

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de Master 2

**Un regard sur l'oubli**  
**Les formes de valorisation des photographies**  
**d'anonymes et d'inconnus**

**Emma Castaño**

Photographie, Promotion 2023

Sous la direction de **Franck Maindon**, Enseignant à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury

**Véronique Figini**, Maîtresse de Conférence à l'ENS Louis-Lumière

**Emmanuelle Fructus**, Iconographe et Directrice de la galerie Un livre - une image

**Franck Maindon**, Enseignant de l'ENS Louis-Lumière

**Pascal Martin**, Professeur des Universités à l'ENS Louis-Lumière

École Nationale Supérieure Louis-Lumière



Mémoire de Master 2

**Un regard sur l'oubli**  
**Les formes de valorisation des photographies**  
**d'anonymes et d'inconnus**

**Emma Castaño**

Photographie, Promotion 2023

Sous la direction de **Franck Maindon**, Enseignant à l'ENS Louis-Lumière

Membres du jury

**Véronique Figini**, Maîtresse de Conférence à l'ENS Louis-Lumière

**Emmanuelle Fructus**, Iconographe et Directrice de la galerie Un livre - une image

**Franck Maindon**, Enseignant de l'ENS Louis-Lumière

**Pascal Martin**, Professeur des Universités à l'ENS Louis-Lumière

## Remerciements

« A photograph is a memento of a life being lived<sup>1</sup> » écrit John Berger dans son livre *Understanding a Photograph*. Il m'était important d'inscrire cette citation en tant qu'ouverture de mon mémoire.

En premier lieu, et défiant toute convention, je tiens à remercier mes soutiens les plus indéfectibles : Arielle Piednoël, ma mère, José Castaño, mon père ainsi que Nils Castaño, mon frère - et généreux donateur -, qui ont non seulement permis à ce mémoire de voir le jour mais qui ont aussi grandement façonnés la personne que je suis. Leur présence et leur amour inconditionnel ont été décisifs lors de ce cursus.

Je souhaite aussi remercier mon lecteur le plus fidèle, qui m'a épaulé lors de ce travail de recherche et sans qui ce mémoire ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui, Nicolas Durand. Egalement une pensée pour ma chère Lula Brunel et son précieux cadeau de cartes postales anciennes de Marseille, présentes dans mes illustrations. Puis mon duo infernal, avec qui j'ai partagé cette aventure lumérienne, Clément Bernard-Guillerminet et Moricette Schlosser.

Plus formellement, je remercie Florent Fajolle et Marion Zilio qui ont été des formidables présences dans l'élaboration de mes ressources bibliographiques. Dans la même lignée, je remercie chaleureusement toutes les personnes avec lesquelles j'ai pu m'entretenir : Lee Shulman, Emmanuelle Fructus, Philippe Jacquier, Clément Chéroux, Anne-Lou Buzot et Aline Héau. Ainsi que Franck Maindon qui m'a encadrée lors de ce travail de recherche.

Enfin, je souhaite dédicacer du fond de mon cœur ce mémoire à ma mère.

---

1 Traduisible par «Une photographie est un memento d'une vie entrain de se vivre».

## Résumé

Anonymes, amateurs, inconnus, autant de termes qui résonnent dans l'histoire de la photographie. Ces notions se chevauchent, s'emmêlent et souvent se superposent car leurs définitions restent floues. En effet, leurs perceptions évoluent au rythme des divers corpus (re)découverts au fil des ans. La délimitation binaire entre auteur et usager de la photographie s'efface dans le regard de celui ou celle qui s'intéresse à ces fonds oubliés ou délaissés. Dès lors, c'est l'œil du sélecteur.trice qui en définit la forme et le fond, ce qui les extrait de leurs contextes originaux. Départs en vacances, réunions de famille et autres pratiques sportives sont transformés d'événements de la vie quotidienne au statut d'œuvre d'art soigneusement mise en avant. Ce processus de redéfinition de ces corpus intervient par la volonté d'une poignée de chercheurs, de collectionneurs, de commissaires, de galeristes, d'artistes et d'institutions de donner une légitimité à tous ces photographes qui n'ont pas eu accès à la reconnaissance pour diverses raisons. Ces fonds recèlent d'images riches et diverses. Elles sont l'écho d'une multitude de pratiques, de visions et d'envies de figer l'instant, transcendant toute considération auctoriale. Leur migration d'une fonction utilitaire à celle d'un état plus polysémique nécessite de nous pencher sur la multiplicité de leur diffusion. Il nous faut alors nous questionner sur les tenants et aboutissants des formes de leurs valorisations, qui prennent une véritable place au sein du paysage photographique d'aujourd'hui.

**Mots-clés :** valorisation, photographe, fond photographique, photographie, anonyme, inconnu, amateur, transmission, héritage, mémoire.

## **Abstract**

Anonymous, amateurs, unknowns ; so many terms that resonate in the history of photography. These notions overlap, become entangled and often overlay each other because their definitions remain vague. Indeed, their perceptions evolve with the rhythm of the various bodies of work (re)discovered over the years. The binary delimitation between the author and the user of photography disappears in the eyes of those who are interested in these forgotten or neglected collections. From then on, it is the eye of the selector that defines the form and content of the photographs, extracting them from their original contexts. Holidays, family reunions and sports activities are transformed from everyday events into carefully presented works of art. This process of redefining these bodies of work is the result of the desire of a handful of researchers, collectors, curators, gallery owners, artists and institutions to give legitimacy to all those photographers who have not had access to recognition for various reasons. These collections are full of rich and diverse images. They are the echo of a multitude of practices, visions and desires to freeze a moment, transcending any authorial consideration. Their migration from a utilitarian function to a more polysemous state requires us to examine the multiplicity of their dissemination. We must then question the reasons for their valorisation and their forms, which are taking a real place in today's photographic landscape.

**Keywords :** valuation, photographer, photographic collection, photography, anonymous, unknown, amateur, transmission, heritage, memory.

## Sommaire

Remerciements	3
Résumé	4
Abstract	5
Sommaire	6
Introduction	8
Partie I. <b>Anonymes et inconnus</b>	12
un point historique des usages et des usagers	
1. Anonymes : l'autre de l'art	13
<i>L'origine de l'anonyme en photographie</i>	
<i>Une pratique catégorisée comme vernaculaire</i>	
<i>Les usages photographiques de l'anonyme</i>	
2. Inconnus : l'autre de l'histoire	24
<i>L'inconnu, l'éternel second</i>	
<i>Une photographie (re)trouvée ?</i>	
<i>Un changement de légende</i>	
<i>Les champs d'usages de la photographie d'inconnus</i>	
3. Des notions poreuses : <i>quid</i> du professionnel	36
<i>Un statut ambivalent</i>	
<i>Des pratiques populaires</i>	
Partie II. <b>La photographie d'anonymes et d'inconnus en tant que fonds</b>	44
leurs constitutions à travers une reconnaissance sociale	
1. Un glissement du regard : le passage du privé au public	45
<i>Une histoire de filiation</i>	
<i>Un rapport particulier à la matérialité</i>	
<i>La divulgation publique et le rôle du regardeur</i>	
2. Des documents utilitaires : une perception ambiguë	55
<i>Des documents administratifs</i>	

<i>Une histoire de perception</i>	
<i>L'impact sur la mémoire collective</i>	
3. Une légitimation à retardement : le rôle des institutions culturelles	62
<i>Une considération tardive</i>	
<i>Acquisition et exposition : une mise en valeur encore trouble</i>	
<i>Une prise de position grandissante</i>	
Partie III. <b>La photographie d'anonymes et d'inconnus en tant qu'œuvre</b>	72
les formes de valorisation esthétique	
1. Des photographies qui font œuvres : la démarche plasticienne	73
<i>La collecte de fonds spécifiques</i>	
<i>La réappropriation des corpus</i>	
<i>L'archive familiale revisitée</i>	
2. Une question de prix : leur valeur marchande	86
<i>Un marché de niche</i>	
<i>Le cas des collectionneurs privés</i>	
<i>Transcender la marchandisation : collecter pour sauvegarder</i>	
3. Des photographes <i>ex-nihilo</i> : le processus d'auteurisation	96
<i>L'intronisation de nouvelle figure de la photographie</i>	
<i>Un processus qui pose question</i>	
<i>De nouvelles possibilités</i>	
Conclusion	104
Bibliographie	106
Index	113
Table des illustrations	114
Table des sigles et des abréviations	118
Glossaire	119
Annexes	120
Présentation de la partie pratique	160
Table des matières	166

## Introduction

«L'histoire de la photographie ne devrait-elle pas commencer par celle des placards ?<sup>1</sup>» s'interroge Michel Frizot dans son célèbre *Nouvelle histoire de la photographie* publié en 1994. Cette réflexion, qui survient à la fin du XXème siècle, est le fruit d'un regain d'intérêt pour des courants de la photographie classés comme non-professionnels. En effet, l'histoire de la photographie est parcourue de schismes divers, qui scindent, par le prisme de la légitimité, les auteurs-photographes des simples usagers du médium. Dès lors, une frontière est tracée entre ce qui est considéré comme esthétique - et donc qui a de la valeur, que celle-ci soit marchande, historique, artistique, etc. - et ce qui est considéré comme utilitaire - qui n'a qu'une fonction.

Cette fracture sémiologique n'a pas toujours été de mise. À l'aube de la photographie, avant sa naissance officielle en 1839<sup>2</sup>, toute personne ayant les connaissances techniques et les moyens financiers de s'approprier le médium se plaçait sous le giron du terme inventeur. Les finalités du procédé, que l'on pourrait considérer de manière anachronique d'artistique, n'étaient alors pas de mise. La priorité étant de créer un système viable pour conserver une empreinte physique sur un support chimique sensible. Suite à l'acquisition par l'État français du brevet de Daguerre et de son justement nommé daguerréotype<sup>3</sup>, le vocabulaire employé glissera au fur et à mesure d'inventeur à photographe. À cette période, il n'y a toujours pas de notion séparant le professionnel de l'amateur.

Les multiples évolutions des procédés<sup>4</sup> vont permettre de rendre la photographie accessible à un nouveau type de praticien : l'amateur. De fait, le médium évolue exponentiellement, grâce à l'allègement du poids du matériel et à la réduction du temps de pose lors de la prise de vue. Cependant, un bagage pécuniaire et une éducation scientifique sont toujours nécessaires à sa pratique. L'amateur fait donc partie d'une

---

1 Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, 776 p.

2 Divulgarion du procédé de Daguerréotype par François Arago le 19 août 1839 devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Arts de Paris. Date officielle de l'invention de la photographie.

3 *Ibid*, n°2

4 Procédé du Calotype de Talbot en 1840 et procédé du négatif-verre au collodion humide d'Archer en 1851.

élite bourgeoise. Entre 1850 et 1880, un grand nombre de sociétés de photographie<sup>5</sup>, de revues spécialisées<sup>6</sup> et de salons<sup>7</sup> vont voir le jour, elles sont dirigées par des groupes dont les membres ont à cœur la promotion de la photographie au sens large. À cette période, ce qui distingue le professionnel de l'amateur est la démarche commerciale<sup>8</sup> : les deux peuvent visiter les mêmes expositions, partager les mêmes corpus et lire les mêmes articles.

Ce qui a rendu ambivalent le terme d'amateur est l'apparition, à la fin des années 1880, des premières pellicules sensibles au gélatino-bromure d'argent et aux appareils dit «à main», qui va de pair avec l'avènement de Kodak et son slogan phare qui a transfiguré le monde de la photographie «Pressez le bouton, nous ferons le reste<sup>9</sup>». Avec cette entrée massive sur le marché, la photographie commence à infiltrer les diverses strates de la société et ses classes sociales. Maintenant qu'elle est à la portée de tout.e.s, l'amateur prend une autre dimension. En effet, de l'amateur-connaisseur, nous dérivons vers l'amateur-utilisateur en passant d'une sphère professionnelle et/ou applicative à une sphère privée. En réduisant le photographe à un simple geste, Kodak fait entrer le médium dans une nouvelle ère, plus axée sur un schéma consumériste dans une époque en pleine révolution industrielle. Gisèle Freund qualifiera d'un néologisme ce nouveau type d'usager le «photomateur<sup>10</sup>», dont la priorité n'est non pas la pratique de la photographie mais la matérialisation de souvenirs personnels via l'image. L'album photographique devient l'ultime finalité de ces photographies. Même s'il est apparu avec les cartes de visite d'Eugène Disdéri<sup>11</sup>, l'album se transforme aussi pour accueillir ce changement en passant de photographique à familial. Il devient un marqueur d'appartenance et de filiation dans un cadre intime.

---

5 Création de la première société à Paris, la Société Française de Photographie en 1854.

6 Création de Revue Photographique en 1855 à Paris.

7 Lors du Salon des Beaux-Arts à partir de 1856 à Paris.

8 Notamment avec l'apparition d'atelier et de la mise sur le marché de la photographie de portrait avec des figures tels qu'Eugène Disdéri et plus tard, Nadar.

9 Slogan publicitaire de la marque Kodak.

10 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Editions du Seuil, Collection Histoire, 1974, réédition de 2010.

11 *Ibid*, n°8

Une ellipse temporelle nous permet de constater qu'aujourd'hui, professionnels, amateurs et usagers lambda sont trois pratiques qui font partie de l'histoire de la photographie. Cependant, si les deux premiers sont richement documentés, diffusés et encensés, qu'advient-il du dernier groupe ? Quelle est sa place, lui qui a contribué à tant de changements et dont la production est au-delà du quantifiable ? Quand nombre de théoriciens l'ont relégué à une pratique de seconde zone<sup>12</sup>, comment et où situer ces fonds photographiques si éclectiques d'anonymes et d'inconnus ? Quels sont les formes de cette valorisation tardive ? Pour ne citer qu'Alain Fleig, suite à l'exposition *Fautographies*<sup>13</sup> à la Bibliothèque Nationale de France, qui portait sur un corpus de photomateur, «qu'il ne fallait tout de même pas tout confondre et que la meilleure image du meilleur des amateurs ne vaudrait jamais la plus mauvaise œuvre du plus mauvais des artistes<sup>14</sup>».

La scission ne se trouve plus entre professionnel et amateur mais bien entre photographe auteur et usager anonyme ou inconnu. La question de légitimité se transforme en question de volonté de valorisation des corpus et le regard que celui qui en fait la sélection lui porte. Les enjeux de diffusion de ce type de fonds reposent sur les approches de certains artistes, galeries et institutions culturelles. Depuis les années 2000, ce type de démarche se multiplie et nous avons pu assister à de véritables intronisations de photographes inconnu.e.s tel.le que Vivian Maier<sup>15</sup> - entre autre - ou encore de corpus de photographies anonymes comme avec *The Anonymous Project* de Lee Shulman<sup>16</sup>. Là aussi, la distinction entre anonyme et inconnu est décisive car les implications ne sont pas les mêmes. Par souci de clarté, nous pouvons les séparer trivialement en catégorisant l'anonyme, qui n'a pas d'auteur avéré, de l'inconnu, qui en possède un. Certains courants de la photographie les regroupent sous le terme

---

12 Pierre Bourdieu, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965, 352 p.

13 Clément Chéroux, *Fautographies, petite histoire de l'erreur photographique*, Côté Photo, 2003, 190 p.

14 *Ibid*, n°13

15 Photographe découverte après son décès par John Maloof lors de l'acquisition d'un box aux enchères aux Etats-Unis.

16 Initiative de collecte et de diffusion de diapositive couleur de photographie de famille.

vernaculaire<sup>17</sup> ou trouvée<sup>18</sup>. Cependant, il faut distinguer les personnes qui trouvent, dénichent et expurgent un fonds, de celles qui reprennent et se réapproprient des corpus divers. Toutes ces notions seront introduites et développées plus en profondeur tout au long de ce travail de recherche.

Pour répondre à toutes ces interrogations, nous exposerons, dans un premier temps, le développement de ces concepts à travers l'histoire de la photographie pour mieux les circonscrire à travers les usagers et les usages de la photographie d'anonymes et d'inconnus. Dans un second temps, nous étudierons la constitution de leurs fonds par rapport à une reconnaissance sociale, notamment à travers un changement de perception, leur utilisation grandissante comme document ainsi que le rôle des institutions culturelles dans ce processus de légitimation. Et dans un dernier temps, nous constaterons leur changement de statut utilitaire à véritable œuvre d'art - pour certaines d'entre elles - à travers des initiatives plasticiennes et marchandes pour conclure sur la création *ex-nihilo* de figure inédite de la photographie. Dès lors, dans la droite lignée du souhait de Michel Frizot, nous allons donc recommencer l'histoire de la photographie en se tournant vers celle de nos placards.

*N.B : Certaines œuvres présentées ne sont pas à considérer dans un rapport critique avec le texte. Elles s'intègrent dans l'ensemble des illustrations et des textes qui concernent la période contemporaine. Elles seront mentionnées par «valeur illustrative» en note de bas de page.*

*Par soucis d'authenticité, toutes les citations, mentions et autres nomenclatures seront dans leurs langues originales. Toutes les traductions sont de l'auteure et se trouveront en note de bas de page.*

---

17 La photographie vernaculaire est sans intention artistique et représente des situations quotidiennes, soit la «vie de tous les jours».

18 La photographie trouvée ou found photography, généralement anonymes, n'ont pas été conçus à l'origine comme des œuvres d'art mais auxquels l'œil d'un acteur.trice du monde de l'art a donné une nouvelle signification esthétique.

## Partie I

### **Anonymes et inconnus : un point historique des usages et des usagers**

C'est à la lumière de la notion d'auteur qu'apparaissent les concepts de photographies d'anonymes et d'inconnus. Selon le dictionnaire Larousse, l'anonyme est défini tel que "dont l'auteur reste inconnu" suivi de "sans originalité, sans personnalité<sup>19</sup>". C'est un synonyme d'inconnu, d'où la confusion qui peut exister entre ces deux termes, qui lui se définit comme "qu'on ne connaissait pas jusqu'alors", "qui n'a pas acquis de notoriété" ou encore "dont on n'a jamais fait l'expérience<sup>20</sup>". Cette frontière trouble peut interroger quant à leurs différences fondamentales, qui sont pourtant bien présentes au cours de l'histoire de la photographie. Le questionnement, à la fois sur les usages et les usagers, nous permettra d'établir des points de divergence entre anonyme et inconnu mais aussi d'aborder le rôle ambivalent du photographe professionnel et amateur. Cette première partie consistera donc à caractériser ces courants et les spécifier au regard de l'histoire de la photographie, à travers une recherche bibliographique.

---

19 Définition du dictionnaire Larousse (site internet) [larousse.fr](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anonyme/3733) [En ligne] (consulté le 13 février 2023), URL : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anonyme/3733>>

20 Définition du dictionnaire Larousse (site internet) [larousse.fr](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inconnu/42349) [En ligne] (consulté le 13 février 2023), URL : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inconnu/42349>>

## 1. Anonymes : l'autre de l'art<sup>21</sup>

### *L'origine de l'anonyme en photographie*

Comme défini précédemment, l'anonyme est celui qui restera sans nom et noyé dans la masse dans laquelle il se fond aux yeux de l'histoire de la photographie. De fait, l'anonyme reste lié à des pratiques parallèles qui n'intéressent que très peu. Même si un corpus est constitué, à travers un album de famille entre autre, dans l'imaginaire collectif, ces images font parties d'une esthétique figée et répétitive. L'anonyme en photographie est aussi celui qui n'a pas de crédit authentique, car ne pouvant pas être identifié, il est *de facto* exclu de toute démarche d'individualisation de sa pratique. Cet effet semble issu d'une perception primaire de ces corpus. Nous allons circonscrire par la suite les différents usages de la photographie anonyme, de sa production de masse et de sa place privilégiée au sein d'une sphère privée, mais avant tout nous devons définir clairement ce qu'est un anonyme et dans quel champ l'historiographie le place. Il peut être difficile de le distinguer et pourtant l'anonyme a un rôle bien particulier. Outre être celui ou celle qui n'a pas de nom, il est aussi celui ou celle qui n'a «ni originalité, ni personnalité<sup>22</sup>» dans une acceptation connotée du terme. L'anonyme est confronté à l'impossibilité d'être relié à un ensemble spécifique ou à une filiation, ce qui l'écarte d'une approche intentionnelle digne d'une reconnaissance d'auteur.

