

QUE PEUT-ON ATTENDRE DE LA PHOTOGRAPHIE D'AMATEUR ?

Michel Frizot¹

J'interviens ici sur cette question à la suite de la publication en octobre 2006 de l'ouvrage *Photo Trouvée. Photographies d'amateurs rassemblées par Michel Frizot et Cédric de Veigy* (édition internationale, Phaidon) et de la parution d'un article de recension des ouvrages de même type dans *Perspective*². Il faut admettre qu'il y a eu un engouement – et un emballement – pour ce type d'images depuis quelques années, engouement dont je ne me sens pas partie prenante, car j'ai commencé la collecte de ces photos il y a plus de quinze ans, et que la maquette du livre publié était prête depuis 2001. L'intérêt pour les photographies d'amateurs avait d'abord « frappé » des collectionneurs, puis s'était étendu à quelques musées de pointe : exposition *Snapshots* au San Francisco Museum of Modern Art en 1998, exposition de la collection « anonymous amateurs » de Thomas Walther au MoMA New York en 2000, en partie acquise par le musée par la suite.

1 Historien de la photographie et directeur de recherche au CNRS, il enseigne l'histoire de la photographie, entre autres, à L'École du Louvre à Paris

2 “Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie”, *Perspective, La revue de l'Inha*, Paris, 2006, 3, pp. 464-470.

Recherches en communication, n° 27 (2007).

Le champ « amateurs »

En préambule, il faut distinguer cette catégorie d'amateurs « historiques » qui apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle à travers la vogue des appareils à main, de ces « nouveaux amateurs » nés de l'explosion du numérique, et plus encore des téléphones portables « photographiques ». Si les attitudes peuvent paraître similaires, du moins les problèmes posés par la diffusion des images des uns et des autres (sur le « net » pour les derniers) n'ont-ils aucun point de comparaison.

Je commencerai par rappeler quelques positionnements antérieurs concernant l'approche de la photographie d'amateurs. Cela avait commencé je crois avec l'étude de Brian Coe et Paul Gates en 1977¹, qui remettait dans une perspective historique la pratique issue de l'usage du gélatino-bromure et des nouveaux appareils des années 1890 – après que cette catégorie ait été ignorée des « histoires de la photo » dont le modèle avait été initié par Beaumont Newhall en 1937². Dans cette ligne, on peut compter le livre de Roncero³ paru en 2000, qui tente de définir une « autre » photographie, en marge de la photographie élitiste ou artistique, et ralliant la photographie de studio comme la photographie vernaculaire ou populaire.

D'autres n'ont voulu voir dans les photographies d'amateurs qu'une activité sociale produisant des images directes, et plutôt incontrôlées de « tranches de vie », de scènes censées représenter le quotidien, mais dont on sait qu'elles sont en fait pré-déterminées par les us domestiques et familiaux (prédominance des repas, des anniversaires, des voyages, des sorties en plein air, des enfants, et des recherches de gags). La décision de prise de vue est en général soumise à des modèles, du reste colportés par les magazines spécialisés, et par les fabricants d'appareils. C'est la catégorie que privilégie le collectionneur Skrein avec son livre *Snapshots*⁴. Collectionner consiste à faire des typologies redondantes, par lesquelles on fait apparaître ce qui est commun, d'un photographe à l'autre, d'une ethnie à l'autre ; mais ce qu'il y a de plus

1 C. Brian et P. Gates, *The snapshot photograph : the rise of popular photography, 1888-1939*, London, Ash and Grant, 1977.

