ville natale de Munich, prévue en 2006⁶⁰, il retrouve cette photographie du *11 septembre*. Elle sera présentée pour la première fois. Cette première exposition de la photographie de l'attentat du 11 septembre vu de Brooklyn, ne donnera que peu de publications, une demie page dans le livre de David Friend⁶¹ : *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, et un article sur trois colonnes dans le New York Times du 11 Septembre 2006 signé Franck Rich.⁶²

Thomas Hoepker qui a dans un premier temps choisit de ne pas montrer sa photographie, sait qu'il agit par exclusion, et admet que ce que l'on voit dans la presse se voit par processus de rejet et de refus. En référence à l'étymologie du mot choisir, il goûte, examine, distingue par la vue et prend, de préférence.

Les points idéologiques qui permettent la diffusion des visuels du *9/11* dans les médias sont les suivants :

- Cet *événement* est un acte terroriste.
- Cet *événement* est un acte de terrorisme international.
- Les photographies doivent représenter le drame humain.
- Un événement comme l'attentat du *11 septembre* doit être traité à *chaud*, dans l'actualité, même s'il en existe peu de photographies.

⁶⁰ *Photographien 1955-2005*, Musée de la Photographie, Munich, Allemagne 2006.

⁶¹ David Friend, *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, New York, NY ,Farrar, Straus & Giroux 2006.

⁶² Franck Rich, « Whatever Happened to the America of 9/12 », 10 septembre 2006, <http://www.nytimes.com/>.

- Les photographies doivent sembler *originales* pour faire face à la concurrence (et non pour un meilleur traitement de l'information)
- Les photographies pour rester *uniques* et *originales*, peuvent être achetées, très chères pour empêcher les journaux concurrents de les publier et même si cela entrave l'information.
- Des photographies peuvent être achetées, sans être publiées pour faire obstacle à la *concurrence* et même si cela entrave l'information.
- Seule une photographie dramatique pourra illustrer une situation dramatique.
- Les photographies ne doivent rien représenter d'abject.
- Le cadrage doit permettre des possibilités d'incrustation de texte.
- Le cadrage doit permettre la possibilité de publication en couverture de magazines.
- Les photographies doivent susciter des émotions compassionnelles.
- Les photographies doivent *impressionner, installer* la situation dans l'esprit du spectateur.
- Les photographies doivent (idéalement) pouvoir être utilisées ultérieurement, sur tous autres supports médiatiques.
- Les photographies doivent être techniquement de bonne qualité afin qu'un archivage soit possible.
- La représentation des *victimes* est prioritaire.
- La photographie doit s'inscrire dans une mémoire *guerrière*.
- La photographie doit s'inscrire dans la médiatisation chrétienne qui autorise par la nature même de ses rituels la représentation directe. Ceci reporte à l'analyse faite par Jacques Derrida dans son texte « surtout pas de journalistes ⁶³ », analyse dans laquelle il oppose les émissions de télévision « non chrétiennes qui consistent à filmer un

⁶³ Derrida, Jacques, « Surtout pas de journalistes ! », *L'Herne. Derrida*, (Cahier dirigé par M-L Mallet et G. Michaud), Paris, éditions de l'Herne, 2004

discours, une pédagogie, des discussions, mais jamais des événements. »⁶⁴, aux émissions de télévision chrétiennes qui, tel le rituel de l'eucharistie par lequel l'événement *se fait corps* aux yeux de tous, montrent sans pour autant discourir.

- Tenant compte du média Internet, le temps de réflexion sur l'opportunité de diffuser une photographie n'existe plus, la photographie doit pouvoir être diffusée rapidement, presque en temps réel, dans un espace devenu privé et public à la fois.
- La photographie doit être visible par tout être humain, de tout âge, sexe, religion.
- La photographie doit accompagner le propos écrit tout en apportant sa singularité informative, qui la distinguera du document d'archive consacré à la seule illustration de l'événement.
- La photographie doit être crédible, susciter la confiance en la véracité de ce qui est montré plutôt que les questionnements et les doutes qui entraîneraient, eux, des réflexions contraires aux émotions souhaitées.
- La photographie doit être simple pour laisser les émotions prendre leur ampleur. S'agit-il d'ailleurs vraiment d'émotions ou plutôt d'une multitude de petites stupéfactions dont il faudra sortir ?
- La photographie doit être simple pour susciter l'empathie envers les victimes.

Ces éléments idéologiques sont, parmi d'autres présents à l'esprit du photographe au moment où il réalise la photographie. S'il réussit à les contourner par une présence à lui-même qui fera fi des convenances, il déclenchera l'interrupteur photographique, et pris plus tard d'une sorte de remord, retirera la photographie de son choix. La lecture de l'énoncé des contraintes idéologiques montre bien que la photographie de Thomas Hoepker dont il est question ici ne correspond pas à ces critères. Cette

⁶⁴ Idem, p.36.

photographie de Thomas Hoepker n'entre pas dans les critères souhaités pour une *illustration* correcte de *l'événement*.

Son horizontalité et la présence des arbres de chaque côté rendent difficile son recadrage en *maquette*. Elle laisse peu de place à l'inscription d'un texte, peu de place pour un *titre* de *couverture* qui risquerait de masquer le nuage noir ; les personnages sont identifiables et le risque n'est pas à prendre au regard du *droit à l'image* et surtout, elle questionne immédiatement autre chose que *l'événement*. Elle détourne l'intérêt qui doit se porter sur la souffrance et le drame en indiquant que la vie continue au-delà de la stupéfaction.

Quels sont alors les critères qui permettent sa mise en vente sur le marché de l'art quelques années plus tard ? Ils seront ici, dans le contexte économique déterminé dans le chapitre : « Une photographie de presse sur le marché de l'art », d'ordre psychologique et idéologique. Ils permettront d'approfondir l'analyse de cette photographique qu'il sera bientôt possible de définir comme image/photographique.

Dans le contexte du marché de l'art contemporain, vers 2006, le premier critère de vente est d'ordre psychologique, quand cette image donne une possibilité de réflexion, de recul devant « ce qui fait date » !

Rappelons le « quelque chose fait date » de Jacques Derrida lors de son entretien avec Giovanna Borradori : « On ne sait pas au juste ce qu'on nomme ainsi : le 11 septembre, *september eleventh*, le 11-Septembre. La brièveté de l'appellation (*september eleventh*, 9.11) ne tient donc pas seulement à une nécessité économique ou rhétorique. Le télégramme d'une métonymie – un nom, un chiffre – accuse l'inqualifiable en reconnaissant qu'on ne reconnaît pas, on ne connaît même pas, on ne sait pas encore qualifier, on ne sait pas de quoi on parle...Car on a beau

s'indigner devant la violence, on a beau déplorer sincèrement, comme je le fais avec tout le monde, le nombre des morts, on ne fera croire à personne que c'est de cela dont au fond il s'agit ». ⁶⁵ C'est bien la question que pose cette photographie, à l'inverse des images montrés, au même moment sur les chaînes de télévision qui elles, prétendent savoir de quoi il s'agit. Au moment où l'on pourrait se questionner, attendre, réfléchir, analyser comme ce que font, d'après leurs témoignages les personnages sur la photographie, le choix des images montré dans les médias suggère les réponses.

Sur le site Internet de l'agence Magnum, la photographie est légendée ainsi :

« USA. Brooklyn, New York. September 11, 2001. Young people relax during their lunch break along the East River while a huge plume of smoke rises from Lower Manhattan after the attack on the World Trade Center ⁶⁶ ».

les termes d'indexation qui l'accompagne sont les suivants :

« Bicycle, Brooklyn Bridge, City skyline, Contrast (of subject), East River (NYC), Exterior, Man - 25 to 45 years, Seated, Seated, Smoke, Woman - 25 to 45 years ⁶⁷ »

et elle est renvoyée au sujets généraux suivants :

« Magnum, Magnum, Photographie, 1955-2005, WTC attacks, September 11 th.2001, 60 Dates Of Magnum, 101 Photos pour la liberté de la Presse, Magnum's Photos 1947-2007, The Magnum Mark, The Magnum press set, VHS, Magnum Photos Reporters without borders 55 photos for press freedom, 19/57, Thomas

⁶⁵ Jacques Derrida, Jürgen Habermas (2003), *Le « concept » du 11 septembre, Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004, p.133/136

⁶⁶ <http://www.magnumphotos.com>

⁶⁷ idem

Hoepker : photographes 1955-2005, Thomas Hoepker : Portfolio.⁶⁸ »

Les termes de cette indexation révèlent que, quelques années après l'attaque des tours, elle ne mentionne, ni *Twins Towers* (pendant plusieurs mois les Etats Unis ont interdit la représentation médiatique des tours avant leur destruction) , ni *11 septembre*, ni *terrorisme*, si bien que quelqu'un qui cherche des images du *11 septembre* , des images relatives au terrorisme et des images des *Twins Towers*, ne pourra arriver à la photographie de Thomas Hoepker. Elle apparaît toutefois en recherchant le mot clé : *9/11 2001*. Le site de l'agence Magnum propose une première recherche en anglais, l'agence qui fût crée aux Etats Unis, si elle a des bureaux dans le monde entier, conserve son bureau *mère* aux Etats Unis, l'indexation des reportages sera donc fait en langue anglaise.

La représentation médiatique de l'attaque des tours s'est faite à partir de l'idéologie politique de ce pays dont nous, ailleurs, avons reçu *l'impression*. De quelle *impression* s'agit-il, alors qu'aucun événement post-seconde guerre mondiale, aussi sanglant et brutal soit-il n'a donné lieu a une telle diffusion en *boucle* ? L'*impression* américaine devait être communiquée au monde entier. Historiquement, les américains n'avaient été attaqués de manière aussi puissante que par le Japon lors de l'attaque de Pearl Harbor en 1941, cette attaque se situant toutefois dans une zone militaire et le seul précédent d'attaque meurtrière sur le territoire américain fût celle, commise par les Anglais, lorsqu'ils brûlèrent Washington en 1814 durant la guerre anglo-américaine de 1812.

Les images diffusées au moment et tout de suite après le *9/11* (comme développé dans le chapitre sur l'histoire de la photographie de Thoams Hoepker) se sont organisées autour de la volonté de montrer les USA

⁶⁸Op.cité.

victime d'une attaque, dite terroriste à laquelle la réponse ne pourra qu'être contre terroriste et guerrière.

Le deuxième critère de vente, lui aussi psychologique, sera la possibilité de détachement, le souvenir du loisir, de la détente, du sport, de l'amitié, du lien social comme possibilité de repos en temps de guerre, le repos du guerrier, le repos du guerrier sans guerre !

Le troisième critère de vente de cette photographie sur le marché de l'art tient à la capacité du marché d'esthétiser la contestation pour mieux la contenir. Cette photographie choquante, inattendue, contradictoire et questionnante, sera ainsi maîtrisée sur un mur de galerie, pour un petit nombre de spectateur, à défaut d'avoir informé et suscité les polémiques d'un plus grand nombre.