Tous ces facteurs peuvent être appliqués à diverses sphères artistiques, l'histoire de l'art est parcourue d'anonymes. Cependant, dans le champ photographique, l'anonyme se démarque vis-à-vis de ses pratiques par sa capacité à produire des images qui peuvent transcender leur but d'origine. Pour citer l'historien de l'art et conservateur Clément Chéroux :

« C'est ça que la photographie introduit comme différence par rapport à la peinture. Du peintre en bâtiment, on ne dira jamais : c'est aussi beau qu'un Rothko. En photographie, on peut dire que la photographie d'un anonyme peut être aussi belle, aussi intense qu'une œuvre d'art photographique. Et

---

21 Expression emprunté à l'historien de l'art et conservateur Clément Chéroux.

22 *Ibid*, n°19, p. 12.

c'est ça la grande différence de la photographie avec les autres arts. C'est qu'il n'y a pas forcément besoin d'avoir un artiste derrière l'appareil pour produire des images puissantes, des images importantes<sup>23</sup>. »

La production anonyme fait partie intégrante du paysage photographique. C'est un instant qui s'extrait de son contexte privé mais qui est remis en valeur à travers le regard et la sélection d'une tierce personne. Bien avant d'être considéré comme un genre photographique à part entière, un terme est apparu au cours du XX<sup>e</sup> siècle pour tenter de classer ce type de non-art, provenant originellement de l'architecture, : le vernaculaire<sup>24</sup>. Cette catégorisation replace le photographe auteur et l'anonyme dans un même domaine mais cette dénomination est-elle justifiée ? Cela implique de nous pencher sur sa définition plus en détail.

### *Une pratique catégorisée comme vernaculaire*

Cette photographie vernaculaire a été largement théorisée par Clément Chéroux qui en donne une définition en trois points-clés provenant de l'étymologie du mot<sup>25</sup>. Le premier est la racine *verna*, qui signifie esclave ; il y a une notion de servilité, qui «sert à». Le second implique que *verna* est lié aux esclaves nés dans la maison du maître, donc liés au foyer. Le dernier est la place de l'esclave dans le droit romain, c'est la personne qui est en bas de l'échelle. Cela implique que ce sous-genre de la photographie est intrinsèquement utilitaire, familial et populaire. Elle s'oppose à la notion même de l'art, qui est son complet inverse et se caractérise par son aspect superflu, public et bourgeois. Cependant, le but intrinsèque du vernaculaire n'est pas d'être exposé car il est sans velléité artistique mais bien de rester dans un cadre personnel. Pour citer de nouveaux Chéroux :

« Personne ne s'est jamais avisé de considérer ses propres photographies de famille comme relevant du vernaculaire. (...) C'est pour cette raison que le vernaculaire

---

23 Voir entretien de Clément Chéroux en annexes IV, p. 137.

24 Notamment grâce aux regains d'intérêt dans les années 1980 pour l'architecture vernaculaire, dont l'art vernaculaire va découler. Les deux théoriciens majeurs sont Christian Lasseur en France et Eric Mercer aux Etats-Unis.

25 *Ibid*, n°23.

est le royaume des anonymes, le lien de parenté a soudainement été rompu.<sup>26</sup>»

Cette citation démontre bien l'idée d'une séparation et d'un changement de contexte de ce type de photographie, mais aussi d'un regard extérieur qui vient extraire de leur milieu d'origine ces images. Le vernaculaire va regrouper sous une même dénomination photographie d'anonyme, d'inconnu et d'amateur et va contribuer à dissocier la photographie en deux catégories : les photographies provenant d'auteurs, qui revêtiront naturellement une forme de reconnaissance, d'une part et celles, anonymes, d'une autre part. Ce positionnement a tendance à simplifier certaines particularités par manque de contexte quant aux auteur.e.s des photographies. Mettre sous le même girond ces trois définitions peut s'avérer délicat car c'est aussi occulter des pratiques et des esthétiques liées à leurs natures mêmes. Ces notions sont poreuses : un anonyme ou un inconnu peut être ou ne pas être un amateur et inversement. De plus, les pistes sont brouillées car des photographes devenus connus appartiennent à la catégorisation vernaculaire comme Eugène Atget qui, d'après ses dires, ne produisait que des documents<sup>27</sup>. Bien qu'Atget ne fait pas partie d'une production populaire, l'ambivalence existe quant à la perception de ses images.

Il y a d'autres facteurs qui peuvent questionner ce terme vernaculaire comme sa position d'adjectif. C'est une caractéristique et non pas un genre à part entière, d'où la limite étymologique. Ce qui est subtil et qui porte à confusion dans l'ensemble de ces termes divers provient de notre réflexe humain. De fait, face au manque crucial de repère qu'est la photographie d'anonyme, nous voulons combler ce vide en essayant de le contextualiser, de lui donner une forme et un classement. Mais elle échappe à cette catégorisation car elle est infiniment plurielle. Là où le processus d'auteurisation individualise et particularise une démarche, la photographie anonyme se fait tributaire de tout ce qui est en périphérie d'un regard singulier. Elle peut être catégorisée vernaculaire alors qu'elle ne l'est pas forcément d'un point de vue de la définition originelle. C'est une photographie protéiforme qui s'extrait de toute velléité théorique car l'intérêt ne repose pas sur un contexte mais sur un regard à un instant t.

---

26 Clément Chéroux, *Vernaculaires, essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015.

27 *Ibid*, n°23, p. 14.

Il est naturel que le spectateur s'accroche à la notion d'auteur pour définir la qualité d'une épreuve photographique - que celle-ci soit historique, documentaire, esthétique ou autre - afin de la juger, ce qui n'est pas possible dans le cas de la photographie anonyme. Il est mis à notre disposition le minimum, parfois une date ou un lieu, et l'on peut déterminer le procédé ainsi que le support mais c'est à nous de compléter l'histoire, de remonter le fil et de projeter notre imaginaire dans les choix - ou les non-choix - de l'usager qui a fait la prise de vue. Même si l'histoire de l'art est remplie d'exemples d'œuvres anonymes, notamment en terme de fonds archéologique, ce qui distingue ce type de photographie est sa dimension privée - duquel on l'extrait pour la revaloriser - et sa quantité massive<sup>28</sup> qui lui prodigue cette profondeur auratique. Ce courant anonyme reste la portion la plus complète de l'historiographie<sup>29</sup>.

«Nous sommes nus face à la photographie anonyme<sup>30</sup> » a écrit Sylvie Boulanger, chercheuse en art contemporain et directrice du Centre National Edition Art Images<sup>31</sup>, ce qui pendant longtemps a été un prétexte pour ne pas s'intéresser à ces corpus sans nom, sans personnalité, sans originalité. Par ailleurs, nous pouvons nous questionner sur cette dernière affirmation. Pour André Gunthert, dans son article *La photographie amateur et les limites du consentement*, il évoque à ce propos la répétition et le manque de nouveauté de ce type de photographie. Selon lui :

« Cette question est parfaitement légitime, mais on peut remarquer qu'elle n'est jamais posée lorsqu'on parle de photographes professionnels. Pourtant, quoi de plus répétitif que les portraits de stars et de personnalités politiques, ou tout autre genre iconographique, publicitaire ou de reportage, dès lors qu'on en aligne les exemples dans une vision transversale ? Mais dans le cas de la production professionnelle, cette vision est rarement déployée. On préfère se pencher sur le travail d'un-e auteur-e, que l'on va décrire et interroger de façon détaillée. (...) Une approche qu'il est difficile d'appliquer aux anonymes<sup>32</sup>. »

28 Jean-Claude Combessie, *Les classes sociales et la culture : le cas de la photographie*, in *Annales Histoire, Sciences sociales*, volume 22, numéro 3, 1967, pp. 641-644.

29 Clément Chéroux, *Vernaculaires, essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015.

30 Claire Kueny, « *L'anonymat, pour une autre lecture des œuvres* », in *Possible* [En ligne], mis en ligne le 22 avril 2018 (consulté le 27 février 2023), URL : <[https://www.revuepossible.fr/\\_files/ugd/d54744\\_b9f7e39421fd42869d4f821a32f683ec.pdf](https://www.revuepossible.fr/_files/ugd/d54744_b9f7e39421fd42869d4f821a32f683ec.pdf)>

31 Présenté sous l'abréviation CNEAI.

32 André Gunthert, « *La photo amateur et les limites du consentement* », in *L'image sociale* [En ligne], mis en ligne le 8 août 2019 (consulté le 4 février 2023), URL : <<https://imagesociale.fr/7708>>

Ce qui soulève un point crucial : on ne peut pas traiter un fonds anonyme comme un fonds d'auteur, non seulement pour toutes les raisons évoquées précédemment, mais aussi parce qu'on ne porte pas le même regard sur ces images. Bien sûr, des contre-exemples existent, et pour continuer de citer Gunthert à ce propos :

« L'exemple de Vivian Maier montre a contrario que, dès lors qu'un exercice singulier est identifié, un processus d'auteurisation s'engage, qui contredit la neutralisation fonctionnaliste.<sup>33</sup>»

Cette présence du regard implique que l'important ne se trouve pas dans les photographies en elles-mêmes mais dans la sélection que l'on en fait. L'intérêt est délimité au champ auquel on l'applique et au contexte que l'on cristallise autour de ces images. Nous devons souligner ces aspects-là et conclure que toute photographie anonyme doit être reliée à une volonté de perception qui peut être aussi multiple que le genre dans lequel elle s'inscrit. Nous allons donc illustrer notre propos en explorant les usages de cette photographie, notamment à travers des questionnements sur l'origine de sa démocratisation de masse et sa place originelle dans la sphère familiale.

### *Les usages photographiques de l'anonyme*

Derrière ce flot informe et constant, voie souterraine de l'histoire de la photographie, se cachent de véritables corpus et d'immense fonds. En effet, depuis 1839, la production anonyme n'a cessé d'augmenter. Elle a atteint son apogée avec l'arrivée du numérique. Il s'opère alors un basculement de la matérialité de l'image à son existence purement numérique. Ce phénomène de massification de la photographie anonyme va historiquement de pair avec plusieurs changements sociétaux majeurs, nous évoquerons notamment l'essor d'un nouveau système économique - ici le capitalisme et son approche consumériste - ainsi que sa dimension potentiellement sexiste<sup>34</sup> qui sous-tend ledit système.

---

33 *Ibid*, n°32 p.16.

34 Nous pouvons définir le sexisme tel qu'étant lié à des préjugés et des stéréotypes liés au concept de rôle de genre qui impact négativement un sexe. Ici, nous l'utilisons anachroniquement afin de fluidifier le cheminement de pensée.

Il faut revenir sur plusieurs changements qui préfacent la massification de la production photographique par des usagers non-experts, en découlera une quantité certaine de fonds orphelins. L'un d'entre eux est l'apparition du Kodak n°1 et de sa pellicule de 70mm à 100 vues. En 1881, la création de l'entreprise Eastman Dry Plate Company par Georges Eastman aux Etats-Unis se focalisait avant tout sur la vente de plaques sèches en verre. En 1888, cela va mener à l'invention d'un support souple mais résistant en nitrate de cellulose par John Carbutt, la même année que la commercialisation du Kodak n°1. Ce processus de simplification optimisé de la photographie fait débiter une nouvelle ère où les connaissances techniques ne sont plus le maître mot. La révolution Kodak est en marche et avec elle, la nécessité de viser un public bien plus large que les professionnels : le marché des amateurs. Pendant une longue période, le mot Kodak désignait tout type d'appareil photographique amateur<sup>35</sup>. Ce qui poussera plus tard l'entreprise à ajouter à toutes ses publicités «if it isn't an Eastman, it isn't a Kodak<sup>36</sup>» afin d'indiquer clairement une différence et légitimer encore plus son produit. Le succès de Kodak réside dans un marketing finement élaboré où il met en avant la simplicité de fonctionnement de ses appareils, ce qui est inédit pour l'époque. Pour se faire, il va créer de toute pièce une figure iconique de la photographie : la Kodak Girl.

En effet, ce nouveau marché nécessite de mettre en place une approche commerciale bien précise. Il faut vendre au plus grand nombre et pour cela, il faut rendre attractif le produit. La stratégie choisie par Eastman : le mettre dans les mains d'une femme. En 1891, la «Kodak Kate<sup>37</sup>» est née, qui se rebaptise en «Kodak Girl<sup>38</sup>» en 1893 afin d'anonymiser cette nouvelle icône féminine. En effet, pour reprendre les propos de son inventeur :

« L'image d'une jolie fille vend plus que celle d'un arbre ou d'une maison<sup>39</sup>. »

La Kodak Girl étant présentée comme une jeune femme à l'apparence juvénile, belle, toujours bien habillée et éternellement novice. Elle est toujours coquette et ne

---

35 François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Presses universitaires de France, 2000, 267 p.

36 Traduisible par «Si ce n'est pas un Eastman, ce n'est pas un Kodak».

37 Alison Nordström, *Kodak Girl : Selection from the Martha Cooper Collection*, Steidl, 2011, 336p.

38 *Ibid*, n°37.

39 Nancy Martha West, *Kodak and the lens of nostalgia*, Université de Virginia, 2000, 242 p.

prend en photo que des moments de la vie de tous les jours. Entre émancipation et infantilisation à travers les slogans sur la simplicité d'utilisation de l'appareil<sup>40</sup>, Eastman veut donner une image accessible à son produit tout en jouant sur les normes de genre. Ce concept va attiser la curiosité des femmes, qui veulent se reconnaître dans la Kodak Girl ainsi que celle des hommes, qui veulent savoir qui se cache derrière cette représentation féminine par excellence. On constate bien cette convoitise à travers un article du St. Louis Post-Dispatch intitulé «Who is the Kodak Girl ?<sup>41</sup>» de 1903 ainsi qu'avec les nombreux courriers envoyés à l'entreprise pour connaître son identité<sup>42</sup>. La Kodak Girl n'est pas seulement jolie, elle est utilitaire, à l'instar de la photographie amateur.



Figure 1 - Auteur.e non-identifié.e, *Publicité pour l'appareil photographique Folding Pocket Kodak avec la Kodak Girl*, 1903, Leed & London, Eastman Kodak Company.

La Kodak Girl va évoluer au même rythme que l'entreprise et devenir une véritable figure mythologique comme peut le définir Roland Barthes<sup>43</sup>. Elle finira par disparaître dans les années 1980, fantôme désormais kitsch du passé de la marque. La Kodak Girl, qui a incité tant d'amateurs - notamment des femmes -, à se saisir d'un appareil a eu un impact dans l'imaginaire collectif lié à l'utilisation de la photographie dans un contexte privé et donc sur la production de photographies anonymes<sup>44</sup>. Même si elle est née d'une volonté mercantile et de préjugés sexistes, on ne peut nier son

40 Entre autre «Oh, isn't it lovely, I must have a Kodak.» (Oh, n'est ce pas charmant, je dois avoir un Kodak) publicité de 1890 ou encore «Do I want a camera ?» (Est ce que je veux un appareil photo ?) publicité de 1913.

41 Traduisible par «Qui est la Kodak Girl ?»

42 *Ibid*, n°39 p.18.

43 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, 128 p.

44 *Ibid*, n°39 p.18.

apport quant à la généralisation des prises de vues de «la vie de tous les jours». L'apparition de cette esthétique du privé va grandement influencer les pratiques futures.

Une autre influence qui va impacter cette esthétique est l'apparition du snapshot, grandement popularisé par Kodak et son appareil Brownie de 1900. Pour définir ce terme, Clément Chéroux explique :

« Snapshot, ça vient du tir. Ça veut dire *shot*, c'est tiré et *snap*, c'est instantané. C'est quelque chose qui se fait très vite (...) un geste instantané, rapide, sans vraiment viser et on l'a par la suite appliqué à la photographie comme une photographie faite avec une visée rapide ou même pas de visée. Les appareils Kodak n'avaient quasiment pas de visée ou une visée un peu approximative, on dirigeait l'appareil vers ce qu'on voulait photographier. Le terme qui était employé dans le domaine du tir ou de la balistique, c'est transposé à la photographie et aujourd'hui un snapshot ça décrit une photographie vite faite, une photographie d'amateur rapide, un peu floue, avec les bords, pas très cadrés.<sup>45</sup> »

Mais Kodak n'en n'est pas l'inventeur, ni le premier à utiliser cette nomenclature. C'est en 1860, que Sir John Herschel<sup>46</sup> écrit «*the possibility of taking a photograph, as it were, by a snap-shot — of securing a picture in a tenth of a second of time*<sup>4748</sup>». Cette idée d'instantané existait bien avant l'apparition de l'entreprise mais va connaître un grand succès grâce à elle. En effet, Kodak encourage la prise de vue et non pas la qualité de celle-ci ; qu'importe le résultat puisque l'essentiel réside dans la matérialisation du souvenir. Les Brownie étant chargés de cent vues, il est moins nécessaire de faire attention lorsque l'on photographie car la quantité surpasse la nécessité d'être précis. De plus, n'ayant pas une visée juste, cela amène une esthétique de l'*à peu près* qui se démocratise bien plus tard chez des auteurs-photographes. En 1908, Joseph August Lux, critique autrichien, théorise ce nouveau style dans son livre *Künstlerische Kodakgeheimnisse*<sup>49</sup> ayant comme argument que la facilité d'utilisation permet aux

---

45 Voir entretien de Clément Chéroux en annexes IV, p. 137.

46 L'un des quatre inventeurs de la photographie.

47 Traduisible par «La possibilité de prendre une photographie, telle quelle, par tir instantané - de sécurisé une image en dix secondes de temps».

48 Sir John Frederick William Herschel, *Instantaneous photography*, in *The Photographic*, vol. IV, n°88, 1860, 858 p.

49 Traduisible par «Les secrets artistiques de Kodak».

usagers de photographier et documenter leurs environnements afin d'obtenir une certaine stabilité dans les aléas du monde moderne<sup>50</sup>.



Figure 2 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, vers 1930, tirage au gélatino-bromure d'argent, France, Série *Snapshot*, Collection de la galerie Lumière des Roses.

Kodak est un acteur du changement de paradigme par ses volontés mercantiles et de s'emparer d'un marché spécifique. Le Kodak n°1, la Kodak Girl et le snapshot font partie des éléments qui vont alimenter la photographie anonyme. Suite aux publicités ciblées vers un public féminin ainsi que le rôle de la mère de famille résolument assignée au poste de création des albums privés, le souvenir, - un des buts premiers de la photographie anonyme - ou plutôt sa sauvegarde matérielle, incombe aux femmes. «Anonyme (...) était souvent une femme<sup>51</sup>» écrivait Virginia Woolf, ce type de photographie mémorielle est perçu, à l'origine mais même jusqu'à aujourd'hui, comme faisant partie des tâches de la gestion du foyer et qui dit foyer, dit mère<sup>52</sup>. Ensuite, ces photographies n'étant pas valorisées et mises de côté car jugées utilitaires, une scission se crée entre l'homme-amateur et la femme-usager. La femme est la gardienne du souvenir, elle est automatiquement hors-jeu car circonscrite dans un domaine qui n'intéresse, à l'époque, personne en dehors du cadre familial. Ironiquement, elle n'apparaît que rarement dans ces albums, lui donnant le rôle double d'anonyme et s'effaçant par deux fois même lorsqu'elle n'est pas derrière l'objectif, avec le phénomène des «Hidden Mother<sup>53</sup>». Ces mères - ou les nourrices, du fait d'un contexte bourgeois - qui se couvrent d'un drap pour maintenir leur enfant en place lors d'une séance de portrait ou dont le visage est gratté afin d'être effacé.

---

50 Mark Jarzombek. *Joseph August Lux : Theorizing Early Amateur Photography - in Search of a «Catholic Something»*, in *Centropa*, 2004, pp. 80-87

51 Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Hogart Press, 1929, 128 p.

52 Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England : Ladies, Mothers and Flirt*, Aldershot et Burlington, 2007, 183 p.

53 Traduisible par «Mère cachée».



Figure 3 et 4 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, entre 1850 et 1930, Amérique du Nord, série *la Mère cachée*, Collection de Linda Fregni Nagler.



Historiquement, les albums photographiques apparaissent avec les cartes de visite d'Eugène Disdéri, que nous avons mentionnées précédemment et dont nous pouvons voir un exemple de format en figure 3 et 4. En effet, le format réduit et le coût minime de ces épreuves permettent d'en posséder une certaine quantité, ce qui était inédit en 1854. D'abord symbole d'un statut social élevé et échangées lors de dîners entre élites bourgeoises, ces cartes de visite vont prendre une place majeure au sein du foyer puisqu'elles se rangent facilement dans des albums. L'album photographique de famille est né et avec lui, une nouvelle mémoire. C'est toute une iconographie qui se met en place car chaque album a certes ses ressemblances mais avant tout ses spécificités. On y retrouve une sélection précise de cérémonies, généralement annotées de la date et autres détails tels que le prénom de la personne et le lieu de la prise de vue.

