



HAL
open science

”Images à la sauvette” et papiers gras ou pourquoi et comment se salir les doigts. Méditations sur le photobook, d’après l’exposition de la fondation Henri Cartier-Bresson (11 janv. – 23 avr. 2017)

Laureline Meizel

► **To cite this version:**

Laureline Meizel. ”Images à la sauvette” et papiers gras ou pourquoi et comment se salir les doigts. Méditations sur le photobook, d’après l’exposition de la fondation Henri Cartier-Bresson (11 janv. – 23 avr. 2017). 2017, <https://arip.hypotheses.org/1760> ; <https://arip.hypotheses.org/1807>. halshs-01618430

HAL Id: halshs-01618430

<https://shs.hal.science/halshs-01618430>

Submitted on 17 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

***Images à la sauvette* et papiers gras ou pourquoi et comment se salir les doigts**

Méditations sur le *photobook*, d'après l'exposition de la fondation Henri Cartier-Bresson (11 janv.-23 avr. 2017)



Vue de l'exposition *Henri Cartier-Bresson. Images à la sauvette* (Paris, fondation HCB, 11 janv. – 23 avr. 2017). Première salle. Banc vidéo. Mars 2017. © LM

PREMIÈRE PARTIE	2
Un livre double, un objectif	2
Anatomie d'un monument absent : rejouer l'événement par la confiscation	4
<i>Exposer l'objet livre : enjeux, motifs</i>	4
<i>À la recherche de la photographie imprimée</i>	5
<i>Le spectacle de la lecture ou l'expérience de la dépossession</i>	10
<i>« Les magazines finissent par faire des cornets à frites. Les livres demeurent », mais se cachent pour mourir</i>	12
DEUXIÈME PARTIE	16
Fétiche et tabou	16
<i>Le photobook : reflet d'un goût contemporain</i>	17
<i>Un amateur professionnel</i>	19
<i>Heurs et malheurs d'une invention</i>	22
« Manger des frites dans l'Instant décisif » : le <i>photobook</i> double cuisson	28

PREMIERE PARTIE

Un livre double, un objectif

Du 11 janvier au 23 avril 2017, la fondation Henri Cartier-Bresson consacre une exposition à un monument de l'histoire de la photographie et de sa mise en livre : *Images à la sauvette*. Paru en 1952, l'ouvrage est mieux connu outre-Atlantique sous un titre qui a depuis fait florès : *The Decisive Moment*. Sa publication résulte en effet d'une collaboration franco-américaine ; Tériade, directeur des éditions Verve basées à Paris et spécialisées dans le livre d'art, s'est associé pour l'occasion avec Richard L. Simon, éditeur new yorkais passionné par la photographie, cofondateur d'une maison dont la production venait d'être étendue au livre d'artiste. Publiées simultanément, les deux versions du livre se distinguent par leur titre, leur langue, mais aussi par l'appendice technique de Simon, qui clôt l'édition américaine. N'était cela, leur structure et leur forme sont quasi-identiques car elles ont le même but : hisser le travail d'Henri Cartier-Bresson au rang d'œuvre, en faisant du livre le luxueux écrin où déployer l'essence de sa pratique photographique.



Fig. 1. – *Images à la sauvette*, photographies par Henri Cartier-Bresson, Paris, Éditions Verve, 1952. Premier plat de la couverture conçue par Henri Matisse.
© Henri Cartier-Bresson/Magnum

Conçue par Matisse, la couverture sert magistralement ce propos. Placé à l'entour du livre, son collage imprimé de gouaches découpées, s'il est immédiatement reconnaissable à l'époque, n'est signé que sur la quatrième de couverture. Par ce geste, l'artiste d'avant-garde institutionnalisé et internationalement renommé s'efface donc humblement devant le photographe, dont le nom, calligraphié par le peintre, occupe quant à lui le premier plat (fig. 1). Celui-ci soulevé, *Images à la sauvette* s'ouvre sur la parole d'Henri Cartier-Bresson. Dans une courte mais dense introduction, le photographe expose sa conception de l'acte photographique et du métier de photoreporter¹. Cinq ans avant sa publication, Cartier-Bresson avait participé à la fondation de la « coopérative Magnum Photos² », dont le but était d'émanciper les reporters-photographes de la tutelle des rédactions de magazines en défendant leurs droits d'auteur. Parce qu'elle avait marqué une rupture dans les orientations thématique, esthétique et professionnelle de ses travaux, l'année 1947 forme la césure des deux ensembles de photographies qui

¹ *Images à la sauvette*, photographies par Henri Cartier-Bresson, Paris, Éditions Verve, 1952, n. p. [p. I-XI].

² *Ibid.*, n. p. [p. II].

composent les quatre cinquièmes de l'ouvrage³. Outre l'ampleur de l'espace qui leur est accordé, la primauté des images dans la conception du livre s'exprime dans la concision et la place du texte qui les accompagne. Réduit aux légendes, il est imprimé à part sur des cahiers rejetés à la fin de chaque portfolio. Matériellement, la prééminence conférée aux photographies transpire également du format choisi pour l'ouvrage, de 37 x 27,4 centimètres. Assez monumental pour permettre aux compositions de s'épanouir et donner à l'œil l'envie de s'y arrêter, il a été calculé de façon à respecter les proportions originelles du négatif lors de la mise en page, quelle que soit l'orientation privilégiée. La volonté de magnifier les images a aussi influé sur le choix du procédé d'impression, l'héliogravure, ici mise en œuvre par les meilleurs spécialistes de l'époque, les imprimeurs parisiens Draeger frères. Les qualités de ce procédé, qui se distingue par la richesse et la profondeur des demi-tons, sont enfin soulignées par le choix d'un grand papier, à l'aspect mat et à la texture feutrée.

Les caractéristiques structurelles et matérielles du livre ont donc été conçues pour servir la pensée de Cartier-Bresson, telle qu'elle s'exprime dans ses images mais aussi – chose bien plus rare à l'époque – dans la façon dont il décrit sa pratique. Ces attributs en font ainsi, dès sa sortie, un événement dans l'histoire de la reconnaissance du statut auctorial des photographes, au sein d'un champ professionnel en quête de légitimité et d'autonomie⁴. Couplées à un tirage relativement élevé et à un prix raisonnable au regard de l'édition⁵, elles permettent à l'ouvrage de dépasser le cadre étroit du monde de la photographie de l'époque. Peu après sa parution, plusieurs comptes rendus paraissent dans des journaux de grande influence, tels que le *New York Times*⁶. Échappant à son auteur, *Images à la sauvette* peut alors entamer la carrière que lui promet Capa dans une lettre à Simon en 1952 : celle de devenir « une bible pour les photographes⁷ ». En 2004, le premier volume de l'ouvrage de Parr et Badger, *The Photobook: A History*, vient ratifier cette prophétie. Dans cette

³ La césure, pour être opérante, n'est pas si franche, car elle est parfois contournée au profit d'une sérialisation thématique et/ou géographique, voire esthétique (le potager de Blois au milieu de la guerre civile chinoise). Dans le premier portfolio, quatre photographies sont donc datées de 1952 (Lucanie, n°6 et 7 ; Matisse à Saint-Jean-Cap-Ferrat, n°58 ; Paul Léautaud, n°62) ; dans le second, un cliché a été réalisé en 1946 (le potager près de Blois, n°108).

⁴ S'il formait l'un des chevaux de bataille de Magnum à sa création en 1947 entre New York et Paris, on rappelle que, dans le cas français, le droit d'auteur des photographes ne sera inscrit dans la loi que dix ans plus tard, cette inscription répondant à des réclamations formulées dès le XIX^e siècle. Voir le texte de loi n°57-298 sur la propriété littéraire et artistique du 11 mars 1957, art. 3 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000315384> (consulté le 11 mars 2017). Sur ce sujet pour le XIX^e siècle, voir par ex. Anne McCauley, « “Merely Mechanical” : on the Origins of Photographic Copyright in France and Great-Britain », *Art History*, vol. 31, n°1, fév. 2008, p. 57-78. Je me permets par ailleurs de renvoyer à L. Meizel, « De la “direction des hommes de goût” : Les éditeurs français face à la photographie (1874-1896) », *Revue française d'histoire du livre*, n°136-2015 (« Illustration, innovation », dir. Ruth-Ellen St-Onge et Geneviève de Viveiros), 2016, p. 167-191. Pour le XX^e, voir par exemple Juliette Lavie, « Une autre image sociale du photographe : du photographe artiste au photographe artisan. 1930-1960 » [en ligne], *Territoires contemporains*, n°4 (« Image de l'artiste », dir. Éric Darragon et Bertrand Tillier), 2012. Disponible sur : http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/image_artiste/Juliette_Lavie.html (consulté le 11 mars 2017).

⁵ Dans le texte qu'il a consacré au livre lors de sa réédition en fac-similé, Clément Chéroux donne le chiffre de 10.000 exemplaires (3.000 pour l'édition française ; 7.000 pour l'édition américaine) et un prix de vente en Amérique du Nord de 12,50 dollars, équivalant aujourd'hui à 114 dollars (estimation réalisée grâce au site www.dollartimes.com, également cité par Chéroux, consulté le 11 mars 2017). Pour comparaison, le prix d'un Big Mac est actuellement de 3,99 dollars de l'autre côté de l'Atlantique. Aujourd'hui, le coût de *The Decisive Moment* correspondrait donc à neuf jours et demi de hamburgers, sur la base de trois repas quotidiens. Cette comparaison ne tient bien sûr aucun compte de la hiérarchisation des postes budgétaires au sein d'un foyer, de leurs motivations socio-économiques et individuelles, mais elle indique tout de même une certaine accessibilité de l'ouvrage à sa parution. C. Chéroux, « *Une bible pour les photographes* », livret accompagnant la réédition en fac-similé d'*Images à la sauvette*, Göttingen, Steidl, 2014, p. 8.

⁶ Walker Evans, « Cartier-Bresson, a True Man of the Eye », *New York Times*, 19 oct. 1952, p. 7.

⁷ Robert Capa, lettre à Richard L. Simon, 6 oct. 1952, Fondation HCB, citée par C. Chéroux, « *Une bible pour les photographes* », *op. cit.*, p. 3.

publication consacrée aux livres de photographes-auteurs collectionnés par Martin Parr, *Images à la sauvette* a non seulement été sélectionné, mais il est également mentionné à deux reprises. Dès son introduction, Badger le décrit comme « l'un des livres de photographies les plus illustres et les plus marquants » et, dans la notice qui lui est consacrée, comme l'un des plus grands « jamais publiés »⁸.

Bien qu'elle soit mise en œuvre dans un livre double, la cohérence des buts et des moyens a donc permis à l'ouvrage de Cartier-Bresson d'atteindre l'objectif qui lui était assigné de part et d'autre de l'Atlantique, au point que sa publication soit devenue l'un des faits marquants de la légitimation du statut d'auteur du photographe, et notamment du photoreporter. Dès lors, on doit s'interroger : Comment l'exposer ? Pourquoi aujourd'hui ?

Anatomie d'un monument absent : rejouer l'événement par la confiscation

Exposer l'objet livre : enjeux, motifs

Montrer un objet dont la compréhension nécessite qu'il soit manipulé dans une certaine durée n'a cessé de poser des problèmes à ceux que la question intéressait, selon le contexte, les exposants, leurs intentions⁹. Au XIX^e siècle, la multiplication des expositions des produits de l'art et de l'industrie – nationales d'abord, universelles ensuite, professionnelles enfin – conduit les fabricants du livre à s'interroger sur sa mise en spectacle, lors d'événements où sont superposées avec plus ou moins de bonheur des ambitions commerciales, didactiques et politiques. Que montrer du livre ? Comment doit-il être exposé ? Sur rayonnage ou sous verre ? En pièces détachées – en extrayant par exemple certaines de ses illustrations pour produire des planches factices – ou plutôt dans son entier ? Le visiteur peut-il alors le toucher ? Le feuilleter ? Dans ce cas, quel exemplaire lui présenter ? Et qui se charge de sa présentation ? L'éditeur, l'imprimeur, le graveur, l'auteur ?

Si elles peuvent nous paraître spécieuses, ces questions suscitent à l'époque de nombreuses discussions entre les représentants des métiers que la fabrication du livre convoque. Dans un siècle qui voit exploser la production du livre en Occident, et celle du livre illustré particulièrement, à une période où les tirages de la presse périodique augmentent corollairement, et où s'épanouit en réaction une édition de luxe qui joue la distinction en multipliant les versions d'un ouvrage selon les qualités du papier et de l'impression, les questions débattues à chaque exposition recouvrent plusieurs enjeux, notamment professionnels, qui s'exaspèrent avec la

⁸ Gerry Badger & Martin Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, 3 vol. [2004, 2006, 2014 pour l'éd. originale], Paris, Phaidon, 2005-2014, vol. 1, trad. de l'anglais par Virginie de Bermond-Gettle et Anne-Marie Terel, p. 8 et 209.

⁹ Sur l'exposition du livre, voir par exemple, pour l'espace francophone et le XIX^e, le compte rendu de Jean-Charles Geslot, qui a récemment commenté l'absence de livres dans l'exposition *Spectaculaire Second Empire* (« *Spectaculaire Second Empire : et le livre dans tout ça ?* » [en ligne], carnet de recherche du projet ANR DEF19 [Dictionnaire des éditeurs français du XIX^e siècle], 13 oct. 2016. Disponible sur : http://def19.hypotheses.org/750?utm_source=alert (consulté le 11 mars 2017)). Pour cette période et cette zone géographique, je me permets de renvoyer de nouveau à mes travaux, par ex. « La photographie imprimée à l'épreuve de l'édition exposée : fac-similé, image, illustration (1874-1957) », dans *L'Illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, dir. Anne-Christine Royère et Julien Schuh, Reims, ÉPURE, « Héritages critiques », 4, 2015, p. 421-446, ainsi qu'à ma thèse (soutenance au 4^e trimestre 2017) : *Inventer le livre illustré par la photographie en France. 1867-1900. T. 1. Enjeux, débats, réalisations*. Pour les XIX^e et XX^e siècles, mais la littérature plus que le livre peut-être, voir les réalisations du RIMELL (Recherches interdisciplinaires pour la muséographie et l'exposition du livre et de la littérature), groupe fondé en Belgique au carrefour des mondes académique, muséal et artistique en octobre 2016. Soutenu par le FNRS, le BELSPO et le groupe MDRN de la KU Leuven, il est développé dans le cadre du Pôle d'attraction interuniversitaire LMI (*Literature and Media Innovation*). Voir la présentation en ligne des orientations et des projets du groupe sur la plateforme d'expositions *Littératures | mode d'emploi* : <http://www.litteraturesmodesdemploi.org/presentation> (consulté le 11 mars 2017).

spécialisation croissante des acteurs de la production du livre. À ce titre, elles conduisent à discuter l'attribution des responsabilités – celles des échecs comme des succès –, soit à hiérarchiser les métiers du livre, et plus généralement de l'édition imprimée sur papier. À travers ces débats et les compromis qui sont effectués à chaque exposition, ce sont aussi les fonctions et les valeurs conférées au livre qui sont constamment renégociées, parfois âprement. Se dessine alors l'idée de livre, en dialogue et en concurrence avec celles du journal, du recueil périodique ou de l'album¹⁰ ; parallèlement, se joue également le réajustement des fonctions et des valeurs relatives du texte et de l'image, à une époque où la masse de cette dernière s'accroît considérablement.