Jacques Derrida en associant l'*impression* d'un *événement* à l'*événement* lui même il décrit ce que pourrait être une image, une image/photographique, dans le cas de celle de Thomas Hoepker :

« L' « impression » ne se laisse pas dissocier de tous les affects, des interprétations, des rhétoriques qui l'ont à la fois réfléchi, communiquée, « mondialisée » mais aussi et d'abord formée, produite, rendue possible. L' « impression » ressemble alors à la « chose même » qui l'a produite. Même si ladite « chose » ne s'y réduit pas. Si donc l'*événement* même ne s'y réduit pas. L'événement est fait de la « chose » même (ce qui arrive) et de l'impression (elle même à la fois « spontanée » et « contrôlée ») que ladite « chose » donne, laisse ou fait. Disons que l'impression est « informée » au double sens de ce mot : un système prédominant lui a donné forme et cette forme passe par une machine d'information organisée (langage, communication, rhétorique, image, médias, etc.) Ce

dispositif d'information est d'entrée de jeu politique, technique, économique.⁶⁹», il poursuit :
« L'épreuve de l'évènement, ce qui, dans l'épreuve, *à la fois s'ouvre et résiste à l'expérience*, c'est, me semble-t-il, une certaine *inappropriabilité* de ce qui arrive. L'évènement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension : l'évènement, c'est d'abord *ce que* d'abord je ne comprend pas .»⁷⁰

L'*épreuve* et l'*impression* de l'évènement du 11 septembre 2001 sont aussi les épreuves et les impressions photographiques qui seront diffusés et vendus dans la presse, l'édition et sur le marché de l'art. Le collectionneur-acheteur pourra contempler les *épreuves* de l'évènement tout en expérimentant leurs *impressions*. Ces épreuves et impressions seront aussi dans les deux sens de leurs termes, celles qui seront mises de côté, conservées, archivées, entretenues .

Le quatrième critère de vente de cette image pourrait être de nier, par image interposée le processus auto-immunitaire que décrit Jacques Derrida lorsqu'il analyse le *concept* du 11 septembre 2001. Le processus auto-immunitaire, pour le rappeler étant : « un étrange comportement du vivant qui, de façon quasiment *suicidaire*, s'emploie à détruire « lui-même » ses propres protections, à s'immuniser *contre* sa « propre » immunité. »⁷¹ Jacques Derrida rappelle que les Etats-Unis ont préparé le terrain de cet attentat, en entraînant militairement des personnes capables de se retourner contre leur formateur, une fois les bases acquises, un retournement justifié par les multiples accords politiques avec des pays susceptibles aussi, de se retourner contre eux.

⁶⁹ Op.cité p.137.

⁷⁰ Op.cité p.139.

⁷¹ Op.cité p.145.

Le cinquième critère de vente de cette photographie pourrait être, toujours en référence aux analyses de Jacques Derrida, le refus de ressentir la terreur absolue d'un *major event*.⁷² La photographie prise de Brooklyn sert alors d'anti-dote au poison du *11 septembre*, lorsque l'événement est envisagé comme pouvant se reproduire, peut être plus gravement encore, au regard de l'attitude auto-immune des Etats-Unis qui perdaient ses protections symbolisées par les *Twins Towers* et montraient une capacité *inconsciente*, à se mettre en danger.

Après avoir déterminé pourquoi, dans le contexte idéologique du *11 septembre*, cette photographie ne pouvait pas être présentée comme illustration de l'événement dans les médias, et par quels critères économiques et psychologiques elle fût par la suite, sous forme d'objet, objet d'art, délestée de ses fonctions informatives, il est important d'observer l'attente qu'elle subit plusieurs années.

⁷² Op.cité p.151.

CHOIX ET ZONES DE NON CHOIX

Regarder les lieux où les images attendent, celle de Thomas Hoepker et les autres, c'est définir les zones du choix et du non choix des photographies, les zones d'archivage des documents argentiques et des documents numériques, leurs conservations et leurs possibles altérations. Et cette étude sera faite à partir des archives photographiques argentiques du journal Paris Match et à partir du choix pratiqué par Thomas Hoepker lorsqu'il sélectionne ses photographies du 9/11. En cherchant à observer comment, par quoi ou par qui les visuels et les images d'archives sont détruites et parfois s'autodétruisent.

Contraintes et fabrication du non choix

Le *non choix* photographique définit ce qui sera mis de côté ou, mais rarement détruit, parce que ne correspondant pas aux critères d'une première sélection. Ce *non choix*, pourra toutefois être utilisé ultérieurement, en réponse à de nouvelles contraintes. Le *choix* et le *non choix* sont indexés et dirigés vers l'archive qui sera l'habitat dans lequel il sera conservé et à partir duquel il sera consulté.

Les *contraintes* inscrites dans le geste d'un photographe de presse précèdent la réalisation du *sujet*, et sont présentes à son esprit au moment de la réalisation de celui-ci. Ces *contraintes* sont identiques à celles prises en compte pour *l'editing*¹ photographique qui suit la réalisation du reportage, elles seront encore présentes au cours de l'archivages.

1. Choix du sujet à photographier par la rédaction.

¹ Choix des photographies, organisation et forme narrative du reportage.

2. Choix de petites *séries* sur les planches contact.
3. Choix par le responsable du service photo, de la rédaction avec ou sans le journaliste, parfois avec le rédacteur en chef ou le directeur du journal.
4. Choix du maquettiste pour la mise en page.
5. Choix du directeur artistique.
6. Les choix peuvent être soumis à la personne photographiée, à son agent quand il s'agit d'une vedette *people* ou à un directeur de communication.
7. Choix ou vérification par les secrétaires de rédaction et d'éditions qui peuvent demander le changement d'une maquette, d'un titre, ou d'un *chapeau*.
8. Choix ou changement encore possible des images et du texte à la lecture des *épreuves cromalins*².

Certaines *contraintes* peuvent porter atteinte à la déontologie journalistique et, plutôt que d'affronter ou de contredire le veto d'un *annonceur* du support de presse, de *l'agent* d'une *personnalité*, de la *personnalité* en question, ou le veto d'un ministère public, le photographe pratiquera l'autocensure, comme que le fit Thomas Hoepker lorsqu'il mit de côté durant des années, dans ce qu'il appelle sa *black box*, la photographie de l'attentat du 11 septembre 2001.

Visibilités

Il existe alors des critères de *visibilités* pour les épreuves photographiques et d'autres pour leur contenue.

² Sur les *cromalins*, sont apportées les dernières corrections de texte et de colorimétrie avant l'impression définitive.

Pour continuer de lire le contenu d'une image photographique, sa matière, sa chimie doivent être conservée. C'est ce que développait Michel Frizot (cité dans le premier chapitre de cette étude) lorsqu'il indiquait que la photographie est un objet physique qui réarticule les relations humaines par le fait que nous les regardons en tant qu'être humain. Si la photographie ne contient pas *d'image*, elle sera un *visuel* dont la *matière* devra aussi être conservée.

Les variables de *visibilités* pourraient être les suivantes :

Ce qui est visible par contrat, lorsque le photographe est salarié ou lorsqu'une qu'un reportage lui a été commandé. Les photographies sont la propriété du support médiatique selon les dispositions contractuelles, le *support* de parution et d'archivage a la jouissance des parutions internes et selon contrat, la possibilité de revendre le reportage.

Ce qui est visible *sous réserve* de remplir les conditions d'accès aux archives, qui concerne l'accès aux photographies dans leur statut de *document* consultable à titre privé ou professionnel.

Ce qui est visible presque *honteusement* parce qu'étant le résultat de comportements inconscients de sabotages des lieux de rangements lorsque ceux ci sont mal renseignés, ou lorsque des tirages se détériorent dans des cartons non identifiés, lorsque films originaux sont altérés mais ne sont pas restaurés, lorsque des photographies sont jetées à la poubelle par *inadvertance* , lorsque les légendes ne sont pas reportées sur des tirages qui, n'étant pas identifiables ne peuvent être publiés.

Archive photographique

Dans le cadre d'une archive photographique, la lecture d'une épreuve photographique papier différera de celle de son contenu. Le classement et le rangement seront faits en fonction des qualités matérielles du support et de la polysémie de la photographie et « selon la nature et selon l'histoire...dans l'ordre du commencement aussi bien que dans l'ordre du commandement.³ » Ainsi, comme exemple très simple, la photographie d'un discours de Charles De Gaulle en 1960, pourra être classée sous sa forme de tirage papier dans un dossier contenant les discours du général De Gaulle en 1960, dans un autre dossier concernant la guerre d'Algérie en 1960 et dans un dossier concernant le lieu du discours si celui-ci peut intéresser une recherche ultérieure comme L'Elysée par exemple. Les négatifs auront leur propre classement ainsi que les planches contact, en général d'après le nom du photographe (lorsque celui-ci est identifié).

Lorsqu'il s'agit de films couleurs argentiques, la sélection des photographies couleurs, en *positif* qui sont souvent regardées à travers une loupe ou un compte-fil sera plus simple que celle des photographies en noir et blanc dont les *négatifs* sont accompagnés de leurs *positifs* sur planches contact. Ces planches contact, ces toutes petites épreuves photographiques serviront de base de lecture aux images en noir et blanc.

Dans l'archive photographique du fond Paris Match, des indications *manuscrites* apparaissent parfois aux envers des tirages, des informations inattendues, inexistantes sur les diapositives couleurs du même reportage. Les diapositives couleurs contiennent peu d'indications du fait de leur petite taille, alors que, sur l'envers d'un tirage noir et blanc peuvent

³ Derrida Jacques (1995), *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 2008, p.11/12

s'imprimer de multiples indications.⁴ Ces informations permettent parfois de compléter celles du reportage.

Dans un autre endroit de l'archive, les tirages papier utilisés pour les maquettes sont intégrés dans des dossiers portant le nom du reportage et sa traverse de classement. Ces chemises contiennent tous les éléments : tirages d'agences, « récupération » de documents personnels achetés par les journalistes au cours des reportages, copies de lettres, « papier » du journaliste et autres documents attribués au reportage et pouvant être utilisé dans le futur. Toutefois, dans les archives de Paris Match, le titre des sujets ne correspond pas toujours au titre du dossier, les dates indiquées sur les listes de référence portent parfois la date de parution dans le journal Paris Match, et non celle de la réalisation du sujet. L'énoncé parfois trop succinct et les fautes d'orthographe freinent souvent l'identification des personnages. Il y a plusieurs chemins d'accès à l'ensemble d'un reportage et petit à petit les éléments se recoupent pour associer l'ensemble pouvant aider à retrouver une photographie.

La constitution de l'archive

L'archive peut être envisagée, avec Jacques Derrida dans « Mal d'Archive », comme un lieu d'autorité constitué par les instances étatiques au cours du temps, instances qui ont rendu possible disparitions et destructions ; et comme un lieu de « stockage d'*impressions*, et de chiffrage des inscriptions, mais aussi sur la censure et le refoulement, la répression et la lecture des enregistrements.⁵»

Les archivistes, documentalistes, responsables de services photos, de photothèques, ceux qui gèrent les originaux photographiques et leur

⁴ Annexe, envers d'un tirage d'un reportage sur le couturier Dior.