Au cours du temps, cela sera chamboulé par des changements de mœurs, qui vont offrir un plus grand panel de scènes de vie et non plus uniquement les classiques célébrations solennelles - par exemple, avec les premiers bains de mer en 1900. L'album traverse des modes et subsiste encore aujourd'hui, toujours sous sa forme matérielle même à l'ère numérique. Il a joué un rôle important dans ce que la chercheuse Marianne Hirsch nomme post-mémoire<sup>54</sup> qui se définit comme une transmission de souvenir d'événements familiaux aux générations futures, notamment grâce aux photographies.

---

54 Marianne Hirsch, «*Postmémoire*», in *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], mis en ligne le 01 octobre 2015 (consulté le 07 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/temoigner/1274>>

Le façonnage de ces albums et la variété de ses formes - couverture illustrée, taille, reliure, etc - dénotent de la présence de choix quant à leur confection mais aussi d'un regard spécifique porté aux images ; ces caractéristiques peuvent être juxtaposées avec un travail d'auteur. C'est ce qu'explore Doriane Molay dans sa thèse «*L'album de famille, entre espaces privé et public, entre espaces domestique et politique : émergence d'un nouveau sujet, appréhension d'un nouveau langage, 1880-1980*» où elle évoque les albums photographiques comme un langage intrafamilial qui ne peut être déchiffré que par ses membres. Cette nouvelle incarnation dans un cadre si intime permet un nouveau genre d'expression qui véhicule des représentations symboliques, de fait fortement marquées par des clichés sociétaux. Il faut aussi le considérer pour beaucoup comme le point de départ d'une culture visuelle. C'est notamment à travers les albums que nous faisons l'expérience de nos premières photographies et que leur impact dans notre conscience et imaginaire collectif ne peut pas être nié.

Tous ces usages témoignent d'une pratique amateur plurielle dont les esthétiques ont profondément marqué l'histoire de la photographie. Ils constituent de formidables vecteurs de futurs fonds anonymes car chacun de ces albums peut perdre le lien avec ses origines et ainsi se retrouver hors de son contexte privé. Il est alors nécessaire de dépasser les considérations autoriales habituelles pour s'intéresser davantage à cet «autre» de la photographie. Cette démarche nous a permis de définir l'importance de ces fonds sans noms et leur impact dans nos propres perceptions. En effet, nous pencher sur ces corpus oubliés et non-considérés au profit des photographes-auteurs, nous questionner sur leur apparition massive liée à Kodak ainsi que leur fonction intrinsèquement privée nous permet de les recontextualiser et de leur donner une place dans le paysage photographique au sens large. Il est désormais nécessaire d'étudier le second pan de la photographie oubliée : la photographie d'inconnus.

## 2. Inconnus : l'autre de l'histoire

### *L'inconnu, l'éternel second*

Pour revenir brièvement sur la définition d'inconnu, il y a trois points importants : la notion de découverte («qu'on ne connaissait pas jusqu'à alors<sup>55</sup>»), la notion d'absence de reconnaissance («qui n'a pas acquis de notoriété<sup>56</sup>») et/ou la notion d'une nouveauté («dont on n'a jamais fait l'expérience<sup>57</sup>»). Ce qui sous-tend que l'inconnu est assez original pour avoir une existence propre mais sans avoir accès à la renommée, principale cause de son oubli. En effet, le facteur inédit du corpus d'inconnu semble lui donner une légitimité plus évidente. Cependant, pouvoir mettre un nom sur une série d'images n'en fait pas forcément un travail de «meilleure» qualité. Ce qui constitue les fonds d'inconnus, c'est avant tout le second choix de l'histoire. D'après Clément Chéroux :

« Ce sont des images qui ont été laissées, mises sur le côté, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas reconnues comme les images les plus importantes<sup>58</sup>. »

Là où l'anonyme est questionné vis-à-vis des considérations de contexte<sup>59</sup>, le photographe qui est inconnu est lié à la qualité de son ou ses épreuves ; celles-ci ne peuvent, dans un premier temps, pas franchir le seuil de la reconnaissance. Même si d'autres raisons peuvent entrer en jeu, notamment la destination des photographies ou bien un basculement de réputation de l'auteur.e, que nous explorerons par la suite. Dans tous les cas, l'inconnu est relégué à la deuxième place ; assez signifiant pour être nommé mais pas assez pour être retenu. La signature, symbole par excellence d'une volonté autoriale, ne suffit pas à obtenir la reconnaissance d'autrui et l'extrait des mécanismes de légitimation.

Ici encore, le terme vernaculaire apparaît pour définir ce type de corpus mais si l'anonyme est considéré comme l'autre de l'art, l'inconnu quant à lui est l'autre

---

55 Définition du dictionnaire Larousse (site internet) [larousse.fr](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inconnu/42349) [En ligne], (consulté le 13 février 2023), URL : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/inconnu/42349>>

56 *Ibid*, n°55.

57 *Ibid*, n°55.

58 Voir entretien de Clément Chéroux en annexes IV, p. 137.

59 Soit l'ensemble des circonstances dans lequel l'œuvre est produite et par qui.

de l'histoire. Nous pouvons explorer cet aspect comme une catégorie possible dans laquelle on retrouve ces fonds et qui *de facto* attire les acteurs et actrices du monde de la photographie ainsi que le public. Ils portent alors un nouveau regard et un intérêt spécifique à ces images oubliées. Cependant, l'adjectif vernaculaire est difficilement applicable pour deux raisons : la première étant la destination des images - dans un cercle restreint certes mais qui n'est pas forcément familial - et la seconde étant la potentielle volonté de faire art. Même si elle peut éventuellement être vernaculaire, ce terme ne spécifie pas ce type de photographie. Ce qui subsiste n'est pas, dans certains cas, uniquement un manque d'information mais aussi un manque d'intérêt. Ledit intérêt pouvant rejaillir mais toujours dans un second temps au regard de la date de création des images. Cependant, il est nécessaire de souligner que l'intérêt est un facteur lié à une perception, qui reste variable selon le regard et les critères que l'on porte aux photographies. Mais si le terme vernaculaire n'est pas évident à appliquer à ces corpus, existe-il une autre formulation pour définir la photographie d'inconnus ?

### *Une photographie (re)trouvée ?*

Ce qui témoigne de cet intérêt nouveau se situe dans un second terme, que l'on retrouve notamment aux Etats-Unis, celui de *found photography* dit photographie trouvée<sup>60</sup>. Cela renvoie non pas à une pratique liée à la prise vue, mais à une pratique du regardeur. Ce rapport renverse l'approche liée à ces corpus. Il y a une révélation de ce qui était jusqu'alors inconnu. Cela implique la notion que le fonds a été perdu, qu'il nécessite soit d'être cherché soit a été retrouvé par hasard. Mais surtout, de lui accorder la reconnaissance qu'il n'a jamais eue. Cependant, il est à noter que cette nomenclature peut s'appliquer aussi à la photographie d'anonyme et reste très ambivalente, à l'instar de l'adjectif vernaculaire ; il est nécessaire de prendre du recul face à ces terminologies. Que ce soit un travail d'enquêteur pour les spécialistes ou une simple redécouverte pour d'autres, les amateurs de photographie trouvée souhaitent effacer ce qu'ils considèrent comme les «injustices» de l'histoire et remettre en lumière des auteurs qui ont été oubliés. Là encore apparaît la figure iconique de

---

60 À l'instar du vernaculaire, l'origine des objets trouvés ne débute pas en photographie mais avec les *Objets Trouvés* de Marcel Duchamp, artiste plasticien, célèbre pour ses ready-made.

Vivian Maier, photographe trouvée par excellence<sup>61</sup>. Michel Frizot explique :

« 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<sup>62</sup>. »

Frizot explique qu'à cause de contraintes, certains fonds inconnus n'ont pas eu de reconnaissance immédiate. Malgré l'évidente qualité de leurs épreuves où transparaît l'unicité liée à une pratique photographique spécifique, il faut attendre qu'un individu extérieur se penche sur ces corpus. Cependant, extraire des photographes inconnus, dont le corpus a été trouvé dans une cave ou dans un fonds d'archives, pour les mettre sur le même pied d'égalité que les photographes-auteurs semble controversé. En effet, si le seul prétexte de cette excavation est le regard personnel, toute légitimité devient immédiatement délicate. Une fois de plus, Frizot écrit :

« 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<sup>63</sup>. »

Là n'est pas l'enjeu de la photographie d'inconnu, il se situe dans le processus non pas de reconnaissance, mais de mise en regard avec l'historiographie. Sa valorisation tient intrinsèquement à son aspect de découverte et de nouveauté mais aussi à une volonté de valorisation par la personne tributaire du fonds ; il y a une notion d'inédit dans la photographie inconnue. Car c'est en nous intéressant à ce que nous nommons l'autre de l'histoire qu'une nouvelle manière d'aborder les pratiques et les démarches des photographes se constitue, donnant une autre dimension à la photographie en général. Il y a la photographie d'auteur, qui contient l'art et l'histoire du médium, la photographie d'anonyme, qui est perçue comme l'autre de l'art et la photographie d'inconnus, qui est quant à elle l'autre de l'histoire. Finalement, pour citer encore Frizot qui penche en faveur d'un éclaircissement de cette pratique :

---

61 Vivian Maier a le rôle double de photographe trouvée et photographe vernaculaire.

62 Michel Frizot, « *Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie* », in *Perspective* [En ligne], mis en ligne le 31 mars 2018 (consulté le 2 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/perspective/4259>>

63 *Ibid*, n°62.

« Elle [la photographie amateur] 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<sup>64</sup>. »

### *Un changement de légende*

Anonymes et inconnus sont constamment dans l'ambivalence. Ce qui les différencie fondamentalement étant le marqueur du nom. L'anonyme est inconnu au sens propre du terme, là où l'inconnu peut devenir anonyme, dépendant des recherches menées ou des documents perdus. Par ailleurs, il s'opère un glissement sémantique des légendes d'œuvres dans les institutions. Comme l'évoque Clément Chéroux<sup>65</sup>, historiquement, dès qu'une image n'avait pas d'auteur, on y accolait la légende de «photographe anonyme». L'absence de source est tellement courante que selon lui :

« Anonyme est presque devenu une espèce de figure de l'histoire de la photographie<sup>66</sup>. »

Ce qui pose véritablement problème réside dans l'étymologie du mot, notamment la racine, qui signifie «qui n'a pas de nom» alors que «le photographe en a un et que nous n'avons pas fait le travail pour trouver quel était ce nom-là<sup>67</sup>». C'est donc un manque incompressible de ressources qui a tendance à mettre ces œuvres de côté. De plus en plus les institutions remplacent «photographe anonyme» par «photographe inconnu.e» pour toutes ces raisons. C'est aussi pour cela qu'au cours de ce travail de recherche, aucune figure ne sera légendée de «photographe anonyme» dont nous avons préféré l'appellation «auteur.e non-identifié.e», car toutes les prises de vues n'ont potentiellement pas été effectuées par un photographe professionnel. Désormais il est temps d'aborder concrètement les champs photographiques dans lesquels l'inconnu s'inscrit.

---

64 Michel Frizot, « *Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie* », in *Perspective* [En ligne], mis en ligne le 31 mars 2018 (consulté le 2 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/perspective/4259>>

65 Voir entretien de Clément Chéroux en annexes IV, p. 137.

66 *Ibid*, n°65.

67 *Ibid*, n°65.

## *Les champs d'usages de la photographie d'inconnus*

Les figures qui se cachent derrière le terme inconnu sont nombreuses. Par soucis de clarté, dans un premier temps, nous nous concentrerons ici sur les pratiques amateurs, labellisées comme non-professionnelles ou effectuées par des corps de métiers dans lesquels il n'y a pas eu d'apprentissage de la photographie. Pour rappel, ce qui distingue l'amateur du professionnel est la commercialisation de sa production photographique. En effet, les usages divergent de la photographie anonyme car ils sont souvent liés à un cadre plus large que celui familial. On retrouve notamment des prises de vues dans le cadre d'un travail ou d'une vie associative. Nous serons ensuite amenés à explorer l'aspect du photographe professionnel dans sa globalité dans la prochaine partie. Il faut aussi souligner que les photographes inconnus sont notamment reliés à des prises de vues à visée documentaire<sup>68</sup>. En effet, le rôle premier de la photographie étant d'attester et de reproduire le réel, ce n'est que par la suite que nous constaterons des réappropriations artistiques de ces fonds. C'est donc sur ces documents photographiques que nous nous pencherons plus en détail.



Figure 5 - PANKHURST MARSH William, *High Sea – Bognor*, vers 1880, tirage sur papier albuminé, 14,7 x 19,5 cm, Angleterre, Série *Other Pictures*, Collection de la galerie Lumière des Roses<sup>69</sup>.

On peut distinguer plusieurs types d'inconnus amateurs : les membres des Photo Club, les groupes d'excursionnistes ou encore les prises de vues médicales. Même si certains d'entre eux ont reçu une formation au préalable, leur métier n'est pas officiellement celui de photographe. La liste est non-exhaustive et évidemment reste bien plus large que les exemples énoncés mais il nous semble nécessaire de nous focaliser uniquement sur une partie de la production afin de ne pas tomber dans l'énumération pure. Ici, nous allons mettre en avant trois différents types de pratiques : une pratique dans un cercle associatif dont l'objet est la photographie, une pratique dans un cercle

68 Dans le sens premier, qui souhaite documenter.

69 Valeur illustrative.

associatif dont l'objet n'est pas la photographie et une pratique de la photographie dans le cadre d'une profession dont le métier n'est pas *in fine* la photographie. De plus, il faut distinguer l'amateur-connaisseur, qui pratique la photographie avec un niveau technique et scientifique qui égale voir dépasse le professionnel, de l'amateur-usager, qui, quant à lui, est perçu comme un «photographe du dimanche<sup>70</sup>» et qui cultive un hobby. Cette variation dans la perception de ce mot provient du développement du sport où il est nécessaire de séparer en deux catégories les praticiens, avec d'un côté les sportifs de haut niveau et de l'autre, les fameux amateurs.

Les Photo Club connaissent une grande popularité à la fin du XIXème siècle en France et plus généralement en Europe et aux Etats-Unis. Ils se concentrent avant tout dans les grandes villes comme avec le Photo-Club de Paris, le Wiener Kamera Klub à Vienne ou bien Photo Secession à New York. Ces clubs rentreront dans l'histoire grâce à des corpus célèbres comme ceux de Robert Demachy en France et Alfred Stieglitz aux Etats-Unis qui s'inscrivent dans une démarche pictorialiste<sup>71</sup>. Même si le nombre conséquent d'amateurs va être bénéfique pour asseoir la légitimité de la photographie dans les milieux artistiques, le fait de privilégier la quantité à la qualité aura un impact négatif par la banalisation des sujets photographiés, Robert Demachy l'avouera lui-même :

« Nous n'étonnons plus personne, la photographie pictoriale est admise (...). Donc le progrès chez nous doit être individuel<sup>72</sup>. »

Ne sachant pas valoriser cette production, ou du moins l'améliorer, le mouvement va doucement être remplacé par d'autres visions, héritées directement du pictorialisme, comme la Straight Photography<sup>73</sup>. Cela fait suite au tour de force d'Alfred Stieglitz outre atlantique qui a «converti une pratique de l'élite des amateurs en une véritable avant-garde<sup>74</sup>». Tous ces fonds d'amateurs inconnus vont alors être relégués au second

---

70 Voir entretien de Clément Chéroux en annexes IV, p. 137.

71 Le but de ce mouvement de la fin du XIXème siècle est de promouvoir la photographie en tant qu'œuvre d'art et ainsi la faire entrer au panthéon des Beaux-Arts. Ils prennent le contre-pied de la photographie de l'époque et propose de nouvelle esthétique notamment grâce à l'utilisation du flou.

72 Robert Demachy, *Conclusion*, Bulletin du Photo-Club de Paris, décembre 1900, p. 392-393.

73 Traduisible par «photographie pure», mouvement du début du XXème siècle qui consiste à faire des photographies objective sans retoucher, ni manipuler le réel.

74 Michel Poivert, *La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme »*, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2001/4 (no 72), pp. 17-25.

plan, pour ensuite être disséminés dans des archives ou bien disparaître. En effet, le pictorialisme étant l'un des premiers mouvements photographiques, il témoigne en grande partie du schisme entre photographe-auteurs, retenus par l'histoire et amateurs-inconnus, confinés à l'oubli.

La pratique amateur dans les Photo Club n'est pas uniquement liée au mouvement pictorialiste. En effet, en région, la plupart des villes et villages vont lentement constituer eux aussi des clubs photographiques dont la volonté n'est pas de constituer particulièrement une histoire de la photographie mais bien de réunir des amateurs qui partagent un même hobby. Ces clubs régionaux souhaitent être un vecteur social de rencontre ainsi que de créer une vie culturelle autour de la photographie par le biais, entre autres, d'expositions. Constatant ce vif intérêt, la Société Française de Photographie va prendre l'initiative de réunir les trente-sept clubs existants lors d'une assemblée afin de constituer une entité qui doit régenter la pratique de la photographie française. En 1892, cela va mener à la création de l'Union Nationale des Sociétés Photographiques de France qui se renommera par la suite la Fédération Nationale des Sociétés Photographiques de France grâce à la reconnaissance officielle de l'État en 1949<sup>75</sup>.

L'abondance de ces clubs dénote d'une pratique amateur forte qui enrichit indéniablement le paysage photographique bien qu'elle soit circonscrite à une vision plutôt négative. De fait, elle est perçue comme une photographie de seconde zone par son emplacement hors de la capitale mais aussi par ses membres qui sont considérés comme des «simples» usagers qui n'ont aucune légitimité. Aujourd'hui, il existe cinq cent vingt-huit clubs affiliés qui comptent environ huit mille adhérents<sup>76</sup> ce qui démontre que la pratique amateur est encore bien ancrée dans l'hexagone et continue de former des futurs photographes, qui produisent des corpus pouvant être considérés comme inconnus.

À la même période, une autre vie associative se met en place, mais qui n'est pas fondée sur la photographie : les groupes d'excursionnistes. Ces associations

---

75 Chiffres extrait du site internet de la Fédération Nationale des Sociétés Photographiques [En ligne], (consulté le 10 mars 2023), URL : <<https://federation-photo.fr/>>

76 *Ibid*, n°75.

de marcheurs et marcheuses invétérés pratiquent la photographie lors de leurs randonnées afin de documenter le paysage et la vie associative. Leur but étant d'être le plus rigoureux possible quant à l'enregistrement de leur environnement et de fournir des épreuves photographiques proches du réel. Xavier Martel le souligne très justement dans son article sur les excursionnistes marseillais<sup>77</sup> :

« Que ce soit à des fins documentaires ou éducatives, les photographies de ce fonds revêtent un style documentaire. Refusant les effets artistiques de type pictorialiste - tirage sur supports spéciaux, flou artistique et effets de coloration complexes -, les photographes composent leurs images de manière à insister sur l'aspect informatif. »

Ces amateurs de balades et de photographie vont constituer à eux seuls un fonds important aux quatre coins de la France, en opposition involontaire au mouvement pictorialiste cité précédemment. Nous nous concentrerons sur la société des «excurs»<sup>78</sup> marseillais qui, en 1996, a léguée aux archives municipales de la ville de Marseille environ six mille plaques de verre, seize albums photographiques comprenant deux mille huit cent tirages papier ainsi que sept mille cartes postales<sup>79</sup>. Cet ensemble regroupe une multitude de paysages provençaux et internationaux, il semblerait que ce soit le fonds français le plus riche qui nous soit parvenu.



Figure 6 et 7 - ISNARDON Eugène, *Marseilleveyre, Route de la calanque de l'Œil de verre*, 1900, plaque de verre n° 117, Marseille, Archives municipales (à gauche). / *Les bains*, 1900, plaque de verre n°203, Marseille, Archives municipales (à droite).

77 Xavier Martel, *L'image photographique : entre art et document. Le chercheur est un pisteur*, in *La Gazette des archives*, n°180-181, 1998, Le patrimoine photographique (journées de la section des Archives municipales, Douai, 3-5 juin 1998) p.54-60.

78 Dénomination que les excursionnistes se donnent.

79 *Ibid*, n°77.

Les photographes méconnus ont été nombreux derrière l'objectif, environ cent-quarante entre 1897, date de création de l'association par Dominique Piazza<sup>80</sup>, et 1913<sup>81</sup>. Ils léguaient par la suite leurs images à la société. Il y a là une volonté de constituer une mémoire associative et de pérenniser une postérité future. Pour illustrer notre propos, nous souhaitons présenter le plus prolifique d'entre eux, Eugène Isnardon<sup>82</sup>, avec onze mille cent quarante vues, en grande majorité sur plaque de verre qui s'étaient des premières randonnées aux monuments de la ville, en passant par les incontournables bains de mer. Ces buveurs d'airs, comme le nomme l'exposition des Archives de 1998<sup>83</sup>, est la seule qui soit consacrée à ce type de corpus. Elle témoigne d'une pratique amateur parallèle qui a pour vocation de sensibiliser et d'instruire, majoritairement à travers les projections photographiques lors des conférences de l'association<sup>84</sup>.