À l'aune de ces remarques, on peut donc suggérer que les décisions muséographiques de la fondation HCB participent à la définition du livre de photographies, et cela avec la clarté, la concision et l'élégance dont on sait gré à son équipe, qui semblent chaque fois un hommage au style du photographe dont elle promeut le patrimoine. En faisant d'*Images à la sauvette* un levier, à tout le moins un produit d'appel, son propos est de rejouer l'affirmation du statut auctorial des photographes. Très certainement, son résultat le plus frappant est la disparition du livre qui y avait concouru, et qui formait le prétexte à l'exposition.

À la recherche de la photographie imprimée

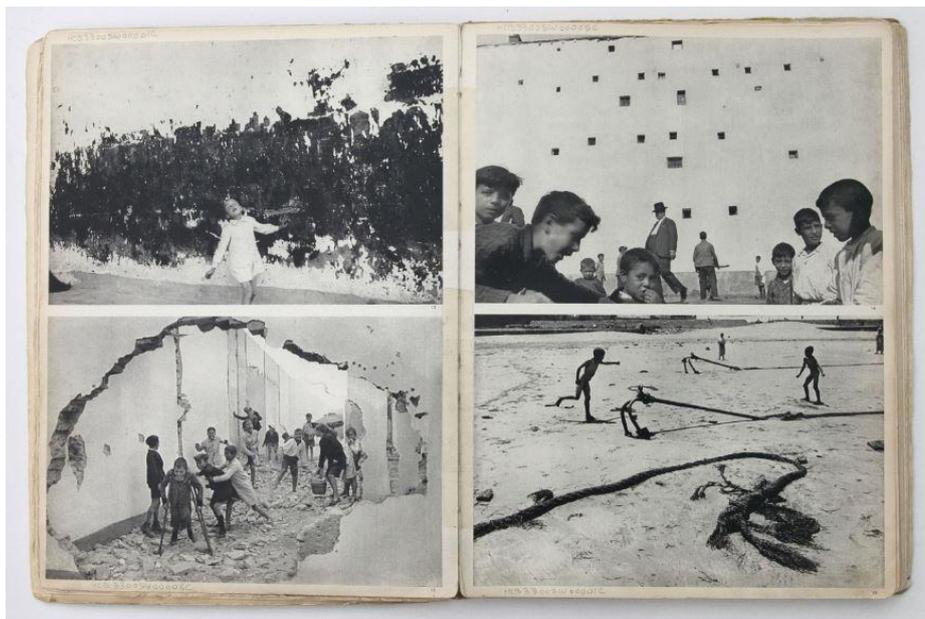


Fig. 2. – *Images à la sauvette*, *op. cit.*, p. 29-30, « Valence (Espagne), 1933. », « Séville (Espagne), 1933. », « Madrid, 1933. » et « Arsila (Maroc espagnol), 1933. » [n°12-15 d'*Images à la Sauvette*].
Impression en héliogravure, 37 x 54,8 cm. © Henri Cartier-Bresson/Magnum

Dans la plaquette conçue pour accompagner le visiteur, on peut lire cette citation de Cartier-Bresson, datée de 1951 : « Si nos épreuves sont belles et parfaitement composées (et elles doivent l'être) ce ne sont pas pour autant des photos de salon [...] En somme, notre image finale,

¹⁰ Sur la notion de recueil périodique, forme médiatique s'épanouissant au XIX^e siècle, on consultera *Entre le livre et le journal*. Vol. 1, *Le Recueil périodique du XIX^e siècle*/Yannick Portebois et Dorothy Speirs. Vol. 2, *Des machines et des hommes*/Yannick Portebois, Lyon, ENS Éditions, « Métamorphoses du livre », 2013.

c'est celle imprimée¹¹ ». Inutile de préciser « à l'encre sur papier », tant il est improbable que Cartier-Bresson ait songé à ces autres formes de diffusion de l'image photographique, pourtant dynamiques à l'époque, que sont l'impression sur céramique, sur verre ou sur tissu. À la visite toutefois, force est de constater que l'image finale est moins celle imprimée que celle tirée en argentique, accrochée de préférence aux cimaises du musée. Il faut donc prévenir l'amateur d'impressions photomécaniques, pour lequel les noirs onctueux de l'héliogravure constituent souvent un graal : on doit attendre la deuxième et dernière salle pour pouvoir contempler dans leur matérialité les impressions des frères Draeger, et en petit nombre encore.



Fig. 3. – Vue de l'exposition *Henri Cartier-Bresson. Images à la sauvette*. Deuxième salle. Mars 2017. © LM

Sur l'ensemble de l'exposition, seules huit doubles pages d'*Images à la sauvette* sont présentées. Parmi les plus célèbres (fig. 2¹²), elles sont montées sous verre et accrochées verticalement sur l'un des deux petits côtés de la galerie supérieure, celui du fond, qui forme l'aboutissement du parcours du visiteur et comme le chœur ou le *naos* du dispositif de monstration (fig. 3). À l'exception du mur qui lui fait face, dédié à la maquette de couverture réalisée par Matisse¹³, le reste des parois est occupé par de superbes tirages argentiques, réalisés comme il se doit selon les préceptes cartier-bressoniens. Les cimaises de la première salle offrent ainsi une sélection

¹¹ H. Cartier-Bresson, « Interview » (propos recueillis par Daniel Masclet), *Photo France*, mai 1951, p. 28, cité dans la plaquette de l'exposition *Henri Cartier-Bresson. Images à la sauvette*, [p. 1], qui s'inspire très largement du texte de Clément Chéroux déjà mentionné. Dans son analyse, le conservateur cite lui-même cet extrait dès la première page : C. Chéroux, « Une bible pour les photographes », *op. cit.*, p. 3.

¹² Pour les titres des photographies, je reprends les légendes des images, telles qu'elles ont été rédigées pour *Images à la sauvette*, *op. cit.*

¹³ Henri Matisse, maquette de couverture pour *The Decisive Moment*, gouaches découpées et collées sur papier, 36 x 57 cm, 1952, Le Cateau-Cambrésis, musée départemental Henri Matisse.

effectuée dans le premier portfolio d'*Images à la sauvette*, qui rassemble certaines des plus abstraites, des plus poétiques et des plus célèbres compositions du photographe (fig. 4).



Fig. 4. – Henri Cartier-Bresson, « Andalousie (Espagne), 1933. » [n°11 d'*Images à la Sauvette*].
© Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

Les grands côtés de la galerie supérieure présentent quant à eux un choix de tirages extraits du second cahier de photographies, dédié aux reportages réalisés en Asie et au Moyen-Orient après 1947 (fig. 5). Au centre de cette salle, deux longues tablettes présentent des documents d'archives conservés par la fondation, relatifs à la préparation et à la promotion du livre. On y découvre par exemple les listes de citations et de titres envisagés par Cartier-Bresson et Tériade¹⁴, ou encore des comptes rendus parus à la sortie du livre. Dans cette galerie est enfin diffusé l'extrait d'un entretien de 1990 entre Cartier-Bresson et Manolis Kaligiannis, peintre et ex-directeur du musée Tériade de Mytilène. Pendant une dizaine de minutes, le photographe rapporte ses souvenirs de la création du livre, croquant en quelques mots parfois narquois certains de ses protagonistes.

Si l'« image finale » est peu ou prou dérobée à l'appréciation du spectateur, c'est donc pour lui permettre de mieux saisir dans leur diversité les matériaux qui ont mené à sa conception dans le cadre d'un livre, comme à son érection au rang de monument à travers celui-ci, et à travers celui-ci uniquement. En effet, dans la pensée de Cartier-Bresson, toutes les formes de l'image finale ne se valent pas, fussent-elles restreintes aux photographies imprimées sur papier. Comme le rappelle une citation du photoreporter placée à l'entrée de l'exposition : « Les magazines finissent par faire des cornets à frites. Les livres demeurent¹⁵ ». Datée des environs de 1965, plus de dix ans après la parution d'*Images à la sauvette*, cette citation est en réalité tronquée. *In extenso*, elle indique que les magazines, s'ils « finissent par faire des cornets à frites », achèvent leur carrière « au panier »¹⁶. Avant

¹⁴ H. Cartier-Bresson, « Une idée en appelle une autre... Suggestions de titres » et [citations rassemblées pour l'exergue d'*Images à la sauvette*], 1952, Fondation HCB. Comme la maquette de couverture, ces documents sont reproduits dans C. Chéroux, « Une bible pour les photographes », *op. cit.*, p. 14 et 26.

¹⁵ Je reprends ici la mise en forme choisie par la fondation HCB dans le texte introductif présenté sur le mur précédant la première salle, ainsi que dans la plaquette de l'exposition où la citation est reproduite [p. 3]. Elle est extraite d'une lettre de Cartier-Bresson à Marc Riboud, datée du 14 déc. [vers 1965], dont une copie est conservée à la fondation.

¹⁶ « Les magazines finalement finissent par faire des cornets à frites et au panier. Les livres demeurent ». Cité par C. Chéroux, « Une bible pour les photographes », *op. cit.*, p. 3.



Fig. 5. – Henri Cartier-Bresson, « Shanghaï, 1948. Pendant les derniers jours de la suprématie du Kuomintang, la monnaie s’effondrant, le gouvernement mit de l’or sur le marché. La foule se précipita vers les banques. Sept personnes moururent étouffées. » [n°109 d’*Images à la Sauvette*], tirage argentique, 23,1 x 34,2 cm. © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos

emplois que peuvent endosser les pages de la presse périodique illustrée de photographies. Qu’il s’agisse de protéger son vêtement des souillures d’un banc public (fig. 7), de recueillir les sucs de fruits laissés à mûrir ou à sécher (fig. 6), de servir de couche à une nuit d’attente probablement alcoolisée (fig. 8), ces mises en abyme de l’« image finale » nous indiquent le potentiel de reprise et de circulation de l’épreuve photographique, lorsqu’elle est médiatisée par la presse périodique. Outrepasant les fonctions d’informations et/ou de divertissement que leur ont assignées leurs concepteurs¹⁷, ces usages témoignent de leur capacité à s’imprimer durablement dans un imaginaire partagé, par l’appropriation et le détournement que leur imposent leur lectorat, et ceux qui plus largement s’en emparent.

Sur un mode quasi-subliminal, ces mises en abyme témoignent également de la dissolution physique, substantielle, qui menace toute photographie relayée par la presse. Sécrétions du corps et de ses aliments, mucosité des fruits, sueur de la plèbe, dépôt indistinct et sans cesse changeant de l’assise publique : les humeurs échangées par les pores du papier, si elles manifestent l’imprégnation réciproque des imaginaires collectif et médiatique, mettent en péril l’intégrité des photographies qui y sont imprimées. Ce qui fait la force des magazines par rapport au livre –

la corbeille et outre les cornets, le photographe aurait pu évoquer d’autres usages pour les périodiques auxquels lui-même collaborait. En témoignent ses propres clichés, dont certains sont présentés dans l’exposition.

Ce n’est pas le moindre paradoxe de l’accrochage que de nous montrer des photographies imprimées devenues l’un des éléments des compositions tirées en argentique exposées aux murs de la fondation (fig. 6). Dans la première salle, plusieurs épreuves attestent des multiples



Fig. 6. – Henri Cartier-Bresson, « Tivoli, près de Rome, 1933. » [n°17 d’*Images à la sauvette*], tirage argentique, 23,1 x 34,2 cm. © Henri Cartier-Bresson/Magnum

¹⁷ Qui sont aussi représentées dans *Images à la sauvette* : voir n°3 (« Dimanche sur les bords de la Marne, 1938. »), n°25 (« Mexico, 1934. Famille de vendeurs de journaux. »), n°37 (« Pershing Square, Los Angeles, 1947. Des chômeurs tuent le temps en lisant les journaux. »).



Fig. 7. – Henri Cartier-Bresson, « Londres, 1938. Hyde Park sous une petite pluie fine. » [n°31 d'*Images à la sauvette*], tirage argentique de 1946, 23,1 x 34,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. © Henri Cartier-Bresson/Magnum

profitant de l'exposition dont Cartier-Bresson avait les honneurs au Museum of Modern Art de New York¹⁹. Avant *Images à la sauvette*, le photographe avait donc pu présenter une sélection de son travail dans un musée d'art contemporain. Cependant, hors le MoMA et à une ou deux exceptions près, les cimaises et les collections des grandes institutions muséales sont peu nombreuses à accueillir des photographies à cette période. De plus, la forme *exposition* est généralement éphémère. Pour sa part, l'intégration dans une collection permet de conserver les images, mais elle impose à l'œuvre son propre classement et, surtout, elle la soustrait de l'espace commun. Autour de 1950, on comprend donc que le livre apparaisse comme un support à conquérir pour un photographe désireux de démontrer la cohérence de son travail. En théorie en effet, le livre permet de mettre en forme, de conserver et de diffuser un discours dans l'espace public, comme dans

Fig. 8. – Henri Cartier-Bresson, « Londres, 1938 [sic – 1936]. Pour être sûr de ne rien manquer de la cérémonie, ces londoniens ont passé la nuit à Trafalgar-Square, mais l'un d'eux, pendant que passe le cortège du Couronnement, n'a pas pu se relever des des fatigues de la nuit. » [n°33 d'*Images à la sauvette*], tirage argentique, 23,1 x 34,2 cm. © HCB/Magnum



leurs possibilités de circulation à travers différents espaces socio-culturels – est aussi une faiblesse, lorsqu'il s'agit de conserver un dit sur le monde exprimé par la photographie. En outre, les photoreporters n'ont qu'une faible marge décisionnaire sur l'utilisation qui est faite de leurs images dans la presse. Dans le contexte de l'immédiat après-guerre, les choix de l'équipe de rédaction prévalent encore largement quant au sens qui leur est conféré¹⁸. Justement, c'est pour lutter contre ce dessaisissement que Magnum a été créée en 1947, ses fondateurs

¹⁸ Voir notamment Nadya Bair, "Never Alone: Photo Editing and Collaboration", dans *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*, ed. Jason E. Hill & Vanessa R. Schwartz, London/New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 228-235. Je remercie Kim Timby pour cette référence.

