



Perspective

Actualité en histoire de l'art

3 | 2006

XIX^e siècle/XX^e siècle

Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie

Michel Frizot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4259>

DOI : [10.4000/perspective.4259](https://doi.org/10.4000/perspective.4259)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 464-470

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michel Frizot, « Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4259> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4259>

par la prise en compte de la distance ironique ou critique maintenue par les artistes avec la science, par l'ouverture enfin aux incompréhensions mutuelles, aux approximations et autres infidélités qui fondent leurs rapports. L'exemple des structures produites par les plaques vibrantes de Ernst Florens Friedrich Chladni est à ce titre emblématique : issues d'une expérience ayant illustré à la fin du XVIII^e siècle la nature vibratoire du son, elles ont été reproduites dans *Thought-Forms* (1905), l'ouvrage théosophique d'Annie Besant et Charles W. Leadbeater. L'anecdote souligne l'ambivalence des lectures possibles, du rationalisme à l'occultisme, pointe les liens entre les explications scientifiques et spiritualistes et invite à s'interroger sur les raisons de la prévalence, à une époque donnée, de l'une ou de l'autre. C'est sans doute en dernière analyse la voie qui s'ouvre à présent, et ce grâce à l'imposante somme d'éléments fournis aux débats par ces trois ouvrages et ceux qui les ont précédés : poursuivre cette nécessaire relecture de l'histoire de l'art abstrait en considérant les différents faisceaux de causes dans leurs articulations et dans ce qu'ils révèlent de l'état des sociétés qui les produisent ou les révèlent.

Guitemie Maldonado, Université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, guitemie.maldonado@freesbee.fr

Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie

Michel Frizot

– Douglas R. NICKEL, *Snapshots, The photography of Everyday Life, 1888 to the Present*, San Francisco, Museum of Modern Art, 1998. 94 p., 68 ill. ISBN : 0918471451 ; 25 \$.

– Rafael DOCTOR RONCERO, *Una historia (otra) de la fotografía, an (other) history of photography*, Madrid, Caja, 2000. 247 p., 800 ill. ISBN : 84-95321-13-0 ; 15,65 €.

– Thomas WALTHER, *other pictures. anonymous photographs from the thomas walther collection*, Mia Fineman éd., Santa Fe, twin palms publishers, 2000. 142 p., 142 ill. ISBN : 0944092829 ; 31,50 \$.

– Christian SKREIN, *Snapshots, The Eye of the Century*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004. 560 p., 500 ill. ISBN : 3-7757-1396-4 ; 43,95 €.

– Robert Flynn JOHNSON, *Anonymes, images énigmatiques de photographes inconnus*, Londres, 2004, Anonymous ; Paris, Thames and Hudson, 2005. 208 p., 220 ill. ISBN : 2-87811-265-2 ; 33,20 €.

Six ouvrages sont parus depuis une dizaine d'années qui traitent d'un domaine auparavant presque exclu de l'histoire de la photographie, que l'on peut désigner comme photographie d'amateurs et photographie de famille. Prise de conscience d'un champ restant à défricher, besoin d'élargissement des domaines accessibles, refuge de la nostalgie ou extension du bon goût aux pratiques vernaculaires, il y a de tout cela à la fois. La soudaine accélération du phénomène peut passer pour un effet de mode éditoriale, mais une remise en cause des hiérarchies se profile : on abandonne la stratégie de légitimation des photographes-auteurs qui caractérise souvent l'histoire de la photographie, pour porter attention à des non-photographes tout en mettant l'accent sur la réception individuelle de l'image (ce qu'elle suscite pour le regardeur). N'y-a-t-il pas là une réelle interrogation sur la nature de la photographie, ses motivations privées, ses fonctions sociales, ses systèmes de signification, interrogation qui affecte les formes de l'histoire des images et par ce biais l'histoire des arts ?