Savant mélange de retour à la nature et d'appropriation du territoire par la prise de vue, les «excurs<sup>85</sup>» sont toujours actifs en 2023 et continuent de documenter inlassablement les paysages de la région, cette fois avec l'aide du numérique. Après cent-vingt-six ans d'histoire, c'est un véritable patrimoine qui s'est constitué grâce à une pluralité de regards et qui mérite plus ample reconnaissance pour sa richesse documentaire. Cela dénote que des documents photographiques, produits par des photographes amateurs inconnus dans un cadre associatif où la photographie n'est qu'au second plan, témoignent eux aussi d'acte photographique. Ces derniers constituent la pratique photographique dans son ensemble à l'instar de celles des photographes-auteurs. En consultant ces corpus oubliés, il rejaillit un second point de vue qui enrichit fondamentalement l'étude et la perception de l'historiographie.

---

80 Notamment inventeur de la carte postale illustrée.

81 Marie-Noëlle Perrin, *Les albums photographiques des excursionnistes marseillais*, référence 35 Fi 1-2766, Archives municipales de la ville de Marseille, 1998.

82 Photographe amateur, nous avons très peu d'information à son sujet outre ses dates de naissance et de décès 1873-1947.

83 *Ibid*, n°81.

84 Généralement effectué le mercredi selon les bulletins de l'association.

85 Appellation qu'ils se donnent dans le cadre de l'association.

Un autre pendant de la photographie qui ne suscite pas d'intérêt spécifique et qui a une valeur de document est l'imagerie médicale. Cette pratique est un élément constitutif de tout un ensemble de l'utilisation de la photographie dans un cadre professionnel<sup>86</sup> dont la photographie n'est pas la finalité. Ce type de prise de vue, constitutif à un domaine professionnel mais pratiqué par ce que l'on peut définir comme une personne amateur car elle n'est pas formée spécifiquement à la photographie, a une fonction documentaire par excellence. La finalité de ces épreuves est bien d'être le plus objectif possible et d'être détaché de toute velléité créatrice. Les progrès techniques de la photographie ont rapidement été saisis par la médecine afin d'élargir et de circonscrire leurs champs d'investigations. Pour contextualiser en quelques dates clés, la photographie apparaît successivement en microbiologie dès 1839, en chirurgie en 1842 pour ensuite s'appliquer à tous les domaines jusqu'à la physiologie du mouvement en 1878<sup>87</sup>, avec le célèbre Edward Muybridge et ses expérimentations<sup>88</sup>, qui préface le cinéma. Pour reprendre les termes d'A. Burais dans sa thèse de doctorat quant à la pratique de l'imagerie médicale :

« La photographie permet de simplifier les choses. Entre des mains expérimentées, la reproduction photographique arrive à être d'une perfection si grande que, dans nombre de cas, le diagnostic s'impose à la vue de l'épreuve, et qu'une notice de quelques lignes accompagnant la planche suffit à quatre pages de texte pénible à lire n'eussent donné qu'une idée approximative de ce que l'auteur voulait décrire<sup>89</sup>. »

On constate que la photographie remplace le dessin et la gravure, jugés inexacts et plus onéreux. La prise de vue médicale est constituée de documents précieux qui vont permettre une forte progression dans tous les champs de la médecine. De plus, elle est toujours accompagnée d'un texte explicatif afin de contextualiser l'image.

---

86 Notamment circonscrit dans les secteurs industriels, les transports, l'immobilier, etc.

87 A. Burais, *Applications de la photographie à la médecine*, Thèse pour le doctorat en médecine, Paris, 1895-1896, n° 511, 70 p.

88 Photographe britannique du XIX<sup>e</sup> siècle qui va décomposer le mouvement animal, notamment celui du cheval.

89 *Ibid*, n°87.

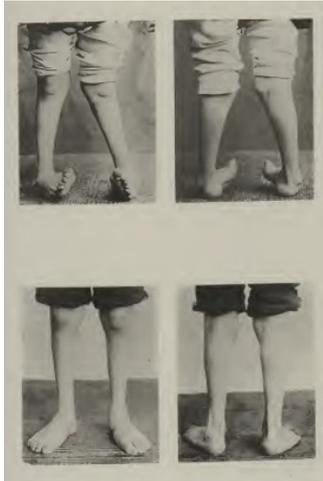


Figure 8 - BURAIIS A., *3e pieds-bots avant et après l'opération de Phelps (vu de devant et de derrière)*, 1895-1896, planches phototypiques, Paris, photographies exécutés dans le service du Dr. Kirmisson.

Cependant, aucun individu ne peut se soustraire à sa propre subjectivité, même si l'on souhaite rendre une scène la plus neutre possible, notre regard est toujours inconsciemment présent. C'est ce qui est évoqué par Julien Lamy :

« (...) La nature scientifique de l'image et la dimension technique de sa production ne signifient pas que l'image soit par elle-même immédiatement objective, un double fidèle de la réalité (...)»<sup>90</sup>. »

À ce titre, il nous semble juste de considérer ces corpus comme un véritable apport au champ de l'art, notamment dans la vision esthétique «épurée» des corps malades qui ne sont pas mis en scène. Même si le nom des médecins qui pratiquent la photographie n'apparaît qu'avec des initiales ou directement relié à un service médical, on retrouve ces images dans les acquisitions des institutions muséales<sup>91</sup>. Ces fonds étant considérés comme purement utilitaires et nécessaires dans un laps de temps donné - outre les cas rares - ils ont été, au rythme des événements historiques, égarés ou détruits. Cependant, l'intérêt pour cette pratique démontre que, bien qu'elles n'ont pas été prises par des photographes-auteurs mais dans un cadre professionnel spécifique, cette démarche témoigne de la pluralité de l'utilisation de la photographie - ici en tant que document. De plus, c'est l'une des pratiques qui transcende les considérations auctoriales et impacte directement nos perceptions des corps malades. Cela va influencer par la suite des démarches plus plasticiennes, comme avec les photographies de John Coplans<sup>92</sup>, qui était par ailleurs le fils d'un médecin.

90 Julien Lamy, *L'imagerie médicale ou la "fabrique des images" en santé*, Diagonale phi, 2007.

91 Voir entretien de Clément Chéroux en annexes IV, p. 137.

92 Artiste et photographe britannique (1920-2003). Célèbre pour ses autoportraits de son corps âgé.

À l'instar de la photographie anonyme, ces exemples sont là pour illustrer la pluralité de la photographie d'inconnus. Souvent au service d'un besoin de document, la plupart des fonds qui nous sont parvenus proviennent de milieux plus professionnels car ils y sont, pour la plupart, mieux archivés. Nous sortons alors d'un cadre intime pour rentrer vers des sphères plus extérieures. Même si c'est toujours l'amateur<sup>93</sup> qui se trouve derrière l'appareil, cette photographie prend sa place dans le monde professionnel comme la photographie anonyme a pris sa place dans le monde familial. L'usage de ces fonds à travers un regard contemporain permet d'explorer de nouveaux univers esthétiques retrouvés tout autant qu'il contribue à un aspect fascinant pour leur caractère historique provenant de leur statut de document. En parallèle, la photographie professionnelle<sup>94</sup> va quant à elle émerger et remplacer des modes de représentations comme le dessin pour finalement s'imposer à la fois comme source fiable d'information mais aussi comme ayant une valeur illustrative.

---

93 Dans le cadre de la prise de vue photographique, puisque dans leurs métiers ils sont des professionnels portant un regard sur leurs professions.

94 Sous-entendue la photographie pratiquée par des professionnelles de celle-ci.

### 3. Des notions poreuses : *quid* du professionnel

#### *Un statut ambivalent*

Les notions d'anonymes et d'inconnus ne se limitent pas qu'aux amateurs ni aux professionnels dont le secteur d'activité n'est pas la photographie. Au-delà des considérations de reconnaissance autoriale, le professionnel peut lui aussi produire des épreuves utilitaires, sous la forme de document. Ils sont très souvent sans signature personnelle, le photographe étant relié à une entreprise comme une agence de presse ou un studio, qui prend alors le dessus sur son identité propre. Même si le nom peut être présent, c'est bien la finalité des images qui prime. Il y a de nombreux photographes de cirque, de construction industrielle ou de cartes postales qui restent de parfaits inconnus aux yeux de l'histoire. Leur contribution aux champs de la photographie n'est pourtant pas négligeable et ne se restreint pas qu'à la simple documentation. Car photographe est bien une profession artisanale comme le souligne Germaine Krull :

« Photographe c'est un métier, un métier d'artisan, un métier qu'on apprend.<sup>95</sup>»

En tant que professionnels, ils maîtrisent les outils de prises de vues, ce qui sert indéniablement leurs propos. Il y a une volonté, un regard, que le photographe souhaite transmettre. C'est cet usage professionnel qui scinde en deux catégories photographe-auteur et photographe-amateur - qu'il soit anonyme ou inconnu.

Pourtant, outre leur place au sein de la profession, ces images restent en périphérie de toute considération car leur nature utilitaire les place *de facto* hors catégorie. En effet, il peut être difficile d'établir des velléités quelconques à ce type de corpus qui ont majoritairement un but commercial. Si nous réduisons la photographie uniquement aux corpus non-commerciaux, nous n'aurions qu'un point de vue unique. L'histoire de la photographie nous a démontré qu'elle était infiniment plus qu'une pratique de classe aisée, c'est par l'inclusion de tout type de photographie que nous pouvons nous saisir de sa complexité et prendre du recul sur la hiérarchisation parfois

---

95 Pierre Bost, Germaine Krull, *Photographies modernes*, Paris, Éditions A. Calavas, Librairie des Arts Décoratifs, 1930.

arbitraire de ces fonds. C'est le choix d'Emmanuelle Fructus, créatrice de la galerie Un livre-une image :

« (...) Cela me permet d'intégrer une autre sorte d'image qui est la photographie de profession. Celle qui est souvent anonyme, parfois elle est créditée, comme les cartes de visite, où le nom du photographe est mentionné - ou pas. Enfin, majoritairement, c'est le studio qui est identifié comme pour l'usage de la carte postale ou à la fin de la carte photo. Il y a aussi toute la production de photographies industrielles, de reportages. Il y a beaucoup de professionnels qui sont devenus anonymes.<sup>96</sup> »

Le professionnel est donc, certes, celui qui commercialise sa production mais est surtout celui qui a réussi à capitaliser son regard, ce qui lui donne un statut ambivalent, entre celui du «simple» usager et celui de photographe-auteur. Quel que soit le jugement que l'on porte à la qualité de ces images, l'intérêt est d'évaluer avant tout l'impact de ses pratiques reléguées au second plan qui ont abouti à des esthétiques dont beaucoup s'inspireront par la suite. Ces photographies commerciales, aujourd'hui oubliées et mises de côté, ont, à l'époque, réussi à s'immiscer à la fois dans la presse<sup>97</sup> mais aussi dans des milieux plus en marge comme avec la photographie foraine et circassienne.



Figure 9 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Studio Clément Fumey, vers 1960-1970, tirage argentique, 17,5 x 11,7cm, Série *Arts & spectacles*, Collection de la galerie Un livre - une image.

### *Une profession originellement artisanale*

Cependant, il est nécessaire de distinguer que le professionnel est originellement un artisan. Il est un usager de la photographie qui est formé, très souvent par

96 Voir entretien d'Emmanuelle Fructus en annexes II, p. 125.

97 Thierry Gervais, Gaëlle Morel, « *Les formes de l'information. 1843-2000 : de la presse illustrée aux médias modernes* », dans André Gunthert, Michel Poivert (sous la direction de), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, pp. 304-355

autodidaxie, dans le but premier est de fournir des documents commerciaux. Même si son statut peut évoluer comme c'est le cas de la photographie de presse au cours du XXème siècle, qui va se tourner vers une dénomination de photojournaliste avec l'obtention d'une carte de presse. Cette qualité d'artisan ne lui permet pas toujours de signer ses épreuves car il est perçu comme un ouvrier. Cette distinction existe encore aujourd'hui, même si les champs photographiques ont changé<sup>98</sup>, puisque nous pouvons séparer juridiquement les artistes-auteurs des artisans-photographes. En effet, l'artisan n'a pas accès aux droits d'auteur car sa production ne tombe pas sous la notion d'originalité<sup>99</sup>. Cette nécessité d'être original est une problématique de la photographie d'anonymes et ce manque de reconnaissance, tout aussi lié à la photographie d'inconnus, démontre que le professionnel-artisan se trouve à la croisée des chemins, bien qu'il soit rémunéré pour ses photographies.

De plus, la notion d'artisanat se traduit aussi par l'apparition de métiers spécifiques à la photographie. L'existence des photographes dits voyageurs ou ambulants qui parcouraient les différentes régions de France nous permet de constater que la majorité de leur production reste elle aussi anonyme. Cette pratique s'éloigne grandement de la nature bourgeoise et privée des premiers usagers de Kodak pour se tourner vers une logique plus populaire et artisanale.

Les photographies du professionnel ont une valeur illustrative car elles vont progressivement remplacer tout autre type de reproduction. Dessin, gravure, estampe ou encore lithographie vont s'effacer pour laisser place à la photographie<sup>100</sup>. Cela s'explique par la mise en avant de l'argument que l'image est la reproduction parfaite de la réalité, la prise de vue est forcément exacte et véridique dans son rendu. Cette corrélation a permis à la photographie de prendre le pas sur les autres méthodes d'illustrations et va ouvrir la voie à des nouveaux genres photographiques, dont les artisans vont se saisir. Les deux cas qui nous ont interpellés sont dans un premier

---

98 L'artisan-photographe se retrouve désormais dans la photographie de mariage, d'événementiel ou encore d'entreprise.

99 «L'originalité est une notion clé du droit d'auteur. En effet, pour qu'une œuvre profite de la protection du droit d'auteur, le juge vérifiera que la création a une forme originale. Cela signifie d'une part que les idées ne trouvent pas de protection légale dans le code de la propriété intellectuelle et d'autre part impose que l'auteur démontre que son œuvre est originale.» art. L. 112-2 2° du Code de la propriété intellectuelle

100 *Ibid*, n°97, p. 37.

temps, comme mentionné précédemment, la photographie ambulante qui, au fil de l'histoire, témoigne d'une pratique artisanale par des photographes inconnus. Puis dans un second temps, nous avons choisi, parmi la multitude d'exemples existants, la photographie de carte postale car elle est une voie parallèle de la photographie et *de facto* reliée à son évolution. Elle est aussi étroitement liée avec le parcours des excursionnistes marseillais mentionné précédemment.

### *Des pratiques populaires*

Injustement nommés par des élites bourgeoises *les saltimbanques de la photographie*<sup>101</sup>, les photographes ambulants ont pourtant le même fonctionnement que les photographes plus sédentaires. En effet, ils pratiquent tous deux le même métier, obtiennent une rémunération et ont des savoir-faire équivalents. Fondamentalement, ce qui varie est leur position nomade, qui apporte certains avantages : puisqu'ils vont à la rencontre de potentiels clients, il est plus simple de faire naître le désir d'une prise de vue - que ce soit par simple curiosité ou par tractations diverses. Le professionnel s'impose directement dans un lieu où les passants ne peuvent pas l'ignorer ; quand il ne vient pas directement à eux. Digne héritiers des commerçants ambulants tels que les silhouettistes<sup>102</sup>, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'artisan-photographe se déplace à la fois dans les villes mais aussi dans les milieux profondément ruraux, ce qui lui donne une réputation de photographe populaire - autant dans les aspects positifs que négatifs, l'avis dépendant notamment de notre place sur l'échiquier social. Il n'y a pas de distinction ni de classement dans les portraits que l'artisan effectue, à l'inverse de la photographie de studio de l'époque réservée à une classe bourgeoise, comme nous l'explique Ilsen About :

« Il est ensuite question du patron de la charcuterie qui fait poser tout son personnel devant la boutique, l'école maternelle qui profite de l'occasion pour réaliser une photographie de classe, les communions qui forment le fonds de commerce inépuisable de ces entreprises, les portraits à la naissance ou après décès.<sup>103</sup> »

101 Ernest Lacan, *La Lumière*, n° 27, 2 juillet 1853, p. 107.

102 Personne qui réalise des portraits de silhouette. Elle découpe sur du papier noir l'ombre projetée de la personne de profil puis la colle sur un fond blanc.

103 Ilsen About, « *Les photographes ambulants* », in *Techniques & Culture* [En ligne], mis en ligne



Figure 10 - Auteur.e non-identifié.e, *Un photographe ambulant parmi les baigneurs*, Agence Rol, 1921, négatif sur verre, 13x18, Paris, Bibliothèque nationale de France.

À l'instar de la photographie de famille, nous pourrions penser qu'il s'agit d'une pratique très codifiée, presque conventionnelle, qui ne laisse pas la place à une certaine liberté lors de la prise de vue. Ce qui réfute cette vision binaire tient à deux facteurs : toutes les erreurs photographiques qui donnent à l'image un cachet authentique et les nombreuses formes visuelles que celle-ci prend. En effet, l'aspect protocolaire n'étant pas de mise, cela donne la possibilité, autant aux photographes qu'aux sujets photographiés, d'une plus grande liberté. Entre position insolite et double-exposition, cette variation dans la prise de vue offre un panel riche, bien loin des aspects figés de la photographie de studio de l'époque.

Ce qui fait résonner la photographie ambulante avec d'autres pratiques anonymes ou inconnues<sup>104</sup>, c'est sa proximité avec la vie de tous les jours et sa multiplicité de style. Le photographe ambulant témoigne d'un intérêt grandissant envers le médium, tout en étant le pendant populaire d'une pratique plus élitiste. Il parvient à s'immiscer dans des sphères privées, ce qui, au fur et à mesure, permet d'inscrire la photographie dans les mœurs. Son statut de professionnel a donc plusieurs avantages : le légitimer aux yeux de ses clients, lui offrir une postérité notable dans l'historiographie et être le témoin ainsi que le portraitiste privilégié de toute une partie de la population qui n'a pas accès à la représentation de soi. Ce qui est fondamental dans le regard porté vers ces corpus oubliés est le dévoilement apporté par la photographie : elle documente tous, sans distinction.

Toute cette production a aussi un lien étroit avec la carte postale, comme l'explique Clément Chéroux :

---

le 24 mars 2016 (consulté le 01 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/tc/7611>>

104 Outre l'anonymat des photographes ou l'apparition de leur nom sans contexte sur une épreuve.

« C'était quelque chose qui était très courant au début du XXème siècle, il y avait des opérateurs qui faisaient du porte-à-porte, tapaient à la fenêtre des magasins, ils disaient 'est-ce que vous voulez un portrait debout sur le pas de votre porte' - Atget a fait des choses un peu dans ce sens-là. C'était une pratique extrêmement courante et généralement le photographe qui faisait ça, tirait ça sur du papier carte postale parce que le propriétaire du magasin aimait bien pouvoir l'envoyer à la famille en disant 'regardez, j'ai une forme de réussite sociale, je pose devant mon magasin'. Et donc ça, c'était un commerce extrêmement important jusqu'à après la Seconde Guerre mondiale. Il y a des milliers d'images qui ont été produites comme ça.<sup>105</sup> »

La carte postale photographique<sup>106</sup> est à l'image du statut du professionnel : extrêmement ambivalent. Si la photographie d'anonymes et d'inconnus est la voie souterraine de la photographie, la carte postale<sup>107</sup> quant à elle connaît une existence parallèle propre. Ce travail de recherche ne pouvait donc pas être complet sans une étude de ce support. Tantôt liée aux excursionnistes marseillais, tantôt massivement utilisée par les photographes ambulants, la carte postale a su prendre sa place dans un cercle privé tout en ayant des velléités commerciales.

Sa date de création officielle est sujet à débat mais nous pouvons noter deux moments clés afin de fluidifier le cheminement de pensée : la première est le dépôt légal le 3 novembre 1887 de photographies des frères Neurdein<sup>108</sup> qui seront ensuite éditées en cartes à Paris. La seconde est l'impression de la première carte postale photographique française imprimée en phototypie le 4 août 1891<sup>109</sup> par Dominique Piazza à Marseille. Cependant, ce dernier ne dépose ni brevet, ni copie au dépôt légal, ce qui lui enlève juridiquement la paternité du procédé. Nous pouvons conjointement considérer les frères Neurdein et Dominique Piazza comme les inventeurs puisqu'ils feront naître deux esthétiques différentes : d'un côté, une vue «simple» (figure 11) contre une multiplicité de vues «composées» (figure 12).

---

105 Voir entretien de Clément Chéroux en annexes IV, p. 137.

106 À ne pas confondre avec la «simple» carte postale qui est généralement illustrée par un dessin, une gravure ou une estampe.