⁵ Op.cité.

reproduction sont les descendants des *archontes* dont Jacques Derrida définit le rôle politique et la fonction :

« Comme l'*archivum* ou l'*archium* latin (mot qu'on emploie au singulier, comme on le fit d'abord pour le français « archive » qui se disait jadis au singulier et au masculin : « un archive »), le sens de « archive », son seul sens, lui vient de l'*arkheion* grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, ceux qui commandaient. Aux citoyens qui détenaient et signifiaient ainsi le pouvoir politique, on reconnaissait le droit de faire ou de représenter la loi. Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce *lieu* qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. Les archontes en sont d'abord les gardiens. Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d'*interpréter* les archives. Confiés en dépôt à de tels archontes, ces documents disent en effet la loi : ils rappellent la loi et rappellent à la loi. Pour être ainsi gardé, à la juridiction de ce *dire la loi*, il fallait à la fois un gardien et une localisation...C'est ainsi, dans cette *domiciliation* que les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public, ce qui ne veut pas toujours dire du secret au non-secret.⁶ »

L'*archonte-archiviste* détient le pouvoir de *consignation*, de rassembler les signes qu'il détermine ou qu'on lui indique comme nécessaire à la lecture du document archivable.

La politique de gestion d'une archive est bien directement liée au pouvoir de ceux qui la dirigent, que cette archive soit celle d'une institution d'état ou qu'elle soit privée. Ces dirigeants décident d'en faciliter ou non l'accès, d'autoriser ou non, et pour quel montant la reproduction des documents, se sont aussi eux qui retiennent, cachent et conservent. Les

⁶ Op.cité, p.12/13.

archives photographiques vont alors être composées de lieux : faciles, courants, communs, de lieux abîmés, où les documents sont en péril, de lieux à *découvert* où les documents ne sont pas encore retournés dans leur système de classement, de lieux indéterminés sortes de friches poubelles dans lesquelles des documents indéchiffrés sont en attente d'informations, de déchiffrement et de classement.

Certains lieux d'archives sont difficilement accessibles pour le lecteur ou l'utilisateur qui attend la décision de l'*archonte-archiviste*. Il en est ainsi de la côte Enfer de la Bibliothèque Nationale dont l'accès sera décrit plus loin.

Cette politique des archives, que celles-ci soient institutionnelles ou privées, détermine ce qui entre dans l'archive et définit le droit, les conditions de sortie des documents et des lecteurs et utilisateurs potentiels.

De façon générale, le droit public d'Athènes distinguait deux modes de nominations pour la magistrature l'un était donné par le sort, l'autre par l'élection du peuple votant à mains levées. Numa Denis Fustel de Coulanges étudie ce vote au tirage au sort : « L'archontat était dans la première de ces deux catégories. C'était le sort qui désignait chaque année l'archonte éponyme, le roi, le polémarque⁷ et les six thesmothètes⁸. »⁹ Toutefois, au temps et d'après Aristide, ce « tirage au sort ne se prononçait qu'entre les hommes des plus riches familles. Le tirage au sort se conciliait donc avec l'aristocratie. »¹⁰ Ce tirage au sort des personnalités qui vont gouverner l'archive dans la Grèce antique est

⁷ Le polémarque étant dans la Grèce antique, l'officier magistrat chargé de la guerre.

⁸ Les thesmothètes étant les magistrats chargés de la conservation et de l'interprétation de la loi écrite.

⁹ Numa Denis Fustel De Coulanges, , *Recherches sur le droit de propriété chez les grecs and recherches sur le tirage au sort appliqué à la nomination des archontes athéniens*, New York, Etats Unis, Arno Press, 1979, p.150.

¹⁰ Op.cité,p.151.

constitutif de la manière dont se sont constitué les nôtres, en France, sur le modèle économique de la protection de l'aristocratie et de l'économie de propriété étatique de l'information et des lois. Le système de vote d'un point de vue religieux est relatif à la question du choix, traité dans cette étude.

Fustel De Coulanges écrit que : « Le tirage au sort n'était ni un procédé égalitaire, ni un procédé essentiellement oligarchique... Dans l'esprit des anciens, en effet, le sort était autre chose que ce qu'il est pour nous. Suivant notre manière de penser, le sort est le hasard, c'est à dire absence de choix. Nous tirons au sort quand nous ne voulons ou, ne pouvons pas choisir... Les anciens pensaient autrement. Ils regardaient le sort comme l'expression de la volonté des dieux.¹¹ » Ce lien entretenu avec le religieux faisait des archontes des prêtres en même temps que des magistrats. La notion de choix se divisait entre la capacité, limitée de raisonnements des êtres humains et l'approbation divine censée venir la compléter, « L'alliance du sort et du choix entraine donc dans les idées des anciens, le premier étant commandé par la religion, le second par l'intérêt ou la prudence. ¹² »

Cette alternance entre l'intérêt des hommes et celui des dieux est une des prémisses de notre pensée de l'archive qui se manifestait de façon similaire chez les Romains par les combinaisons de procédés humains et religieux.

Ce que peut cacher une archive photographique.

L'archiviste circule entre des zones grises, des zones de non choix, de non classement, d'épreuves photographiques altérées, en attentes de

¹¹ Op.cité, p.166.

¹² Op.cité, p.171.

restauration ou de décision de destruction, des documents rangés au mauvais endroit après utilisation et impossibles à retrouver à moins de les redécouvrir par hasard, au cours d'une recherche ultérieure.

L'archive photographique semble fonctionner comme un organisme vivant, en mutation lorsqu'il intègre les dossiers *numériques* aux infinies capacités de transformations, et en décomposition quand les documents argentiques se détériorent plus ou moins doucement, comme atteints d'une *lente maladie*.

Les normes de conservation sont complexes, assez récentes, et peu respectées, souvent par manque de moyens financiers. Le papier des tirages photographiques jauni lentement, sali par les manipulations diverses, et les négatifs, diapositives et ektachromes couleurs se dégradent par la chaleur, les rayons du soleil et par les champignons aux origines multiples qui s'y accumulent. La lisibilité du sens des images que contiennent parfois ces *épreuves* photographiques est alors rendue difficile et se dégrade aussi, mais en suivant des chemins différents.

Lorsque la lecture des éléments d'indexation se dégrade et s'altère physiquement, le contenu de la photographie devient difficilement identifiable et s'estompe à son tour.

Les photographies d'archives sont indissociables de leur para texte. Les termes qui sont utilisés pour une recherche, à parfois plusieurs dizaines d'années d'intervalles, ont parfois une signification différente des termes employés pour définir un document photographique lors de l'arrivée de celui-ci dans une archive. La censure s'est incrustée et son origine est parfois à peine perceptible.

Voici un exemple de détérioration, peut être inconsciente, du contenu *informatif* que portaient quelques photographies, il y a une cinquantaine d'années dans les archives du journal Paris Match. Au cours d'un *éditing*

dans ces archives photographiques (*editing* devant servir la numérisation du fond photographique et la diffusion des images sélectionnés sur la base de donnée interne et externe du groupe de Lagardère Média), une planche de contact se présente dont l'indication porte comme légendes le nom du photographe, la date d'octobre 1961 et, Vel'd'Hiv. La trentaine de photos sont prises à l'intérieur du bâtiment et l'on voit des *hommes de ménage* nettoyants l'espace intérieur. Impossible de relier les photos à un événement qui donnerait un sens au reportage, les fiches d'informations par reportages, thématiques, dates ou noms de photographes n'éclairent en rien, même par recoupement sur ce qui se passe sur les photos. De quel nettoyage s'agit-il ? Pourquoi le journal a-t-il jugé nécessaire d'envoyer un photographe ? Le souvenir de ce lieu s'arrête à *la rafle du Vel'd'Hiv* lorsqu'en 1942, sept milles juifs y ont été enfermés avant d'être envoyés dans des camps français puis déportés dans des camps d'extermination allemands. Ne trouvant pas suffisamment de *sens* aux photographies composant ce reportage, une seule photographie en sera extraite, afin de laisser une trace du reportage sur la base de donnée, et la planche contact retournera à son classement.

Pourtant, en mars 2011, une journaliste qui réalise un long-métrage documentaire sur la guerre d'Algérie, cherche à joindre le photographe qui a réalisé les photographies de ce nettoyage intérieur du bâtiment. Le témoignage du photographe serait très important à ses yeux car, ce bâtiment légendé *Vel'd'Hiv* sur la planche contact serait en fait l'actuel Palais des Sports de la Porte de Versailles, effectivement construit sur l'ancien *Vel'd'Hiv* après la destruction de celui-ci en 1959. Dans ce Palais des Sports, durant ces années de *guerre d'Algérie*, et suite aux dramatiques événements du 17 octobre 1961 au cours desquels une manifestation du Front de Libération National (FNL) algérien s'est vue mortellement réprimée, plusieurs centaines de manifestants ont été arrêté et enfermé durant quatre jours. Le bâtiment devait toutefois être nettoyé

en prévision d'un concert de Ray Charles prévu le 20 octobre 1961, les prisonniers ont été transférés dans un autre bâtiment et une « désinfection » du lieu a été programmée. La journaliste souhaite que le photographe témoigne des raisons pour lesquelles on lui avait demandé de faire ces photographies, étant d'après elle le seul photographe ayant été autorisé à entrer à l'intérieur du Palais des Sports, car même les journalistes tournaient autour du lieu sans être autorisé à y pénétrer.

L'intérêt de la journaliste pour cette planche contact pose des questions sur la nature de la transmission des informations d'un reportage et donne des réponses sur la crédibilité d'un document et sur ce qu'est un *document*. Un *objet* informatif devient un *document* lorsque tous les éléments identifiables le sont et lorsqu'il peut être transmis et compris de tous et non pas lorsqu'une partie de son contenu reste incertaine.

Cette planche contact est donc, en 1961, porteuse d'un sujet commandé par la rédaction du journal Paris Match au photographe salarié, qui s'est exécuté et a rapporté au journal les photographies. Le film développé, avec négatifs et planche contact correspondantes, pourquoi a-t-il été mal informé ? Est-ce un manque d'attention de l'archiviste de l'époque qui ne s'est pas interrogé sur le fait que le bâtiment ne portait plus le même nom ? le photographe était-il au courant du transfert des prisonniers dans un autre bâtiment ou bien a-t-il photographié, sans conscience ce qu'on lui demandait de photographier ? Il est difficile, mais possible de penser qu'il n'était pas au courant des fusillades ayant eu lieu le 17 octobre, mais difficile de croire que devant le Palais des Sports, alors que plusieurs journalistes essayaient d'entrer sans y être autorisé, il ne fut pas au courant du transfert des prisonniers et du *nettoyage* prévu pour que Ray Charles puisse donner son concert. Alors est-ce le photographe qui a manqué de professionnalisme en donnant une information imprécise sur le lieu et la nature du reportage, est-ce l'archiviste chargé d'indexer le reportage qui n'a pas été en mesure de donner la légende adéquate, ou

encore la rédaction du journal qui ai demandé à ce que le sujet soit mis de côté, obéissant à des consignes du Ministère de l'Intérieur alors dirigée par Maurice Papon ? Aujourd'hui, le photographe dit ne plus se souvenir du reportage. L'arrestation des prisonniers et leur transfert dans un autre bâtiment n'a pas été photographié, la preuve de leur emprisonnement et de leur transfert n'est pas *documentée*. Les mises en relation doivent se faire, par la recherche de photographies annexes aux faits, par les témoignages d'algériens enfermés, des journalistes non autorisés à exercer leur métier et du photographe. Les informations qui identifient le reportage ont, à la suite de la recherche de la journaliste documentariste été complété et, ce qui ne pouvait ou ne devait se dire à l'époque apparaît aujourd'hui sur les légendes des photographies indexées dans la base de donné de Paris Match¹³.