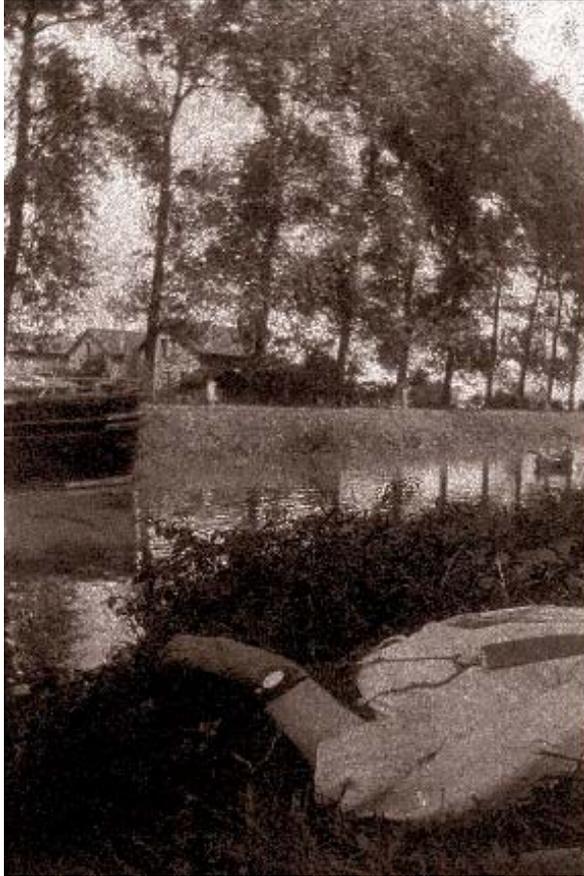
2 B. Newhall *Photography 1839-1937*, The Museum of Modern Art, New York, 1937.

3 R. D. Roncero, *Una historia (otra) de la fotografía. An (other) history of photography*, Madrid, Caja, 2000.

4 C. Skrein, *Snapshots, The Eye of the Century*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004.



« commun » est aussi en l'occurrence ce qui est le plus superficiel ; on ne perçoit dans une image qu'un « sujet » standardisé, celui-là qu'a envisagé le photographe, et tel que les protagonistes l'ont entériné en y apportant parfois leur concours actif. Dans un tel ouvrage (fort volumineux, plus de 500 illustrations), le cumul des images n'ajoute guère au propos, puisqu'il s'agit de variations sur des thèmes déterminés par la typologie énoncée : hommes, femmes, enfants, nus, amour, transports, nature, sports, etc. Une troisième série d'ouvrages veut faire de la photographie d'amateurs un symptôme de la modernité des avant-gardes (de l'entre-deux-guerres) qui ne ferait que reconduire dans le champ artistique les principes d'une contre-esthétique issue de la photographie d'amateurs. Moholy-Nagy (dans *Malerei Fotografie Film*, 1925), Werner Gräff (dans *Es kommt der neue Fotograf !*, 1929) développent l'exemplarité de la pratique d'amateurs qui introduit l'anti-photographie comme un modèle de modernité : plongée, contre-plongée, vues superposées, visée oblique, photomontage, manipulations diverses. Les contraventions à la règle, que peuvent se permettre les amateurs non soumis à l'appréciation de commanditaires et clients, sont motivées par la volonté du photographe moderne de mettre en œuvre toutes les



potentialités de l'appareil portatif. Cette esthétique de l'amateurisme (esthétique de la déficience, de la non-vigilance et de l'objection aux règles) sera à nouveau au service de l'art dans la période conceptuelle (ou du land-art) des années 1960-70. L'ouvrage de Thomas Walther égrène ainsi les tics de la modernité repérés dans des photographies d'amateurs : décentrements, décadrages, flous, plongées, plans très rapprochés, coupes intempestives. Mais au final, on détermine mal les critères de cette modernité qui assure un statut aussi noble à ces images, et à cet égard, on ne voit pas très bien, dans les années 30, qui est prédécesseur, qui est suiveur.