À la fin du XIX^e siècle, le photographe amateur est le produit de l'entrée sur le marché de plaques ou pellicules ultrasensibles, au gélatino-bromure d'argent, et des dispositifs qui leur sont adaptés, les appareils à main de moyen ou petit format, de type Kodak (1888) ou Détective, avec quelques étapes décisives de popularisation dans les années 1890, tel le Pocket Kodak de 1895 (utilisé par Bonnard). Puis ce sont les Brownie, les Box, Folding, Instamatic qui forment les grosses ventes du XX^e siècle. L'amateur basique se satisfait d'un appareil sans réglages optiques (de mise en point ou de diaphragme), parfois sans choix de vitesses de pose et à visée sommaire. La déqualification de l'appareillage est l'une des caractéristiques de la pratique d'amateur et c'est elle qui détermine certaines propriétés des photographies produites : flou, bougé de pose, décadre, superposition de prises de vue. Propriétés, effectivement, car elles appartiennent en propre à tout le « photographique », et les photographies n'ont pas à être jugées sur des principes esthétiques étrangers à leur mode d'engendrement. Mais on ne saurait réduire la pratique de l'amateur au type d'appareil ; on peut faire de la photographie occasionnelle, de famille

ou de voyage (par nature destinée à l'album) avec des appareils de plus haute tenue. Ce qui distingue cette catégorie, c'est tout d'abord la destination des images : la contemplation privée par le cercle personnel et familial, l'album-souvenir ou plus prosaïquement (de plus en plus présente au fil du temps), la boîte à chaussures, fruit de la paresse. Le second critère tient à la pratique manuelle et gestuelle de la photographie (l'appareil toujours à l'extrémité des bras), à l'instantanéité comme mode de préhension, sans grand calcul et sans précision : tout cela tient dans le terme américain de « *snapshot* », qui évoque pêle-mêle la spontanéité, l'amateurisme comme posture mentale, la désinvolture, la hâte, l'improvisation... et le claquement de doigts (« *to snap* »). L'ouvrage de Brian Coe et Paul Gates¹ (1977) est le premier à tenter de faire l'histoire (nécessairement appuyée sur un essor des dispositifs) de « la montée de la photographie populaire ». Il se situe dans cette période (années 1970) d'une prise de conscience de l'importance de la photographie dans la mutation des images : c'est l'époque du body-art, de l'art conceptuel, des premiers travaux de Christian Boltanski. Limité à l'Allemagne, l'excellent *Knipser* de Timm Starl (1995)² développe avec beaucoup plus d'ambition historique les applications sociales de la photographie populaire ou « privée » et toutes les conditions d'émergence de pratiques de prises de vue, de collecte, de présentation et d'archivage privés.

Mais les ouvrages qui nous occupent ne sont pas de telles études analytiques, leurs textes sont limités à des préfaces ou postfaces, justifications d'un rassemblement d'images qui répondent peu ou pas du tout à une logique d'historien. Celui-ci chercherait des liens, des références, des continuités ou des ruptures en privilégiant la relation du photographe au photographié et déterminerait des intentions ou des fonctionnalités dans chaque photographie. Au lieu de quoi ces ouvrages se contentent de prélèvements, plus ou moins argumentés, dans un champ que l'on considère comme illimité, impossible à prendre en considération globalement, mais *a priori* homogène (des milliards de photographies à l'échelle d'un siècle). En 1977, le premier, *American Snapshots*³, prenait le contre-pied de Brian Coe : Ken Graves et Pitchell Payne bénéficiaient d'une bourse du National Endowment for the Arts pour faire du « porte à porte » en demandant à voir des albums dans lesquels ils sélectionnèrent une centaine de clichés

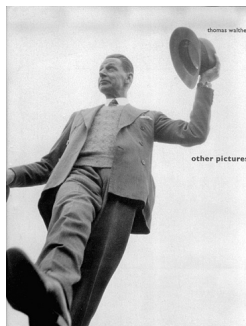
de situations, d'activités familiales, généralement cocasses et sans heurts, directement lisibles, « *complete visual statements* » ne requérant ni explication ni rationalisation. Les auteurs ont tracé une ligne simpliste excluant toute provocation, qui dresse au final un constat aimable d'une Amérique heureuse de s'exhiber en images (« *celebrate and remember* » serait la raison d'être des *snapshots*). Il en demeure davantage un semblant d'ethnographie vieillotte des temps modernes (des années 20 aux années 70) qu'un repérage de qualités proprement photographiques : l'image n'est que le symptôme d'un développement de la société, telle du moins qu'on se plaît à la restituer dans les années 70.