¹⁹ *Photographs by Henri Cartier-Bresson*, New York, Museum of Modern Art, 5 fév. – 6 avr. 1947. L'exposition avait donné lieu à la publication d'un catalogue par le MoMA. Premier livre consacré au travail du photographe, son texte avait toutefois été délégué à Lincoln Kirstein, l'un des historiens et des critiques de premier plan à cette période, concernant la photographie.

la sphère privée²⁰. Encore faut-il que le photographe soit reconnu comme un auteur, dont la pensée nécessite un espace où se déployer et être pérennisée. Précisément, c'est là ce qu'offrent Tériade et Simon à Cartier-Bresson : la reconnaissance de ce statut et, de ce fait, des conditions idoines de publication.

Au contraire des magazines auxquels Cartier-Bresson collaborait ou des expositions qui lui étaient consacrées, *Images à la sauvette* a donc été conçu pour exprimer, manifester et, plus que tout peut-être, pour demeurer. Le problème est de savoir où. La photographie imprimée étant quasi-absente de l'exposition – au moins sous sa forme physique –, on comprend que le livre soit lui aussi ravi à l'attention du visiteur, ou peu s'en faut.

Le spectacle de la lecture ou l'expérience de la dépossession



Fig. 9. – Vue de l'exposition *Henri Cartier-Bresson. Images à la sauvette*.
Deuxième salle. Mur du fond. Mars 2017. © LM

Il y a bien sûr les huit exemplaires accrochés dans la salle supérieure (fig. 9). Toutefois, ils sont intouchables puisque montés sous verre, et ne proposent donc qu'un aperçu de la structure de l'ouvrage. Or, celle-ci forme une composante essentielle d'*Images à la sauvette*. Le discours de l'auteur se développe en effet dans le montage et la mise en séquence de ses photographies sur plusieurs dizaines de pages, possibilité qui a fondé en grande partie le choix et la réalisation du livre. Pour permettre au visiteur d'accéder à sa compréhension, les commissaires auraient pu choisir de présenter les fac-similés de l'une, de l'autre ou des deux versions du livre, qui ont été publiés par Steidl à l'occasion de l'exposition du Centre Pompidou, commémorant la mort du photographe en

²⁰ En théorie : qu'on songe à l'usage final du recueil de poésie du *Petit Chose* (Alphonse Daudet, 1868), dont les pages arrachées sont utilisées pour protéger des coquetiers vendus aux anglais de Madagascar ; qu'on songe aussi au devenir des catalogues et des almanachs dans certaines cabanes de fond de jardin. Il est vrai cependant que ces deux dernières formes de livre sont proches de la presse périodique, par l'ancrage de leurs informations dans une durée déterminée, dans une actualité, qui les voue à l'obsolescence et au recouvrement.

2014²¹. Leur prix actuel, celui de la version américaine au moins, le permettait²², ce d'autant plus que le dispositif finalement élu – deux vidéo déroulant les lectures filmées d'*Images à la sauvette* et de *The Decisive Moment* – a certainement nécessité un investissement financier comparable, pour sa production et son installation²³.



Fig. 10. – Vue de l'exposition Henri Cartier-Bresson. *Images à la sauvette*. Première salle. Banc vidéo. Mars 2017. © LM

Par rapport au fac-similé, ces vidéos ont l'avantage d'autoriser la contemplation simultanée du livre par plusieurs visiteurs. Elles sont diffusées sur deux écrans incrustés dans un banc, placé au centre de la première salle. La lumière neutre, le cadrage serré, le point de vue en parfaite plongée sur l'ouvrage, le fond blanc sur lequel il est disposé, les mains d'homme manucurées qui tournent pour nous les pages, tout cela est identique (*Image à la une et fig. 10*). Il existe toutefois un léger décalage entre le début d'*Images à la sauvette* et celui de *The Decisive Moment*. S'il s'explique par l'allongement du nombre de pages de l'édition américaine, il a également pu être calculé pour signifier la distinction des deux maquettes. Structuré sur le mode d'un infini canon, l'ensemble complique en fait la comparaison des deux maquettes. Plus généralement, le dispositif privilégié par les commissaires ne remplit pas sa fonction, si celle-ci est de permettre au visiteur de comprendre l'architecture du livre. Il y a à cela des raisons contextuelles, d'abord, qui tiennent à la façon dont a été conçue l'exposition de la fondation Cartier-Bresson. Il y a ensuite des raisons structurelles, qui concernent la nature du dispositif lui-même.

Images à la sauvette contient 156 pages, *The Decisive Moment* un peu plus. À raison de trois secondes par doubles pages, les vidéos s'étendent sur 8 minutes environ, pages de garde et plats de

²¹ *Henri Cartier-Bresson (1908-2004)*, Paris, Centre Pompidou, 12 fév. – 9 juin 2014, commissariat : Mnam/Cci, Clément Chéroux.

²² Le fac-similé de *The Decisive Moment* a été vendu à sa sortie par Steidl (2014) au prix de 98 euros (environ 104 dollars), donc moins cher que l'édition originale à sa parution (voir n. 5). En mars 2017, on le trouve neuf sur Amazon pour un prix encore plus bas, de 70 dollars environ (https://www.amazon.com/gp/offer-listing/3869307889/ref=tmm_hrd_new_olp_sr?ie=UTF8&condition=new&qid=&sr=). Le fac-similé d'*Images à la sauvette* était vendu au même prix par Steidl à sa parution en 2014, mais il est épuisé depuis. Son prix a donc augmenté sensiblement, se négociant en mars 2017 à partir de 150 euros (voir le site de la Fnac : <http://livre.fnac.com/a7390587/Henri-Cartier-Bresson-Images-a-la-sauvette> ; pour le prix du fac-similé mais aussi de l'édition originale, voir le site Abebooks, sur lequel le premier se négocie autour de 185 euros, quand le prix de la seconde est compris entre 590 euros et 26557 euros : <https://www.abebooks.fr/rechercher-livre/titre/images-a-la-sauvette/auteur/cartier-bresson/> (l'ensemble a été consulté le 11 mars 2017)).

²³ Contactée à ce sujet le 27 mars 2017, l'équipe de la fondation n'a pas donné suite à mon courriel.

couverture inclus. Cette durée n'est pas si longue ; elle serait même supportable si le cartel l'indiquait. Mais cette information demeurant ignorée des visiteurs, ils ne s'attardent pas à contempler la lecture du livre filmée. Pendant ma visite, je n'ai vu personne rester plus de trente secondes devant ce banc. Pour ma part, j'y suis restée un peu plus longtemps, d'abord parce que je n'avais jamais eu l'ouvrage entre les mains, ensuite parce que je connaissais mal son histoire, et mal aussi l'œuvre de Cartier-Bresson. Dans un premier temps, j'ai voulu comparer les maquettes des deux versions. À cause du décalage évoqué, j'ai rapidement abandonné cette idée, pour observer au moins l'une des deux versions dans son entier. L'exercice s'est avéré extrêmement fastidieux, pour ne pas dire exaspérant.

Parce que la durée de la vidéo nous est inconnue et que la mesure du temps accordé à chaque double page nous échappe, le regard délaisse vite les images et glisse à la périphérie du cadre, attiré par la chorégraphie des mains du tourneur de pages. Progressivement, l'observation se focalise sur la tension ressentie face à la gestuelle de ces extrémités amputées, soigneuses et soignées, avant que l'esprit ne vagabonde en hors-champ, imaginant un corps concentré dans l'exécution de mouvements pondérés pour que glissent les pages avec régularité. À la fascination succède un sentiment de dépossession, celle de l'expérience de la lecture d'un livre. Face à ce qui finit par ressembler à une vidéo d'art contemporain sur le simulacre, c'est peut-être le toucher qui nous manque en premier. Mais c'est ensuite le libre parcours dans l'ouvrage dont l'impossibilité se fait cruellement sentir. La frustration qui en découle accentue la langueur de la vidéo. Privé de l'expérience du lecteur, le visiteur se voit confiné à un rôle de spectateur. Très certainement, c'est l'imposition de cette translation qui accélère la capitulation face au livre filmé, auquel on finit par préférer les tirages accrochés.

Pour être honnête, il y a bien un exemplaire que l'on peut consulter, si l'on est têtu et curieux. Après l'entrée de la petite maison où est logée la fondation, à droite de la caisse, près du présentoir à cartes postales, se trouvent quelques étagères où sont placés les livres en vente, qui ont trait aux expositions passées ou en cours. Pour sortir, on est obligé de repasser par cette minuscule zone de transit. Avant de quitter les lieux, j'ai donc regardé les étagères : pas d'*Images à la sauvette*, pas d'*Instant décisif*. Étonnée, j'ai demandé à la caissière s'il était possible de consulter sur place un exemplaire du livre exposé. À ma demande et au seuil de la fondation, j'ai donc pu feuilleter le fac-similé de l'édition française. Toutefois, je l'ai fait debout, entre la caisse et l'office, dans un couloir très exigü et pourtant passant, où, je l'avoue, je n'ai pas eu très envie de m'attarder. Finalement advenue, mon expérience de lecture a donc été brève, cavalière, culbutée : à la sauvette.

« Les magazines finissent par faire des cornets à frites. Les livres demeurent », mais se cachent pour mourir

Au bilan, je suis sortie de l'exposition sans avoir compris grand-chose à la structure du livre, et moins encore aux raisons profondes qui ont motivé son succès immédiat et son incroyable longévité. À dire vrai, je n'ai mesuré l'étendue de mon incompréhension qu'en allant consulter un exemplaire de l'édition originale à la BnF²⁴. C'est là, en lisant le livre, que j'ai compris pourquoi il avait pu devenir si vite « une bible pour les photographes ». C'est là aussi, en ayant la possibilité de l'observer à loisir, que j'ai peut-être mieux saisi les raisons qui justifiaient la disparition de l'objet de

²⁴ Pour les motivé.e.s qui n'auraient pas de carte « chercheur » de la BnF, on en trouve quelques exemplaires dans les bibliothèques municipales, à Paris au moins. Lire *Images à la sauvette*, même dans sa version de 1952, est donc toujours possible à qui le souhaite et s'en donne la peine.

l'exposition, un exercice où l'on pourrait voir une ode à Duchamp s'il ne semblait avoir été exécuté presque inconsciemment, voire, aux antipodes de *Fountain*, pour des raisons économiques.

Récapitulons : beaucoup de tirages argentiques, un peu de photographie imprimée, de nombreux documents d'archives sur des supports variés, un double livre de photographies virtuel ; tous les éléments nécessaires à la compréhension d'*Images à la sauvette* semblent avoir été rassemblés sur les deux étages de la fondation. L'exposition multipliant les sources, nous saisissons notamment qu'un livre de photographies s'élabore à plusieurs, les choix dont il résulte étant le produit d'une série de compromis et de négociations, effectués par des acteurs multiples parmi de nombreuses possibilités, de titres et de citations par exemple. Nous comprenons de plus que l'intervention de ces acteurs est aussi essentielle en aval qu'en amont de sa réalisation. Ainsi, les comptes rendus indiquent l'importance de sa promotion quant à l'accomplissement de ses fonctions, si l'on considère qu'un livre est tout autant un conservatoire qu'un moyen de diffuser un discours, ce qu'il était pour Cartier-Bresson. Mais ce que nous comprenons par-dessus tout, c'est l'enjeu primordial que revêtait pour les photographes d'après-guerre la création d'un livre, et surtout d'un beau livre, consacré à la mise en valeur du travail de l'un des plus célèbres d'entre eux.

Cette importance se manifeste par exemple dans la lettre de Capa à Simon, exposée sur l'une des tablettes de la galerie supérieure. Dans ce courrier daté de 1952, le photoreporter discute des conditions de la publication, et notamment des droits et des compensations de Cartier-Bresson²⁵. Diffusé dans cette même salle, l'entretien audio renchérit sur le rôle d'intercesseur qu'a pu jouer Capa auprès de l'éditeur américain. Cartier-Bresson y rappelle également la présence du fondateur de Magnum lors des réunions avec les éditeurs, le photographe se dépeignant lui-même en ingénu, peu au fait des enjeux soulevés par la publication d'un livre et donc des points à discuter et des positions à défendre avant même que ne s'amorce sa production. Enfin, les comptes rendus présentés sur les tables de la seconde salle sont dus à des photographes déjà célèbres et reconnus, aussi bien par le milieu professionnel que par ceux des médias et de l'art contemporain. Analysant l'ouvrage peu après sa parution dans des journaux de grande audience, Walker Evans et Philippe Halsman s'accordent sur ses qualités exceptionnelles, dans des textes extrêmement élogieux²⁶.

Nous offrant essentiellement le point de vue de la communauté photographique, l'anatomie du monument est donc incomplète, pour ne pas dire biaisée. Au sortir de l'exposition, on ne sait rien, par exemple, de ce qui motivait les éditeurs, du moins rien qui n'ait été filtré par le témoignage des photographes sur la réalisation d'*Images à la sauvette*. Si l'on ne s'attendait pas à découvrir le point de vue des petites mains de la fabrication du livre²⁷, on n'imaginait pas non plus cette unique focale, sur un objet dont on a rappelé le caractère pluriel²⁸. Dans l'entretien audio, Cartier-Bresson brosse par exemple un portrait peu amène de l'éditeur américain ou de la collaboratrice de Tériade. En l'écoutant, on se surprend à souhaiter que le contre-champ ait été enregistré, pour apprendre de Simon ou de Marguerite Lang eux-mêmes comment était-ce de

²⁵ Lettre citée n. 7.

²⁶ Philippe Halsman, « The Little Human Detail Caught on a Piece of Film », *New York Herald Tribune*, 15 ou 16 nov. 1952 ; W. Evans, « Cartier-Bresson, a True Man of the Eye », art. cit. n. 6.

²⁷ Dans son analyse, Chéroux dénombre une quinzaine de personnes ayant travaillé sur le livre. Outre l'auteur, le peintre, les éditeurs, il évoque par exemple l'agent littéraire, la correctrice des épreuves, la traductrice pour la version anglaise, ou encore les personnes qui ont aidé à la première sélection des images et ont cherché les informations pour l'établissement des légendes. C. Chéroux, « Une bible pour les photographes », *op. cit.*, p. 6-7.