107 Désormais sous-entendue carte postale photographique.

108 Etienne Neurdein (1832-1918) et Louis-Antonin Neurdein (1846-1914), photographe, imprimeurs et éditeurs associés.

109 Composé de plusieurs vues de Marseille et destiné à un ami à qui «la cité phocéenne manquait» selon les mots de Piazza.

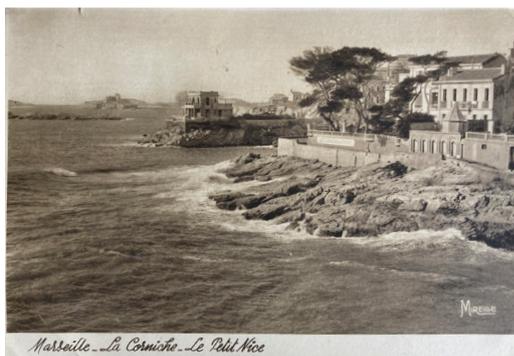


Figure 11 et 12 - Auteur.e non identifié.e, *Sans titre*, vers 1930, carte postale photographique 10 x 15 cm, Marseille, collection particulière d'Emma Castaño.

La carte postale photographique fait alors son entrée sur le marché et est désignée comme *la sœur pauvre de la lettre missive*<sup>110</sup>. En effet, cette perception négative est l'apanage de toute pratique populaire en photographie, toute professionnelle qu'elle fut ; c'est un facteur récurant de notre travail de recherche. Suite aux premiers congés payés de 1936, mais notamment à partir de 1960<sup>111</sup>, ce qui connaît le plus de succès n'est pas la carte postale d'art mais bien de vue touristique<sup>112</sup> et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les photographies mettent en avant le lieu, ce qui le rend durable dans le temps - il n'y a alors aucun besoin matériel de renouveler régulièrement ces vues. Puis ces cartes ont une valeur de souvenir à moindre coût et peuvent être éditées ainsi que diffusées à grande échelle. Tout est conçu pour offrir une palette esthétique malléable afin d'offrir aux clients un choix aussi large que possible : vue simple, composée, humoristique, érotique.

La carte postale a aussi un vecteur social fort puisqu'elle est liée à des événements clés d'une vie : naissance, anniversaire, vacances ; la moitié est envoyée pendant la période des grandes vacances d'été<sup>113</sup>. Aujourd'hui, même si elle tombe en désuétude avec l'arrivée du numérique à cause de son aspect considéré comme «kitsch», elle reste une icône du passé. En effet, elle a inspiré de nombreux auteurs-

110 Robert Brunaud, *La vie quotidienne de 1870 à 1900*, Paris, 1955, 326 p.

111 L'apparition des premières pellicules couleurs joue un rôle important dans la popularisation de la carte postale.

112 Christian Malaurie, *La carte postale photographique comme médiation territoriale : l'exemple d'Arcachon*, in *Communications & Langages*, n°130, 2001, pp. 70-85.

113 Louis Vollaire, *La carte postale n'est pas un gadget*, in *Communication & Langages*, n°31, 1976, pp. 87-104.

photographes comme Martin Parr et Stephen Shore. À l'origine artisanale, la carte postale offre un nouveau rapport à l'image, la rendant accessible et presque ludique avec une esthétique propre qui a grandement popularisé la photographie. Tout cela a été rendu possible par des photographes professionnels, pour la majorité inconnus, accompagnés de maisons d'éditions. La photographie de carte postale sera mise à l'honneur dans de nombreuses démarches plasticiennes et notamment avec une rétrospective *Cartes postales : nouvelles d'un monde rêvé* lors des Rencontres d'Arles de 2019<sup>114</sup>, qui la présente comme :

« La carte postale est l'image qui circule par excellence, soumise à une constante impression de déjà-vu. Tout au long du XXe siècle, elle a accompagné la mise en boîte du monde visible, l'essor de la mondialisation des images et le tourisme de masse. (...) Vectrice d'imaginaires à la fois intimes et collectifs, la carte postale est l'illusion faite image, toujours à portée de main. »



Figure 13 - HINDE John, *On the Road to Keem Strand*, John Hinde Studio, Collection John Hinde.

Ce qui transparaît dans la pratique professionnelle de la photographie, c'est qu'elle n'échappe pas au sceau de l'anonymat ou à l'invariable tri qui la relègue en tant que document inconnu sur le banc des archives. Même si elle s'applique à des sphères publiques - puisqu'elle a une visée avant tout commerciale -, la pratique professionnelle est à la fois fonctionnelle, utilitaire, documentaire et destinée à des masses ; elle répond aux mêmes critères et critiques que la photographie familiale ou l'imagerie médicale. Tout converge en une même conclusion : le rôle et la place du regard vis-à-vis de ces images et auteur.e.s oublié.e.s. Cependant, nous devons nous questionner sur la dissémination puis la réapparition de ces fonds. En effet, comment ces corpus se sont créés et par quelles formes le regard a évolué quant à ces photographies si particulières ? C'est ce que nous établirons dans la prochaine partie.

---

114 Magali Nachtergaele, Anne Reverseau (commissaires), *Cartes postales : nouvelles d'un monde rêvé*, exposé lors des Rencontres d'Arles, Arles, 2019.

## Partie II

### La photographie d'anonymes et d'inconnus en tant que fonds leurs constitutions à travers une reconnaissance sociale

La photographie d'anonymes et d'inconnus est une voie secondaire<sup>115</sup> de l'historiographie comme nous avons pu le voir précédemment. Cependant, entre le moment de sa création, la seconde où l'on déclenche l'appareil photographique lors d'un événement privé, et l'instant où l'on décide d'acquérir ces images pour créer un ensemble composite dans un domaine public, un changement de perception intervient. En effet, il y a là une dichotomie entre intentionnalité du geste - à la fois de l'auteur.e des images et de celui/celle qui les découvre - et attentionnalité extérieure qui vient extraire ces photographies de leur milieu originel. La perception nouvelle qui pèse alors sur cette photographie va lui permettre d'atteindre des sphères publiques. De nos jours, nombre d'institutions culturelles<sup>116</sup> ont constitué un fonds photographique d'anonymes et d'inconnus pour sauvegarder cette partie du patrimoine sans obligatoirement les mettre en avant. Dans cette deuxième partie, il s'agit de se questionner quant à ces multiples transferts entre un aspect privé et une considération publique mais également du passage de sa fonction de document jusqu'à sa revalorisation au sein des institutions.

---

115 Mais néanmoins extrêmement conséquente à la fois en quantité mais aussi en potentiel.

116 Mais aussi de collections privées, qu'elles soient de l'ordre de l'archive familiale ou constitué par un collectionneur.

## 1. Un glissement de regard : le passage du privé au public

### *Une histoire de filiation*

Nous sommes tout.e.s, à un instant de notre vie, tributaires d'un ensemble de photographies dans notre cercle privé. À différentes échelles et de manières diverses, l'impact sans précédent de l'usage de la photographie dans nos sociétés nous donne accès à des corpus pré-constitués<sup>117</sup>, pour la plupart par nos ascendants. Ce travail de constitution et de collecte de fonds en amont nous offre un regard sur un événement, un travail ou plus généralement une vie. Cependant, il faut distinguer en deux temps ce rapport filial : dans un premier temps avec la photographie d'anonymes, qui s'épanouit dans des considérations privées, utilitaires et familiales. Puis dans un second temps avec la photographie d'inconnus, qui, quant à elle, se focalise sur des sphères semi-publiques ambivalentes, aux fonctions premières de document.

Dans le cadre de la photographie d'anonymes, le lien le plus évident à établir est celui de l'héritage générationnel. En effet, suite à l'entrée progressive de la photographie dans l'intimité de la vie familiale, et ce depuis la naissance du médium, nos ancêtres ont pu nous léguer leurs regards ainsi que leurs existences. Même si l'acquisition massive d'appareils photographiques n'arrive que dans les années 1960<sup>118</sup>, la création des albums de famille et plus généralement la prise de vue lors de moments intimes est acquise depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces rituels photographiques, qui semblent communs à tout.e.s, témoignent de l'histoire personnelle de ceux et celles qui nous ont précédés. De plus, entre confection soigneuse d'albums à montrer aux proches et soirées de projection de diapositives, la photographie est un vecteur de partage intrafamilial mais aussi brouille la perception du temps comme nous l'explique Doriane Molay :

---

117 Même si cela dépend grandement du niveau de dispersion des images en question.

118 Sylvain Maresca, « *L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne* », in *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 20 septembre 2008 (consulté le 17 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/395>>

« À l'origine d'un nouveau temps, l'album dilate la cellule familiale. Il est le lieu de tous les possibles. Une grand-mère disparue avant la naissance de sa petite-fille peut lui faire face, acte hautement subrogatoire puisant ses racines dans l'imaginaire. Le montage permet la déconstruction d'un ordre temporel existant au profit de la construction de configurations singulières mettant en exergue d'originales affinités et ressemblances<sup>119</sup>. »

Ce voyage temporel permet aussi aux descendants d'avoir un sentiment d'appartenance qui dépasse les liens du sang et qui nous reconnecte avec un passé antérieur à notre venue au monde. Cette succession, qui passe de main en main, reste privée jusqu'à ce qu'un.e descendant.e décide de les extraire de leur sphère ; ou bien n'est plus présent pour les garder. Ce flot se répand alors entre la poubelle, la brocante ou encore les archives pour les plus méticuleux. Mais avant de sortir du cadre familial, ces images ne font sens qu'avec les histoires qui les accompagnent. En effet, il n'y a plus d'intérêt à conserver un corpus de photographies où personne ne connaît ni le contexte, ni les individus. La photographie de famille a ce double anonymat : d'abord pour toutes les personnes extérieures au cercle familial puis au sein même du dit cercle quand l'oubli règne en maître. Alain Buisine l'exprime ainsi :

« Plus que tout autre, la photographie de famille perd très vite son sens, tout sens. Coupée de ses amarres familiales, elle ne signifie plus rien, elle passe<sup>120</sup>. »



Figure 14 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, vers 1930, négatif 6 x 9 numérisé, Série *Pyramide en famille*, Le Chronoscaphe, Collection d'Aline Héau.

119 Doriane Molay, « *L'album photographique : une famille affective ?* », in *Enfances Familles Générations* [En ligne], mis en ligne le 24 mai 2022 (consulté le 18 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/efg/13797>>

120 Alain Buisine, « *Peuple et famille* », in *Littérature* n°26, 1977, pp. 24-31.

Quant à la photographie d'inconnus, sa valeur de document l'inscrit dans une terminologie moins personnelle. Cela ne signifie pas qu'elle ne s'inscrit pas dans un cadre privé mais qu'elle est régie par des considérations plus historiques. Elle est au service d'un travail, d'une vie associative ou d'une pratique amateur. Là où l'anonyme s'épanouit dans l'attachement sentimental, les fonds d'inconnus sont majoritairement détachés de toute notion affective. Leurs finalités ont souvent été binaires : soit elles sont jetées - par exemple, personne ne s'avise de conserver son imagerie médicale -, soit elles sont directement archivées au sein d'une entreprise ou d'une association - elles seront alors dépendantes du soin pris lors des fermetures d'établissements, des changements de propriétaire et autres facteurs extérieurs qui coupent les images de leurs sources.



Figure 15 - PAUZAT Louis, *Marseille (Bouches-du-Rhône) : les rochers des Pendus sur la côte d'Endoume*, vers 1900, tirage 8,5 x 11cm, Marseille, Archives municipales<sup>121</sup>.

L'importance accordée au fonds d'inconnus repose avant tout sur leur valeur historique ou spécifique, le facteur filial n'intervient finalement que rarement. Lorsqu'il apparaît, c'est notamment dans la pratique de la photographie amateur. Là encore, ce sont les proches qui, par un intérêt individuel, vont décider de s'emparer de cet ensemble d'images afin de le préserver. Témoin d'un hobby, il est difficile de se séparer de ces corpus comme il serait difficile de se détacher d'une production de dessin, de peinture ou de poésie.

Cependant, à l'instar de la photographie d'anonymes, ces fonds n'échappent pas à un possible déracinement de leurs sources. Leur statut reste fragile et subit les aléas de la personne qui détient les photographies. Bien avant de rejoindre des considérations publiques, tout ces fonds sont en premier lieu rattachés à leur matérialité.

---

121 Photographe inconnu, membre des excursionnistes marseillais, ses photographies ont été extraites des archives municipales de la ville de Marseille. Valeur illustrative.

## *Un rapport particulier à la matérialité*

Plus généralement, ce qui sous-tend la photographie est son aspect matériel. Dans le cas de photographies d'anonymes et d'inconnus, il est souvent difficile de les voir comme autre chose que des objets de possession. Que ces fonds soient encombrants ou bien éparpillés entre divers rangements, leur présence physique implique des questionnements. Que faire lorsque nous sommes les débiteurs de ces photographies ? Comment appréhender leur incompressible existence ? Quel est notre rapport à leur place dans nos environnements, qu'ils soient familiaux ou dans le monde du travail ? En effet, c'est ce qu'étudie Julie-Ann Latulippe, historienne de l'art, qui se spécifie dans la pratique amateur :

« Le rapport des amateurs à leurs photographies est profondément ancré dans l'indicialité du médium, qui voit en l'image une trace physique du sujet représenté. La connexion est si forte entre l'image photographique et son sujet que l'objet en vient à se substituer à la personne.<sup>122</sup> »

On peut en retenir deux notions : dans un premier temps, la matérialité, soit la forme finale de l'image, prend le pas sur le fond. Puis dans un second temps, cette forme finit par effacer l'auteur.e de la prise de vue. Il ne reste alors que l'objet photographique. De plus, cette matérialité du tirage fait disparaître toutes les étapes intermédiaires. Comme en témoigne Philippe Jacquier de la galerie Lumières des Roses<sup>123</sup>, il est rare de conserver les négatifs puisqu'ils sont dans un entre-deux ; la prise de vue du moment et l'apparition du souvenir tangible. Il explique :

« C'est une très bonne question. Non, je pense qu'on ne garde pas les négatifs. J'en ai jeté plein car j'ai le tirage argentique et je n'en ferai pas d'autres. Après j'ai regretté mais je n'en ferai jamais rien.<sup>124</sup> »

Outre les diapositives qui sont conservées indépendamment de leur statut

---

122 Julie-Ann Latulippe, « *Par-delà les images : quand la matérialité photographique éclipse la représentation* », in *Esse* n°101, 2021, pp. 56-64.

123 Galerie située à Montreuil qui se spécialise dans la collecte, la vente et l'exposition des photographies d'anonymes et d'inconnus.

124 Voir entretien de Philippe Jacquier en annexes III, p. 131.

d'intermédiaire<sup>125</sup>, le négatif n'a plus de valeur lorsque la photographie est palpable. Nous pouvons le constater à la fois à une échelle personnelle mais aussi à un degré plus global, notamment avec le projet Beijing Silvermine de l'artiste français Thomas Sauvin. En effet, à Beijing, il collecte et numérise des négatifs qui allaient être détruits à l'acide afin d'en retirer le nitrate d'argent qui les compose<sup>126</sup>. Ce désintérêt de la part des usagers pour ces épreuves ne se limite pas qu'à des sphères familiales. Cela concerne aussi le secteur du travail.



Figure 16 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, 1997, négatif numérisé, Beijing Silvermine, Collection de Thomas Sauvin.

Puisque les photographies d'inconnus sont, en premier lieu, des documents, ceux-ci peuvent être rattachés à un protocole à la fois de prise de vue mais aussi de préservation spécifique. Cependant, la perte de document source, le tri par manque de place ou la numérisation des archives peuvent faire disparaître un nombre conséquent d'informations dont les négatifs originaux<sup>127</sup>. Là aussi, certaines mesures drastiques impactent notre rapport à la matérialité, que ce soit avant ou après l'arrivée du numérique. En effet, en photographie, la question de la sélection pose problème depuis longtemps. En 1987, la question «faut-il tout garder ?<sup>128</sup>» était posée lors d'un colloque mené conjointement par la Documentation Française et le Centre Interministériel d'Etudes Interphotothèque à Paris. Question avant tout rhétorique car physiquement impossible. Nous pouvons souligner deux réactions intéressantes quant à ce flot immense d'objets photographiques : celle de Michel Frizot et celle de Christian Caujolle. D'un côté, Frizot

---

125 Ils sont originellement conçus pour la projection et découper individuellement puis mis sous cache, ce qui explique leurs traitements particulier.

126 Nous reviendrons sur cette démarche en partie III.1 même s'il faut souligner qu'il est impossible de retirer le nitrate d'argent des pellicules développées. La seule matière recyclable étant les colorants.

127 S'ils ne sont pas déjà jetés au profit du tirage papier final.

128 Marie-Ève Bouillon, « *Faut-il tout garder ?* ». Patrimoine et archives photographiques », in *Photographica* [En ligne], mis en ligne le 25 septembre 2020 (consulté le 27 janvier 2023). URL : <<https://devisu.inha.fr/photographica/228>>

souhaite conserver tous les corpus pour témoigner de l'entièreté de la pratique photographique et avoir une vision d'ensemble de ce qu'est la photographie. En tant qu'historien, il insiste aussi sur les changements de perception que vont invariablement connaître les images et qu'il faut prendre en compte cette variation de regard :

« Il nous faudrait savoir comment se propage l'oubli, comment ce qui forçait l'admiration il y a cinquante ans finit par être oublié dans un placard.<sup>129</sup> »

Cependant, Christian Caujolle, un des fondateurs de l'agence VU, n'est pas forcément d'accord avec cette vision universaliste et se penche plus vers une sélection dans un premier temps pratique<sup>130</sup> puis esthétique. Ce qui est confirmé par les professionnels du milieu qui font déjà un tri d'un tiers de la production en amont<sup>131</sup>. À ce jour, la question fait encore débat dans les institutions culturelles, ce qui démontre bien que notre rapport à la matérialité photographique n'est pas fixe et d'autant plus si ces corpus sont anonymes ou inconnus<sup>132</sup>. Tout dépend là encore du regard que l'on porte sur ces fonds. Ce passage de main en main finit par transfigurer ces photographies en un autre objet, qui est la somme de tous ses propriétaires comme l'explique Julie-Ann Latulippe :

« L'agentivité fait performer les objets. Elle est l'impulsion de leur trajectoire à travers le temps et l'espace, par l'intérêt renouvelé et les réactions affectives qu'ils provoquent chez une succession de propriétaires qui, par leurs interventions, transforment la manière dont ils sont perçus. La photographie est un objet avec lequel nous entrons en relation, qu'il déclenche la pulsion de le déchirer ou qu'il propose une expérience esthétique.<sup>133</sup> »



Figure 17 - Auteur.e non-identifié.e, *Bain de mer*, vers 1930, tirage argentique contrecollé sur carton, 7,8x10,8cm, Série *Bord de l'eau*, Collection de la galerie Un livre - une image.

129 *Ibid*, n°128, p. 49.

130 C'est-à-dire sélectionner uniquement ce qui a une valeur commercial ou historique.

131 *Ibid*, n°128, p. 49.

132 Dans le sens : qui a une valeur de document.

133 Julie-Ann Latulippe, « *Par-delà les images : quand la matérialité photographique éclipse la représentation* », in *Esse* n°101, 2021, pp. 56-64.

En effet, les tirages papiers sont eux aussi concernés par ce rapport ambivalent à la matérialité. Fondamentalement, ils dépendent d'autant plus de leurs propriétaires car, à l'inverse des négatifs, ils sont considérés comme l'image finale. Cependant, ce statut ne les empêche pas d'être perdus, égarés ou simplement jetés comme les autres objets. Marguerite Duras écrit à ce propos :

« C'est pendant les déménagements que les photos se perdent. (...) Les photos glissent derrière les tiroirs et elles restent là et, au mieux, on les retrouve au nouveau déménagement.<sup>134</sup> »

Ce moment de flottement les extraient de leurs sphères privées. Mais comment expliquer leur abondance à l'extérieur de leurs cadres initiaux ? À quel moment basculent-ils définitivement dans le champ public ? Lorsque tout lien est coupé entre la source d'origine et la photographie, elle se trouve alors sans contexte et sans histoire. Elle est invariablement au bon vouloir de l'autre, du regardeur<sup>135</sup>, comme le nomme Anne-Cécile Guilbard, maître de conférences en littérature française et esthétique de l'image. Nous allons donc développer ce concept.