Il en va tout autrement des recueils parus depuis les années 1990. Le mode d'investigation a changé et son champ d'application aussi. Le nouveau *Snapshots* est un catalogue qui accompagne une exposition au San Francisco Museum of Modern Art, organisée par Douglas R. Nickel, conservateur associé pour la photographie. Dans une voie ouverte par la conservatrice du département photo, Sandra Phillips, la photographie d'amateur est devenue « *part of visual culture* » (pour reprendre cette terminologie absurde qui nous vaut aujourd'hui, en français, de qualifier tout ce qui est « iconique » de « visuel »). L'expression « *everyday life* » renvoie faussement à une invite anthropologique qui se dérobe : il n'y a que 68 clichés, mais de qualité « muséale », provenant d'un choix très sélectif en plusieurs étapes. Les épreuves sont sorties de leur contexte initial (album, archive familiale), ils ont perdu toute référence et toute appartenance, ont été chinés au marché aux puces par des ramasseurs et suivent un circuit normalisé qui va du magasin du brocanteur au marché de la photographie, et de collectionneur en galerie, vers le musée. La plupart de ces *snapshots* ont gagné ce statut d'exception parce qu'ils font effectivement exception, ou sont exceptionnels dans le champ des photographies d'amateurs. Ils sont *remarquables* parce qu'ils n'émergent pas à la signalétique habituelle de la banalité tout en participant de celle-ci ; et ce qu'ils possèdent « en plus » pour faire exception est en fait un « moins ». C'est une disqualification momentanée (au moment de la prise de vue) des standards de la photographie de famille, un abandon, un laisser-aller où le désir de faire-photo de ce que l'on voit, et de ce qui advient soudainement, s'est libéré de la retenue qu'impose le surmoi de la pratique photographique

1. WALTHER,
Other Pictures,
2000, couverture.

tout autant que le surmoi des bons usages en société. Si la pratique individuelle d'amateur est en principe débarrassée du surmoi esthétique de la profession, il reste toujours quelque chose d'une volonté de bien faire et de bien montrer ce qu'on vise, dans l'espoir d'une pleine lisibilité de la scène. Or, les clichés de *Snapshots* échappent à ces bonnes intentions ou à des régulations subjectives, non énoncées mais omniprésentes : ils dépassent leur but. La photographie, en tant que déclenchement d'une opération irréversible conduisant à une image, s'y trouve mise à nu de tout son enrobage d'intentions très évidentes et appuyées, auxquelles souscrit toute la photographie d'amateur. Ces intentions sont de faible énergie, mais elles sont communes et standardisées ; ces images qui les dépassent rendent alors compte d'une échappée proprement photographique, là où le dispositif n'agit qu'en fonction de ses régulations internes, en enregistrant toute émission lumineuse, conformément au principe d'enregistrement de la lumière seule. Le critère du choix par un sélecteur ultérieur, étranger au cercle des intentions premières, ne peut être que l'étonnement procuré par ces photographies, dans l'écart entre ce qui était sans doute attendu et ce qui apparaît et peut désormais être regardé à loisir : une contemplation de l'inattendu photographique, et souvent du non-perçu par le photographe. Cette attitude de sélecteur a sa contrepartie : les photographies n'ont aucun auteur, les « légendes » ne sont que des titres descriptifs (à quelle fin didactique puisque les images sont de toute façon « *untitled* » ?), les dates données sont évaluatives. Et la seule autorité mentionnée est celle du collectionneur, ou possesseur. La déconnexion de toute référence au contexte ou au photographe reporte l'attention sur la connexion de l'image avec son seul regardeur, « sur le terrain de l'affect » : « Les questions théoriques les plus intéressantes autour des *snapshots*, ont à voir avec le pouvoir qu'elles ont sur nous » (NICKEL, p. 13).