²⁸ Concernant le caractère pluriel de la fabrication et de la promotion d'*Images à la sauvette*, ses implications quant à la carrière de Cartier-Bresson ou encore le statut des photographes de Magnum outre-atlantique, voir l'article de Nadya Bair, « The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century », *History of Photography*, vol. 40, n°2, mai 2016, p. 146-166. Je remercie Kim Timby pour cette référence.

travailler avec le photographe. Que ces enregistrements existent ou non n'est pas le problème ; il est difficile de penser que les sources n'aient pas pu être plus diversifiées²⁹.

Finalement, l'accumulation des éléments présentés témoigne essentiellement de la fonction que la communauté photographique avait assignée au livre de Cartier-Bresson avant même sa parution : défendre le statut auctorial de tous les photographes. Elle manifeste ainsi les stratégies élaborées par une corporation au début des années 1950 pour démontrer, affirmer et légitimer son rang et son autonomie au sein des professions artistiques, en s'appuyant sur l'aura symbolique du livre, magnifiée dans ce cas par les conditions offertes par Tériade et Simon. Autour de 1950 en effet, seul le livre d'art semble à même de constituer la pierre angulaire de cette démonstration. Ainsi, lorsque Laure Albin Guillot demande son intégration à la Maison nationale des artistes en 1954, elle met en avant les huit ouvrages de bibliophilie auxquels elle a participé, alors qu'elle tait dans le même temps son activité de portraitiste et de publiciste³⁰.

Le problème est que, même pour les photographes, le livre n'est pas qu'un instrument. Or, l'exposition peine à nous le faire comprendre et ressentir. Pour preuve, le sort qui est fait aux frères Draeger. La plaquette les décrit comme « les meilleurs artisans de l'époque³¹ ». Dans l'exposition, la seule autre mention aux héliographeurs vient de Cartier-Bresson, qui loue leur savoir-faire dans l'entretien avec Kaligiannis. Il rappelle en outre que c'est Tériade qui avait insisté pour que l'héliogravure leur fût confiée, en éditeur connaissant sa partie et sachant tout le prix d'une bonne gravure et d'une bonne impression dans la réalisation et le succès d'un livre d'art. Placé face à la page de titre de l'édition originale, le colophon les qualifie donc de « maîtres-imprimeurs³² ». Par cette expression, les éditeurs et l'auteur expriment leur immense reconnaissance pour l'expertise des frères Draeger, qui sont tout autant des « maîtres-imprimeurs », d'ailleurs, que des industriels et des innovateurs, ce qu'occulte le qualificatif utilisé dans la plaquette³³.

Dans l'exposition, la quasi-omission et le déclassement des héliographeurs relèvent donc du contresens historique. Parce qu'elle ne tient compte ni du rang où les plaçaient les acteurs de la fabrication du livre, ni de leur statut effectif, elle oblitère l'importance qu'a eu leur contribution pour la réussite d'*Images à la sauvette*, tant à l'époque que par la suite. À cet égard, le témoignage de William Eggleston est éclairant. Rapporté par Clément Chéroux dans l'analyse qu'il a consacrée au livre à l'occasion de sa réédition en fac-similé, il rappelle que *The Decisive Moment* a constitué pour Eggleston une révélation par la qualité de l'impression photomécanique, sans laquelle il serait resté aveugle aux photographies de Cartier-Bresson³⁴. De fait, les héliogravures des frères Draeger,

²⁹ Contactée à ce sujet le 27 mars 2017, l'équipe de la fondation n'a pas donné suite à mon courriel.

³⁰ Lettre citée par Michaël Houlette, dans Delphine Desveaux, M. Houlette *et alii*, *Laure Albin Guillot : l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/La Martinière, 2013, p. 125.

³¹ Plaquette d'*Henri Cartier-Bresson. Images à la sauvette*, [p. 1].

³² Je retranscris ici le colophon, dont la structure, les termes choisis, les noms cités ou absents, sont un bon indicateur de la hiérarchie des collaborateurs de l'exécution du livre et de celle de ses éléments, telle qu'elle était conçue par les éditeurs et Cartier-Bresson en 1952 : « Cet ouvrage, présenté sous une couverture exécutée spécialement par Henri Matisse, comporte une sélection de 126 photographies prises dans l'œuvre de Henri Cartier-Bresson. / Il a été entièrement conçu et composé pour l'édition française (*Images à la sauvette*) et l'édition américaine (*The Decisive Moment*) par Tériade avec la collaboration de Marguerite Lang. / Le tirage des épreuves photographiques originales a été exécuté par Pierre Gassman. / Les maîtres-imprimeurs Draeger frères ont assuré la gravure et l'impression qui a été terminée le 22 juillet 1952. » « [Colophon] », *Images à la sauvette, op. cit.*, n. p. [face à la page de titre].

³³ L'imprimerie Draeger ne semble pas encore avoir fait l'objet d'une monographie. On peut donc commencer par la notice wikipédia, de bonne facture : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Draeger> (consulté le 11 mars 2017).

³⁴ « Je suis tombé sur *The Decisive Moment* il y a des années alors que je réalisais des tirages, et la première chose qui m'avait frappé était la qualité tonale des noirs et des blancs. [...] Ce n'est que plus tard que j'ai été frappé par la composition et le cadrage, merveilleux et justes. Cela se traduisait dans les tons du livre imprimé. J'ai eu plus tard l'occasion de voir des tirages de certaines de ces mêmes images à New York. Elles ne valaient pas grand-chose – de

comme la mise en page conçue par Tériade et Lang avec Cartier-Bresson, transforment ses images telles qu'elles existent sous la forme de tirages argentiques ou dans la presse, pour aboutir à un livre de photographies dans lequel le tout est bien plus important que la somme de ses parties. L'anatomie du monument est donc doublement incomplète et doublement biaisée, parce qu'elle est déshistoricisée.

Comment expliquer cette déshistoricisation ? Résulte-t-elle d'une méconnaissance, d'un aveuglement ou d'une indifférence à l'égard des enjeux d'*Images à la sauvette*, qu'exprimerait là l'équipe de la fondation ? Compte tenu du dispositif de monstration, on doit au contraire penser qu'elle découle de leur parfaite compréhension. Par l'accrochage de beaux tirages et l'empilement de beaux noms, ce sont les qualités d'auteur de Cartier-Bresson qui sont mises en avant et, à travers lui, celles potentielles de tous les photographes. Ainsi peut-on lire le terme désignant les imprimeurs comme un moyen commode de distinguer aujourd'hui les créateurs des exécutants, les artistes des artisans. Parce qu'il s'agit de rejouer par l'exposition l'événement constitué en 1952 par la publication, l'anatomie du monument impose sa confiscation. Face à ce résultat, on peut donc prolonger la pensée de Cartier-Bresson : si « les magazines finissent par faire des cornets à frites. Les livres demeurent », mais se cachent pour mourir.

simples photographies somme toute assez banales, mais elles représentaient ces mêmes images que j'avais adorées et idolâtrées, et pourtant, je n'en aurais pas donné trois sous. Je le regarde encore régulièrement, et je sais que ce sont les tons qui mettent la composition en valeur. » W. Eggleston, entretien avec Mark Holborn, 1988, cité par C. Chéroux, « *Une bible pour les photographes* », *op. cit.*, p. 10.

DEUXIEME PARTIE

Fétiche et tabou

Ce constat doit toutefois être nuancé, approfondi et dépassé. Rappelons d'abord que la fondation remplit pleinement sa mission par le point de vue qu'elle affirme dans cette manifestation³⁵, ce d'autant plus qu'elle y souligne les oscillations du photographe auquel elle est dédiée, qui privilégia selon les périodes les pages du livre ou les cimaises du musée pour démontrer son potentiel créateur³⁶. À cet égard, on ne s'étonnera pas que l'événement s'inscrive dans les célébrations marquant les soixante-dix ans de Magnum Photos³⁷, qui battront leur plein pendant toute l'année 2017.

Doit-on pour autant saluer ce parti pris, alors qu'il semble se muer en système ? Depuis quelques années en effet, se multiplient les expositions sur des livres de photographies parus au siècle dernier, qui contribuent dans le même temps et chaque fois un peu plus à leur disparition. Récemment inaugurée au Centre Pompidou, l'exposition *Joseph Koudelka. La fabrique d'Exils* se concentre ainsi sur une série connue par sa publication en livre, dont on cherchera vainement un exemplaire dans l'espace de la galerie photographique³⁸. On y trouvera par contre un exemplaire du catalogue édité pour l'occasion, pourtant vendu à un prix de quarante euros³⁹. Dans celui-ci, Clément Chéroux, co-commissaire de l'événement, justifie l'absence du livre original par un argument qu'on peut juger, au choix, brillant ou retors : édité en 1988 à l'occasion de l'exposition de la série *Exils*, le livre en réduisait la polysémie ; aujourd'hui, son accrochage permettrait d'en saisir toute la complexité et de « cerner plus complètement ce qui constitue le style du photographe⁴⁰ », ce pour quoi elle a été augmentée d'autoportraits inédits.

À travers ces événements, le livre de photographies devient donc un fétiche, si ce n'est un tabou⁴¹. Sans parler de sa lecture, sa présence n'est même plus nécessaire pour célébrer le statut de créateur du photographe, fonction à laquelle le réduisent les manifestations évoquées parce qu'elles minorent sa valeur d'usage au profit de sa valeur d'exposition. On pourrait presque penser que sa

³⁵ Comme le rappelle son site internet, elle a pour but, notamment, de « montrer au public par le biais d'expositions, les « trésors » du fonds ou l'œuvre d'autres photographes voire de peintres, de sculpteurs, de dessinateurs » ou encore de « soutenir la création en décennant, tous les deux ans, le prix HCB attribué par un jury international ». Outre la mise en valeur du patrimoine cartier-bressonien, lié à celui de Magnum, sa mission est donc de défendre le statut d'auteur des photographes professionnels, quelle que soit leur spécialité. Voir le descriptif des missions de la fondation sur son site : <http://www.henricartierbresson.org/fondation/> (consulté le 11 mars 2017).

³⁶ C. Chéroux, « Une bible pour les photographes », *op. cit.*, p. 20-25.

³⁷ Comme nous l'apprend la plaquette, [p. 3].

³⁸ Intitulé *Exils*, le livre a été publié à Paris en 1988 par le Centre national de la photographie. Organisée pour marquer le don au Centre Pompidou de 75 tirages par Koudelka, l'exposition *Joseph Koudelka, la fabrique d'exils* se tient du 22 février au 22 mai 2017 dans la galerie photographique du Centre. Son commissariat a été assuré par le Mnam/Cci, Clément Chéroux et Emmanuelle Etchecopar-Etchart.

³⁹ Clément Chéroux et Michel Frizot, *Joseph Koudelka. La fabrique d'Exils*, Paris, Xavier Barral, 2017.

⁴⁰ C. Chéroux, « La belle étoile », dans *Ibid.*, p. 27-31 (p. 31).

⁴¹ J'entends ces termes aux sens que leur donne le TLFi, étendu pour « fétiche », plus anthropologique pour « tabou » : « **Fétiche**, subst. masc., B. [p. anal.] 2. Personne, chose à laquelle on attribue des pouvoirs extraordinaires et/ou à laquelle on voue une admiration ou un respect exagéré. » ; « **Tabou**, I. subst. masc., A. [Anthropologie] 1. Personne, animal, chose qu'il n'est pas permis de toucher parce qu'il (elle) est investi(e) momentanément ou non d'une puissance sacrée jugée dangereuse ou impure. ; II. Adjectif, A. 2. a) Qui est interdit par une crainte sacrée, surnaturelle. », *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)* [en ligne], ATILF – CNRS – Université Nancy 2, 1990-, « Fétiche » et « Tabou ». Disponible sur le portail lexical du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/fetich> et <http://www.cnrtl.fr/definition/tabou> (consulté le 11 mars 2017).

confiscation est un ressort essentiel de cette célébration, compte tenu de l'analyse du dispositif mis en place par la fondation Cartier-Bresson. Ce phénomène de fétichisation touchant aussi bien des institutions privées que publiques, comment expliquer ce qui s'affirme comme une tendance ? Par ailleurs, puisque la fétichisation produit de l'incompréhension, existe-t-il des alternatives qui permettraient de réanimer l'histoire de la photographie mise en livre, pour la réinvestir d'un entendement, seul à même de fonder son appropriation au-delà du cercle des spécialistes ?

Innervée par mes recherches doctorales sur les liens noués en France entre livres et photographies au dernier tiers du XIX^e siècle, la suite de ce texte ne prétend pas apporter des réponses définitives à ces questions. Elle cherche simplement à poser quelques jalons, pour éclairer les causes et les conséquences du phénomène observé et dégager certaines pistes pour y parer, au terme de ce qui s'offre comme une méditation, et plus encore comme une amorce à la discussion.

Le photobook : reflet d'un goût contemporain

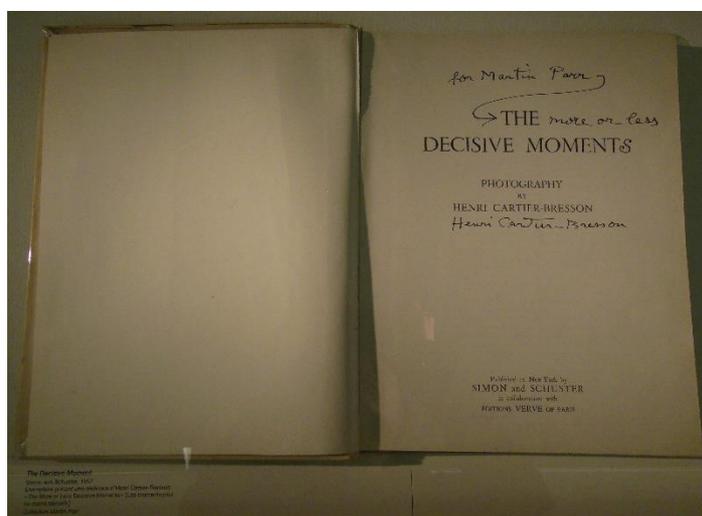


Fig. 11. – Vue de l'exposition HCB. *Images à la sauvette*. Deuxième salle (tablettes centrales). Exemplaire de la collection de *photobooks* de Martin Parr. Mars 2017. © LM

Dans l'exposition de la fondation, l'un des documents présentés exprime très concrètement l'une des causes principales de la fétichisation exhumée par l'analyse. Au deuxième étage, sous la vitre de l'une des tablettes, trône l'exemplaire de *The Decisive Moment* appartenant à Martin Parr. Ouvert sur la page de titre et non sur les images, sa présentation permet au visiteur de contempler la dédicace de Cartier-Bresson à son jeune confrère anglais (fig. 11). Assez ambivalente du reste, elle nous rappelle que Parr s'est d'abord fait connaître comme photographe, et comme photographe de l'agence Magnum à partir de 1994, avant que son nom ne soit rattaché à sa collection de livres de photographies. On s'en souvient, le premier volume de sa publication (2004) érigeait *Images à la sauvette* comme l'un des exemples les plus marquants de ce genre d'ouvrage. Dans le traitement qui en est fait à la fondation, on peut donc voir une réplique de la publication de cette collection, à laquelle on doit d'avoir conféré une existence certaine, car concrète, à une notion devenue depuis lors un label, celle de *photobook*⁴².