Il ne s'agit pas ici de qualifier l'importance politique de ces arrestations, de ce transfert et de cette *désinfection* du Palais des Sports , pour y organiser le concert d'une star américaine à deux pas d'un hangar détenant des prisonniers dont personne ne savait ce qu'ils allaient devenir, ni même qu'ils avaient été arrêtés, mais de constater que le contenu d'une archive photographique peut, à cinquante ans d'intervalle enrichir l'information et préciser le sens d'un événement.

Il y a un an, durant l'*editing* du reportage, il était difficile de comprendre le sens de cette planche contact qui fait alors partie de ce que peut être une *zone grise* . Le reportage replacé dans le contexte de l'époque de sa réalisation a finalement pu être identifié, renseigné et indexé. C'est cette temporalité qu'un marché de l'art pourrait valoriser.

L'ENFER de la B.N.F

¹³ En annexe.

L'*archive* publique et privée contient ses zones d'ombres tout ces autres lieux de conservation des photographies que sont les bibliothèques. L'*Enfer* de la Bibliothèque nationale est un exemple d'*angle mort* et de *zone d'ombre*. La côte ENFER de la Bibliothèque nationale fût créée en France par ordre en Premier Consul en 1830, sur le modèle de l'ENFER de la bibliothèque vaticane. Guillaume Apollinaire, Fernand Fleuret et Louis Perceau en firent un inventaire qui donna lieu à un catalogue intitulé « L'Enfer de la Bibliothèque nationale ¹⁴ ». Ils écrivent sur elle « C'est une petite bibliothèque contenant environ neuf cents volumes, desquels une douzaine passent les bornes de l'extrême licence, et dont le reste est assez bizarrement composé de recueils gaillards, de romans légers, de pamphlets débraillés, de poèmes... De ces ouvrages qui ne se communiquent qu'à la table de la Réserve, plusieurs ont des doubles dans le Service, c'est-à-dire que tous lecteur peut les demander sous une autre côte et sans autorisation. Ce n'est pas qu'ils soient tous anodins, mais les uns ont bénéficié d'un oubli, les autres de la mansuétude des bibliothécaires, ou simplement de leur indifférence »¹⁵ De ces ouvrages plusieurs fois condamnés à la destruction, quelques exemplaires furent prélevés, comme l'écrivait l'abbé Grégoire, le 18 août 1794, aux Administrateurs du district de Saint-Dizier : « en considération d'un mérite qui les rend précieux, celui de servir l'histoire. »¹⁶ Quelques années après la Réserve de la Bibliothèque nationale, c'est au tour du Cabinet des Estampes et de la photographie d'intégrer des *épreuves* portant la côte Enfer.

¹⁴ Guillaume Apollinaire, Fernand Fleuret, Louis Perceau, *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*, œuvres, Ressouvenances, 2009, fac - similé édition 1919 publiée, Paris, Bibliothèque des Curieux.

¹⁵ Idem, p.5.

¹⁶ Idem, p.5.

Cette côte du département des estampes et de la photographie est une sorte d'*angle mort* de bibliothèque.

« Sans prétendre que les conservateurs du Cabinet des estampes au milieu du 19^{ème} siècle avaient, en matière de goût, la sévérité de Baudelaire, c'étaient cependant des esprits fins et éclairés qui n'auraient pas repoussé la photographie pornographique par principes : ils collectionnèrent en effet les mêmes sujets traités par les maîtres de l'estampe ; mais la photographie n'avait à leurs yeux qu'un intérêt documentaire. Aussi, lorsque Félix Nadar confia par le biais du dépôt légal, en 1861, neuf représentations cliniques d'un hermaphrodite, réalisées à la demande du Dr Trousseau, furent-elles rangées dans les séries sur l'anatomie qu'elles complétaient utilement, et non dans l'Enfer malgré la crudité du sujet, dont on ne vit que l'aspect médical. »¹⁷ Parfois l'image est faible et seule la légende permet de commencer à comprendre ce que montre la photographie. Sylvie Aubenas dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition « L'Enfer de la Bibliothèque, Éros au secret » qui s'est tenu en 2008 sur le site « François Mitterrand » de la Bibliothèque nationale, évoque l'acquisition par la celle-ci : « d'un ensemble de soixante-six photographies, accompagnées d'un registre calligraphié sans nom d'auteur, intitulé « juillet 1900. Mémoire sur les maisons de tolérance, de rendez vous etc., et sur la prostitution à Paris en 1900 », sur lequel les femmes représentées posent élégamment vêtues, dans leurs appartements et, bien souvent, ce n'est que par le contexte et les légendes que l'on comprend l'activité dont il est question. »¹⁸ La cote Enfer fut supprimée en 1969, « la cote Y². 90000 continuera elle, à être utilisée pour les ouvrages de basse pornographie, en particulier pour ceux, illustrés de photographies et d'une façon générale pour les ouvrages pornographiques

¹⁷ *L'Enfer de la Bibliothèque, Éros au secret*, sous la direction de Marie Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, Paris, BNF, 2007, p.255.

¹⁸ Idem p.260.

publiés par des éditeurs clandestins...La série Y².90000 et les nouvelles séries ELZ (cote ronde pour ouvrages du dépôt légal) seront conservées à Versailles dans de meilleures conditions de sécurité que les armoires de service...Quelques rééditions de textes de qualité anciennement cotées ENFER, feront l'objet d'une nouvelle cote Z, et continueront à être conservées rue Richelieu, dans le local qui vient d'être aménagé au 1^{er} étage du côté de la Réserve.¹⁹ » En 1983, la cote Enfer réapparaît, non plus pour raisons morales, mais pour des raisons pratiques, et ne concerne dès lors que « les éditions anciennes, venues par don ou par acquisition, qui en leur temps ont été condamnées ou poursuivies ²⁰ ».

En 2011, l'artiste Richard Prince installe pour son exposition « *American Payer* » à la Bibliothèque nationale de Paris, « une quarantaine de livres brochés appartenant à la littérature de gare et à l'édition pornographique. Il a enveloppé les originaux dans de l'acétate transparent et les a « continués » en ajoutant des éléments graphiques originaux.²¹ ». La présentation mentionne la cote Y².90000, mais aucune allusion n'est faite à son lien avec l'ancienne cote ENFER.

À la suite de la lecture des pérégrinations de la côte Enfer, il est possible de survoler les conditions d'accès aux archives publiques. En effet, « *La loi de 1979* légitime un système dérogatoire généralisé, qui rend l'administration toute-puissante face à l'utilisateur et l'affranchit de tout contrôle politique²² » pour accéder aux archives publiques qui, comme indique leur nom, sont la propriété de tous les Français mais sont en

¹⁹ Idem p.412.

²⁰ Idem p.423.

²¹ *American prayer*, Richard Prince, (guide de l'exposition), Paris, BNF, 2011, Addenda.

²² Sonia Combe, *Archives interdites, l'histoire confisquées*, Paris, La Découverte et Syros, 2001, p.XXI.

réalité réservé à la communauté scientifique et parfois aux chercheurs uniquement. La loi de 1979 a aussi étendu le délai de communicabilité des documents politiques de trente à soixante ans et de cent à cent vingt ans pour certains d'entre eux, au nom de notions que Sonia Combe remet en cause, car que veulent exactement dire « vie privée » et « sûreté de l'Etat »²³. En Grande-Bretagne, le *Public Record Act* de 1958 (loi sur les archives) remet à l'appréciation du *Lord Chancellor* la décision concernant la nature publique ou privée des documents revendiqués, ceci évite l'alternance entre archive privée et publique, au gré des nécessités de l'Etat comme nous y sommes confrontés en France.

Le fond photographique du journal Paris Match expérimente cette alternance entre public et privé de plusieurs façons. Il reçoit tout au long de l'année, les photographies que l'ECPAD (Etablissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense) ou service des armées lui soumet pour traiter de l'actualité militaire française, ces photographies ensuite archivées par le journal en vue d'une possible réutilisation, sont alors archivées dans des dossiers. Chaque année, sept à huit personnes du « Service photos des armées » viennent dans les archives photographiques de Paris Match pour une visite de « courtoisie » permettant sans doute de faire un état des lieux des dossiers et du niveau de collaboration possible. La collaboration entre l'Etat public et les archives privées du journal est alors installée.

Les documents privés achetés au cours de reportages que les photographes appellent « la raflette » sont à l'inverse des photographies militaires, des documents privés, souvent intimes, et uniques (lorsqu'il s'agit de documents familiaux), qui ne peuvent être utilisés hors du contexte dans lequel ils ont été achetés, et qui sont néanmoins archivés « au cas où » ! . L'interaction privé/public apparaît à nouveau à travers le

²³ Idem, p.110

droit patrimonial par le fait qu'une archive, bien que privée doit autoriser les descendants des photographes dont les photos y sont archivées, à un usage privé et à certains usages commerciaux des photographies.

L'archive photographique est alors non seulement conservation et protection de la mémoire, mais entreprise préparant l'avenir, responsabilités d'une compréhension future, et le reportage au « Vel'Hiv ' » en est un exemple.

Il y a bien une attente, attente du moment opportun quand Jacques Derrida écrit : « En un sens énigmatique qui s'éclairera *peut-être* ...La question de l'archive n'est pas une question du passé...c'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. L'archive, si nous voulons savoir ce que cela aura à dire, nous ne le saurons que dans les temps à venir. Peut-être. Non pas demain, mais dans les temps à venir, tout à l'heure ou peut-être jamais. ²⁴»

Afin de rejoindre l'hypothèse d'une autodestruction collective, mondiale, progressive et inconsciente des archives photographiques, comme élément de notre mémoire collective visuelle ; aux exemples d'une archive privée comme celle du journal Paris Match et d'une archive publique comme celle de la BNF, s'ajoute le point de vue de la psychanalyse avec ses pulsions de mort, d'agression, de destruction traitées par Sigmund Freud et, l'interprétation qu'en fait Jacques Derrida.

Destructions d'archives et de bibliothèques.

²⁴ Op.cité.p.60.