Constituée dans les années 1990 (parallèlement à une collection d'« œuvres photographiques » plus canoniques), la collection d'« *anonymous amateurs* » de Thomas Walther était exposée au Metropolitan Museum of New York en 2000, donnait lieu à un livre catalogue, avant d'être partiellement acquise par le MoMA en 2001 (50 photos d'amateurs et 328 « œuvres »). À priori, on peut se demander si les institutions SFMoMA, Met et MoMA ne se sont pas livrées sur ce sujet à une concurrence

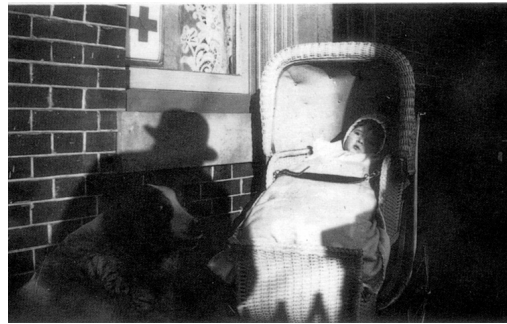


ou une surenchère. Le contenu du livre, intitulé *Other Pictures*, démontre la prédestination muséale des images, de la part d'un collectionneur de rang international. Le texte confié à Mia Fineman développe les idées reçues sur

la photographie en général et sur l'incapacité de l'amateur à dominer le médium. Ce qui est quelque peu contradictoire avec la référence à plusieurs « grands photographes » que l'on croit deviner derrière certaines « réussites », et avec le contenu du livre qui propose, pour une part, une sorte de grammaire des effets modernistes (plongée, plan très rapproché, divers niveaux de flou) commençant avec les récréations photographiques (effet de montage, prises de vue multiples), les accidents et les effets involontaires, les images « osées » de la sphère intime. Mais on compte là des effets trop intentionnels pour qu'ils soient « d'amateurs ». La photographie « constructiviste » de la jaquette donne le ton des allégeances à une modernité artistique maîtrisée, celle de l'entre-deux-guerres (fig. 1). Les 142 images, seulement situées (« usa, circa 1925 ») forment un recueil des « meilleurs » éléments d'une catégorie « amateurs » quelque peu élargie, dont les critères de sélection ne sont pas énoncés. D'évidence, l'autorité sélective finale est celle du collectionneur, après de multiples intermédiaires du marché, et elle sera redoublée par le conservateur de musée qui validera certains choix par leur introduction au musée. Dans toutes ces interventions de regards, il est à craindre que les cohérences des étonnements individuels se contredisent et s'annulent au profit d'une lecture esthétique moyenne convenant au musée ; celle-ci rechercherait notamment chez les amateurs des antécédents du modernisme. Pourtant, on peut savoir gré à Thomas Walther et à ses pourvoyeurs de chercher à circonscrire les qualités des étonnements photographiques, lorsque quelque chose d'inattendu et d'heureux se découvre dans la faille des prévisions de l'opérateur et des conditions de prise de vue.

Avec son titre *Other Pictures*, Thomas Walther désignait déjà par ses choix un « autre » de la photographie – distinct de sa collection plus « *straight* »