Pour ma part, j'ai commencé à travailler sur la photographie d'amateur il y a un quinze-vingt ans (et plus !), selon deux directions d'engagements : d'abord en m'intéressant à la naissance de cette pratique à la fin du XIXe siècle et aux spécificités introduites par les nouveaux appareils à main. Je citerai à cet effet deux travaux anciens (sur Jacques-Henri Lartigue¹) et récent (sur Pierre Bonnard²). D'autre part, j'ai commencé, à la fin des années 1980, à collecter de la photographie d'amateurs dans les cartons des « Puces » (à une époque où ce genre de matériau n'était pas regardé), en faisant ensuite des sélections et sur-sélections successives, tout en réfléchissant aux raisons de mes choix qui me mettaient parfois en porte-à-faux avec mes activités plus publiques³. Un écho de ces préoccupations se trouve déjà dans plusieurs chapitres de ma *Nouvelle Histoire de la Photographie* (Bordas/Adam Biro, 1994 ; Larousse, 1998), comme une intégration a-historique au champ général de la photographie. Mon intention était de considérer les photographies d'amateurs comme autant d'indices d'une anthropologie générale qui d'une part interrogerait les fonctionnalités du « régime photographique » (je désigne ainsi l'ensemble des propriétés du système technique qui permet d'engendrer les images photographiques) ; d'autre part, éclairerait les intrications et interactions de ce régime avec « l'entendement humain » et la réception humaine par les sens. Comment définir, dans la relation perceptive entre le regardeur et une photo, ce qui est propre au régime photographique et n'est par conséquent pas commutable avec les modalités de la perception oculaire ? Pour circuler utilement dans cet univers particulier, il faut une méthodologie théorique qui prenne en compte dans le même regard d'abord le primat technique de la photographie, qui définit les possibles de l'image (ce que la procédure photographique autorise comme avènement en image) ; les intentionnalités qui accompagnent le maniement du dispositif ; les interprétations et les recontextualisations objectives ou imaginaires que nécessite la réception des photographies par d'autres que celui qui les

-
- 1 Introduction au catalogue *Lartigue*, 8 x 80, Musée des arts décoratifs, Paris, 1975.
 - 2 M. Frizot, "Pierre l'éberlué. L'ouvert de la photographie", dans *Bonnard. L'œuvre d'art, un arrêt du temps*, (Musée d'art moderne de la ville de Paris), Paris musées/Ludion, 2006, p. 262-267.
 - 3 De 1982 à 1990, j'étais chargé de mission auprès du directeur du Centre national de la photographie, Paris, où je m'occupais de la collection Photo Poche et d'une partie des expositions, telles que *Identités*, *Le temps d'un mouvement*, etc.

fait – les destinataires prévus et imprévus, ou nous-même, regardeurs intrvenant par effraction dans le devenir d'une photographie.

Les possibles de l'appareil

La pratique d'amateur se distingue d'abord par l'usage des appareils portatifs, dits « à main », de manipulation facile, sans (ou avec très peu) de possibilités de réglage. Ils correspondent à une déqualification du dispositif, à une minoration de ses qualités photographiques par rapport à la chambre noire standard qui précède (et reste en usage parallèlement). On peut prendre l'exemple du Pocket Kodak de 1895, appareil populaire s'il en fut, et de ses paramètres de réglage par l'opérateur : pas de mise au point, pas de diaphragme modifiable, pas de temps de pose réglable, pas de cadrage précis parce que la visée est très sommaire, pas de sécurité de re-déclenchement (qui amène la superposition de prises de vue). C'est l'appareil qu'utilise Pierre Bonnard. L'utilisation de ces appareils, qui forment la majorité des dispositifs d'amateurs, se réduit à une pratique gestuelle de l'instantané comme mode de préhension inopinée, au hasard parfois, et sans préparation et préméditation. C'est de là qu'est né le terme de « snapshot » qui fait référence à la spontanéité et à la brièveté du claquement de doigts (le premier recueil de photographies d'amateurs est intitulé *American Snapshots*)¹.

Pour bien comprendre ce qui advient dans une photographie d'amateur – et qui nous touche en ce que cela dénote quelque chose que nous ne trouvons pas ailleurs – il faut s'attacher au rapport que le photographe entretient avec son « vis-à-vis » (et non pas son « sujet », qui n'est pas défini en tant que tel, comme il peut l'être dans la photographie professionnelle). Ce rapport passe par l'usage d'un dispositif, et c'est dans cet usage qu'il y a de la déperdition, de la distorsion, parfois de l'incompréhension (et non pas des « accidents » comme on veut parfois le penser). Il y a donc une machine entre le photographe et son vis-à-vis, une machine qui a sa part d'autonomie, souvent incomprise par l'amateur. Pour celui-ci, l'appareil est avant tout un objet étrange – au fonctionnement non dévoilé – dont il sait qu'il possède des possibilités étonnantes que d'un côté il surestime, de l'autre, il sous-estime.