⁴² S'il avait déjà été utilisé en 1989 par Mattie Boom et Rik Suermondt dans le titre d'une exposition sur le livre de photographies documentaire néerlandais (*Photography Between Covers: The Dutch Documentary Photobook After 1945*, Amsterdam, Fragment Uitgeverij, 1989), il semble bien que l'emploi de ce terme se soit généralisé grâce au succès

Assez malheureusement traduit en français par « livre de photographies », ce mot-valise est défini dans l'introduction du premier volume de *The Photobook: A History*. Selon le compatriote et co-auteur de Parr, Gerry Badger, il désigne un « *ouvrage, avec ou sans texte, dont le message premier est transmis par la photographie. Son auteur est un photographe ou une personne qui édite et agence l'œuvre d'un ou de plusieurs photographes. Il possède un caractère propre, distinct de l'épreuve photographique [...]*.⁴³ » Comme le rappelle ensuite Badger, l'étude qu'il produit avec Parr s'intéresse « à un type spécifique de livres de photographies et à une « race » particulière de « producteurs » de livres de photographies. Le photographe-auteur est considéré ici comme un auteur au sens cinématographique du terme, à savoir le réalisateur autonome qui crée le film en fonction de sa propre vision artistique, et le livre de photographies est traité comme une forme importante à part entière.⁴⁴ » Suivent deux citations, l'une du critique néerlandais Ralph Prins, l'autre du photographe John Gossage, lui-même auteur et collectionneur de *photobooks*. La première permet d'insister sur l'idée que le livre de photographies est « une forme d'art autonome [...] [dans laquelle les] photographies perdent leur caractère photographique d'objets « en soi » pour devenir les composantes, exprimées à l'encre d'imprimerie, d'une création exceptionnelle appelée livre.⁴⁵ » Extraite d'un courriel envoyé par Gossage à Parr et Badger pendant la préparation de leur publication, la seconde donne les critères du *photobook* sur lesquels ils s'accordent : « Premièrement, il doit renfermer des œuvres de qualité. Deuxièmement, il doit faire jouer ces œuvres comme un univers concis au sein de l'ouvrage. Troisièmement, son esthétique doit parachever le sujet traité. Enfin, son contenu doit susciter un intérêt permanent.⁴⁶ » S'y ajoutent quelques caractéristiques formulées par Badger. L'une d'elles insiste notamment sur « la constitution d'une longue narration en photographies et le développement d'un thème avec « intention, logique, continuité, paroxysme, intelligence et perfection » [...], par lesquels « l'auteur a voulu réaliser un ouvrage plus ambitieux qu'un livre banal illustré de photographies [...].⁴⁷ »

Comment le caractère exceptionnel ou banal d'un ouvrage peut-il être évalué ? À quelle aune mesure-t-on la qualité d'une œuvre photographique et la beauté de sa mise en livre ? Quelle est la nature de l'intérêt permanent qu'elle doit susciter ? Doit-il être unanimement partagé ou suffit-il qu'il soit exprimé par un individu singulier pour être un critère déterminant de la réussite d'un livre de photographies ? À ces questions d'ordre méthodologique, l'avertissement concluant l'introduction apporte une réponse claire, nette et précise : « Il faut enfin noter que la responsabilité

de l'ouvrage de Parr et Badger. On observe par exemple que le mot n'apparaît pas dans les encyclopédies et dictionnaires spécialisés de langue anglo-saxonne parus au milieu des années 2000, cette observation tendant à démontrer le caractère restreint et récent de son emploi au moment de la parution du premier volume de *The Photobook: A History* (voir par ex. *Oxford Companion to the Photograph*, ed. Robin Lenman, Oxford/New York, Oxford University Press, 2005 et *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, ed. Lynne Warren, 3 vol., London, Routledge, 2006). Par contre, dans un article sur ce terme paru dix ans plus tard, David Company note que son emploi s'est imposé au début du XXI^e siècle, avec la publication dirigée par Andrew Roth (*The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth-Century*, New York, PPP Editions/Roth Horowitz, 2001), « consolidée » par les deux premiers volumes de Parr et Badger (D. Company, « The Photobook: What's in a Name? » [en ligne], *The Photobook Review*, n°7, Aperture, Hiver 2014, p. 3. Disponible sur : <http://davidcompany.com/the-photobook-whats-in-a-name/> (consulté le 11 mars 2017)). Pour asseoir la démonstration qui suit, il faudrait néanmoins établir la chronologie et la cartographie des occurrences du terme de façon plus précise que je ne le fais ici.

⁴³ Parce qu'elles sont assez longues, cette citation et les suivantes sont marquées par l'italique. G. Badger, « Introduction. Le livre de photographies : entre roman et cinéma », dans G. Badger & M. Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, *op. cit.*, vol. 1, p. 6-11 (p. 6).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴⁵ Ralph Prins, en conversation avec Cas Oorthuys en 1969, cité par G. Badger, *Ibid.*, p. 7, citant lui-même Mattie Boom et Rik Suermondt, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶ John Gossage, courriel adressé aux auteurs, 6 août 2002, cité par G. Badger, *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8. La citation vient du texte de Lincoln Kirstein clôturant *American Photographs* de Walker Evans (New York, MoMA, 1938, p. 190).

du choix des œuvres et des photographes nous incombe et que ce choix est le fruit de nos opinions personnelles.⁴⁸ »

Contrairement à ce qu'annonce le titre et malgré la précaution de l'article indéfini rattaché à « *History* », l'ouvrage cosigné par Parr et Badger ne traite donc pas du *photobook* dans sa généralité (« *The Photobook* »), et moins encore des rapports de la photographie au livre. En effet, son discours repose sur une sélection basée sur les sentiments du beau, du bien et du bon qui animent les deux auteurs. Elle a en outre été réalisée dans ce premier florilège qu'est la collection rassemblée par le photographe de Magnum sur une base similaire. Pour opérer la sélection, le critère prédominant est donc partial, puisque fondé sur la subjectivité. Justifiant la mise à l'écart ou la mise en valeur de livres parus sur tous les continents entre 1843 et la période actuelle, il infléchit la teneur de l'ouvrage, qui relève finalement d'une histoire du goût contemporain, exprimé à l'égard d'un livre conçu comme l'espace de prédilection où développer les qualités expressives du *medium* photographique.

Un amateur professionnel

On doit alors remarquer l'aspect conventionnel des inclinations exprimées par Martin Parr dans cette publication, par rapport à celles manifestées dans plusieurs de ses livres mettant en valeur d'autres parties de sa collection. En 1999 et 2000, il publie par exemple deux ouvrages intitulés *Boring Postcards*, présentant des items de sa collection de cartes postales⁴⁹. Relevant de la photographie commerciale de l'après-Seconde Guerre mondiale, ces images représentent notamment des bretelles d'autoroutes et des *malls* américains désertés, qui forment autant de *topoi* d'une culture capitaliste à la déliquescence programmée. En 2008, *Parrworld* complète ces ouvrages. Conçu en deux volumes, il offre une sélection plus large de cartes postales, à laquelle est joint un choix d'objets de la culture de masse, que collectionne aussi le photographe⁵⁰. Constituant un volumineux monument au kitsch, l'ensemble éclaire et enrichit celui que Parr élève à cette esthétique dans sa propre œuvre photographique depuis de nombreuses années. Il est donc surprenant que les trois volumes de *The Photobook: A History* s'attachent à la publication de beaux livres, dont le propos est de mettre en valeur le statut artistique de la photographie par l'harmonie des éléments qui les composent. Déjà exprimée par le champ lexical mobilisé par Badger pour définir le *photobook*, cette orientation est confirmée par le feuilletage des trois volets de l'étude. Les deux premiers sont pourtant parus entre *Boring Postcards* et *Parrworld*. De ce fait, leur orientation ne découle pas d'une évolution du goût du photographe. Doit-on y voir l'influence de Badger ? Ou bien encore celle des confrères de Parr, dont il rappelle avoir acquis tous les livres de photographies qu'ils lui avaient confié être leur favori⁵¹ ?

Sans doute, la réponse se trouve au confluent des trajectoires de ces acteurs, tous photographes, inclus Badger. Dans sa préface au premier volume, Parr justifie le choix de son co-auteur en rappelant que celui-ci a « une connaissance approfondie de la photographie⁵² ». Effectivement, au moment où paraît ce premier volet, Badger est déjà l'auteur de plusieurs livres

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹ M. Parr, *Boring Postcards* et *Boring Postcards: USA*, Londres, Phäidon, 1999 et 2000.

⁵⁰ M. Parr et Thomas Weski, *Parrworld: Objects and Postcards*, New York, Aperture, 2008 ; *Id.*, *Le Monde de Martin Parr : objets et cartes postales*, trad. de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Éditions Textuel, 2008.

⁵¹ M. Parr, « Préface », dans G. Badger & M. Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, op. cit., vol. 1, p. 5-6 (p. 6).

⁵² *Ibid.*, p. 5.

consacrés à l'histoire du *medium*. L'un d'eux traite même directement du sujet de la publication. Toutefois, *Photographer as Printmaker* date de 1981⁵³. Par contre, Parr et Badger ont collaboré en 2000, le second ayant signé le texte d'un livre du photographe de Magnum : *Think of England*⁵⁴. Mais Badger a surtout été choisi parce qu'il a le bon goût de collectionner des livres de photographies et, par-dessus tout, d'être lui-même photographe⁵⁵. Cette qualité explique notamment l'argument avancé dans son introduction, lorsqu'il cherche à démontrer le caractère novateur de l'étude qu'il co-signe avec Parr. Pour éclairer le peu d'intérêt que le *photobook* aurait jusque-là suscité, il rappelle qu'il est « une « entreprise » menée de bout en bout par le photographe. Si l'édition est clairement un travail d'équipe, les instigateurs, les éditeurs et souvent les financiers de nombreux livres de photographies sont, en revanche, les photographes eux-mêmes. En d'autres termes, les photographes contrôlent en général de très près la production de leurs ouvrages, et le livre de photographies représente leur propre vision de leur discipline. Ce qui, pour parler franc, a souvent été moins intéressant pour les universitaires, les conservateurs et les théoriciens qui servent leurs intérêts personnels.⁵⁶ » Contre les menées de tous ceux qui ne sont pas des professionnels de la prise de vue et qui pourtant en vivent, *The Photobook* sert donc un propos familier à nos oreilles : défendre le statut auctorial des photographes, en s'appuyant sur l'aura symbolique conférée au livre lorsqu'il est mis en regard d'autres supports de mise en forme et de diffusion de l'image photographique (cartes postales, objets). Pour être subjectifs, les critères qui ont guidé la conception de l'ouvrage n'en sont pas moins infléchis par des motifs corporatistes. À travers leur publication, Parr et Badger s'attachent à démontrer que les photographes sont les premiers créateurs des livres de photographies. *In fine*, elle leur permet de s'en réapproprier l'histoire et d'en modifier le récit, afin d'asseoir l'idée qu'un livre de photographies digne d'intérêt est en fait et toujours un livre de photographe.

Le contexte dans lequel la publication est préparée peut expliquer ce biais. Au début des années 2000, la profession se sent de nouveau menacée dans ses prérogatives. Les photographes commencent à s'émouvoir de la massification de la pratique amateur, qui profite enfin du développement des appareils numériques et de celui du web⁵⁷. Parallèlement, la domestication de l'informatique et d'internet semble menacer la production du livre. Depuis les années 1990, sa crise planifiée est largement relayée en Occident. Bien qu'elle soit rapidement nuancée par les spécialistes⁵⁸, elle paraît avoir renforcé le prestige symbolique du livre à cette période. En effet, en prédisant sa disparition prochaine, elle soulignait corollairement ses spécificités en tant que forme médiatique, celles d'offrir au message véhiculé la possibilité d'une conception patiemment élaborée

⁵³ G. Badger, *Photographer as Printmaker: 140 Years of Photographic Printmaking*, [Londres], Arts Council of Great Britain, [1981].

⁵⁴ M. Parr, *Think of England*, texte de G. Badger, Londres, Phaidon, 2000.

⁵⁵ Dans sa préface au second volume, c'est ce premier titre qu'accorde Parr à Badger, avant celui de commissaire d'expositions et de critique. M. Parr, « Préface », dans G. Badger & M. Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, op. cit., vol. 2, p. 4-5 (p. 4).

⁵⁶ G. Badger, « Introduction. Le livre de photographies : entre roman et cinéma », chap. cit., p. 11.

⁵⁷ Voir André Gunthert, *L'Image partagée : la photographie numérique* (Paris, Textuel, 2015), dont l'un des thèmes transversaux est l'angoisse de la profession face à la massification de la pratique amateur, résultant du développement de la photographie numérique. Lire en particulier p. 24-27 et p. 43-53.

⁵⁸ En 2004, Élisabeth Parinet clôt son ouvrage de synthèse sur l'histoire de l'édition française des XIX^e et XX^e siècles par une alternative pour le livre au XXI^e siècle : disparition ou troisième révolution. Si elle la laisse en suspens, son introduction s'achève en rappelant que ni les habitudes de lecture, ni les circuits du livre imprimé n'ont encore été radicalement transformés par les différentes technologies proposées à la fin du XX^e siècle comme succédanés au support papier (voir É. Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 452 et 11). Au sujet de la « troisième révolution du livre », voir le catalogue de l'exposition organisée au Musée des arts et métiers en 2002 par Alain Mercier, en collaboration avec l'historien du livre et des médias Frédéric Barbier : *Les Trois révolutions du livre*, dir. A. Mercier, Paris, Impr. nationale/Musée des arts et métiers, 2002.

et d'une conservation dans la longue durée. Dépendant en outre de son éléction par une autorité – l'éditeur –, la forme livre aurait ainsi concouru à la distinction du message qu'elle médiatisait, parmi l'ensemble des informations propagées par d'autres biais. Au début du XXI^e siècle, la menace d'une crise sans cesse brandie a donc pu contribuer à renforcer le pouvoir légitimant du livre, pour une profession en perte de reconnaissance et d'autonomie.