– qui se situerait, de ce fait, en dehors de l’histoire de la photographie. Cette question est au centre du livre de près de huit cents photos, publié en Espagne sous le titre *an (other) history of photography* par Rafael Doctor Roncero, historien d’art. En fait d’histoire, il s’agit plutôt de traiter d’une photographie « autre » et sans méthode historique, d’un « autre » de la photographie qui se définirait comme photographie familière, photographie du quotidien, photographie des activités de la vie courante (fig. 2). Afin de se démarquer des images contenues dans les histoires de la photographie, Roncero veut s’inscrire en marge du modèle de l’histoire de l’art, sur lequel s’est construite l’histoire de la photographie ; et en marge de la sacralisation élitiste de la photo, comme de l’apologie de l’auteur. Mais il ne lui substitue que la rhétorique de l’« autre ». Faute d’en analyser les caractères, cet autre de la photographie est toutefois assez nettement délimité aux marges populaires. Cette photographie vernaculaire ou populaire déborde de beaucoup la photographie d’amateur : c’est à la fois celle qui est produite par les classes populaires et celle qui leur est destinée par des professionnels (ambulants ou studio par exemple). Il s’agit aussi de photographes qui n’ont pas laissé leur nom dans l’histoire du médium, ou n’ont pas de nom du tout : une photographie ignorée à laquelle on veut donner crédit parce qu’elle n’en a jamais eu. Un ensemble aussi disparate dans ses niveaux d’intention et de destination aurait pu se laisser circonscrire sur une période courte, mais parcourir ainsi plus d’un siècle (des années 1850 aux années 1970) est une gageure. L’auteur se voit contraint à une classification thématique qui devient dès lors un panorama des circonstances et activités humaines, du moins celles qui ont été accessibles à (ou privilégiées par) la photographie : la guerre, la mort, la beauté académique, le portrait, l’enfance, les groupes, les célébrations, l’amour, les animaux, etc. On admettra un goût certain pour les clichés étranges et surprenants, auquel conduit inmanquablement la nécessité de faire des choix dans une masse énorme de documents, mais bien peu d’images justifient leur sélection, et aucun critère n’est proposé. La redondance à l’intérieur d’un thème mène à la seule typologie des ressemblances et différences. Bref, ce qui n’appartenait pas encore à l’histoire de la photographie – au demeurant problématique, elle-même – ne saurait constituer en soi une histoire, surtout par une simple juxtaposition.



2. *Sombra, perro y niño* [1929], dans RONCERO, 2000.

Ces ouvrages paraissent tous motivés par la nécessité d’une reconnaissance : dans ces photographies délaissées se dévoilent de prime abord des spécificités photographiques ailleurs masquées par des intentions esthétiques ou sociales trop pesantes, et cette transparence photographique rend très visible l’expression de qualités humaines, de gestes, d’attitudes, que seule la photographie peut enregistrer et montrer.

Au croisement de modes d’assignation autonomes (la collection, le musée, le statut populaire, l’anonymat), on trouve un ouvrage d’éditeur allemand symptomatiquement encore intitulé *Snapshots* (avec des textes très courts en anglais et allemand) élaboré à partir de la collection du Viennois Christian Skrein. Un collectionneur de première main présente l’avantage de se dévouer à sa passion, de ne pas compter son temps (sur cette catégorie photographique, il est peu question d’argent) et de faire ainsi émerger des critères de signification et de validation qui n’appartiennent pas au champ commun. Sa faiblesse, en revanche, est souvent de vouloir trop montrer, et de ne se résoudre à aucun choix. C’est le cas ici. Pléthore d’images (plus de cinq cents) dans lesquelles émerge du premier choix noyé dans une redite d’autant plus marquée que le livre est divisé en chapitres dont les thèmes ne laissent aucune échappatoire (femmes, hommes, poses, enfants, nus, nature, sports, etc.). Et les vis-à-vis de mise en page ne font qu’insister sur la redondance.

Malgré un choix plus restreint et mieux contrôlé (moins de deux cents images), le plus récent livre, celui de Robert Flynn Johnson, tombe dans le même écueil du classement étroit, parfois déconcertant (animaux, âge adulte, moyens de transport, panneaux et signes écrits, scènes étranges et extraordinaires, morts et atrocités ; fig. 3). Par le titre, *anonymes*, il annonce le principal

3. États-Unis,
vers 1920,
dans JOHNSON,
2005.