1 K. Graves et P. Mitchell, ed. *American Snapshots*, The Scrimshaw Press, Oakland, 1977.



Si bien que, dans les deux cas, la caractéristique de l'amateur-opérateur est l'ignorance (plutôt que la connaissance qui fait le professionnel). L'appareil est conçu comme un médiateur dont on attend quelque chose de l'ordre de la préhension intentionnelle de ce que l'on a repéré *de visu* – mais cette attente est imaginaire, elle est parfois illusoire, irréaliste. Et l'appareil ne se plie à aucune injonction, il a son propre mode de fonctionnement : préhension de l'espace, modalités temporelles de la prise de vue, photosensibilité de la surface sensible, etc., et tout cela appartient au monde de la physique (est défini par des paramètres de physique) et non au monde des intentionnalités oculaires qui est le monde du photographe-voyant-repérant, amateur ou non. L'appareil enregistre notamment tous les effets lumineux, toutes les émissions de lumière qui se manifestent dans le champ pris en compte par l'optique pendant le temps de pose, et il n'enregistre que cela. Mais ces effets ne correspondent pas nécessairement à des objets statiques dans un espace uniformément éclairé qui définirait le « réel », ils ne sont donc pas interprétables en de tels termes de « réel ». Les effets photographiques sont comme en suspension d'interprétation, selon les orientations du regard.

Intentions et débordements

Le photographe amateur se caractérise par des intentions minimales (beaucoup plus minimales que le professionnel) ; il veut photographier telle personne à l'instant même, dans telle situation ou telle position. Mais il est en outre soumis au débordement de ses propres capacités oculaires par les capacités de l'appareil. En commençant cet exposé, je me demandais ce qui sous-tendait les sélections que je faisais dans des masses énormes de photos. Lors du travail effectué avec Cédric de Veigy pour constituer le livre *Photo Trouvée*, je crois avoir compris que ces photographies sélectionnées exhibent manifestement ces débordements qui sont propres au régime photographique. La limitation des intentions laisse mieux voir ce qui les déborde. Et comme nous l'écrivons dans l'introduction du livre (un texte que nous avons voulu explicite mais concis) : « Ces images permettent de voir à la fois les intentions de celui ou celle qui prend la photo et ce qui, par maladresse ou laisser-aller, s'y dérobe. Or si les intentions, les corps, les moments sont propres à chacun, ce qui les dépasse nous est commun ».

C'est ce qui nous touche dans ces photographies : ce que nous reconnaissons comme très évanescent, mais qui à nos yeux caractérise l'espèce humaine dans ses gestes, ses postures, ses émotions presque



imperceptibles affleurant pourtant incidemment par le biais de l'image photographique. Des presque riens captés involontairement, passés inaperçus, dans lesquels nous nous reconnaissons.

De ce fait, ces images convoquent une autre manière de regarder la photographie, de la scruter, de détecter des choses minimes qui sont là sans que l'opérateur l'ait voulu, à son insu donc.

Je tenterai pour finir de caractériser plus précisément ces débordements par des exemples empruntés à *Photo Trouvée*, au risque, je le sais, de donner l'impression fautive que c'était là le but de ce livre ; il est en fait construit d'une manière très subjective mais très réfléchie, sur l'indicibilité de ce que nous (les deux auteurs) percevons l'un et l'autre dans les images retenues. Je définirai d'abord, au premier degré de lisibilité, un débordement technique primaire, celui de la manipulation de l'appareil, qui se manifeste dans les superpositions de vues, et les bougés (de l'appareil), qui entraînent toutes les formes dans une translation fuligineuse (37, 185, 218). À cela se combinent les débordements de la photosensibilité : l'opérateur ne maîtrise pas les effets de la lumière sur la surface sensible, soit parce qu'il n'en a pas les moyens techniques, soit parce qu'il n'a pas conscience de ces effets (surexposition et sous-exposition locale, éblouissement, contrastes). Les différences d'intensités rendent alors trop visible, ou invisible, certaines parties de l'image, et délimitent des plages de visibilité, des écarts qui ne sont pas les mêmes pour la surface sensible et pour l'œil. L'image photographique n'est jamais un *analogon* de la vision oculaire (41, 64, 150, 189). Viendraient ensuite les débordements temporels, causés par la non-dominance du moment d'occurrence du déclenchement ; cela donne des postures qui sont comprises par l'entendement comme signifiantes d'un état du sujet, d'une disposition psychique parfois, d'une action à laquelle on attribue une finalité parce qu'on la constate en image (82, 58, 165, 223). Le débordement des situations de vis-à-vis, ensuite, se constitue du fait que l'amateur ne contrôle pas tous les éléments qui, dans le champ qu'il a sous les yeux, seront inscrits dans l'image. Notre perception « balayante » de l'image, qui décrypte selon des schèmes constants, nous renvoie malgré tout à une pseudo intentionnalité, par le biais de rapprochements, d'associations que nous établissons par le trajet du regard entre différents éléments ; en quelque sorte nous reconstruisons des intentions à partir de nos repérages et de nos associations internes, sans assurance que l'opérateur ait même « vu » ce qu'il enregistrait (55, 69, 229, 271). Une sous-section serait ici constituée par le débordement de champ, où ce qui est derrière le