En considérant l'hypothèse que l'archive est un corps *vivant*, comme tout corps vivant il sera parfois malade et comme tout esprit contenu dans un corps, l'*esprit* de l'archive pourra aussi souffrir de maux divers. Comme le formule Jacques Derrida en interprétant Freud :

« s'il n'y a pas d'archives sans consignation en quelque *lieu extérieur* qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la ré-impression, alors rappelons-nous aussi que la répétition même, la logique de la répétition, voire la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort. Donc de la destruction (...) L'archive travaille toujours *a priori* contre elle-même....La pulsion de mort n'est pas un principe. Elle menace même toute principauté, toute primauté archontique, tout désir d'archive. C'est ce que nous surnommerons plus tard *le mal d'archive*.²⁵ »

Le puissant désir d'archiver, de garder, d'accumuler est alors contrecarré par les pulsions destructrices, matérielles et immatérielles. L'idée même d'archiver procède de la destruction, puisque sélectionner de ce qui va être archivé c'est accepter de détruire ce qui ne le sera pas.

Après avoir abordé ce que la *pulsion de mort* psychanalytique pouvait apporter à l'hypothèse d'une destruction inconsciente de la quantité de visuels en circulation ou en attente, s'ajoute et pour finir, les questions relatives à la pérennité des supports d'archives. Pour envisager des réponses, cette étude se termine avec ce que l'Unesco accomplit depuis presque une dizaine d'années par son programme « Mémoire du Monde », lancé en 1992, qui cherche à définir les raisons des destructions de bibliothèques et d'archives et propose des solutions de conservations afin de préserver le patrimoine mondial documentaire et d'en démocratiser l'accès.

²⁵ Op.cité p.26/27.

Jusqu'à aujourd'hui, seule l'inscription dans la pierre, la roche traverse les siècles, les nombreux siècles, et la conscience de ceci peut à elle seule relativiser l'importance des documents que nous cherchons à conserver. Quels seraient les codes d'interprétation d'une photographie dans seulement trois cents ans ? Or, il est impossible d'anticiper l'interprétation qui sera faite d'une photographie dans le futur, et nous conservons alors dans une sorte d'angoisse de mort, des *objets* photographiques ainsi que *l'interprétation* que nous avons de leurs contenus ; sans aucune certitude que ces contenus soient compris dans le futur, comme nous les entendons aujourd'hui.

Les systèmes de transmission de la mémoire n'ont pas toujours été identiques à nos systèmes occidentaux. Dans un rapport de 1996, l'Unesco que l'on sait avoir participé à l'élaboration de la notion de droit d'auteur souligne cette différence de conception de l'archive :

« l'emploi du terme générique d'archive implique que l'on en accepte les limites : il relève d'un concept européen, hérité du droit romain , qui a été imposé à toutes les sociétés modernes du monde. Nombre de sociétés non européennes avaient élaboré des systèmes d'écriture et des méthodes de préservation perfectionnées bien avant l'arrivée des colonisateurs européens et l'introduction de leurs propres systèmes d'archivages fondés sur le papier venu d'Europe. En climat autre que tempéré, ce papier ne résiste guère. D'autres systèmes de mémorisation des données, qui s'étaient pourtant avérés à l'épreuve du climat, ont été écartés comme ne convenant pas à des administrations "européennes". Dans certaines cultures, les deux types de systèmes ont coexisté, l'euro péen prenant en charge les données de base, les "faits", et le système indigène les informations et témoignages utiles pour la compréhension des traditions locales, notamment religieuses et culturelles, ou d'autres catégories d'information.

Le système d'information incarné par les archives "européennes" a été créé essentiellement pour traiter les questions de propriété alors que, dans d'autres cultures, il s'agissait principalement de consigner différents types de données, par exemple, la localisation des points d'eau (en Australie), les mouvements des troupeaux (en

Amérique du Nord) ou les relations entre les divinités et les êtres humains. En supposant que l'écriture comme moyen de mémoriser des données ait été introduite pour répondre à des besoins locaux, il ne faut pas perdre de vue que, même dans les sociétés où celle-ci occupe une grande place, on se sert toujours d'éléments provenant de la tradition orale et d'autres sources. Il serait tout à fait opportun de réexaminer la validité des définitions "européennes" de l'histoire et de la préhistoire et d'accepter les "données" transmises par l'intermédiaire d'autres traditions comme faisant partie intégrante du corpus de données historiques. Il faudrait aussi vérifier si les définitions "européennes" d'archivistique sont vraiment applicables à des sociétés non européennes.²⁶»

La constitution de nos archives, photographiques et autres, apparaît à nouveau comme une accumulation d'actes. Actes semblables aux actes notariaux, aux actes patrilinéaires du droit d'auteur, actes marchands lorsqu'il s'agit d'acquérir un fond photographique, dont le contenu archivé sera préservé essentiellement pour ses possibilités marchandes. C'est cette mémoire marchande qui sera attaquée lors d'une guerre et qui sera préservée en temps de paix.

Les *images*, si *images* il y a, passeront outre les définitions marchandes et se présenteront selon leur propre système qui reste à observer.

²⁶ Mémoire du monde : Mémoire perdue - Bibliothèques et archives détruites au XXe siècle/ préparé pour l'UNESCO par Hans van der Hoeven au nom de l'IFLA et Joan van Albada au nom du CIA. - Paris : UNESCO, 1996, p.22.

CONCLUSION

À la suite de l'analyse iconographique de la photographie du 11 septembre 2001 et de son économie comme photographie de *presse* qui devient *objet d'art contemporain*, après avoir observé la circulation des photographies dans les archives et la constitution de celles-ci, la conclusion constatera l'atomisation des épreuves photographiques comme état de fait et comme échappatoire à l'égocentrique statut *d'auteur* défini par le principe de réification.

Lucrèce, une soixantaine d'année avant JC, interrogeait la *nature des choses*, inspirée des travaux de Leucippe de Milet et de Démocrite (tous deux nés vers – 460) :

« Il existe une masse infinie où sera puisée la matière des mondes innombrables ; pour former un monde, il suffit qu'un fragment se détache de cette masse et qu'il soit animé d'un mouvement tourbillonnant. La nouveauté importante dans le système du monde exposé chez Démocrite réside dans la doctrine des atomes ; la physique démocritéenne est la première physique corpusculaire bien définie ; la masse infinie où se trouvent mélangées les semences de tous les mondes est formée d'une infinité de corpuscules invisibles à l'œil nu, indivisibles, pleins, éternels, présentant une infinité de formes différentes : les atomes diffèrent seulement par leur grandeur et leur forme...la vraie réalité est celle de l'atome et du vide.¹ »

Le premier chant de l'ouvrage : « De la nature », donne des éléments sur celle de l'atome : « le chant I expose le principe général du système, celui de la conservation de la nature : rien ne se perd, rien ne se

¹ Lucrèce, *De la Nature*, Paris, Imprimerie nationale, 2000, p.15.

crée. La matière est formée d'éléments éternels et indestructibles, insécables et invisibles, les atomes, que sépare le vide.² » Il s'agit du passage d'un état à un autre, du moment précis du basculement. Lucrèce traite aussi du vide « espace intangible, sans consistance³ » qui seul permet le mouvement. Le passage d'un état à un autre doit alors traverser, supporter le vide aussi immense ou infiniment petit soit-il. Les zones grises, les zones de *non choix* dans les archives, sont les passages à *vide* des *images photographiques*. C'est cette zone d'attente, de transit, qui rend possible les mouvements.

Le processus auto-immunitaire que développait Jacques Derrida à propos du *11 septembre* procède alors d'une circulation qui se fait difficile, à l'intérieur du vide, vide qui n'est plus assez vide pour permettre le mouvement. Si les images sont matières, matières mentales puisque images mentales, leur mouvement entravé se formera un chemin par l'auto destruction.

Le mouvement Art Nucléaire conçu par Enrico Baj et Sergio Dangelo en 1951 et son « Manifeste de la peinture nucléaire⁴ » de 1952 s'inspire des affirmations de Lucrèce et transforment les inquiétudes consécutives aux explosions atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki en 1945, perpétrées par les américains à l'encontre du Japon.

En voici le contenu :

« Les NUCLEAIRES veulent abattre tous les « ismes » d'une peinture qui tombe invariablement dans l'académisme, quelle que soit sa genèse. Ils veulent et ils peuvent réinventer la peinture. Les formes se désintègrent : les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique. Les forces sont les charges électroniques. La beauté idéale n'appartient plus à une

² Op.cité, p.22.

³ Op.cité, p.63

⁴ Tristan Sauvage, *Art Nucleaire*, Paris, Vilo, 1962, p.203.

caste de héros stupides ; ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace. Nos consciences chargées d'explosifs imprévus préludent à UN FAIT. Le nucléaire vit dans cette situation, que seuls les hommes aux yeux éteints ne peuvent pas saisir. La vérité ne vous appartient pas : elle est dans l'ATOME. La peinture nucléaire, documente la recherche de cette vérité. Enrico Baj, Sergio Dangelo, *Bruxelles, le 1^{er} février 1952.*⁵ »

Lorsque le manifeste affirme que : « la beauté idéale n'appartient plus à une caste de héros stupide », il est relié *l'actualité* des catastrophes nucléaires de la fin du 19^{ème} siècle, à l'attentat contre les *Américains* en 2001 et, à la catastrophe naturelle et nucléaire de Fukushima au Japon en 2011.

Le manifeste proposait d'explorer la structure mouvante de l'atome et du vide qui l'entoure.

Les « Nucléaires » cherchaient à ce que la « que la désintégration devienne organique. Dans un monde désintégré, nous voulons arriver à découvrir les structures intimes des germes féconds de notre existence organique : nous voulons les révéler à nous-mêmes. Nous voulons établir ces présences, sans discussions possible.⁶ », alors Enrico Baj, le précurseur italien du mouvement, explose le format et cesse de peindre sur des toiles vierges.

Les artistes de l'*appropriation* et de la *post-production* calment les tourbillons et les mouvements contraires, ils freinent la production et la surproduction, la prolifération cellulaire dont la fin ne peut être qu'explosive. Richard Prince re-présente les documents de bibliothèques en les décomposant, les détournant ou en intervenant sur... Walid Raad et Toufic Jalal recherchent la *tradition* que des *désastres démesurés* a fait

⁵ idem.

⁶ Op.cité p.208.

se retrancher. Julien Prévieux expérimente et déforme les convenances sociales, Roman Opalka dans son protocole pictural, augmente la pigmentation de ses blancs, mais travaille toujours la même œuvre. Eric Rondepierre cherche la matière *altérée* des archives cinématographiques pour en extraire des photogrammes d'un genre phénoménal monstrueux.