À une échelle macroscopique, cette conjonction de facteurs semble à même d'expliquer la conception du *photobook* défendue par Parr et Badger dans leur ouvrage, qui s'exprime à travers leurs textes et leur sélection de livres de photographies. Le choix d'*Images à la sauvette* et le rang qui lui est accordé dans les commentaires de Badger se justifient ainsi pleinement, tant il est paradigmatique du livre de photographe. Bien que, de l'aveu même des auteurs, elle ne corresponde finalement qu'à une partie de la production de livres intégrant des photographies, la légitimité d'une telle conception se voit alors assurée par l'implication d'un éditeur spécialisé dans l'édition de *photobooks* (Phaïdon) et, plus que tout, par la renommée de Parr au moment de la publication, qui confère notamment son autorité à Badger. Quoi qu'il s'appuie sur ses essais, le statut de caution scientifique qui lui est conféré par le photographe de Magnum ne doit pas occulter l'ensemble des déterminants qui ont conduit à sa promotion au rang d'historien. La plupart relève non seulement d'une communauté d'intérêts, mais aussi d'un biais corporatiste, ce que reflètent les propos de Badger sur les universitaires, les conservateurs et les théoriciens.

Pour comprendre la position défendue dans *The Photobook*, il faudrait enfin analyser la trajectoire personnelle de Parr, pour voir dans quelle mesure cette publication ne lui a pas servi à différer une phase de stérilité dans sa production photographique, plus, peut-être, qu'à rehausser la valeur de ses propres livres et/ou celle de sa collection. À ce niveau, il faut aussi reconnaître au photographe une forme de sincérité dans sa passion pour les livres de photographies et pour les images plus largement, qu'elles soient ou non photographiques. Contrairement à Cartier-Bresson, la posture de Parr n'est pas concentrée dans un existentialisme de la prise de vue, magistralement décrit par son aîné dans l'introduction d'*Images à la sauvette*. Dans l'exposition de la fondation, cette posture est d'ailleurs illustrée par quelques minutes d'un film montrant Cartier-Bresson photographiant le Nouvel An Chinois à New York en 1959⁵⁹. Manifestant parfaitement ce qu'est pour lui la photographie – avant tout une affaire de placements et de déplacements dans un espace animé de mouvements qu'il s'agit d'anticiper sans contraindre –, cet extrait complète le discours de Cartier-Bresson ; dans l'entretien avec Kaligiannis, celui-ci nous rappelle qu'il ne regarde pas de photographies, à peine celles de ses collègues, et cela bien qu'il, ou plutôt parce qu'il en réalise lui-même. En totale opposition avec son aîné sur ce plan, Parr a observé beaucoup d'images ; plus encore, il les a rassemblées et conservées pour les montrer dans des expositions et dans des livres, afin d'attirer les regards sur ces objets délaissés, flottant aux marges de notre vision, pour qu'ils migrent des frontières de l'inconscient collectif au premier plan de notre perception. Autrement dit, il a contribué à élargir la portée de notre regard sur une culture visuelle partagée ; d'une certaine façon, il a fait œuvre d'historien et, assurément, d'amateur au plein sens du terme.

Il serait donc injuste, et surtout contre-productif pour l'analyse, de restreindre la démonstration de cet attachement à une stratégie corporatiste, dont on sait qu'elle convainc rarement en dehors du cercle de ses affiliés. Or, *The Photobook: A History* a connu un succès retentissant, et cela bien au-delà du petit monde de la photographie. Bien qu'il ait pu dépasser le

⁵⁹ Gjon Mili, *Henri Cartier-Bresson photographiant le Nouvel An Chinois, New York, États-Unis, 1959*. L'extrait de film, d'une durée de 1'40", est projeté dans la première salle.

projet initial de Parr et de Badger en cristallisant un intérêt latent, ce retentissement transparaît notamment dans les multiples traductions et rééditions dont l'ouvrage a fait l'objet, au contraire d'autres livres sur le même thème parus auparavant ou parallèlement⁶⁰. Si l'on veut comprendre les incidences de ce succès, on doit donc tenir compte de l'enthousiasme déployé par Martin Parr dans sa pratique de la collection à l'égard de toutes les formes données aux images photographiques, des plus pauvres aux plus élaborées, des plus populaires aux plus élitistes, des plus vernaculaires aux plus expertes. Car on le sait, un amour très grand, très profond, peut nuire à l'objet de son affection. Par son déploiement, il peut le réduire, l'altérer, jusqu'à le briser et le détruire. Et ce que l'amour (dê)fait advient en particulier lorsqu'il résulte d'un mélange des genres, ce que Parr, amateur professionnel, pouvait difficilement éviter.

Heurs et malheurs d'une invention

Touchant l'édition, le marché, les programmes de recherche et de conservation du livre et de la photographie, les répercussions de l'étude de Parr et Badger ont été nombreuses et réelles. Quelques-unes paraissent assez heureuses. Ainsi, l'édition du *photobook* a explosé depuis 2004, ce dont témoigne la recrudescence des éditeurs spécialisés⁶¹, comme celle des festivals et des prix dévolus à la promotion et à la distinction des ouvrages qu'ils publient⁶². Quelles sont les tendances esthétiques et thématiques de ces ouvrages ? Quelle en est la réception ? Sont-ils lus au moins ? Le marché ne risque-t-il pas d'être bientôt saturé ? Sans doute, il est déjà possible de sérialiser certaines données pour mener des analyses propres à répondre à ces questions. Compte tenu de l'épanouissement du genre, on peut même gager qu'un historien du livre, de la photographie ou des médias se penchera avant longtemps sur la vogue éditoriale du *photobook* au début du XXI^e siècle, de la même façon que plusieurs chercheurs se sont dernièrement penchés sur celle du roman illustré par la photographie autour de 1900, qui la rappelle à maints égards⁶³. En attendant la publication de tels travaux pour le *photobook*, je me contenterai, dans le cadre de ces menues réflexions, de souligner la convergence, après 2004, des phénomènes listés, qui est un bon indicateur de l'influence de l'ouvrage de Parr et Badger sur l'édition contemporaine du livre de photographies.

Cependant, son ascendant ne s'est pas limité à modifier l'agenda de ce secteur économique et culturel. En créant de nombreux émules à travers le monde, il s'est aussi étendu à sa patrimonialisation, infléchissant notamment les politiques muséales et scientifiques menées dans le

⁶⁰ Je pense notamment aux deux ouvrages dirigés par Andrew Roth, *The Book of 101 Books*, op. cit. (2001) et *The Open Book: a History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, Göteborg, Hasselblad Center, 2004.

⁶¹ Pour la France, citons par exemple RVB Books, maison créée en 2011 par Matthieu Charon et Rémi Fauchaux.

⁶² Depuis la fondation du festival de Kassel en 2008, d'autres ont été mis en place, ainsi à Oslo (depuis 2014) ou à Liège (depuis 2016). La création du festival d'Oslo s'est accompagnée de celle du Photobook Museum, projet en voie de pérennisation. En outre, se tient parallèlement au salon Paris Photo, chaque année et depuis 2010, le salon Off-Print, consacré à l'édition photographique. Il a depuis essaimé à Londres, Milan et Arles. Chacun de ces événements accordent des prix aux créateurs de livres de photographies. Voir pour Kassel : <http://fotobookfestival.org/> ; pour Oslo : <http://www.fffotografer.no/en/projects/fotobokfestival-2014> et <http://www.thephotobookmuseum.com/en/museum/concept> ; pour Liège : <http://www.liegephotobookfestival.be/> ; pour Off-Print : <http://offprint.org/> (consultés le 11 mars 2017).

⁶³ Voir Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008 ou encore Lucie Goujard, *L'Illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France. Une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)* [en ligne], Th : Hist. de l'art : Université de Lille 3 : 2005, 2 vol. Disponible sur : http://www.imprimerie.lyon.fr/static/new_imprimerie/contenu/fichiers/telch/ressources_doc/these_goujard/01_these%20partie%201.pdf. Voir également le projet scientifique PHLIT et les réalisations qui lui sont associées sur : <http://www.phlit.org/projet> (consultés le 11 mars 2017).

cadre d'institutions publiques et privées. Depuis le mitan des années 2000, les campagnes destinées à recenser les *corpus* de livres de photographies anciens se sont multipliées. Portant sur des productions nationales ou continentales⁶⁴, ces programmes de recherche ont souvent été couronnés par une exposition⁶⁵. Par ailleurs, ils ont toujours donné lieu à la publication d'un ouvrage, à travers lequel le *photobook* s'est mué en « *fotolibro* », « *Fotobuch* », « *Fotobok* » ou « livre de photographies ». Ces ouvrages sont fréquemment édités par Steidl, Aperture ou Phaidon, ce dernier ayant publié l'étude de Parr et Badger. Tous éditeurs de *photobooks* eux-mêmes, leur participation doit sans doute beaucoup à la manne que représente pour leur secteur économique l'implantation d'une vogue pour le livre de photographies. Parallèlement, ces ouvrages sont souvent conçus sur le modèle proposé par Parr et Badger⁶⁶, l'un et l'autre étant d'ailleurs régulièrement sollicités pour leur conception⁶⁷. Petit à petit, le succès de ces publications a permis de décliner la formule en modifiant la focale. Ces dix dernières années, on a ainsi vu fleurir les livres sur les livres de photographies consacrés à des villes⁶⁸, des thèmes⁶⁹ ou produits par des éditeurs spécialisés⁷⁰. Plus récemment, sont apparues des publications proposant des palmarès de livres de photographies établis par différentes autorités (photographes, éditeurs, graphistes, commissaires). Le 31 décembre 2016, leur recrudescence a même permis à *Gazetbook*, festival sicilien dédié au *photobook*, de publier, non sans humour et goût de l'absurde, la liste des meilleures listes des meilleurs livres de photographies⁷¹.

⁶⁴ Ryūichi Kaneko & Aivan Varutian, *Nihon shashin-shū shi : 1956-1986*, Tōkyō, Aka-aka-sha, 2009 [trad. *Japanese Photobooks of the 1960s and 70s*, New York, Aperture, 2009] ; Horacio Fernández, *Foto/Gráfica. Les livres de photographie d'Amérique latine*, Marseille, Images en manœuvre, 2011 ; Thomas Wiegand, *Deutschland im Fotobuch*, Göttingen, Steidl, 2011 ; *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 onwards*, ed. Frits Gierstberg & Rik Suermondt, New York, Aperture, 2012 ; Peter Pfrunder und Martin Gasser, *Schweizer Fotobücher. 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie*, Baden, Lars Müller, 2012 ; *Antopsie : deutschsprachige Fotobücher. 1918 bis 1945*, ed. Manfred Heiting und Roland Jaeger, Göttingen, Steidl, 2012-2015, 2 vol. ; *Fotos & libros : España 1905-1977*, ed. H. Fernández & Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona, RM, 2014 ; *The Chinese Photobook: From The 1900s To The Present*, ed. by M. Parr & Wassink Lundgren ; texts by Gu Zheng, Raymond Lum, Ruben Lundgren, Stephanie H. Tung, & G. Badger, New York, Aperture Foundation, 2014, 2nd éd., New York, Aperture, 2016 ; Mikhail Karasik & M. Heiting, *The Soviet Photobook: 1920-1941*, Göttingen, Steidl, 2015 ; Ryūichi Kaneko & M. Heiting, *Japanese photobook, 1912-1980*, Göttingen, Steidl, 2016.

⁶⁵ H. Fernández, *Foto/Gráfica. Les livres de photographie d'Amérique latine*, op. cit. (expositions au BAL, Paris, à l'Aperture Foundation, New York, à l'Instituto Moreira Morales (Rio, Sao Paulo), au Museo del Libro y de la Lengua (Buenos Aires) ; *The Dutch Photobook*, op. cit. (exposition au Nederlands Fotomuseum, Rotterdam) ; P. Pfrunder et M. Gasser, op. cit. (exposition à la Fotostiftung Schweiz, Winterthur) ; *Fotos & libros*, op. cit. (exposition au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

⁶⁶ Un beau livre structuré en sections souvent chrono-thématiques, introduites par une courte synthèse et composées de notices pour chaque ouvrage sélectionné.

⁶⁷ Martin Parr est ainsi l'une des cinq personnes du comité consultatif ayant abouti à la campagne menée en Amérique latine à partir de 2007, dirigée par Horacio Fernández. La présentation du livre qui en a été tiré, signée du comité consultatif, rappelle l'influence de la parution du deuxième volume de *The Photobook: A History* pour le lancement du projet, initié parce qu'il avait mis en lumière « quelques travaux latino-américains d'une telle qualité qu'il laissait suspecter l'existence d'un matériel beaucoup plus riche. » (Comité consultatif, « Présentation », dans H. Fernández, *Foto/Gráfica. Les livres de photographies d'Amérique latine*, op. cit., n. p. [p. 1]).

⁶⁸ *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch. 1890 bis heute*, ed. Hans-Michael Koetzle, Hamburg, Hirmer, 2011 ; Christian Bouqueret, *Paris. Les livres de photographie des années 1920 aux années 1950*, Paris, Gründ, 2012 ; *Nueva York en fotolibros/New York in Photobooks*, ed. H. Fernández, Madrid, RM, 2016.

⁶⁹ Alessandro Bertolotti, *Livres de nus*, trad. de l'italien par Denis-Armand Canal, Paris, La Martinière/MEP, 2007 ; Yoshiyuki Morioka, *Books on Japan. 1931-1972*, Tokyo, Kouichi Yabuuchi, 2012 [livres de propagande] ; Breixo Viejo, *Film Books. A Visual History*, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, 2016.

⁷⁰ Éric Desachy, Guy Mandery et al., *Les Albums photographiques de la Guilde du livre. Lausanne. 1941-1977*, Melun, Éditions Les Yeux Ouverts, 2012.