### *La divulgation publique et le rôle du regardeur*

Lorsqu'un fonds d'anonymes ou d'inconnus se retrouve sur la place publique, c'est le résultat d'un rejet, d'un don ou d'un dépôt d'archives<sup>136</sup>. Coupée de toutes sources, cette altération, à la fois dans le lieu et la perception de l'image, ouvre la voie à d'autres visions de ces corpus. Nous avons pu constater antérieurement que cette divulgation publique est le résultat d'un lien rompu entre l'auteur.e et la matérialité de sa production. Julie-Ann Latulippe le résume en ces mots :

« Les photographies abandonnées par leurs propriétaires et sorties de leur contexte d'origine se retrouvent détachées du récit dans lequel elles faisaient sens au moment de leur prise et s'ouvrent

---

134 Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P.O.L, Paris, 1987, 158 p.

135 Anne-Cécile Guilbard, *Le regardeur et la matérialité des photographies : une posture engagée devant des images*, in *Image & Narrative*, n°22, 2021, pp. 57-69.

136 Ce dernier est courant pour les documents photographiques que nous verrons plus en détail dans la partie II.2.

ainsi à une charge de nouvelles significations.<sup>137</sup> »

Cette *charge de nouvelles significations* est dépendante d'une personne extérieure, notamment du regard qu'elle porte à ces fonds oubliés. Cet intérêt du regardeur<sup>138</sup> peut être multiple - que ce soit par goût ou par curiosité -, sa démarche, mais avant tout la sélection qu'il fait de ces corpus leur permet d'exister dans la vie publique. En effet, les fonds d'anonymes et d'inconnus sont étroitement reliés à leurs modes de présentation, qui est lui-même dépendant à la fois du sujet photographié et du contexte<sup>139</sup> qui l'entoure mais aussi de sa matérialité. Là encore Latulippe l'explique clairement ainsi :

« Une photographie de famille n'est pas perçue de la même manière si elle est conservée dans une boîte et manipulée dans l'espace domestique que si elle est déplacée dans les réserves contrôlées d'un centre d'archives, reproduite dans un livre d'artiste ou encore agrandie et encadrée pour être exposée dans une salle de musée. Ce même objet est tantôt porteur d'un récit personnel, tantôt document historique, et peut même proposer une expérience esthétique.<sup>140</sup> »

Ce qui fait tout le cachet de la photographie d'anonymes et d'inconnus se situe dans ce glissement de regard et notamment dans ces réinterprétations par le regardeur. Il est dans la position de celui qui regarde, non pas comme un simple spectateur, mais avec une position active face à l'image. Anne-Cécile Guilbard le définit comme :

« Le regardeur est donc celui ou celle qui prendra ce temps, ou pas, mais à qui cette responsabilité est dévolue, de former le récit imaginaire de la photo : d'abord, inventer qui l'a prise et comment, pour quoi : chaque détail en est l'indice ; puis, inventer ce qu'il fait lui-même là devant à se trouver avec cette photo. Qu'est-ce qui change, ou pas, pour lui, et pourquoi ? Dans les choix qu'il effectuera se tient une tout autre « conscience politique » que celle que décrivait Sontag, celle qu'implique toute expérience esthétique, toute attention aux formes singulières (de l'objet comme de l'image). Elle requiert que

---

137 Julie-Ann Latulippe, « *Par-delà les images : quand la matérialité photographique éclipse la représentation* », in *Esse* n°101, 2021, pp. 56-64.

138 *Ibid*, n°135, p.51.

139 Contexte que l'on déduit ou que l'on retrouve vaguement à travers des notations de lieux, de dates ou via les spécificités du support.

140 *Ibid*, n°137.

le sujet qui regarde (le regardeur) cerne les conditions exactes de sa présence aux objets : ceux-ci peuvent médiatiser le monde, comme c'est le cas en photographie, mais ils sont aussi, immédiatement, le monde.<sup>141</sup> »

Bien que nous pouvons appliquer ce statut de regardeur à l'ensemble de la photographie, cette condition est d'autant plus vraie dans le cadre des fonds d'anonymes et d'inconnus. Puisqu'il n'y a ni contexte, ni histoire, c'est conjointement par la divulgation publique, la sélection et le choix de modes de présentation qui transcendent le but originel de ces images. Cela explique aussi l'intérêt exponentiel pour ce type de corpus : chacun.e peut composer et remanier des grands ensembles de photographies tout en offrant à chaque fois un regard singulier.



Figure 18 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, vers 1910, plaque stéréoscopique 6 x 13cm, Série *Ambiances maritimes*, Le Chronoscaphe, Collection d'Aline Héau<sup>142</sup>.

Le rôle du regardeur peut être perçu comme une intrusion mais son but est avant tout de conserver et de diffuser. C'est une nouvelle forme de filiation face aux images qui se crée et lie le regardeur à ces photographies. En collectant ces corpus, il y a un véritable questionnement sur le statut universel des images et de leur diffusion en dehors du contexte de production et les objets qui en découlent, comme peut le souligner Emmanuelle Fructus :

« Alors est-ce qu'il faut s'interdire et détruire ces images ou est-ce qu'il faut essayer de les relayer, de les transmettre, de les respecter. Respecter ces mémoires, ces images-souvenirs, ce qu'on en fait. J'ai plus envie de vous dire que finalement, le fait de sortir une image de la rue, de la mettre dans une boîte ici me semble plus respectueux que de la laisser dehors.<sup>143</sup> »

141 Anne-Cécile Guilbard, *Le regardeur et la matérialité des photographies : une posture engagée devant des images*, in *Image & Narrative*, n°22, 2021, pp. 57-69.

142 Valeur illustrative.

143 Voir entretien d'Emmanuelle Fructus en annexes II, p. 125.

C'est cette sensibilité personnelle face aux images des fonds d'anonymes et d'inconnus qui leur permet de connaître une deuxième vie et les revalorise aux yeux de l'histoire de la photographie. Ce changement de paradigme ne circonscrit plus obligatoirement ces corpus hors du champ photographique. Ce n'est plus «l'autre» de la photographie. Au contraire, ces images font définitivement partie intégrante des pratiques photographiques dans leur ensemble. Maintenant que nous avons établi les facteurs concernant le passage dans le public des fonds d'anonymes et d'inconnus, il est nécessaire de nous questionner quant à leur rôle de document, notamment dans le façonnement de nos mémoires mais aussi dans la perception de nos histoires et plus généralement de l'Histoire.

## 2. Des documents utilitaires : une perception ambiguë

Toute photographie est un état de fait<sup>144</sup>. C'est une trace, un témoignage d'un moment précis, découpé dans le réel. La spécificité des corpus d'anonymes et d'inconnus est qu'ils sont, dans un premier lieu, des documents. Leurs fortes quantités matérielles singulières, une fois extraites de leur cercle privé, nous permet de porter un autre regard sur l'histoire. Puisqu'il y a à notre disposition une masse tangible d'informations, cela permet d'attester et d'appuyer des propos historiques et sociologiques. Ces documents illustrent des événements, pratiques et habitudes d'un autre temps. Cependant, après leur apparition dans une sphère publique, nous pouvons nous questionner quant à leur place dans notre quotidien ainsi que de la manière dont ces documents font état d'autorité vis-à-vis de l'histoire ? Et comment aident-ils à constituer nos mémoires collectives ? C'est ce que nous allons étudier dans cette deuxième sous-partie.

### *Des documents administratifs*

De nos jours, la photographie anonyme et inconnue fait partie intégrante de nos modes de vies. Outre la photographie de famille, nous rencontrons ces documents photographiques dans la vie administrative. Ils sont une attestation inaltérable de notre présence dans la société en tant qu'individu. Ils sont aussi la marque de notre appartenance à celle-ci mais aussi le témoin de procédure diverses. Ferréol de Ferry, archiviste, nous explique ce lien étroit en ces mots :

« L'introduction de la photographie dans la pratique administrative a accentué encore ce caractère : de même que le sceau, si artistique qu'il ait été, ne figure dans les archives que comme signe de validation, de même la photographie est devenue parfois le témoignage essentiel sans lequel le document administratif perd toute sa valeur : que seraient une carte d'identité, un passeport, un permis de conduire dépourvus de la photographie du titulaire ? Le dossier constitutif de ces pièces serait lui-même incomplet s'il ne la comportait pas. Dans bien d'autres cas : constats divers, demande

---

144 Mise à part tout type de retouche de l'image visant à altérer la réalité.

de travaux sur un immeuble, projets d'urbanisme, dossier de fouilles, identité judiciaire, etc..., les photographies jointes sont à la base de la procédure. Et que dire d'un dossier de malade, où les radiographies sont déterminantes pour le diagnostic et le traitement ? Qui songerait à dissocier ces éléments étroitement liés les uns aux autres par une origine et un objectif communs ?<sup>145</sup> »

Outre l'aspect nécessaire de ces documents dans le bon fonctionnement administratif, ils représentent aussi une grande partie de la production photographique anonyme et inconnue. Pouvant paraître sans intérêt, elles nourrissent pourtant nos imaginaires et marquent durablement nos psychismes car elles sont connotées d'une esthétique particulière. Si nous prenons l'exemple mentionné par De Ferry de l'identification judiciaire, son évolution est étroitement liée à l'histoire de la photographie et n'est considérée que tardivement par cette dernière. La création, par Alphonse Bertillon<sup>146</sup>, du Bertillonage<sup>147</sup> ouvre la voie à de nouvelles méthodes qui permettent de fichier et de signaler les malfaiteurs. Avec l'apparition de la prise de vue des scènes de crime, Bertillon invente une iconographie judiciaire inédite qui marque les esprits. Cette esthétique scientifique fera l'objet d'une exposition aux Archives Nationales en 2011<sup>148</sup> car elle a invariablement impactée le champ de l'art. On constate qu'à l'inverse de l'imagerie médicale, ces photographies ont été plus facilement conservées car leurs usages perdurent dans le temps. Leurs auteurs restent, quant à eux, reliés à un service et apparaissent de manière succincte. C'est par le déracinement du document-source que l'image qui l'illustre perd ainsi son auteur et son contexte. Elle se retrouve alors elle aussi entre la poubelle et les archives ; problème récurrent dans ces types de fonds. Qu'advient-il de ces photographies ? Au vu de leurs esthétiques fortes, quelles impacts ont-elles sur nos perceptions ?

---

145 Ferréol de Ferry, *Archives photographiques et photographie dans les Archives*, In *La Gazette des archives*, n°111, 1980, pp. 249-257.

146 Criminologue français (1853-1914).

147 Système qui consiste à identifier un individu à travers la mesure de ses caractéristiques physique, la prise de vue face-profil ainsi que le classement de ces informations dans un dossier. Implique aussi un protocole pour la prise de vue avec des conditions précises : distance appareil-sujet, type d'éclairage ou encore type de fond.

148 Ilsen About, Emmanuel Blanchart, Aurélie Brun, Jean-Marc Berlière, Pierre Fournié (sous la direction de), *Fichés ? : photographie et identification 1850-1960*, Archives nationales, Paris, 2011, 335p.

## *Une histoire de perception*

Comme nous l'avons expliqué précédemment, les fonds d'anonymes et d'inconnus, à l'instar de leurs auteur.e.s, ont des statuts ambivalents. Tantôt souvenirs personnels, tantôt supports administratifs, ces documents utilitaires, qu'ils soient dans un cadre personnel ou de l'ordre de notre vie quotidienne, ne dépendent pas que d'un regard ou d'une sélection. Ils dépendent aussi d'une perception extérieure qui va travestir leur sens selon le besoin de l'utilisateur. Le sens réside alors dans le contexte de présentation et de réception, Irène Jonas<sup>149</sup> l'exprime ainsi :

« Les photos de famille, comme toute forme d'archives, peuvent être appréhendées de deux façons. Soit elles représentent une sorte de matériau «anonyme» dans lequel sociologues ou historiens viennent chercher les témoignages d'une époque. Soit elles représentent l'histoire vivante et particulière d'une famille qui est la seule capable de mettre des mots sur les images.<sup>150</sup> »

Cette multiplicité des archives permet deux possibilités : dans un premier cas, de constituer un héritage immédiat dans un cercle privé, dont uniquement les membres ont accès à tous les faits qui entourent le corpus. Dans un second cas, d'offrir un témoignage fiable sur les pratiques d'une époque révolue ; que ce soit, par exemple, à travers l'étude des mœurs familiales via la consultation des albums de famille ou la représentation des populations dans les milieux ruraux grâce à la photographie ambulante.

Puisque nous avons largement explicité le premier cas précédemment, nous allons nous intéresser plus particulièrement à la perception de ces documents dans le second cas. En effet, suite à la divulgation publique de ces fonds privés, ce glissement de regard nous questionne quant à ces modes de présentation mais surtout d'utilisation. Constamment mis en marge de l'histoire de la photographie, les corpus d'anonymes et d'inconnus se retrouvent au cœur de considérations historiques et se font la figure collective d'un passé.

---

149 Photographe et sociologue française.

150 Clément Solym, « *Du passé ressuscité à la construction de l'identité : la place de la photo* », in *ActuaLitté* [En ligne], mis en ligne le 29 juin 2010 (consulté le 2 mars 2023), URL : <<https://actualitte.com/article/40461/interviews/du-passe-ressuscite-a-la-construction-de-l-identite-la-place-de-la-photo>>



Figure 19 et 20 - Auteur.e non-identifié.e, *Famille Bally*, vers 1900, Collection du musée Nicéphore Niépce (à gauche). / Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, années 1980, Collection du musée Nicéphore Niépce (à droite).

Cette uniformisation d'un temps antérieur fige notre perception, ce qui sous-tend notre impression d'immutabilité quant à celui-ci. Pour citer François Brunet, historien des images, qui l'explique en ces termes :

« On dit d'une photographie qu'elle est constituée essentiellement de trois choses : (1) une trace ; (2) de la lumière ; (3) une coupe dans le temps (un fragment). Mais si chaque photographie possède une vie qui lui est propre, si chacune d'entre elle peut être réinterprétée selon le passage du temps et des époques, chacune possède également son propre contexte sociétal, s'inscrit dans l'histoire de l'évolution de ses techniques et usages, et surtout, est le fruit d'un créateur, et s'inscrit dans une activité qui avait une fonction originelle. Car c'est par la divulgation publique que ces fonds ont infiltrés l'histoire.<sup>151</sup> »

Nous constatons bien le lien étroit entre document photographique et histoire. Ici, ce n'est plus l'intérêt premier du document qui prime mais bien son mode d'utilisation dans des contextes théoriques. La photographie utilitaire a donc une place privilégiée dans l'histoire puisque la considération autoriale qui l'individualiserait est mise au second plan. Aux prises avec cette dernière, elle dépasse son but de simple document. Par sa collecte et sa quantité, elle met en exergue des traits individuels ou des moments clés pour mieux les souligner afin d'en retirer une analyse sur un fait ou une pratique. La perception de ces documents joue un rôle majeur dans la constitution

---

151 Julie Noirot, « François Brunet, *La Photographie, Histoire et contre-histoire* », in *Focales* [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2018 (consulté le 07 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/focales/1208>>

d'un récit. De plus, au delà de transcender leurs origines, la reconnaissance sociale de la photographie d'anonymes et d'inconnus permet une constitution plus minutieuse de ces corpus et ainsi de leur éviter une destruction pure et simple. Leur conservation matérielle est d'autant plus nécessaire puisque nous ne savons pas la perception que les générations futures auront quant à ces fonds.

### *L'impact sur la mémoire collective*

Ces immenses productions anonymes et d'inconnus ont un impact évident, à la fois sur nos sociétés, mais aussi sur notre mémoire collective. L'historien Pierre Nora définit la mémoire collective comme :

« (...) le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante.<sup>152</sup> »

La photographie s'inscrit donc naturellement dans la construction de cette mémoire puisqu'elle est tangible - à travers sa matérialité - et perçue comme sensément véridique. La photographie incarne le passé, elle est une présence incompressible de ce dernier. La spécificité de ce médium provient de son témoignage du *ça-a-été* de Roland Barthes. Il le définit en ces termes :

« Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la photographie. Ce que j'intentionnalise dans une photo - ne parlons pas encore du cinéma -, ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la photographie sera donc : "Ça-a-été". (...) Cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet - operator ou spectator - ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé.<sup>153</sup> »

---

152 Marie-Claire Lavabre, « *La mémoire collective comme métaphore* », Mélanges de la Casa de Velázquez [En ligne], mis en ligne le 15 mars 2020 (consulté le 03 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/mcv/12894>>

153 Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*. Paris, Seuil, 1980, 89 p.

Cette fonction double *de réalité et de passé* fait émerger un lien avec cette mémoire collective qui nous concerne tout.e.s, puisque la photographie fabrique et matérialise le souvenir et nourrit ainsi une vision spécifique du passé. Par exemple, quoi de plus éloquent que l'esthétique des albums de famille, qui témoigne de l'évolution de la société, et pourtant conserve des points de convergence quant aux sujets photographiés<sup>154</sup>. La mémoire collective s'appuie ainsi directement sur ce qui est perçu ici comme des documents pour faire transparaître une vérité sociétale. Car c'est l'aspect quantitatif de ces photographies utilitaires qui construisent notre imaginaire et met en lumière certaines concordances qui seront vues comme des poncifs plus tard : la photographie de famille est conventionnelle, les vues des cartes postales sont dépassées ou encore l'imagerie médicale n'aura jamais sa place dans une institution muséale<sup>155</sup>.



Figure 21 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Série *Images/ Documents #2*, Collection de la galerie Lumière des Roses.

C'est par l'action conjointe de l'existence de ces documents comme entité immuable et par la construction de notre mémoire d'après ces derniers que la photographie d'anonymes et d'inconnus joue un rôle décisif sur notre propre vision du monde. C'est aussi pour cela que l'on considère ce genre de la photographie répétitive, car elle se fait l'écho d'une esthétique déjà ancrée dans la conscience générale. En effet, il y a trois points clés majeurs vis-à-vis de ces images : leur valeur d'exemple, liée la répétition de ces images, leurs aspects inattendus, c'est-à-dire les accidents photographiques et enfin, les images qui portent une valeur émotive spécifique et créent ainsi de l'empathie. Les corpus sont des mémoires individuelles qui vont elles

---

154 Notamment les événements symboliques d'une vie, entre autre : naissance, mariage, vacances, etc.

155 Préjugé infirmé par l'acquisition de fonds de photographie médicale par des institutions culturelles comme le MoMa à New York ainsi que par des expositions, dont « *À corps et à raison : photographie médicale 1840 à 1920* » à l'Hôtel de Sully sous le commissariat de Monique Sicard à Paris en 1995.

mêmes influencer la collectivité par la suite. C'est un cercle sans fin où l'un influence l'autre et inversement.

Outre l'émergence d'une mémoire collective à travers la photographie, ces documents utilitaires nous offrent aussi un miroir sur notre propre fonctionnement. C'est ce qui interpelle Michel Frizot dans son ouvrage *Photo Trouvée* :

« L'homme est bien sûr un être de paroles mais peut-être avant tout un être d'images. Le psychisme fonctionne sur une accumulation d'images, parfois il rencontre des images qui sont le produit de notre vision oculaire. La photographie permet cette rencontre entre le regardeur et son propre fonctionnement psychologique.<sup>156</sup> »

Cette *accumulation d'image* est le propre de la photographie d'anonymes et d'inconnus. Sa multiplicité et sa présence massive dans nos environnements impactent profondément notre vision. À l'inverse de la photographie d'auteur, nous y sommes confrontés quotidiennement, ce qui modifie durablement notre rapport à ces documents. Ce n'est plus qu'une question de regard mais bien d'un facteur clé : la perception.

Cette valeur administrative, mémorielle et historique permet à ce type de photographie de s'immiscer progressivement dans le paysage culturel. En effet, et même si cela arrive tardivement dans l'historiographie, les institutions ont joué un rôle majeur quant à la conservation et la diffusion de ces corpus. Bien qu'ayant un statut de document, ces corpus connaissent une véritable intronisation entre autre dans le monde de l'art et plus largement dans le monde marchand - car uniquement certaines épreuves ont une valeur considérée suffisamment esthétique pour être monnayable -, grâce à l'initiative de plusieurs acteurs du milieu. La question tourne autour du pourquoi ces fonds nous intéressent et en quoi leurs statuts les rend attractifs ? C'est ce que nous explorerons dans la partie suivante.