La *réification* appliquée à la photographie de Thomas Hoepker comme exemple du processus qu'opère le marché de l'art pour chosifier une idée afin de mieux la vendre ne pourrait s'appliquer au travail de l'artiste Tino Sehgal qui refuse toute inscription mémorielle physique de ses œuvres. Il change le mode de transmission, renonce à l'archive et retourne à la case départ de la transmission orale ainsi qu'à la mémoire sensitive individuelle. La transaction marchande pourrait s'inquiéter, mais échange, transaction et acquisition il y a quand la présence seulement physique d'un notaire certifie l'œuvre, considérée comme *immatérielle*, mais dont l'*immatérialité* est tout de même échangée contre 100.000 euros en liquide, comme l'indique Bernard Blistène, directeur du département de développement culturel du Centre Pompidou qui a assisté à l'achat de « This Situation ⁷ » par le Centre.

Lors des expositions : « La stratégie de Tino Sehgal consiste à restreindre le para texte de ses œuvres, ou à en modifier radicalement le mode de manifestation. Pas d'information écrite dans le lieu d'exposition sur les œuvres présentées, mais un cartel purement oral, intégré au déroulement de celles-ci. Pas d'enregistrement sonore, photographique

⁷ Fred Forest, « Lettre ouverte à Alain Seban président du Centre Pompidou », janvier 2011,
http://webnetmuseum.org/php/fr/php-news_fr/show_newsfr.php?start=3

ou filmique des œuvres et, du moins pour l'heure, pas de catalogue.⁸» Une œuvre *presque* impossible à reproduire. Le travail de Tino Sehgal use l'obligation de représenter. En 1969, quelques années avant Tino Sehgal, Lawrence Wiener avait énoncé une *proposition*, sa troisième : « « l'œuvre peut ne pas être réalisé » entendant par là que l'œuvre existe alors sous la forme d'un énoncé verbal⁹ ».

La multitude de visuel et parfois d'images qui circulent sur le marché de la presse, sur le marché de l'art, sur le marché de l'édition et de la publicité sont : *un dixième* ou *un millième* de seconde de réalité imprimé puis reproduit, parfois en grand format et vendu des centaines de milliers d'euros. Nous achetons des fragments d'invisible.

⁸ Michel Gauthier, *Les promesses du zéro*, Genève, Les presses du réel, 2009, p.116.

⁹ Op.cité p.125.

BIBLIOGRAPHIE

Textes lus ou consultés :

- Apollinaire Guillaume, Fleuret Fernand, Perceau Louis, *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Mercure de France, 1913.
- Apollinaire Guillaume, Fleuret Fernand, Perceau Louis, *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*, œuvres, Ressouvenances, 2009, fac - simulé édition 1919 publiée, Paris, Bibliothèque des Curieux.
- Bajac Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Découvertes Gallimard, 2010.
- Bajac Quentin, *La photographie du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- J.F Billeter (2006), *Leçons sur Tchouang-Tseu* Paris, Editions Allia.
- Bergson Henri, *L'intuition philosophique*, Paris, P.U.F, 2011.
- Bertrand André, *Le Droit d'Auteur et Les Droits Voisins*, Paris, Masson, 1991.
- Bourriaud Nicolas, *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.
- Chéroux Clément, *Diplopie, l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg-Octeville Edition Contrejour et Centre Régional des Lettres de Basse Normandie, 2009.
- Combe Sonia, *Archives interdites, l'histoire confisquées*, Paris, La Découverte et Syros, 2001.
- Debray Régis, (2000), *Introduction à la médiologie*, Paris, P.U.F.
- Debray Régis, (1992), *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard.
- Derrida Jacques, Habermas Jürgen (2003), *Le « concept » du 11 septembre, Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004.
- Derrida Jacques (1995), *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 2008.
- Duchamp Marcel, 1954, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994.
- Foucault Michel, *Dits et écrits*, 1984, « Des espaces autres », tome IV, Paris, Gallimard, NRF, 1994.
- Foucault Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Editions Lignes, 2009.
- Freud Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Paris, QUADRIGE/PUF, 1995.
- Frizot Michel, *Histoire de voir, le médium des temps modernes (1880-1939)*, 1989, col Photo Poche, Paris, Nathan/VUEF
- Frizot Michel, *Histoire de voir, de l'instant à l'imaginaire (1930-1970)*, 1989, Photo Poche, Paris, Nathan.
- Fustel De Coulanges, Numa Denis, *Recherches sur le droit de propriété chez les grecs and recherches sur le tirage au sort appliqué à la nomination des archontes athéniens*, New York, Etats Unis, Arno Press, 1979.

Gauthier Michel, *Les promesses du zéro*, Genève, Les presses du réel, 2009.

Jorn Asger, *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, Allia, 2001.

Klein Yves, *le dépassement de la problématique de l'art et autres récits*, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

Lebovici Franck, « Les Documents Poétiques », Marseille, Al Dante., 2007.

Lévi Jean, *Propos intempestifs sur le Tchouang-Tseu*. Paris , Allia, 2007.

Lucrèce, *De la Nature*, Paris, Imprimerie nationale, 2000.

Maïmonide, *Le guide des égarés*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.

Maresca Sylvain, « La consécration artistique de la photographie en France : méandres et enjeux d'une reconnaissance inégale », « Les Arts Moyens Aujourd'hui », tome1, Paris, L'Harmattan, 2008.

Mitchell W.J.T, *Iconologie, image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009 pour la traduction française.

Mondzain Marie José, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996.

Mondzain Marie José, *L'image peut elle tuer*, Paris, Bayard 2002.

Ouaknin Marc Alain, *Les mystères de l'alphabet*, Paris, Assouline, 1997.

Pia Pascal, *Livres de l'Enfer*, Paris, C.Coulet et A.Faure, 1978.

Sauvage Tristan, *Art Nucleaire*, Paris, Vilo, 1962.

Toufic Jalal, *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011.

Sites Internet :

Cossette Josiane et Guillemette Lucie, « Déconstruction et différence », 2006, dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction.asp>.

Feyeux Anaïs, « L'ambigu statut des tirages de presse / Sur la vente par Magnum de 200.000 tirages de Presse à Michael Dell », 9 février 2010, <http://www.photographie.com/?pubid=105841>.
<http://www.le-bal.fr/>

Lesauvage Magalie, « L'art est il soluble dans l'économie de marché ? », Entretien avec Etienne Gatti, spécialiste des relations entre art et économie, 8 février 2011, <http://www.fluctuat.net/7344-APT-Mutual-Art-vers-la-financiarisation-de-l-art->

Mattelart Armand, « Art et argent, histoire d'une soumission », septembre 2001, <http://www.monde-diplomatique.fr/2001/09/MATTELART/15612>

Pour Raad Walid, <http://www.ap-intelligence.com/>,
<http://www.apglobal.org/home.asp/>

Forest Fred, « Lettre ouverte à Alain Seban président du Centre Pompidou », janvier 2011, http://webnetmuseum.org/php/fr/php-news_fr/show_newsfr.php?start=3

André Gunthert , « Etudes photographiques revient en ligne avec ses images », *Études photographiques* , Editos du site , [En ligne], mis en ligne le 15 novembre 2009. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index2938.html>. Consulté le 18 mai 2011.

Articles :

Bourriaud Nicolas, « Enjeux politiques de l'image contemporaine », *La Recherche Photographique* , n°19, Automne 1995, p. 20/24.
Maresca Sylvain, « Consécration d'un art ou simple fortune critique ? », *La Recherche Photographique* , n°19, Automne 1995, p. 76/84
Photographies, N°20, Septembre 1983.
W. J.T. Mitchell, « La plus-value des images », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 201-225.
Farkas J.M, Mollet-Viéville G, « A propos des « énoncés d'art » », *Critique*, n°759-760, août-septembre 2010, p.719 à 734.
Gauthier Michel, « Tino Sehgal : la loi du live », *Les Cahiers du MNAM*, n°101, 2007.

Conférences :

De l'image photographique, La photographie et les photographes, l'image photographique, Université de tous les savoirs, 11 juillet 2004.

Ouvrages collectifs :

Derrida, Jacques, « Surtout pas de journalistes ! », *L'Herne. Derrida*, (Cahier dirigé par M-L Mallet et G. Michaud), Paris, éditions de l'Hernes, 2004, p. 36.

Catalogues d'expositions :

L'Enfer de la Bibliothèque, Eros au secret, sous la direction de Marie Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, Paris, BNF, 2007.
Magnum, cinquante ans de photographie, Paris, Nathan images, 1989.
American prayer, Richard Prince, guide de l'exposition, Paris, BNF, 2011, Addenda.
Enrico Baj, Monstres, Figures, Histoires d'Ubu, Nice, MAMAC, 1998.

Catalogues de ventes :

Le photojournalisme aux enchères, 75009, Paris *Thierry de Maigret*.

Rapports et thèses :

Mémoire du monde : Mémoire perdue - Bibliothèques et archives détruites au XXe siècle/