⁷¹ SOURCE. *The Photographic Review. The Photobook Issue. The Greatest Photobooks of All Time*, n°88, Hiver 2016. La liste établie par *Gazetbook* et publiée sur sa page facebook le 31 décembre 2016 est citée par Rémi Coignet, « À propos des listes » [en ligne], *Des livres et des photos*, 4 janv. 2017. Disponible sur : <http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2017/01/04/a-propos-des-listes/> (consulté le 11 mars 2017). On peut

La publicité donnée aux titres promus par ces campagnes a ainsi conduit plusieurs d'entre eux qui étaient épuisés à être réédités en fac-similé, tels *Images à la sauvette*⁷². Parallèlement, de nombreux blogs ont été créés pour commenter l'édition, les expositions et le marché du livre de photographies⁷³. Bref, les spécialistes – universitaires, conservateurs, collectionneurs, critiques, éditeurs – s'accordent tous pour faire du premier volume de *The Photobook: A History* un événement, marquant le début d'une ère nouvelle dans la constitution de l'histoire de la photographie.

Transformer notre connaissance de la photographie par le récit diachronique de sa mise en livre, et accéder ainsi à une histoire auparavant méconnue, car occultée, c'est le *credo* de tous ceux qui ont participé de près ou de loin à défendre le *photobook* et ses avatars transnationaux, à travers leurs recherches, leurs expositions, leurs publications et leurs critiques⁷⁴. Mais quelle histoire peut-on espérer faire là ? Repris du Parr et Badger, les critères de sélection des ouvrages composant ces publications éclipsent nécessairement une partie de la production, non seulement parce qu'ils sont subjectifs et corporatistes, mais surtout parce qu'ils résultent de la projection de goûts et d'enjeux contemporains, sur des ouvrages publiés dans des contextes historiques et culturels qui ne sont pas les nôtres, et qui s'avèrent de plus hétéroclites en synchronie.

De ce fait, les *corpus* inventés depuis 2004 ne peuvent être que restreints. Ainsi, les livres recensés par Parr et Badger dans les trois volumes de leur étude atteignent péniblement un total de 700 titres, alors même que les bornes chronologiques et géographiques du champ d'investigation correspondent à la période 1843-2014 et à un espace géographique étendu à l'ensemble du globe⁷⁵. De même, l'étude dirigée par Horacio Fernández sur le continent sud-américain aboutit à un *corpus* d'environ 150 ouvrages pour tout le XX^e siècle, et cela bien que certains soient déjà parus dans le Parr et Badger. Dérisoires, ces chiffres feraient rire n'importe quel critique littéraire en période de rentrée. Pourtant, par leur réitération, les *corpus* promus dans ces publications ont participé à l'instauration d'un sentiment largement partagé : celui de l'homogénéité de la production, fondée

la découvrir ici : https://www.facebook.com/pg/photogazebook/photos/?tab=album&album_id=871097819698991.

⁷² Voir par exemple le fac-similé de *The Americans*, de Robert Frank, publié par Steidl en 2008 pour célébrer le cinquantenaire du livre, ou encore la série « Books on Books », publiée chez Errata sous la direction de Gerry Badger et dédiée à la réédition augmentée de livres de photographies épuisés, amorcée en 2009 avec *Atget. Photographe de Paris* [1930] (voir le descriptif du projet sur le site de l'éditeur : http://www.errataeditions.com/books_on_books.html (consulté le 11 mars 2017)). Je remercie Bruno Chalifour pour ces informations.

⁷³ Par exemple le blog de Rémi Coignet, créé en 2008 (<http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/>) (consulté le 11 mars 2017) ou celui de Ben Krewinkel, consacré au livre de photographies africain (cité par Fotota, « “Africa in the Photobook” – Interview with Ben Krewinkel » [en ligne], carnet de recherche du groupe Fotota, 12 août 2016. Disponible sur : http://fotota.hypotheses.org/3216?utm_source=alert (consulté le 11 mars 2017)).

⁷⁴ Si cette idée est présente dans chacune des préfaces et des introductions des trois volumes de *The Photobook: A History*, elle forme aussi le sous-titre de l'exposition de la Fotostiftung à Winterthur, comme celui du livre qui en est issu : *Eine andere Geschichte der Fotografie* (P. Pfrunder und M. Gasser, *op. cit.*). On la retrouve aussi dans l'introduction de l'ouvrage collectif dirigé en 2012 par les universitaires Patrizia di Bello, Colette Wilson, Shamoan Zamir (*The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, London/New York, I.B. Tauris, 2012, p. 1). Voir également le post de Rémi Coignet sur la publication toute récente de l'ouvrage *Magnum. Photobooks*, « Magnum. Les livres de photographies » [en ligne], *Des livres et des photos*, 8 mars 2017. Disponible sur : <http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2017/03/08/magnum-les-livres-de-photographies/> (consulté le 11 mars 2017).

⁷⁵ Les volumes 1 et 2 de *The Photobook: A History* recensaient 472 titres, « dans un ensemble d'ouvrages constituant l'histoire du livre de photographies » (G. Badger, « Introduction. Le livre de photographies redynamisé », dans G. Badger & M. Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, *op. cit.*, vol. 3, p. 6-9 (p. 7). Le site de l'éditeur, Phaidon, donne le chiffre de plus de 200 ouvrages pour le volume 3. Voir : <http://fr.phaidon.com/store/photography/the-photobook-a-history-volume-iii-9780714866772/> (consulté le 11 mars 2017).

sur celle des enjeux qui l'animent et des intentions qui la commandent dans le temps long de l'histoire de la photographie, sur tous les continents.

En faisant de quelques ouvrages les *exempla* de l'expression photographique, ces publications ont donc eu des conséquences moins heureuses, par exemple sur l'accessibilité des livres qu'elles érigeaient au rang d'œuvre d'art. En les faisant progressivement disparaître des rayons des libraires d'occasion, elles ont contribué à augmenter leur cote, modifiant rapidement le marché du livre de photographies ancien. Parr et Badger ne s'en cachent pas d'ailleurs. Aux critiques qui leur ont été faites et dont ils se font les relais dans le dernier volet de leur étude (2014), ils opposent non seulement la loi du marché, mais aussi la réédition en fac-similé de plusieurs titres auparavant épuisés⁷⁶. Le problème est que leur tirage peut se révéler insuffisant au regard de la demande créée. Initialement vendu à un prix inférieur à celui de l'édition originale⁷⁷, le fac-similé d'*Images à la sauvette* est aujourd'hui épuisé ; trois ans après sa parution, il se négocie d'occasion autour de 150 euros, l'exposition de la fondation semblant de plus en augmenter le prix⁷⁸.

Mais ces publications ont eu des conséquences bien plus problématiques que celles causées par les soubresauts du marché du livre ancien. En faisant de quelques centaines d'ouvrages l'alpha et l'oméga de la photographie mise en livre, elles ont contribué à produire un écran à la recherche. Bien qu'elle assigne au photographe un rôle dominant dans la production du livre, leur sélection repose en effet sur une conception très étroite de son rôle économique, social et culturel, restreinte à celui de l'auteur et/ou de l'artiste. Si elle ne suffit pas à englober la diversité des aspirations qui motivent la pratique photographique au XX^e siècle, elle est particulièrement préjudiciable pour le XIX^e, pendant lequel elle est très peu partagée, pas même par les praticiens. On comprend donc que la plupart des campagnes citées n'ait mis au jour que des ouvrages parus au XX^e siècle⁷⁹, quand l'ouvrage de Parr et Badger ne retient qu'une trentaine de titres pour tout le XIX^e⁸⁰. Ce dernier propose pourtant des hypothèses historiques fortes, décrivant notamment le livre comme « le berceau « naturel » de la photographie⁸¹ ». Or, on est très loin de pouvoir valider ou infirmer cette hypothèse aujourd'hui, puisque, à ma connaissance, seules quatre campagnes d'inventaire à vocation systématique ont pour l'instant été menées.

⁷⁶ M. Parr, « Préface », dans G. Badger & M. Parr, *Le Livre de photographies : une histoire*, *op. cit.*, vol. 3, p. 4-5 et G. Badger, « Introduction. Le livre de photographies redynamisé », chap. cit., p. 7.

⁷⁷ 98 euros en 2014, pour un prix estimé à 108 euros en 1952, compte tenu de l'inflation. Pour plus de détails, voir n. 5 et 22.

⁷⁸ On constate ainsi que le prix des exemplaires d'occasion du fac-similé de l'édition française est passé en quelques jours de 150 euros (11 mars 2017) à 210 euros (14 mars 2017) sur le site de la Fnac (<http://livre.fnac.com/a7390587/Henri-Cartier-Bresson-Images-a-la-sauvette>).

⁷⁹ Voir not. les n. 64 à 70.

⁸⁰ Dont la plupart étaient en outre déjà cités dans l'une des premières bibliographies consacrées aux liens noués entre livre et photographie au XIX^e siècle (Lucien Goldschmidt & Weston J. Naef, *The Truthful Lens. A survey of the photographically illustrated book 1844-1914*, New York, The Grolier Club, 1980), comme l'a démontré Steven F. Joseph lors d'une conférence à Saint-Petersbourg en novembre 2014 : « *General surveys have appeared, setting the agenda for collectors and librarians alike. The first general survey was The Truthful Lens, published in 1980 following an exhibition at that shrine to bibliophilia, The Grolier Club, in New York. Describing nearly 200 works, it has become a standard reference work in the field. This was followed in 2004 by The Photobook: a History by Parr & Badger, the first volume of which covers the nineteenth century with a smaller number – 36 books. If we compare the two surveys, we find that no fewer than 22 titles in The Photobook, i.e., 60%, had already featured in the earlier publication.* », S. F. Joseph, « *Photography as Book Illustration, 1839-1900: A New Path in Historical Bibliography* », communication prononcée en nov. 2014 au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, dont je remercie l'auteur de m'avoir confié la transcription.

⁸¹ « Où chercher nos auteurs de photographies ? Dans les revues à gros tirages ou sur les murs des galeries d'art ? Nous estimons pour notre part qu'il existe pour le photographe une troisième possibilité – le livre de photographies – qui peut être considéré comme le berceau « naturel » de la photographie. », G. Badger, « Introduction. Le livre de photographies : entre roman et cinéma », chap. cit., p. 11.

Portant sur des productions nationales, deux d'entre elles ont été ou sont conduites par des institutions patrimoniales ; les deux autres ont été réalisées par des particuliers : amateurs, collectionneurs et érudits. Sur ce sujet, la British Library a été pionnière. Depuis 2004, elle propose une base de données en ligne des livres illustrés par la photographie édités en Grande-Bretagne entre 1839 et 1914⁸². Pour la France, on attend toujours avec grande impatience la publication de l'inventaire des livres illustrés par la photographie (1840-1900), qui est mené à la BnF depuis 2000 par Marie-Claire Saint-Germier, conservatrice de la Réserve des livres rares dont on peine à comprendre, de l'extérieur de l'institution, pourquoi elle a conduit son travail sans le concours plus assidu d'une conservatrice ou d'un conservateur spécialisé.e dans la photographie⁸³. Depuis 2015, on doit par ailleurs à la persévérance de Steven F. Joseph et de Rolf H. Krauss de pouvoir accéder à un aperçu très complet de l'édition belge et allemande des livres illustrés par la photographie au XIX^e siècle⁸⁴.

Ces inventaires sont donc rares, ce qui nous indique que la production est très mal cartographiée, au moins pour le XIX^e siècle. De ce fait, ses formes, ses acteurs, ses motifs nous demeurent suffisamment obscurs pour qu'il soit difficile de qualifier quelque *corpus* que ce soit à cette période, même ceux qui se concentreraient sur le *photobook*. En outre, les auteurs de ces inventaires à vocation systématique s'accordent tous sur l'étroitesse et la faible diffusion de la production de livres renfermant des photographies, lorsqu'ils la comparent aux chiffres de l'édition traditionnelle dans chaque pays concerné⁸⁵. Certains d'entre eux relèvent par ailleurs l'implication modérée des photographes de métier dans leur réalisation. Si ces observations ne contredisent pas l'importance des titres effectivement publiés au regard de la définition du champ d'actions du dispositif et des images photographiques au XIX^e siècle, il y a donc fort à parier que le livre n'est pas l'unique berceau de la photographie, et moins encore le *photobook*.

De ce point de vue, le témoignage le plus inquiétant du succès de l'étude de Parr et Badger est peut-être la reprise de leurs hypothèses, et notamment de leur hypothèse principale, dans certains ouvrages scientifiques. Parue en 2012, intitulée *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, la publication codirigée par Patrizia di Bello, Colette Wilson et Shamoan Zamir s'ouvre ainsi sur l'idée que le livre est le « premier et véritable foyer⁸⁶ » de la photographie au XIX^e siècle.

⁸² La campagne d'inventaire a été menée dans ses collections de 1994 à 2004. Intitulée *Catalogue of Photographically Illustrated Books (1839-1914)*, la base de données recense actuellement 1323 livres (inclus les traités photographiques), 15274 photographies accompagnées de titres et de descriptions, ainsi que 320 numérisations de photographies originales. Elle est consultable sur le site de la British Library, *Catalogue of Photographically Illustrated Books (1839-1914)* [en ligne], ed. Annie Gilbert, Londres, The British Library. Disponible sur : <http://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/history.asp> (consulté le 11 mars 2017).

⁸³ Le 13 octobre 2015, la BnF indiquait sur son site à la rubrique « Actions » que le catalogue contenait 1730 titres, près de 1450 notices étant normalisées (voir [Anon.], « Inventaire des livres du XIX^e siècle illustrés par la photographie (1840-1900) » [en ligne]. Disponible sur : http://actions-recherche.bnf.fr/BnF/anirw3.nsf/IX01/A2013000276_inventaire-des-livres-du-xixe-siecle-illustres-par-la-photographie-1840-1900 (consulté le 11 mars 2017).

⁸⁴ Steven F. Joseph, *Belgian Photographic Literature of the 19th Century. A Bibliography and Census/L'édition photographique belge au 19^e siècle. Bibliographie et recensement*, Leuven, Leuven University Press, 2015 ; Rolf H. Krauss, *Das Fotobuch im neunzehnten Jahrhundert : eine annotierte Bibliografie ausgewählter Bibliografien*, [s.l., s.n.], 2015, et sa recension dans *FotoGeschichte* [en ligne], 35^e année, n°135, printemps 2015, disponible sur : <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=732&L=1> (consulté le 11 mars 2017).

⁸⁵ Voir par ex. S. F. Joseph, *Belgian Photographic Literature of the 19th Century*, *op. cit.*, p. 104-105.

⁸⁶ “Ever since the publication of Henry Fox Talbot's Pencil of Nature (1844-1846) as a series of six fascicles, the home of the photograph has been the book as much as the gallery wall. It could even be argued that **the book is the first and proper home of the photographic image** [je souligne] from which it moved out to take up residence in the fine art gallery and the modern museum in the early twentieth century – just as the proper home of vernacular or private photography is the album or scrapbook.”, Patrizia di Bello & Shamoan Zamir, “Introduction”, *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, *op. cit.*, p. 1.