critère de la collection : l'anonymat de l'image. Et le développe en sous-titre : *images énigmatiques de photographes inconnus* (traduction de « *enigmatic images from unknown photographers* »). Deux critères se dessinent donc : que l'image soit anonyme et qu'elle soit énigmatique, qu'elle conserve une part de mystère. Critères sur lesquels le collectionneur (par ailleurs conservateur au Fine Arts Museum de San Francisco) construit son champ d'investigation. On aboutit à un choix très éclectique où la production des amateurs n'est qu'un des domaines homogènes parmi d'autres, et le seul critère d'entrée dans la collection est le goût (certain, au demeurant) du collectionneur pour « la beauté, l'inventivité et la puissance émotionnelle, parfois involontaires ». Il recherche dans des photographies sans but artistique, commercial ou illustratif avéré ce qu'il pense ne plus trouver dans la photographie d'auteur. Et pour échapper à la frustration causée par les images d'auteurs (connus), « vidées de leur pouvoir de suggestion » parce que trop vues, il trouve refuge dans la qualification d'anonymat, comme si la perte ou la non-transmission du nom était le gage d'un abandon volontaire d'aurorat. Les photographies d'anonymes pourraient ainsi accéder au même statut que les photographies d'auteurs, par le seul regard du sélecteur qui leur accorde la distinction : « Il est très difficile d'expliquer l'alchimie qui fait tout le mystère de ces photographies ». Or par nature, les photographies d'anonymes (souvent amateurs) sont beaucoup moins suggestives (c'est-à-dire intentionnelles) que les photographies d'auteurs-photographes. C'est donc la sélection opérée, et non l'anonymat, qui en met en évidence le mystère : le collectionneur ne retient que les photographies énigmatiques dans des ensembles pléthoriques de banalités sans mystère.

Cela donne un beau livre de photographies « énigmatiques » qui produit un embarras causé par le mélange des genres, nombre d'images étant dues à des professionnels dont on a tout simplement perdu ou omis le nom sans que s'évanouisse pour autant leur qualité d'auteur, donc leur volonté d'énigme et de suggestion (fig. 4). Du reste, toutes les photographies d'amateurs (naturellement de petit format) sont systématiquement agrandies de telle sorte qu'elles emplissent la page et ressemblent par leur format à des photographies... d'auteurs. Au-delà de ce biais gênant, on peut en retenir la recherche de « ce que la pho-



tographie renferme potentiellement », comme un essai de reconnaissance d'une base fondamentale (commune à la photographie d'auteur), ce potentiel spécifiquement photographique qui se dévoilerait plus encore dans la photographie d'anonymes parce qu'il n'est plus redoublé par des intentions artistiques ou fonctionnelles.

Globalement, ces ouvrages nous proposent tous de sortir de l'histoire de la photographie caractérisée par des hiérarchies et des références internes, par une définition de la photographie oscillant entre l'image d'art et l'image documentaire, par un intérêt préférentiel pour les grandes entreprises qui marquent les progrès de la société, et surtout par une apologie du photographe en tant qu'auteur. Lorsqu'on aborde la photographie populaire – point commun des ouvrages cités – les questions de hiérarchie et de niveau de représentation sont d'emblée désamorçées. Les déterminants les plus prégnants sont alors liés à l'aurorat (des images) et à l'autorité (des choix) en photographie.

Tout cela doit être arbitré en tenant compte d'une définition de l'image photographique, comme effet lumineux sur une surface sensible, obtenu par un dispositif optique maniable, manipulable, possédant les capacités techniques minimales requises pour produire une image. Le « grand photographe », le photographe qui a un nom, peut se déclarer auteur d'une photographie en ce qu'il choisit son cadrage, son moment d'intervention, les paramètres de la prise de vue, son degré de participation ou de proximité dans une scénographie. L'auteur met en œuvre des intentions, il essaye de peser sur ce qu'il a perçu pour que ces intentions soient bien lisibles. Et cette détermination n'exclut pas les aléas qui se produisent dans l'espace visé, ou au niveau du dispositif. En revanche, ce



photographe (disons Henri Cartier-Bresson ou Robert Frank) ne peut se déclarer pleinement auteur des arrangements de figures dans le rectangle de la photographie, des positionnements des ombres et lumières, et de tous les détails contextuels qui lui ont échappé. Toutes choses que dominerait l'auteur d'une peinture. D'où l'on voit qu'en photographie la notion d'auteur doit inclure la part du dispositif et du régime photographique d'enregistrement lumineux autonome, et celle-ci n'est pas mince. La photographie, depuis ses origines, a ainsi déplacé la notion d'auteur mise en place par les arts du « fait-main ».