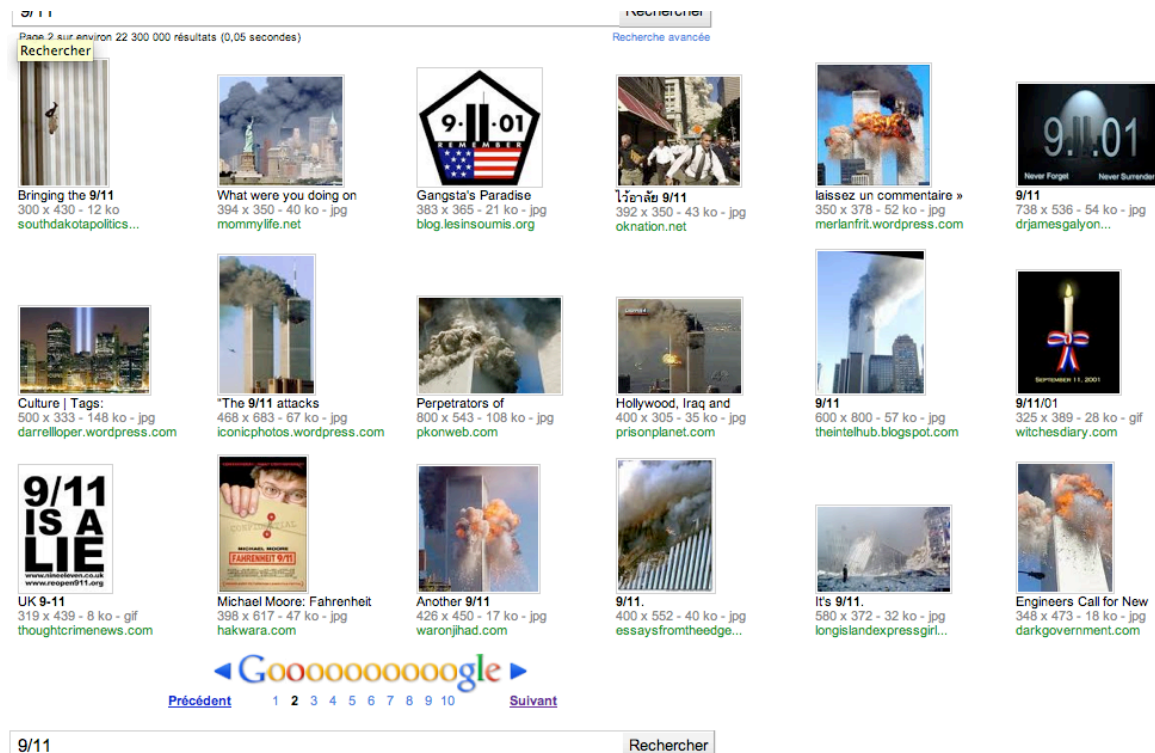
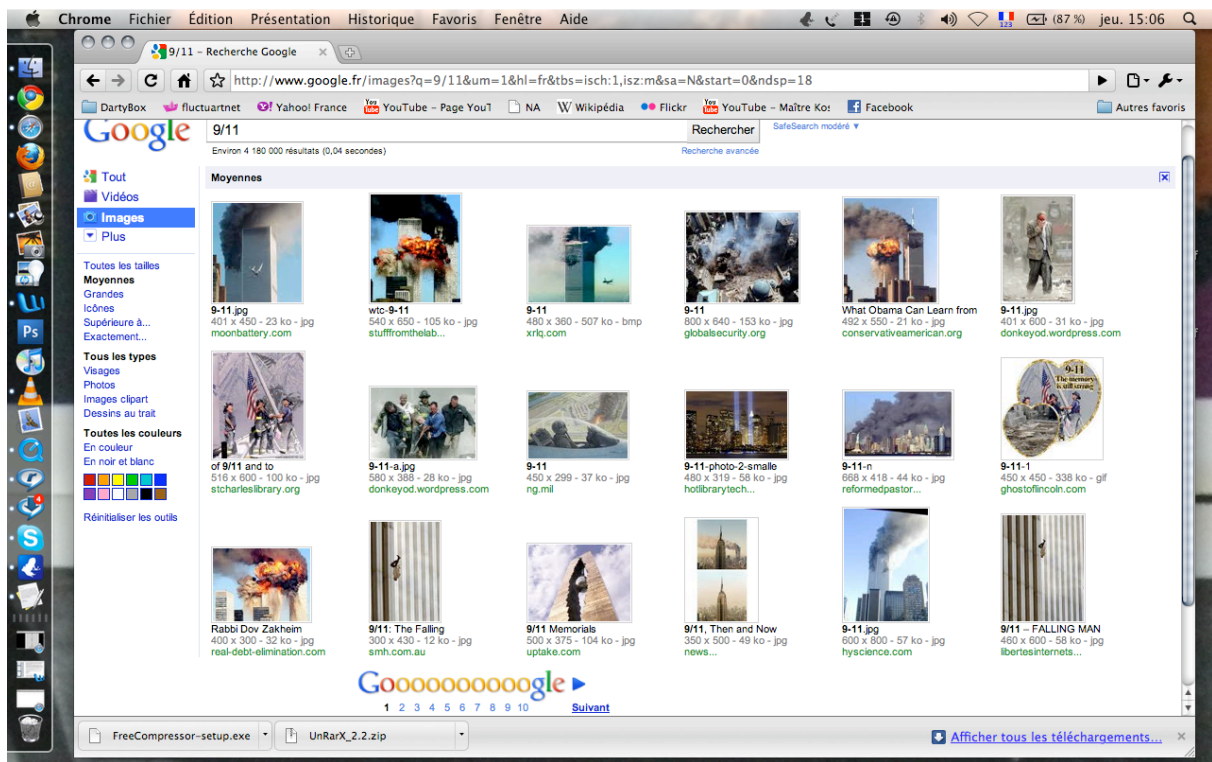
préparé pour l'UNESCO par Hans van der Hoeven au nom de l'IFLA et
Joan van Albada au nom du CIA. - Paris : UNESCO, 1996.

Disponible sur :

<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105557fb.pdf>.

Segura Lara Ivan, *Matérialisation et virtualisation des images à l'ère du
passage de la photographie au numérique*. Thèse de doctorat :
Photographies : Paris VIII, 2006.

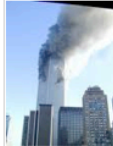
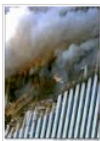
AVEC GOOGLE CHROME ET GOOGLE MOTEUR DE RECHERCHE



AVEC SAFARI ET GOOGLE COMME MOTEUR DE RECHERCHE

9/11 Rechercher SafeSearch modéré ▼

Rechercher environ 23 100 000 résultats (0,04 secondes) Recherche avancée

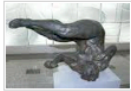
 enquêtes sur le 9-11 327 x 433 - 33 ko - jpeg cemab.be	 What were you doing on 394 x 350 - 40 ko - jpg mommylife.net	 Gangsta's Paradise 363 x 365 - 21 ko - jpg blog.lasinsoumis.org	 โลกนี้ 9/11 392 x 350 - 43 ko - jpg oknation.net	 laissez un commentaire » 350 x 378 - 52 ko - jpg merlanfrit.wordpress.com	 9/11 738 x 536 - 54 ko - jpg drjamesgalyon...
 Culture Tags: 9/11, 500 x 333 - 148 ko - jpeg darrellloper.wordpress.com	 The 9/11 attacks 468 x 683 - 67 ko - jpg iconicphotos.wordpress.com	 Perpetrators of 9/11 800 x 543 - 108 ko - jpg pkonweb.com	 Hollywood, Iraq and 400 x 305 - 35 ko - jpg prisonplanet.com	 9/11 600 x 800 - 57 ko - jpg theintelhub.blogspot.com	 9/11/01 325 x 389 - 28 ko - gif witchesdiary.com
 UK 9-11 319 x 439 - 8 ko - gif thoughtcrimenews.com	 Michael Moore: Fahrenheit 600 x 617 - 47 ko - jpg hakwara.com	 Another 9/11 wannabe 426 x 450 - 17 ko - jpg waronjihad.com	 9/11 400 x 552 - 40 ko - jpg essaysfromtheedge...	 It's 9/11 580 x 372 - 32 ko - jpg longislandexpressgirl...	 Engineers Call for New 348 x 473 - 18 ko - jpg darkgovernment.com

◀ Goooooooooooooole ▶

Précédent 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Suivant

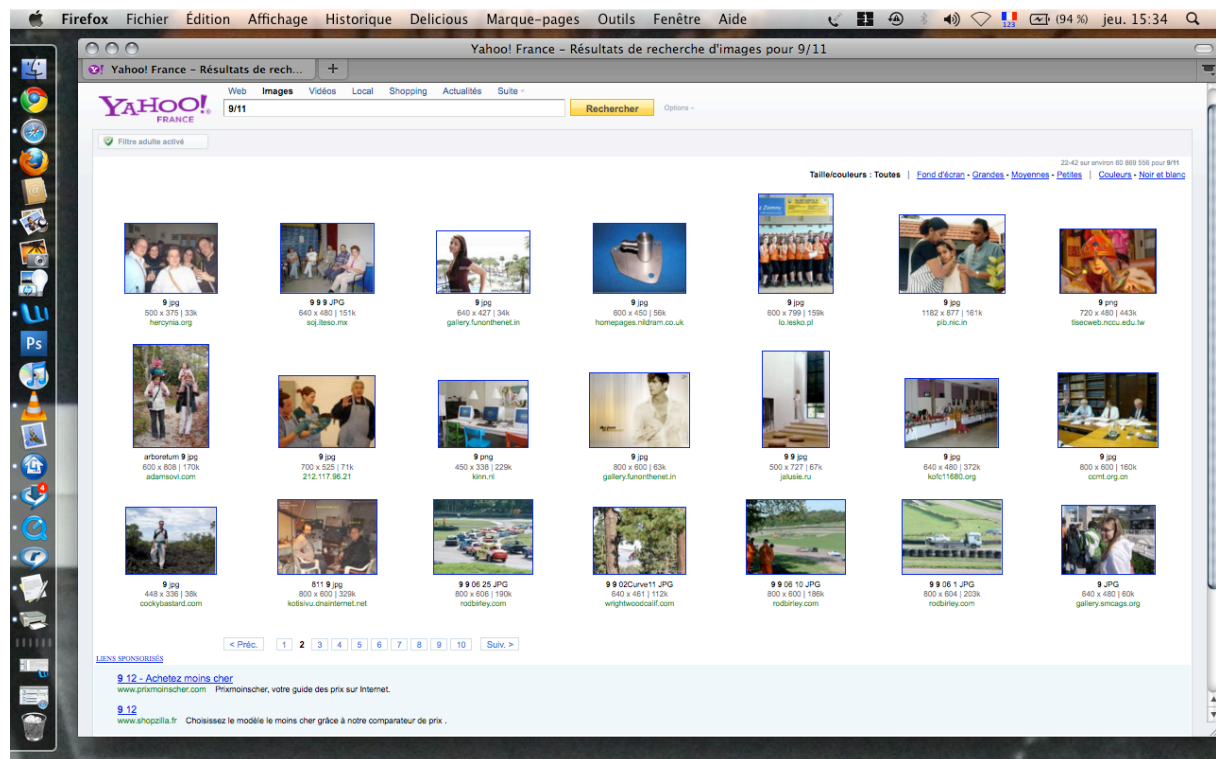
9/11 Rechercher SafeSearch modéré ▼

Page 3 sur environ 23 100 000 résultats (0,04 secondes) Rechercher Recherche avancée

 It's Me in That 480 x 322 - 42 ko - jpg slate.com	 Fahrenheit 9/11 600 x 400 - 42 ko - jpg cinemovies.fr	 Suicide on 9/11 450 x 308 - 23 ko - jpg 256.com	 9/11/01 WAS 350 x 421 - 24 ko - jpg prayforourleaders.com	 9/11 in adland 792 x 560 - 360 ko - jpg soffit.wordpress.com	 9/11 520 x 2156 - 96 ko - gif antagonista.net
 9/11: Ground Zero 460 x 300 - 37 ko - jpg guardian.co.uk	 9/11 417 x 502 - 59 ko - jpg preparednesspro...	 9-11 300 x 450 - 27 ko - jpg realnews247.com	 9/11? 468 x 768 - 200 ko - gif huffingtonpost.com	 bv037-9-11.jpg - 350 x 553 - 150 ko - jpg traditioninaction.org	 9/11 Was An Inside 600 x 403 - 32 ko - jpg infowars.net
 tags: 9/11 418 x 300 - 30 ko - jpg heroworkshop.wordpress.com	 Soft 9/11 sculpture 500 x 326 - 59 ko - jpg boingboing.net	 TEARS 9-11-01 448 x 440 - 19 ko - jpg pinstripebindi...	 of 9/11 in 640 x 433 - 38 ko - jpg corkfpc.com	 WTC 9/11 on Flickr - 328 x 500 - 142 ko - jpg flickr.com	 O1 9/11 Official 435 x 347 - 28 ko - jpg prisonplanet.com