sujet principal et privilégié (majoritaire dans les photographies d'amateurs), ou ce qui est autour de lui dans le champ (et dont il n'est pas conscient), fait sens ou contresens par rapport à ce sujet volontairement visé. Le regard perceptif cherche à rendre toute l'image et toutes ses particularités intelligibles, et à en constituer un tout cohérent (93, 112, 151, 255). Enfin, le débordement des significations : le regard que nous portons sur la surface limitée de l'image ne peut associer que ce qui est dans le champ, que ce qu'il perçoit nettement, que ce qu'il peut identifier, et il doit « faire avec » ! En outre, le regard porte aussi des doutes, des interrogations, s'autorise des hypothèses (75, 84, 225). C'est ce qui constitue l'intérêt d'une photographie : le suspens des significations, leur ouverture et la rémanence de cette ouverture (le fait que l'on ne puisse avoir de clôture est aussi une satisfaction pour le regardeur). Le plaisir du regard (pour faire écho au « plaisir du texte ») s'alimente du suspens dans lequel nous laissons parfois les images (le choix de *Photo Trouvée* est particulièrement orienté par cette ouverture). Les associations que nous évoquons à partir de l'image, aussi minimales soient-elles, renvoient à un ensemble de notations souvenirs propres à chacun, mais souvent communes aussi, qui peuvent caractériser une époque, une situation, une attitude, une émotion.

Ces photographies d'amateurs, parce qu'elles sont d'amateurs, nous obligent à une perception exploratrice et détectrice de tout ce qu'elles contiennent. Elles détectent des géométries incontrôlables qui ne sont le fait ni des protagonistes ni du photographe – construction aléatoire, mise en place formelle. Elles nous introduisent avec insistance à un « insu » de ces protagonistes (ce qui est derrière le « sujet » photographié, un coup de vent qui fait voler une robe, une expression physiologique fortuite, l'ombre projetée du photographe, des résonances ou des redites avec le contexte). Elles nous confrontent à des énigmes que propose inopinément la technique photographique, mais qui prennent sens pour nous parce qu'elles sont image. Rien de pire, du reste, pour l'esprit humain, qu'une image qui se dérobe totalement au sens ; en regardant, nous nous condamnons à trouver du sens, et à tout le moins, à en chercher !

Ainsi, quand il n'y a presque rien dans une image, qu'une banalité quotidienne, du déjà-vu, que reste-t'il pourtant qui puisse prolonger la dérive interrogatrice du regard ? sans doute, ce reste renvoie-t'il à quelque chose de lointain, de perdu, qui nous touche spontanément, mais que nous ne pouvons connaître objectivement.

Certaines photographies d'amateurs sont autant chargées d'énigme et d'authenticité (sinon plus) que des photographies d'auteurs. Elles requièrent toutefois une autre attitude mentale du regardeur, qui ne manquera pas de nous faire voir autrement les photographies déjà intégrées au corpus historique du médium. En somme, un regard réorienté par ces photographies nous convie à être de meilleurs détecteurs de ce qui, de toute façon, échappe à la maîtrise du preneur de vues – et c'est là une spécificité, et non la moindre, de la photographie.

Les illustrations (sans auteur, sans légende) sont extraites de *Photo trouvée. Photographies d'amateurs rassemblées par Michel Frizot et Cédric de Veigy*, Phaidon, Londres, 2006.