L'amateur, quant à lui, est un opérateur-photographe qui ignore – ou se soucie peu de – la *doxa* de la pratique photographique. Il met en œuvre un dispositif dont il sait seulement qu'il va lui fournir une image de ce qu'il a lui-même entrevu dans le viseur au moment de la prise de vue. Sa volonté effective était de saisir cela. Et il est souvent insatisfait de ce qui va lui être livré, car le dispositif a sa logique propre qui, mal comprise, est capable en quelque sorte de se venger. Le dispositif ne se comporte pas toujours comme on l'espère béatement. L'amateur a des intentions minimales, évidentes, qui se dénotent parfaitement au seul examen de l'image. Mais cette image dépasse parfois ces intentions, en laissant percevoir des artefacts spécifiquement photographiques (flou, décadage, contrastes...), ou un contexte inaperçu par le photographe (arrière-plan, détail imprévu), ou des suspensions de gestes, d'attitudes, des rapprochements incongrus non contrôlés. Et ce dépassement de l'image par les spécificités instrumentales de la photographie n'est pas réductible à des accidents ou des ratages.

Ce photographe n'est en rien l'auteur de ce qu'il a enregistré en le prévoyant, ni de ce qui

s'est enregistré malgré lui. Et la photographie d'amateur signe la pleine désaffection de la notion d'auteur entamée par l'invention de la photographie. Et pourtant, dans ces photographies d'amateurs émergent des images que l'on ne peut plus qualifier de « réussies » puisqu'elles n'émergent pas aux catégories canoniques de la photographie et même y contreviennent. Elles peuvent être dites « intéressantes ». L'intérêt est celui que lui confère un récepteur, un regardeur pour peu qu'il soit attentif (que son regard insiste) et qu'il soit au fait des modalités photographiques pour distinguer ce qui fait exception, dans un fatras de milliers de photographies inintéressantes parce que sans dépassements.

La qualification d'auteur est alors déplacée vers celle d'autorité. Tous ces ouvrages exposent en fait, en images, des critères d'« autorité » du choix : à savoir ce qui permet de retenir, sélectionner, exclure, sur des bases d'appréciation « photographique » ; ce qui autorise à valider une image plutôt qu'une autre, ce qui se constitue en instance de validation. Bien que les attendus d'autorité ne soient énoncés par aucun des textes, on peut constater que ce sont des collectionneurs lassés des « œuvres photographiques » qui cherchent leurs repères dans une transaction directe, émotionnelle, intuitive : « le pouvoir d'émouvoir ou d'évoquer un souvenir » (Johnson). Ils cherchent cette faille qui rend visibles, dans la photographie de bas étage, ces indices très humains ailleurs occultés dans des images trop saturées d'intentions et de références. Avec la photographie d'amateurs, le regardeur est l'observateur continu d'un microcosme qu'il n'a pas perçu mais dont il sait qu'il le concerne, il se reconnaît lui-même dans ce qui lui est étranger, il est contraint à des transactions mentales qui aiguillonnent une mémoire assourdie...

La vogue actuelle de la photographie anonyme, ou d'amateur, ou populaire n'est certainement pas une mode. Elle correspond au besoin de découvrir et d'énoncer, à travers ces photographies-là, des critères d'appréciation des images que nous n'aurions pas encore perçus dans le tumulte de l'« autre », la photographie reconnue par l'histoire, qui pourrait alors en subir quelques rebonds.

N. B. Ce compte-rendu est motivé par la parution en novembre 2006, chez Phaidon, en édition bilingue, d'un livre de « photographies d'amateurs rassemblées par Michel

4. États-Unis, vers 1925, dans JOHNSON, 2005.

Frizot et Cédric de Veigy » intitulé *Photo trouvée*. Ce recueil de 285 photographies, élaboré et maqueté il y a cinq ans, est accompagné d'un texte d'une page seulement dans lequel nous avons consigné les raisons de cette collecte et de son arrangement séquentiel (non thématique...). Il résulte de notre propre réflexion sur les modes de sélection que nous avons, d'autorité, adoptés, et sur la réception « étonnée » que nous avons, aujourd'hui, de ces photographies.

1. Brian Coe, Paul Gates, *The Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888-1939*, Londres, 1977.

2. Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Munich, 1995.