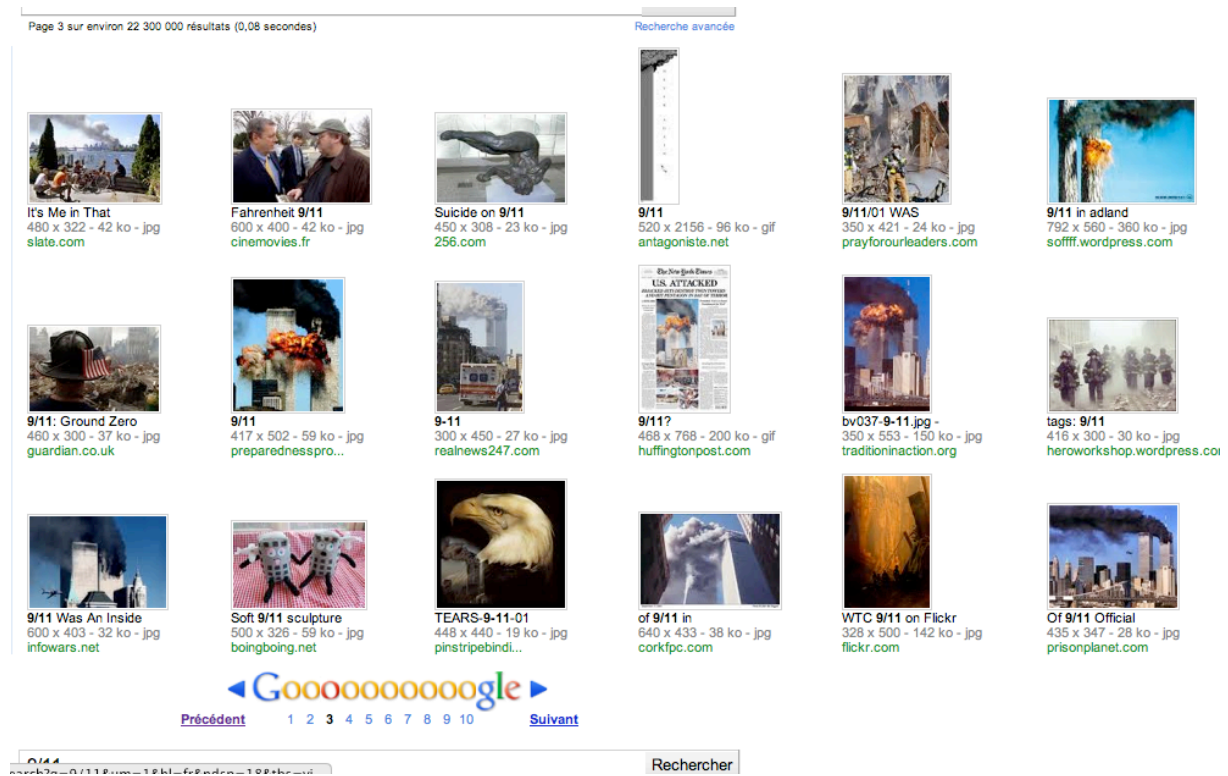
◀ Goooooooooooooole ▶

Précédent 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Suivant



AVEC GOOGLE CHROME ET GOOGLE MOTEUR DE RECHERCHE

Page 3 sur environ 22 300 000 résultats (0,08 secondes) [Recherche avancée](#)



It's Me in That
480 x 322 - 42 ko - jpg
slate.com

Fahrenheit 9/11
600 x 400 - 42 ko - jpg
cinemovies.fr

Suicide on 9/11
450 x 308 - 23 ko - jpg
256.com

9/11
520 x 2156 - 96 ko - gif
antagoniste.net

9/11/01 WAS
350 x 421 - 24 ko - jpg
prayforourleaders.com

9/11 in adland
792 x 560 - 360 ko - jpg
sofff.wordpress.com

9/11: Ground Zero
460 x 300 - 37 ko - jpg
guardian.co.uk

9/11
417 x 502 - 59 ko - jpg
preparednesspro...

9-11
300 x 450 - 27 ko - jpg
realnews247.com

9/11?
350 x 553 - 150 ko - gif
huffingtonpost.com

bv037-9-11.jpg -
328 x 553 - 150 ko - jpg
traditioninaction.org

tags: 9/11
416 x 300 - 30 ko - jpg
heroworkshop.wordpress.co

9/11 Was An Inside
600 x 403 - 32 ko - jpg
infowars.net

Soft 9/11 sculpture
500 x 326 - 59 ko - jpg
boingboing.net

TEARS-9-11-01
448 x 440 - 19 ko - jpg
pinstripelindi...

of 9/11 in
640 x 433 - 38 ko - jpg
corkfpc.com

WTC 9/11 on Flickr
328 x 500 - 142 ko - jpg
flickr.com

Of 9/11 Official
435 x 347 - 28 ko - jpg
prisonplanet.com

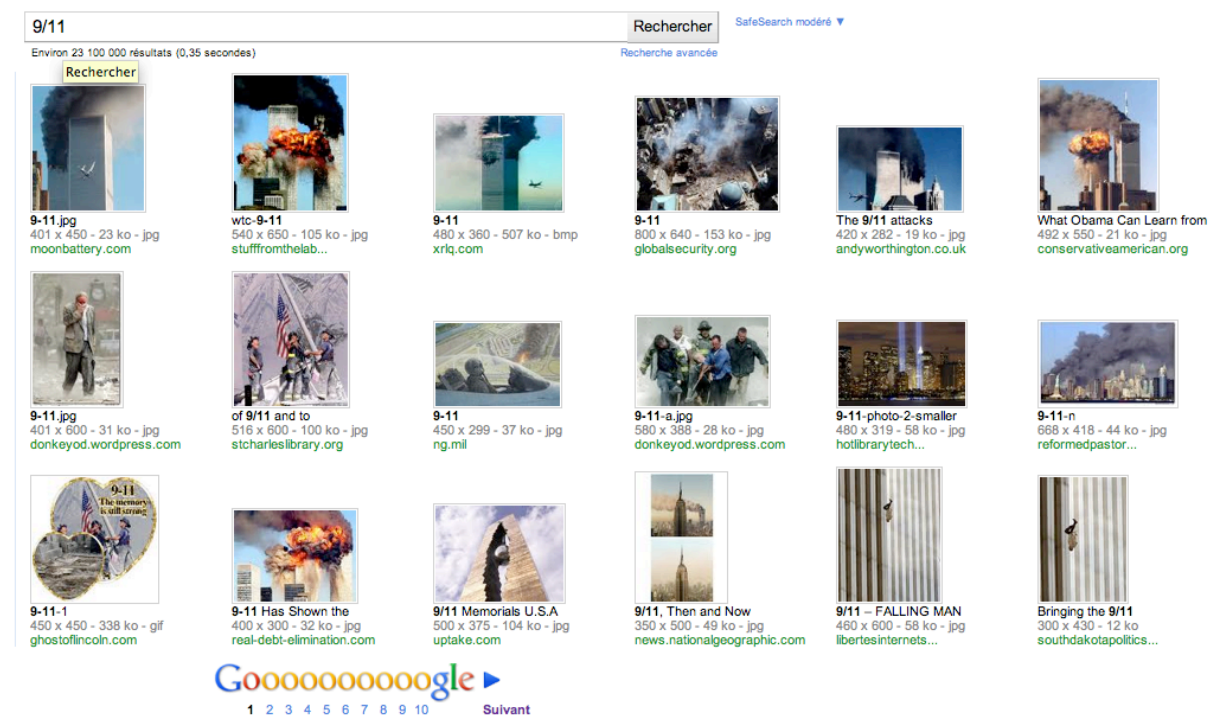
[Précédent](#) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 [Suivant](#)

Rechercher

AVEC SAFARI ET GOOGLE COMME MOTEUR DE RECHERCHE

9/11 [Rechercher](#) [SafeSearch modéré ▼](#)

Environ 23 100 000 résultats (0,35 secondes) [Recherche avancée](#)



9-11.jpg
401 x 450 - 23 ko - jpg
moonbattery.com

wtc-9-11
540 x 650 - 105 ko - jpg
stufffromthelab...

9-11
480 x 360 - 507 ko - bmp
xrlq.com

9-11
800 x 640 - 153 ko - jpg
globalsecurity.org

The 9/11 attacks
420 x 282 - 19 ko - jpg
andyworthington.co.uk

What Obama Can Learn from
492 x 550 - 21 ko - jpg
conservativeamerican.org

9-11.jpg
401 x 600 - 31 ko - jpg
donkeyod.wordpress.com

of 9/11 and to
516 x 600 - 100 ko - jpg
stcharleslibrary.org

9-11
450 x 299 - 37 ko - jpg
ng.mil

9-11-a.jpg
580 x 388 - 28 ko - jpg
donkeyod.wordpress.com

9-11-photo-2-smaller
480 x 319 - 58 ko - jpg
hotlibrarytech...

9-11-n
668 x 418 - 44 ko - jpg
reformedpastor...

9-11-1
450 x 450 - 338 ko - gif
ghostoflincoln.com

9-11 Has Shown the
400 x 300 - 32 ko - jpg
real-debt-elimination.com

9/11 Memorials U.S.A
500 x 375 - 104 ko - jpg
uptake.com

9/11, Then and Now
350 x 500 - 49 ko - jpg
news.nationalgeographic.com

9/11 - FALLING MAN
460 x 600 - 58 ko - jpg
libertesinternets...

Bringing the 9/11
300 x 430 - 12 ko
southdakotapolitics...

[Précédent](#) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 [Suivant](#)

Rechercher

MODE

COLLECT des Gds conteneurs

Dior

25
MATCH 73

PHOTO
WILLIE CARONE
10, rue Segulier
Paris-VI
Dan. 91-12

74122

5X9

179 x 145

NO 73

PARU

NUMERISE

4



INFORMATIONS

General informations Keywords Hide the text [Print](#) [Close](#) [Color](#)

General informations

Type of rights : Rights managed
N° : M1477158_INC_004.JPG
Collection : PARIS MATCH
Photographer : **Philippe LE TELLI**

Shot date : 19611020
Shot country : France
Shot city : Paris
Copyright : © Philippe LE TELLI
Feature : **Show MS1477158**
Available resolutions : HD
HxL (High Res.) : 3728 x 5752
Special instructions :

Terms and conditions

Beware !

Agreement mandatory for use :

- non editorial
- qualified as sensible the



FORBIDDEN USE FOR
France
in Press

in Tabloid



Titre : DESINFECTION DU PALAIS DES SPORTS APRES LE DEPART DES NORD-AFRICAINS ARRETES LORS DE LA MANIFESTATION DU 17 OCTOBRE 1961

Caption: Paris, 20 octobre 1961 : avant le concert de Ray Charles, désinfection de la salle de spectacle du Palais des Sports (sur l'emplacement de l'ancien Vel' d'Hiv, détruit en 1959) après le départ des opposants algériens arrêtés sur ordre du préfet Papon (lors de la manifestation du 17 octobre organisée par le FLN à Paris). Dans la salle du Palais des sports, une équipe d'hommes, en combinaison ou blouse blanche, nettoyant au désinfectant, le sol entre les rangs de fauteuils.