Pourtant, aucune des douze contributions de ce collectif ne concerne quelque ouvrage que ce soit pour la période 1845-1907, les deux premières études de cas – celle de Graham Smith sur *Sun Pictures in Scotland* de Talbot (1845) et celle de Shamoan Zamir sur *The North American Indian* de Curtis (1907-1930) –, semblant suffire au traitement de l'histoire du livre de photographies au XIX^e siècle.

Ayant absorbé une partie des crédits de la conservation et de la recherche publique et privée, l'invention du *photobook*⁸⁷ a donc d'ores et déjà contribué à réifier l'histoire de la photographie, en réduisant les liens tissés par des acteurs provenant de différents champs à la fabrication d'un objet restreint au livre d'auteur-photographe, qu'elles que soient les époques et les aires culturelles envisagées. Profitant d'une conjoncture favorable, reposant sur la renommée de Parr, une sélection flatteuse pour notre goût contemporain, une édition soignée enfin, cette invention menace ainsi de produire un certain nombre d'impensés. Que la photographie entretienne des liens conceptuel, structurel et technique avec l'imprimerie fait-il du livre son réceptacle « naturel » et du papier son support de diffusion unique, ou même principal ? Pour répondre à cette question, et mieux cerner la rupture historique à laquelle elle a participé en tant que moyen de représentation, mais aussi de réplique, il semble donc qu'il faille cesser de chercher à tout prix des beaux livres faits par des auteurs-photographes. Compte tenu de la massification de la pratique photographique et du nombre d'images auxquelles nous sommes chaque jour confrontés, dans des contextes qui ne se limitent certes pas au *photobook*, l'on peut même penser qu'il est urgent de regarder ailleurs et autrement.

⁸⁷ Le terme d'invention est à entendre ici au sens spéléologique ou archéologique du terme, un paradigme que convoque d'ailleurs Badger dans le dernier volet de son étude avec Parr (G. Badger, « Introduction. Le livre de photographies redynamisé », chap. cit., p. 7). Selon cette acception, des *corpus* de livres, très variés dans leurs formes, leurs contenus, voire leurs motifs, ont été dégagés, mis au jour, tout à la fois retrouvés et recomposés, construits, par le biais de ces campagnes et de leurs publications, auquel le label *photobook* a permis de conférer une homogénéité, tout en les faisant exister.

« Manger des frites dans l'Instant décisif » : le *photobook* double cuisson

Pour nous guider, plusieurs travaux existent déjà, qui ont ouvert un certain nombre de pistes. L'exposition de la fondation HCB, de même que celle du Centre Pompidou, enfin la promotion qui en est faite dans les grands médias, incitent cependant à les rappeler. On peut les synthétiser en deux directions complémentaires : la première vise à réinstaurer une attention à la diversité des formes adoptées par la photographie, à celle des usages qui furent les siens, des expérimentations dont elle fit l'objet, des acteurs qui ont participé à les façonner, des désirs et des compromis qu'ils ont nécessités, et cela en prenant garde de projeter sur eux des valeurs qui leur sont exogènes ; la seconde cherche à rétablir le dialogue entre des approches complémentaires moins qu'opposées, celles des universitaires, des conservateurs, des collectionneurs, des praticiens (photographes, imprimeurs, éditeurs...), des marchands et des théoriciens.

Au premier titre, on doit saluer le travail de fourmi réalisé pendant vingt ans par Steven F. Joseph sur ses deniers personnels. En effet, le collectionneur ne s'est pas contenté d'inventorier l'édition du livre illustré de photographies en Belgique, même sans le restreindre au livre de photographes ; il a aussi étendu son enquête aux périodiques généraux et spécialisés, aux catalogues commerciaux, aux manuels et aux traités photographiques, enfin aux publications de l'Association belge de Photographie. Sa bibliographie s'offre ainsi comme un outil précieux, non seulement pour affiner notre perception des différents types de publications qui pouvaient résulter des rapports tissés entre les gens du livre et ceux de la photographie, mais plus largement pour réfléchir aux liens de la photographie à l'imprimé, donc à la mise en forme et à la diffusion de différents genres de discours reposant en partie sur la photographie, mais en partie seulement. Amour et rigueur méthodologique ne sont donc pas antinomiques et l'on peut même penser qu'ils s'enrichissent mutuellement, lorsque le premier est exempt d'enjeux professionnels, économiques, et surtout statutaires.

Si l'on doit reconnaître à Parr et Badger d'avoir contribué à focaliser l'attention sur l'histoire de la photographie mise en livre, c'est en effet leurs prémunitions à l'égard de certaines catégories de chercheurs qui finit par ruiner l'intérêt de leur projet, et qui leur a valu les critiques auxquelles ils ont fait face. Dans le dernier volume, Parr achève ainsi sa préface : « *S'appuyant sur la subjectivité, notre travail s'apparente à une sorte d'histoire revisitée officieuse. Photographes et livres qui avaient disparu de la circulation retrouvent une nouvelle vie, et des photographes reconnus voient leurs œuvres reconsidérées grâce à une nouvelle manière de voir leurs livres essentiels. Nous portons aussi une attention particulière à ce qui a inspiré d'autres photographes [...]. Cette démarche permet de donner aux photographes une occasion de s'exprimer au lieu d'entendre universitaires et théoriciens leur expliquer leur propre histoire. Pour nous, il s'agit de l'aspect le plus stimulant et le plus gratifiant de ce long et plaisant processus permettant de redéfinir le rôle du livre de photographies. Les ouvrages présentés dans ce troisième volume contribuent à leur tour à réaffirmer le statut des livres de photographies et l'histoire revisitée qu'ils sous-tendent.*⁸⁸ » Chaque préface de Parr, chaque introduction de Badger, est à l'avenant. À travers la promotion du *photobook*, et plus généralement du support livre, toutes revendiquent la légitimité des photographes à être reconnus comme les auteurs, non seulement d'images qui soient des représentations et non des reproductions – ce qui était le *credo* des photographes français autour de 1880⁸⁹ –, non plus aussi que d'un discours s'élaborant à travers la mise en séquence de photographies – ce qui était le propos d'*Images à la sauvette* pour Cartier-

⁸⁸ M. Parr, « Préface », dans G. Badger & M. Parr, *Le Livre de photographies : une histoire, op. cit.*, vol. 3, p. 5.

⁸⁹ Je renvoie à ma thèse (soutenance au 4^e trimestre 2017) : *Inventer le livre illustré par la photographie en France. 1867-1900. T. 1. Enjeux, débats, réalisations.*

Bresson et les photographes de Magnum en 1952 –, mais également du récit historique qu'elles construisent et dont elles sont le fruit. Rappelant par bien des côtés les crispations qui peuvent conduire à la revendication ou au rejet du *connoisseurship*⁹⁰, cette prise de position – basée sur l'utopie d'une histoire vraie dont ne sont exempts ni les conservateurs, ni les universitaires, ni les théoriciens – nous indique les tensions existant entre les différents acteurs professionnels du champ de la photographie. Parce qu'elles produisent manifestement des impensés, l'on ne peut qu'appeler à ce qu'elles s'apaisent par la reconnaissance de la complémentarité des différentes approches de la photographie. À ce deuxième titre, celui de la discussion et de l'émulation, on peut donc saluer la journée d'étude organisée par les Archives nationales le 20 avril 2017, dont le programme vise à faire dialoguer toutes les pratiques de l'image photographique, dans le temps long de son histoire⁹¹.

Outre des expositions et des publications sur l'histoire du *photobook*, on peut donc espérer lire bientôt des travaux sur ces « artisans » qu'ont été les frères Draeger, qui prolongeraient notamment ceux entamés à l'Université de Lausanne sur les imprimeurs de la photographie⁹². Peut-être aurons-nous ainsi l'occasion de visiter, dans un avenir proche, une exposition menée par une grande institution patrimoniale, qui synthétiserait plusieurs travaux conduits actuellement sur la circulation des images photographiques, dont le papier n'a pas constitué le support principal, loin s'en faut.

*

* *

Au sortir de l'exposition, la personne à qui je faisais part de mes impressions et à qui sont dédiées ces méditations me proposait un happening aux accents dadaïstes : faire des cornets d'*Images à la sauvette* et y manger des frites devant la fondation. Blague potache, iconoclaste, irréalisable bien sûr, mais drôle, qui mit un terme à l'exaspération qu'avait suscitée la visite de cette manifestation, par la condescendance exprimée à l'égard de la culture populaire, de ceux qui la vivent et qui la

⁹⁰ Par certains côtés, la trajectoire de Parr rappelle en effet celle décrite par Abigail Solomon-Godeau à propos d'André Jammes, libraire ancien, collectionneur, historien, commissaire d'exposition, amateur, l'un des principaux inventeurs – enfin – des « primitifs de la photographie », dont le haut degré d'artisticité se serait manifesté à travers la pratique du calotype dans les années 1840-1860. Dans un article paru en 1983, elle analysait et critiquait les réalisations de Jammes pour promouvoir sa collection des années 1960 au début des années 1980, et en augmenter la valeur économique. La recrudescence des expositions, des publications et des colloques qu'elle observait au début des années 1980 la conduisait à baptiser le phénomène de « *calotypomanie* », un néologisme probablement repris du titre de la célèbre lithographie de Maurisset (*La Daguerriotypomanie*, 1839), dont on pourrait tirer aujourd'hui par dérivation celui de *photobookomanie* (Abigail Solomon-Godeau, « Calotypomanie. Guide du gourmet en photographie historique » [“Calotypomania: The Gourmet Guide to Nineteenth-Century Photography”, *After-Image*, 1983 ; *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991], trad. de l'am. par Pierre Camus, commenté par François Brunet, *Études photographiques*, n°12, nov. 2002, p. 4-36). N'étaient la rareté des livres anciens et ses conséquences sur leur marché, les phénomènes repérés par Solomon-Godeau, leurs motivations et leurs incidences, sont assez proches de ceux observés dans le cas du livre de photographies. Rétrospectivement, l'un des facteurs convergents qui me semble le plus problématique est toutefois le divorce presque total entre André Jammes et les universitaires, auquel cet article semble avoir participé. Voir à ce titre le mémoire de Cécile Nédélec, *André Jammes, collectionneur et historien de la photographie*, Mém. Master 2 en Histoire visuelle : EHESS : 2010, élaboré sans avoir pu rencontrer Jammes.

⁹¹ Voir le programme de cette journée intitulée *Écrire l'image. Dialogues en histoire de la photographie autour des sources et de leurs usages* sur le site des Archives nationales : http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/documents/10157/11375/mois_photo-20avril.pdf/4a654a45-1a56-498f-b1db-27883d1fcd1 (consulté le 03 avril 2017).

⁹² Voir l'exposition virtuelle à laquelle ces recherches, menées à l'Université de Lausanne sous la direction d'Olivier Lugon, ont donné lieu : <http://wp.unil.ch/livre-photo/> (consulté le 11 mars 2017).

font, que cristallisait l'exergue de l'exposition : la citation tronquée de Cartier-Bresson. À quelques jours de là, le hasard de mes lectures la réactivait toutefois. Au détour d'un roman de Blas de Roblès, une citation de Barthes, faite de mémoire par le personnage principal mais probablement inventée par un romancier adepte de littérature au second degré, associait de nouveau le symbole de la cuisine populaire, foraine, nomade, de baraque mais aussi de barricades et de manifestations, à la bêtise et à l'inculture de masse, de celles qu'on impute toujours au plus grand nombre pour mieux s'en distinguer dans le même temps : « L'idéologie, [...] c'est comme une bassine à friture : quelle que soit l'idée qu'on y plonge, c'est toujours une frite qui en ressort.⁹³ » L'observateur sait pourtant qu'il peut sortir bien des choses d'une friteuse, en fonction de ce que l'on y met, du temps qu'on l'y laisse, du nombre de fois qu'on l'y plonge, de la nature de la graisse employée, de la température à laquelle on la porte, de l'endroit du globe où l'on se trouve.

Trop belle pour ne pas être soulignée, cette coïncidence nous indique plusieurs choses. Si l'on veut s'extraire d'une pensée de la photographie trop souvent restreinte à une herméneutique des œuvres ou à une glose sur le génie de quelques grands photographes⁹⁴, il va falloir se salir les doigts. Si l'on veut par exemple comprendre les processus par lesquels émergent des cultures visuelles, quels sont leurs facteurs et quelles en sont les incidences, on va devoir en effet plonger dans les poubelles d'une histoire de la photographie aux ressorts éculés, car bien souvent indexée sur l'histoire de l'art la plus conventionnelle par ceux qui la pratiquent : photographes, conservateurs et universitaires. Ce n'est qu'à ce prix, semble-t-il, que l'on pourra retrouver les papiers gras et les objets brisés qui furent d'abord des magazines, des affiches, des cartes postales, des porte-plumes, des faïences, des porcelaines, des bijoux, des bibelots, et même des livres illustrés de photographies, à travers les usages, les reprises, les détournements et les recouvrements desquels ont été élaborés des imaginaires partagés, qui innervent ceux que nous construisons actuellement.

Laureline Meizel
[Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne](http://www.univ-paris1.fr/)

Pour leur relecture patiente et la richesse des discussions qui ont suivi, je tiens à remercier Max Bonhomme, Bruno Chalifour, Mathilde Kiener, Fedora Parkmann et Kim Timby.

⁹³ Jean-Marie Blas de Roblès, *Là où les tigres sont chez eux*, Paris, Zulma, 2008, p. 438. Sur ce roman, on pourra parcourir le site qui en donne quelques clés et en prolonge quelques énigmes : <http://lapartdeschoses.free.fr/loltsce/index.php> (consulté le 11 mars 2017). Où l'on apprend que cette citation dérive probablement de Robbe-Grillet, lequel, « faisant allusion à l'allergie de Barthes pour la pensée-système, a écrit quelque chose de très similaire : « une pensée « véridique » à la cohérence trop forte, c'est comme de l'huile bouillante ; vous pouvez y plonger n'importe quoi, il en ressortira toujours une frite. » (*Le Miroir qui revient*, p. 67). »

⁹⁴ Telle que peut la faire Gerry Badger suite à *The Photobook: A History*, voir G. Badger, *The Genius of Photography: How Photography Has Changed Our Lives*, London, Quadrille, 2007 et *Pleasures of Good Photographs. Essays*, New York, Aperture foundation, 2010.