---

156 Cédric de Veigy, Michel Frizot (sous la direction de), *Photo Trouvée*, Phaidon, 2006, 320 p.

### 3. Une légitimation à retardement : le rôle des institutions culturelles

#### *Une considération tardive*

Si la photographie d'auteur a rencontré des difficultés pour investir les sphères culturelles, il est d'autant plus délicat d'y accéder pour les corpus d'anonymes et d'inconnus. Dans ce domaine, les Etats-Unis ont toujours été en avance par rapport à la France<sup>157</sup>. En effet, le débat sur l'art et la photographie a parcouru l'histoire de cette dernière, *de facto* considérée comme l'*humble servante des arts*<sup>158</sup>, reléguée à une fonction plutôt qu'à une pratique plastique à part entière<sup>159</sup>. Ce n'est alors que tardivement que les théoriciens se penchent sur l'ambiguïté de la photographie d'anonymes et d'inconnus. Car si la photographie en tant qu'art interroge, la place des auteur.e.s non-identifié.e.s est d'autant plus controversée. Mais puisque leur présence impacte majoritairement la production photographique, c'est sous l'impulsion de Kodak que le premier texte théorique qui traitera de la photographie amateur va apparaître en 1965 : *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* de Pierre Bourdieu<sup>160</sup>. Un point important à soulever est que Kodak est un acteur majeur du mouvement amateur en photographie - comme nous avons pu le constater précédemment -, il n'est donc pas fortuit que l'entreprise commande une étude sociologique sur ces pratiques.

Dans son ouvrage, Bourdieu souligne deux points importants qui empêchent fondamentalement la photographie amateur de rentrer dans une légitimité institutionnelle : dans un premier temps, il définit sa pratique comme un *moyen* remplissant une *fonction sociale familiale*. Dans un second temps, cela crée une *esthétique photographique populaire*<sup>161</sup>. Cet «art moyen» n'est donc pas un jugement de valeur mais est le sens intrinsèque d'une pratique de classe - ici, moyenne. Sa fonction utilitariste l'exclut d'une velléité artistique.

---

157 La création du premier département autonome de photographie est inauguré en 1940 au MoMa de New York.

158 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, Œuvres complètes 2, Gallimard, Pléiade, p. 618

159 Sujet complexe sur lequel nous ne nous étendons pas afin de fluidifier le cheminement de pensée. Cf. Patrick Talbot, «*La photographie en tant qu'art*», in *Le Portique* [en ligne], mis en ligne le 1er juillet 2015 (consulté le 2 février 2023), URL : <<https://journals.openedition.org/leportique/2635>>

160 Sociologue majeur du XXème siècle.

161 Tout les mots en italiques font directement références au texte original.



érigeait en objet théorique, lui décernant par là même le certificat de légitimation encore manquant pour faire tomber les dernières lignes de défense des dépositaires institutionnels de la labellisation artistique.<sup>165</sup> »

À l'instar de la photographie d'auteur, la photographie d'anonymes et d'inconnus a bénéficié de ces nouvelles considérations, même si elle reste encore en périphérie de celles-ci. C'est par cette vague de revendications que ces fonds ont non seulement été collectés, constitués et conservés mais aussi légitimés aux yeux des institutions culturelles. Cette reconnaissance en deux temps, d'abord de la photographie d'auteur en tant qu'art, puis de l'usage utilitaire en tant que photographie, a permis d'ouvrir les portes du monde de l'art à ces corpus. En effet, Léo Martinez, dans sa thèse de doctorat *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005*, explique le lien entre valeur artistique et exposition :

« La valeur artistique ne peut se concevoir sans l'expression d'un jugement esthétique qui se produit lors de l'exposition de l'œuvre : si l'artiste reste le constructeur de l'œuvre, le public est l'opérateur de sa production symbolique comme œuvre d'art.<sup>166</sup>»

Le facteur clé de la reconnaissance de cette photographie utilitaire passe par le biais d'acquisitions et d'expositions puisque sans elles, ce type de corpus reste circonscrit à des sphères privées. Par leur rôle de légitimation, les institutions culturelles sont décisives quant à la considération de ces fonds.

#### *Acquisition et exposition : une mise en valeur encore trouble*

Outre atlantique, l'acquisition et l'exposition des photographies anonymes et inconnues se fait là encore plus tôt qu'en France. C'est dès 1944, soit 4 ans après la création de son département de photographie, que le MoMa expose « *The American*

---

165 *Ibid*, n°162, p. 63.

166 Léo Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France, 1970-2005*, Thèse de doctorat en histoire de l'art (sous la direction de Mme. BARLANGUE Luce), Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011, 645 p.

*Snapshot* », environ 350 snapshots d’anonymes et d’inconnus, de 1888 à 1944, extraits des archives de Kodak<sup>167</sup>. Par la suite, deux expositions majeures vont voir le jour incluant en totalité ou en partie ces fonds : *Snapshots : the Photography of Everyday Life, 1888 to the Present*<sup>168</sup> sous le commissariat de Douglas R. Nickel au Musée d’Art moderne de San Francisco en 1998 et *Other Pictures : Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*<sup>169</sup> sous le commissariat de Maria Horris Hambourg au Metropolitan Museum of Art de New York en 2000.



Figure 23 et 24 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, in *Snapshots : the photography of everyday life, 1888 to the present* (à gauche). / Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, in *Other Pictures : Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection* (à droite).

Ici sont présentées deux démarches bien distinctes quant à ces corpus spécifiques. Le premier, *Snapshots*, expose soixante-huit clichés, dans ce cas-ci des snapshots dont le thème est «la vie de tous les jours». Sélection infiniment réduite qui, à défaut de célébrer l’acte photographique des auteur.e.s non-identifié.e.s dans son ensemble, se concentre à l’inverse à mettre en avant les épreuves les plus «exceptionnelles». Si le snapshot veut être mis en avant dans l’exposition, il faut que celui-ci réponde avant tout à des critères esthétiques qui ne font originellement pas partie de sa nature. Outre cet aspect, les photographies sont déracinées de leur contexte - notamment des albums de famille - et leurs légendes n’ont qu’une valeur descriptive. Ce qui prime, c’est le postulat de Douglas R. Nickel qui met en avant une position inédite : celui du regardeur. L’affect qui se crée entre ce dernier et les

167 Willard D. Morgan, *The American snapshot : an exhibition of the folk art of the camera*, March 1 to April 30, 1944, the Museum of Modern Art, New York.

168 Traduisible par «Snapshots : la photographie de la vie de tous les jours de 1888 à nos jours».

169 Traduisible par «Autre images : photographies anonymes de la collection Thomas Walther».

snapshots exposés dépasse de loin toute autre considération. En bref, ce qui fait art n'est plus «l'œuvre» mais l'émotion engendrée par elle. Douglas R. Nickel l'explique en ces termes :

« Les questions théoriques les plus intéressantes autour des snapshots ont à voir avec le pouvoir qu'elles ont sur nous.<sup>170</sup>»

Cette proposition ouvre la voie à la deuxième démarche. Dans *Other Pictures*, l'exposition se concentre sur une partie de la collection de Thomas Walther<sup>171</sup>, celle des photographes anonymes. Le rôle du regardeur s'efface vis-à-vis de la position du collectionneur puisque le corpus est constitué par un individu unique. Ce que l'on constate avec cette exposition est le sous-entendu du titre - littéralement les «autres images» - qui dissocie les photographies catégorisées comme anonymes du reste de sa collection d'auteur-photographe. En effet, cette distinction présente bien ces images comme un «autre» de la photographie, exclue de toute considération si ce n'est celle esthétique. Walther divise l'acte photographique par un classement binaire ; le MoMa va canoniser ses choix en faisant l'acquisition d'une partie de cette collection<sup>172</sup>.

À titre de comparaison, la France aura un intérêt plus tardif pour la photographie puisque ce n'est qu'en 1960 qu'est inauguré le premier musée consacré uniquement à la photographie à Bièvres<sup>173</sup>. Il faudra attendre, entre autre, 1969 que la photographie ait son propre département à la Bibliothèque Nationale de France sous la direction de Jean Claude Lemagny<sup>174</sup>. Puisque les auteurs-photographes ont fait l'objet d'une considération tardive, qu'en est-il des anonymes et inconnus ? Il semblerait que la première visibilité offerte à ces corpus soit le concours *Fautographiques* en 1991. Ce jeu-concours consistait à réunir un ensemble de photographies ratées d'amateurs, envoyées par des particuliers des quatre coins de la France. Fortement diffusé dans la

---

170 Michel Frizot, « *Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie* », in *Perspective* [En ligne], mis en ligne le 31 mars 2018 (consulté le 2 mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/perspective/4259>>

171 Photographe et collectionneur allemand..

172 Environ une cinquantaine de photographies classées comme amateurs anonymes.

173 Léo Martinez, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France, 1970-2005*, Thèse de doctorat en histoire de l'art (sous la direction de Mme. BARLANGUE Luce), Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011, 645 p.

174 *Ibid*, n°173.

presse, il y eu une participation massive - dix mille images<sup>175</sup> - qui entraîna par la suite un colloque et une exposition, encadrés par un jury composé notamment de Jean Claude Lemagny, Patrick Boilet et Serge Tisseron<sup>176</sup>. Cependant, au vu de la popularité de cette initiative - en comparaison avec d'autres expositions d'auteurs-photographes -, la proposition sera vite désavouée par ses instigateurs, prétextant un «canular<sup>177</sup>». En effet, valoriser ce type de corpus revenait à avouer leurs qualités esthétiques, même dans leurs erreurs les plus fondamentales - comme le souligne l'intitulé du concours. Ne voulant pas bouleverser la perception de la photographie, encore fragile à l'époque, il sembla plus juste d'établir une nouvelle fois une limite vis-à-vis des images amateurs. Clément Chéroux l'écrit ainsi dans son livre :

« Il [le responsable du concours] avait sans doute compris que ces quelques anomalies d'amateurs venaient perturber l'appréhension classique de la photographie artistique.<sup>178</sup> »

Forts de cette expérience, les fonds anonymes et inconnus ne connaissent pas d'autres mises en lumière avant quelque années. Ce n'est qu'en 2008 qu'une institution française - le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg - va exposer la première rétrospective française de ces corpus, soit soixante-quatre ans après la première exposition au MoMa et dix-sept ans après le jeu-concours *Fautographiques*. Sobrement intitulé *Instants Anonymes*, l'exposition est présentée ainsi :

« [L'exposition] a pour projet de sortir des tiroirs et des albums un ensemble de photographies amateurs et anonymes afin de présenter au visiteur les fragments d'une intimité perdue et ignorée, loin de tout regard affectif et personnel. Offertes aux yeux du public, ces images construisent alors des sensations et des sentiments partagés, échos troublants d'une histoire commune mais aussi reflets de nos propres petites histoires.<sup>179</sup> »

Cette proposition réunit trois points que nous avons vu précédemment : le

---

175 CHEROUX Clément, *Fautographies, petite histoire de l'erreur photographique*, Côté Photo, 2003, 190 p.

176 Les autres membres sont Alain Fleig, Riwan Tromeur, Michèle Debat, Christian Bougueret, Mounira Khelnir, Jean Arrouye, Alex Laine, Serge Charton, Gérard Abonneau et Philippe Gindre.

177 *Ibid*, n°175.

178 *Ibid*, n°175.

179 Sylvain Morand, *Instants anonymes*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 2008, 143 p.

déracinement des photographies de leurs contextes - il n'y a aucune date, aucun lieu et aucun nom<sup>180</sup> -, la sélection, classée par thème, jugée objective ainsi que l'impact émotionnel crée chez le spectateur. À l'image des expositions outre atlantique, l'intérêt suscité pour la photographie anonyme et inconnue passe avant tout par le regard - du sélecteur et du visiteur. Cette démarche questionne sur le pourquoi de la présence de tel corpus dans une institution. À ce sujet, Sandrine Wymann<sup>181</sup> écrit :

« En quoi cette exposition trouve-t-elle sa place au musée d'art contemporain ? Par qui est-elle revendiquée ? Que dit-elle ? Elle renvoie, certes, à des propos historiques, sociologiques, voire techniques, mais en quoi sa présence en ces lieux est-elle justifiée ? (...) Ils suscitent en nous bien des questions quant à la légitimité d'un espace institutionnel de cette importance à présenter ces images. A l'heure où l'art contemporain a du mal à trouver un écho populaire, cette exposition terriblement démagogique est-elle la bienvenue ? Alors que la place du commissaire d'exposition est emprise à bien des critiques, est-il judicieux de programmer une exposition qui n'existe qu'à travers sa mise en scène sans même mentionner ce qui a justifié le choix des « œuvres », ni même qui a opéré la sélection ?<sup>182</sup> »

La démarche d'exposer des fonds anonymes et inconnus ne convainc pas une partie du monde de l'art. À l'heure où la plupart des institutions ont une collection remplie de ce type de photographie suite à des politiques d'acquisitions diverses, n'est-il pas logique de les mettre en avant ? Il semblerait que ce ne soit pas les images en elles-même mais la justification - ou l'absence de celle-ci - qui dérange. Pourtant, puisque la photographie d'auteur a toujours été mise en avant selon un regard ou un thème, ne pouvons-nous pas considérer qu'il en soit de même pour les corpus d'amateurs ? Après des décennies de mise à distance de ces fonds<sup>183</sup> ainsi que de nombreuses remises en question vis-à-vis des démarches telles que *Fautographiques* et *Instants Anonymes*, la photographie anonyme et inconnue va finalement prendre place dans le paysage culturel des institutions françaises.

---

180 *Ibid*, n°179, p. 68.

181 Anciennement travaillant au CNAP, elle est directrice de la Kunsthalle de Mulhouse.

182 Sandrine Wymann, « « Instants anonymes » : la photo amateur revisitée à Strasbourg », in *Nouvel Obs* [En ligne], mis en ligne le 25 août 2008, mise à jour le 04 novembre 2016 (consulté le 18 mars 2023), URL : < <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20080822.RUE5477/instants-anonymes-la-photo-amateur-revisitee-a-strasbourg.html>>

183 Ils sont pourtant les plus riches et les plus complets de l'histoire de la photographie autant dans la forme que dans le fond.

### *Une prise de position grandissante*

C'est dans le courant des années 2010 que les initiatives vont se multiplier pour légitimer ces corpus. En effet, c'est en 2012 que la collection créée par Robert Delpire<sup>184</sup>, Photo Poche<sup>185</sup>, publie *Anon. Photographies anonymes*, introduit par un texte d'Anne-Marie Garat<sup>186</sup>. Dès l'ouverture du livre, elle écrit très justement :

« La photographie d'anonymes couvre un champ infini, duquel l'œuvre, voire le chef-d'œuvre ne sont pas absents, obscures photos perdues dans l'insignifiance du nombre, en attente d'un regard qui les découvre.<sup>187</sup> »

Cette intronisation capitale dans Photo Poche, dont les images, pour la plupart, sont extraites de la collection même de Robert Delpire, marque un tournant pour ces fonds. Puis d'autres démarches similaires se suivent. En 2014, nous pouvons souligner trois propositions majeures : en juillet, le festival international des Rencontres d'Arles propose une conférence intitulé « La photographie amateur s'inscrit-elle dans l'histoire de la photographie ? » avec la présence, entre autre, de Joan Fontcuberta<sup>188</sup>, Erik Kessels<sup>189</sup> et Philippe Jacquier. En novembre, le Mois de la Photo à Paris consacre une de ses trois thématiques à la photographie amateur avec *Photos trouvées, les amateurs du XXème siècle* sous le commissariat de Michel Frizot et Cédric de Veigy. En parallèle, la Maison Européenne de la Photographie à Paris expose *Toute photographie fait énigme*, là aussi sous le commissariat de Michel Frizot et Cédric de Veigy. Ces trois grandes manifestations la même année indiquent un positionnement fort, qui veut définitivement faire entrer la photographie anonyme et inconnue dans les institutions. Notons que la MEP<sup>190</sup> est uniquement le second musée à proposer une

---

184 Éditeur et commissaire d'exposition français. Il est le fondateur du Centre National de la Photographie en 1982, qui fusionnera par la suite avec le Jeu de Paume.

185 Collection de livre de poche consacrée à la photographie, ses auteurs, ses courants et son histoire. Elle est devenue une référence dans l'histoire de la photographie.

186 Autrice française, notamment de *Photos de familles : un roman de l'album* en 1994.

187 Anne-Marie Garat, *Anon. Photographies anonymes*, Paris, Photo Poche, Actes Sud, 2012, 188p.

188 Photographe plasticien espagnol, travaillant notamment sur l'archive.

189 Artiste plasticien utilisant la photographie anonymes dans ses oeuvres.

190 Abréviation de Maison Européenne de la Photographie.

rétrospective à ce sujet et le premier dédié à la photographie à le faire. La démarche de cette exposition est inédite car elle échappe à tout ce qui a été fait précédemment. Frizot et Veigy ne souhaitent ni classer, ni auteuriser, mais au contraire, offrir un regard protéiforme et multiple quant à ces corpus. L'acte photographique est mis en avant, car les auteur.e.s non-identifié.e.s y prennent part autant que les auteurs-photographes. De plus, tout se joue entre le regardeur et la photographie qui lui est montrée. Pour la première fois, le propos n'est pas sur le contexte de création des images. Au contraire, au lieu de scinder l'amateur de l'auteur, on célèbre ici la photographie dans toute sa pluralité. Le catalogue de l'exposition l'explique ainsi :

« Cette réflexion sur la part énigmatique de toute photographie s'élabore autour d'une collecte d'images délaissées parce qu'elles sont le fait d'anonymes, d'inconnus, d'amateurs, d'auteurs non proclamés ou non célébrés, traversant tout le champ historique de la photographie. Échappant à la muséification et à la classification, glanées avant tout pour leur capacité d'étonnement, elles n'en sont pas moins généreuses, émouvantes et peut-être plus « photographiques » que d'autres. (...) Toute photographie fait énigme, pour le regard. Et cette énigme ne procède pas d'un effet, d'un style ou d'un talent, mais elle est constitutive du fait photographique en soi, elle résulte des capacités exceptionnelles du procédé.<sup>191</sup> »



Figure 25 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, in *Toute photographie fait énigme*, vers 1970, Instamatic Kodak, Collection particulière.

Un temps conséquent a donc été nécessaire pour considérer la photographie anonyme et inconnue dans les institutions culturelles. Souffrant de son image utilitaire et populaire, elle s'est imposée dans le paysage culturel grâce à des figures françaises telles que Michel Frizot, Robert Delpire ou encore Clément Chéroux. Même si son statut reste fragile face à la photographie d'auteur, elle reste mieux considérée aujourd'hui

---

191 Michel Frizot, *Toute photographie fait énigme*, Hazan, 2014, 224 p.

que par le passé. L'acquisition et l'exposition de ces fonds ont grandement participé à sensibiliser le public vis-à-vis de ces fonds oubliés ainsi que de changer durablement la perception de ceux-ci. Outre la légitimation des institutions culturelles, qu'en est-il des formes de valorisation, que celles-ci soient plasticiennes ou marchandes ? De plus, quel est le processus d'auteurisation d'individus jusqu'alors inconnus ? C'est ce que nous étudierons dans la prochaine partie.

## Partie III

### Les photographies anonymes et inconnues en tant qu'œuvre les formes de valorisation esthétique

Selon le dictionnaire Le Robert, une œuvre est le résultat sensible d'une action ou d'une série d'actions orientées vers une fin<sup>192</sup> et si nous sommes plus spécifiques, une œuvre d'art est le résultat de la création esthétique d'un artiste<sup>193</sup>. Dans le cadre de la photographie d'anonymes et d'inconnus, nous avons établi qu'il est délicat de décrire la personne derrière l'objectif comme un artiste à proprement parler. Cependant, un glissement de perception a eu lieu quant à sa production photographique qui lui a permis d'intégrer le champ de l'art au sens large. Les institutions ne sont pas les seules à s'être intéressées à ces fonds. En effet, de nouvelles démarches plasticiennes diverses apparaissent ; qu'advient-il lorsque d'autres artistes se saisissent de ce type de corpus pour le transfigurer ? Outre cette récupération particulière, nous constatons que ce genre de photographie prend sa place dans des considérations marchandes ; dans quel contexte vendre ces images ? Nous constatons aussi qu'avec l'évolution du regard porté à ces photographies, cela a fait naître de nouveaux auteurs qui sont intronisés dans l'histoire de la photographie ; par quel processus de légitimation les a-t-on découverts et placés sur le devant de la scène ? C'est ce que nous explorerons dans cette dernière partie.

---

192 Définition du site internet Lerobert.com [En ligne] (consulté le 2 avril 2023), URL : <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/oeuvre>>

193 *Ibid*, n°192

## 1. Des photographies qui font œuvres : la démarche plasticienne

D'abord perçue comme trop populaire et secondaire dans l'historiographie, les photographies d'anonymes et d'inconnus se sont immiscées d'abord dans les sphères privées puis dans les institutions culturelles. Aujourd'hui, même si des questionnements subsistent quant à leur place dans le paysage culturel, il est indéniable que des artistes en tout genre se sont penchés sur ces immenses corpus. Que ce soit pour les collecter, se les réapproprier ou pour revisiter des iconographies spécifiques, ces démarches plasticiennes interrogent. À la fois multiple et éclectique, nombreux sont ceux qui ont partagé leur regard, leur perception ainsi que leur sélection sur ces images dont les auteur.e.s restent non-identifié.e.s. Il nous est impossible de tous les énumérer tant leurs champs d'action est large : Christian Boltanski, Gerhard Richter ou encore Thomas Ruff<sup>194</sup> ont été les pionniers de cette valorisation artistique.