3. Ken Graves, Mitchell Payne éd., *American Snapshots*, introduction de Jean Shepherd, Oakland, 1977.

Michel Frizot, École des hautes études en sciences sociales, frizot@ehess.fr

Entre France et Allemagne : quelques figures majeures de l'histoire de l'art au XX^e siècle.

Michela Passini

– Peter BETTHAUSEN, *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*, Deutscher Kunstverlag, Munich/Berlin, 2004. 464 p., 38 fig. n. et b. ISBN : 3-422-06399-4 ; 44, 90 €.

– Ingrid SCHEURMANN éd., *Zeitschichten. Erkennen und Erhalten. Denkmalpflege in Deutschland. 100 Jahre Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio*, (cat. expo., Dresde, Residenzschloss), Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2005. 340 p., 135 fig. n. et b. et 192 couleur. ISBN : 3-422-06497-4 ; 34, 90 €.

– *La vie des formes. Henri Focillon et les arts* (cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, 2004), Paris, Snoeck, 2004. 314 p., 172 fig. n. et b. et couleur. ISBN : 90-5349-495-2 ; 36 €.

– Émile Mâle (1862-1954). *La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, (colloque, Rome, 2005), Rome, École française de Rome, 2005. 360 p. 22 fig. n. et b. ISBN : 2-7283-0703-2, 49 €.

– Hannes BÖHRINGER, Beate SÖNTGEN, Helga GREBING éd., *Wilhelm Worringer, Schriften*, Munich, Fink, 2004. 2 vol. et CD-Rom, 1500 p., 331 fig. n. et b. ISBN : 3-7705-3641-x ; 152 €.

1. Le fichier de plaques photographiques de Georg Dehio.

Depuis quelques années, un grand nombre de nouvelles publications témoigne de l'intérêt toujours grandissant dont notre discipline entoure

désormais, dans une sorte de féconde quête des origines, les quelques figures de savants – historiens, érudits, conservateurs – qui entre la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième ont contribué de manière essentielle à la fondation de l'histoire de l'art. De Louis Courajod¹ à Henri Focillon² pour la France, en passant par Paul Clemen³, Wilhelm Vöge ou Adolph Goldschmidt⁴ pour l'Allemagne, cette nouvelle vague d'études s'adonne à définir le parcours intellectuel de ces chercheurs en précisant les sources de leur formation dans le cadre de l'essor de l'histoire de l'art en Europe, et explore méthodiquement l'héritage qu'ils ont légué. Elle reconstruit également le contexte culturel et politique dans lequel leur œuvre a pris naissance et essaye de retracer les relations qu'ils ont pu entretenir avec les spécialistes d'autres domaines et les collègues d'autres pays. Se dessine ainsi une cartographie chaque jour plus complète et plus détaillée de l'histoire de l'art telle qu'elle fut pratiquée au tournant des siècles, à ce moment crucial où s'affirme définitivement la figure de l'historien d'art professionnel.

Les ouvrages examinés ici s'attachent chacun à une figure de premier plan dans l'histoire de la discipline. Issus d'expériences de recherche différentes (l'exposition, le colloque, l'étude d'archives, la restitution d'une biographie intellectuelle), ils divergent dans leur approche des documents ainsi que dans l'organisation des matériaux. Ce qui néanmoins leur est commun, c'est l'attention portée à l'élément d'actualité qui pourrait se dégager de ces derniers. Si en effet tous les cinq font une large part à l'étude érudite (et parfois même à la reconstruction philologique) des textes, cette démarche n'implique pas moins un examen pénétrant de la portée qu'ils ont pour nous, pour « notre » histoire de l'art. En quoi les travaux d'Henri Focillon, Émile Mâle, Georg Dehio et Wilhelm Worringer ont-ils changé l'orientation de la discipline ? En quoi sommes-nous redevables de ces ancêtres ? Qu'est-ce qui, dans notre manière de lire et de pratiquer l'histoire de l'art, en bien comme en mal, dérive d'un emprunt, parfois même inconscient, des méthodes d'analyse et de recherche qu'ils ont inaugurées ? Com-