### *La collecte de fonds spécifiques*

Que ce soit par volonté d'établir des grands ensembles d'images ou par intérêt mémoriel, la collecte de fonds d'anonymes et d'inconnus s'impose dans le monde de l'art. Depuis peu, ce type de démarche devient de plus en plus récurrente et l'on voit fleurir des projets qui proposent une relecture de ces photographies oubliées. Ce qui est la clé de cette pratique réside bien dans une sélection, qu'elle soit thématique ou avec une forme plus libre, qui reste invariablement esthétique. Le regardeur, qui se fait sélecteur, remplace l'auteur.e de la photographie. Il substitue alors l'origine et le contexte de l'image afin de servir son propos et prend ainsi la paternité de l'œuvre<sup>195</sup>. Il détourne pour mieux proposer une expérience artistique mais aussi partager son propre ressenti sur ces photographies d'anonymes et d'inconnus qui peuvent nous être si familières. Sa volonté de transcender à la fois les conventions mais aussi les barrières de l'art en général nous permet d'accéder à ces corpus restés, pour la majorité, dans l'ombre. Il s'agit donc d'une proposition et d'un partage, d'un regard et d'un échange, qui construisent une nouvelle vision de ces fonds. Puisqu'il s'agit de collecte de fonds

---

194 Liste non-exhaustive.

195 Non pas d'un point de vue juridique cependant.

spécifiques, nous allons étudier trois formes de valorisation différentes : tout d'abord, celle de Lee Shulman avec The Anonymous Project, puis celle de l'équipe<sup>196</sup> de Archive of Modern Conflict et enfin celle de Thomas Sauvin avec Beijing Silvermine.

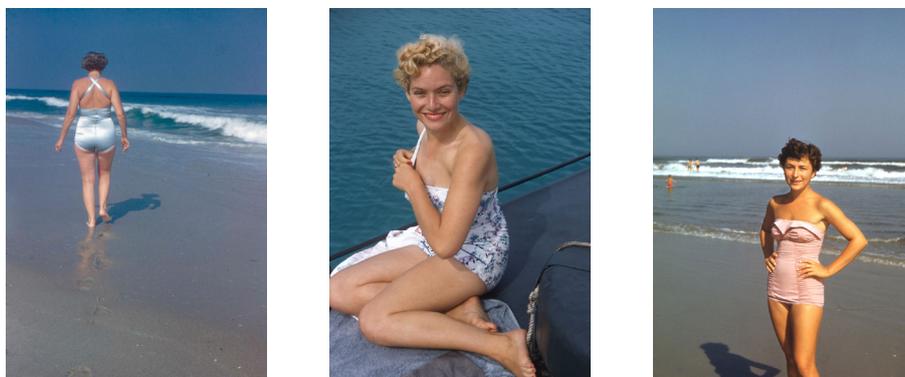


Figure 26, 27 et 28 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Série *By the sea side*<sup>197</sup>, Collection The Anonymous Project.

Crée en 2017, The Anonymous Project est une initiative du britannique Lee Shulman, vidéaste de formation. Notre entretien nous a permis d'en apprendre plus sur la genèse de sa démarche quant à sa volonté de valoriser ces photographies anonymes, qui se concentre sur des diapositives couleurs du XXeme siècle. Les propos de Shulman sont les suivants :

« Le projet est né dans cette volonté-là de partage de ces images. Je les partage sur les réseaux sociaux et je me fiche un peu de savoir qui prend les photos, mais plus ce que représentaient ces photos, ça c'était très intéressant. Ils étaient anonymes donc c'était un très bon axe de dire qu'une photo peut être extraordinaire sans connaître le nom de l'auteur. Moins sur l'information, mais plus sur l'émotion.<sup>198</sup> »

Ce qui est mis en lumière dans cette citation est que ce n'est ni l'auteur.e, ni le sujet photographié en lui-même qui prime mais bien l'émotion que la photographie suscite. C'est la subjectivité du regard de Shulman qui *fait art* mais aussi la mise en contexte avec d'autres images. C'est l'ensemble du fonds, divisé en série, qui offre un point de vue sur des moments de vie, somme toute banals. Il témoigne à la fois des

---

196 Ayant des sources multiples, nous préférons considérer ce projet comme le travail d'une équipe.

197 Traduisible par «Au bord de la mer».

198 Voir entretien avec Lee Shulman en annexe I, p. 121.

pratiques sociales mais à aussi une fonction mémorielle. Shulman le décrit comme un «journal intime d'une autre époque, qui fascine par sa qualité non-policée<sup>199</sup>». Outre l'intérêt appuyé dont il bénéficie auprès des institutions culturelles<sup>200</sup> de tout ordre, il a fait de son émotion face à l'image un travail d'artiste, comme il l'explique :

« Je pense que c'est un travail d'artiste, c'est un plutôt un travail personnel, une image n'existe pas seule. Elle existe aussi avec le choix de quelqu'un derrière et la façon dont je les partage avec l'exposition. C'est une question de choix avant tout. Prendre une photo en appuyant sur un bouton, c'est pas un photographe pour moi. Tout le monde peut le faire, tout le monde le fait d'ailleurs. Parce qu'être un photographe, c'est avoir quelque chose à dire, choisir une image que tu sélectionnes.<sup>201</sup>»

Ici, l'attentionnalité portée à ces corpus oubliés allant de paire avec un choix personnel montre l'émergence d'une nouvelle approche quant à la perception de la photographie d'anonymes et d'inconnus, mais aussi de sa place dans l'historiographie. Interrogé sur le processus de sélection, qui est au cœur de sa démarche, Shulman le raconte en ces termes :

« Le choix est fait sur l'instant. L'instant, c'est décisif. (...) Si ça me touche émotionnellement, si je trouve quelque chose, une histoire ou autre, je la garde. C'est-à-dire que demain, ce ne sera pas la même sélection. Il y a des non-choix qui ne rentrent pas dans la collection mais que je garde. Ce choix est fait sur l'instinct, comme tout dans la vie. L'important c'est de ressentir et de pas trop intellectualiser quelque chose. L'émotion est forte, ça me guide souvent dans mon choix. (...) Je ne l'appelle pas Lee Shulman Project parce que ce n'est pas l'homme qui doit être le plus important. C'est le message, le visuel, qui doit porter le projet.<sup>202</sup> »

Tout repose sur une émotion, une sélection et une volonté de transmettre. C'est par cet intérêt spécifique pour la collecte de fonds d'anonymes et d'inconnus que cette photographie familiale intègre une nouvelle sphère publique. En devenant une œuvre à part entière, ce pan de la photographie s'extrait de son origine, de son contexte de

---

199 Lee Shulman, *The Anonymous Project*, 27 novembre 2018 [En ligne], (consulté le 28 janvier 2023), URL : < <https://www.anonymous-project.com/en> >

200 Environ quatre-vingt expositions entre 2017 et 2023 dans de multiple pays.

201 Voir entretien avec Lee Shulman en annexe I, p. 121.

202 *Ibid*, n°201

production ainsi que de sa dimension privée. Entre relecture du passé et rapport intime à la matérialité de ces images<sup>203</sup>, The Anonymous Project nous donne à voir des points de vues multiples, constamment changeants selon leur agencement, sur la «vie de tous les jours» des années 1950 jusqu'à l'arrêt de l'utilisation de la diapositive avec l'arrivée du numérique, vers les années 2000. Questionné quant à la légitimité de ces corpus vis-à-vis des photographies d'auteurs dans les instances muséales, Shulman insiste :

« Je trouve que l'image qui est trouvée par terre, tu peux l'aimer autant. Et elle a autant de valeur. Je pense que l'art est très dirigé par les acteurs du marché mais moi je suis contre cette idée du grand génie, et peut être que le plus grand génie de l'art, c'est quelqu'un d'anonyme.<sup>204</sup> »

À l'instar de la photographie d'anonymes et d'inconnus, cette initiative, dont l'origine est personnelle à Shulman, dépasse son but en participant à un nouveau rapport aux images. De plus, cela établit un questionnement sur la définition et la place de l'auteur, que celui-ci soit le photographe derrière l'appareil ou que celui-ci soit l'instigateur d'une collection particulière qu'il valorise.

Il existe une démarche similaire de collecte de photographies d'anonymes et d'inconnus : Archive of Modern Conflict. C'est en 1991 que David Thomson, un collectionneur d'art canadien, décide de créer une organisation dédiée à «la collection et la préservation des photographies vernaculaires, objets, artefacts, curiosités et éphémères<sup>205</sup>». Se concentrant d'abord sur des images sur le thème de la guerre et du conflit - d'où est extrait le nom du projet -, la collection s'est rapidement élargie pour accueillir plus généralement une photographie utilitaire au sens large. Les critères de sélection quant à eux sont basés sur «la poursuite de l'intéressant, de l'exceptionnel et du bizarre<sup>206</sup>». Ayant pour volonté de ne pas établir de classement et de composer un fond éclectique, Archive of Modern Conflict souhaite recueillir les récits sordides et les

---

203 Puisque les diapositives sont le résultat d'un processus fragile et se dégradent rapidement avec le temps. Sans une conservation et une sauvegarde spécifique, c'est un patrimoine qui disparaîtra.

204 Voir entretien avec Lee Shulman en annexe I, p. 121.

205 Auteur.e non-identifié.e, *Archive of Modern Conflict*, 2 novembre 2018 [En ligne], (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://archiveofmodernconflict.com/>>

206 *Ibid*, n°205.

histoires alternatives. Le directeur artistique d'AMC<sup>207</sup>, Timothy Prus<sup>208</sup>, est chargé de composer et de valoriser ces corpus. Son rapport avec ces derniers est le suivant :

« J'aime les mauvaises photos, celles que personne ne veut regarder, celles qui n'ont pas leur place dans les musées. (...) Beaucoup d'albums ici contiennent des histoires curieuses, romantiques, mais il y en a aussi beaucoup de banales. J'aime les histoires ennuyeuses. Ou alors les histoires oubliées auxquelles on n'arrive pas à croire.<sup>209</sup> »

En effet, ce que l'on constate bien à travers ces propos est une démarche assimilable à celle de The Anonymous Project, même si des points de divergence existent. Tant par la subjectivité du regard, de l'importance de l'émotion suscitée par l'image et d'une volonté de considérer tout ce qui se trouve en dehors du champ de l'art ; surtout ce qui n'appartient pas au champ de légitimation des institutions culturelles. Même si des grands corpus de photographies sont constitués, l'ensemble de la collection semble anarchique et reste assez énigmatique quant à sa ligne directrice. Une aura de mystère - soigneusement entretenue - entoure AMC qui peut déconcerter. Ce fonds, qui contient huit millions de photographies et objets en tout genre<sup>210</sup>, reste hermétique à tout classement. Ce qui fait la force de cette proposition réside dans cette pluralité qui n'est que le reflet de la production démesurée de la photographie d'anonymes et d'inconnus. En échappant à un ordre stricte, elle se fait le témoin objectif<sup>211</sup> à la fois de l'histoire mais aussi des usages photographiques estampillés comme du non-art.

Cette démarche, précédant celle de The Anonymous Project, tient plus fondamentalement d'une collection privée qui a été par la suite valorisée lors d'éditions et d'expositions, rejoint cependant une finalité similaire. En refusant toute scission entre auteur.e connu.e et non-identifié.e, AMC participe à la multiplication des questionnements sur ces statuts ainsi qu'à diversifier le paysage photographique d'aujourd'hui.

---

207 Abréviation d'Archive of Modern Conflict.

208 Aussi curateur et éditeur anglais.

209 Clémentine Mercier, *Archive of Modern Conflict, asile aux trésors*, in *Libération* [En ligne], mis en ligne le 23 juin 2017 (consulté le 1er avril 2023), URL : <[https://www.liberation.fr/arts/2017/06/23/archive-of-modern-conflict-asile-aux-tresors\\_1579125/](https://www.liberation.fr/arts/2017/06/23/archive-of-modern-conflict-asile-aux-tresors_1579125/)>

210 *Ibid*, n°205, p. 76.

211 Dans une moindre mesure mais puisque qu'elle s'extrait de tout cahier des charges quant à ses critères de sélection, elle tend vers une certaine pluralité de regard.



Figure 29 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*,  
Collection Archive of Modern Conflict.

De plus, ayant ce statut d'archive, Archive of Modern Conflict ne souhaite pas se limiter à un lieu ou une époque précise. Au contraire, Timothy Prus tend vers la diversité de ses corpus, ce qui l'amène à engager des personnes afin de collecter des photographies à travers le monde. Nous pouvons notamment mentionner Luce Lebart, historienne de la photographie et commissaire d'exposition, qui est la correspondante française d'AMC ainsi que Thomas Sauvin<sup>212</sup> qui fut le correspondant pour la Chine de 2006 à 2015.

Suite à cette expérience avec Archive of Modern Conflict, Thomas Sauvin va développer son propre projet : Beijing Silvermine. Voulant s'éloigner de la photographie d'auteur qu'il collectait pour AMC, Sauvin décide de se tourner vers le marché de niche qu'est la photographie d'anonymes et d'inconnus. Plus précisément à un matériau qui intéresse peu : les négatifs. En effet, délaissés au profit du tirage, ce support finit souvent par être jeté - exception faite des diapositives mentionnées précédemment. La position de Sauvin est alors de collecter et numériser ces négatifs pour leur donner une «seconde vie» et brosser un portrait en creux de la Chine du XXème siècle. C'est lors de ses recherches qu'il trouve un recycleur dans la banlieue de Beijing, monsieur Xiaoma, qui rachète les négatifs pour en «extraire» le nitrate d'argent<sup>213</sup>. C'est en 2009 que Sauvin achète son premier sac de quarante-cinq kilos de négatif

---

212 Artiste français travaillant en Chine.

213 Comme mentionné précédemment, il n'est pas possible d'extraire le nitrate d'argent de négatif couleur développé car ce dernier a été supprimé par l'action du fixateur. Ce travail de recherche ne se focalisant pas sur les aspects techniques de l'argentique, nous n'approfondirons pas davantage. Cependant, nous le soulignons par acquis de conscience.

qu'il «sauve<sup>214</sup>» du recyclage à l'acide. Le projet Beijing Silvermine débute et au fur et à mesure que l'archive grandit, Sauvin constitue une véritable collection. À l'instar de The Anonymous Project ou AMC, c'est à force de récolter des grands ensembles de photographies oubliées - souvent familiales -, qu'il construit son regard. La plupart du fonds est composé de négatifs couleur au format 35mm<sup>215</sup> et représente encore et toujours «la vie de tous les jours». Au delà de la simple représentation des mœurs chinoises, Sauvin explique son rapport à la collection de cette manière :

« Il y a quelque chose de magique avec la photographie anonyme, la photographie trouvée. Quand on a une petite collection, un petit assemblage d'images, tout cela est terriblement anecdotique. Au bout d'un moment, quand on sort de la collection pour arriver dans l'archive, avec sa dimension de taille, de quantité, de source, on passe à autre chose. On quitte l'intime et on passe dans le domaine de la mémoire, de la mémoire collective. Toutes ces images qui étaient terriblement banales et insignifiantes au début commençaient à prendre une autre saveur, un autre visage lorsqu'elles étaient confrontées à la répétition, à la récurrence.<sup>216</sup> »

Le facteur clé du regardeur est là encore la répétition et la quantité ; deux éléments qui sont propres à ce type de photographie. Ce qui a longtemps été perçu comme la faiblesse de ces corpus est aujourd'hui valorisé comme une force par toutes ces démarches différentes - mais similaires dans leurs buts. Présenter la photographie d'anonymes et d'inconnus dans son entièreté et sa pluralité, tout ça sous un angle particulier, permet à ces fonds une reconnaissance qui leur a souvent été refusée par l'histoire de la photographie. Ces images oubliées et/ou délaissées commencent à prendre une place indéniable au niveau plasticien, ce qui redéfinit notre rapport à ces photographies et finalement, à la photographie au sens large. Mais ce n'est pas la seule démarche de valorisation esthétique qui existe. En effet, nous allons étudier une autre facette : la réappropriation.

---

214 Océane Ragoucy, *Thomas Sauvin : « Il y a quelque chose de magique avec la photographie anonyme »*, in *AOC* [En ligne], mis en ligne le 11 juin 2022 (consulté le 24 février 2023), URL : <<https://aoc.media/entretien/2022/06/10/thomas-sauvin-il-y-a-quelque-chose-de-magique-avec-la-photographie-anonyme/>>

215 Type de pellicule pour les appareils argentiques 24x36.

216 *Ibid*, n°214.

## *La réappropriation des corpus*

L'enjeu de la réappropriation de la photographie d'anonymes et d'inconnus va au delà d'une présentation de la photographie privée dans son ensemble comme pourrait le faire The Anonymous Project, AMC ou encore Beijing Silvermine. Dans ce contexte-ci, la démarche est de fondre la pratique de l'auteur.e non-identifié.e dans sa propre pratique artistique. Cela fait naître un nouveau regard à la croisée des chemins entre volonté de capturer un instant d'une part et création d'une œuvre de l'autre. L'intérêt se situe donc dans une autre interprétation de ces images ; plus qu'une perception particulière, c'est un nouveau façonnement sémantique. Cela fait émerger une dimension supplémentaire quant à notre vision de ce qu'est un auteur et sa place quant à ces fonds. En effet, nous basculons dans un autre rapport où la photographie d'anonymes et d'inconnus est un support - autant matériel qu'idéologique - qui sert un propos et non plus un regard. Nous nous focaliserons sur deux approches. Dans un premier temps, celle de documentation céline duval<sup>217</sup> par l'artiste conceptuelle Céline Duval. Puis dans un second temps, le projet photographique de la *Tilted Horizon Society*<sup>218</sup> par la photographe Anne-Lou Buzot.

C'est dans le courant des années 1990 que Céline Duval commence à rassembler toutes sortes d'épreuves : photographies d'amateurs, magazines et cartes postales entre autres. Sa volonté est de constituer ce qu'elle nomme une documentation. La photographie d'anonymes et d'inconnus est ici traitée comme à son origine, c'est-à-dire, comme un document. Cette base de données, qui s'enrichit d'année en année, peut être assimilée à celle d'une agence de presse puisque tous les documents sont traités numériquement pour enlever les défauts matériels. Plis, tâches et poussières disparaissent afin de se concentrer sur l'image en elle-même. Que ce soit par des projections ou des publications, Duval présente sa documentation sous diverses formes, qui évoluent elles-aussi avec le temps. Elle ne s'attache pas à la notion d'auteur<sup>219</sup> mais sépare la production photographique en deux groupes :

---

217 L'absence de majuscule est une volonté de l'artiste.

218 Traduisible par «La société de l'Horizon Incliné».

219 Natacha Pugnet, *Restaurer le passé : entretien avec Céline Duval*, in *Temps exposés*, École supérieure des beaux-arts de Nîmes, Nîmes, 2015, 128 p.

« Je ne sais pas si je peux dire que toutes les images se valent, car elles ont une valeur propre. Je distinguerais deux grandes catégories : les images produites pour l'argent - dites professionnelles - et les images produites par amour - dites amateurs. L'art touche à ces deux registres, avec nombre de sous-catégories, sans hiérarchie.<sup>220</sup>»

Elle ne fait donc pas de distinction stricte entre ce qui serait perçu comme art et non-art mais entre photographie à but lucratif et photographie «passion». Ce refus de hiérarchie transparaît aussi dans sa manière d'extraire ces images privées pour en faire la matière première de son travail. Duval ne veut pas instiguer un sentiment de nostalgie chez le spectateur mais faire émerger une nouvelle approche quant à ces photographies. Pierre Leguillon l'explique en ces mots :

« L'image est donc déplacée de l'archive privée vers une diffusion publique. Son objet initial est escamoté au profit d'un élément contingent de l'image. Un sujet se substitue à un autre. Le second plan refait surface. (...) Mais dans une autre publication ou dans un autre montage, c'est un élément différent de la même image qui permettra à ces héros ordinaires d'endosser de nouveaux rôles. Néanmoins, par ce détour, la figure initiale se trouve comme «rechargée», porteuse d'un message, d'une allégorie. (...) Détachée de l'album de famille, l'image embraye le pas du «grand récit» auquel participe désormais, aux côtés de la peinture, la photographie dite «d'auteur».<sup>221</sup> »



Figure 30 - documentation céline duval, *Horizons*, 2008, capture d'écran, installation vidéo.

Ne limitant pas l'utilisation des documents à une seule œuvre, Duval donne à voir la photographie oubliée dans son ensemble comme extrêmement malléable, hors de toute interprétation unique et au contraire, infiniment plurielle. Le retour au document brut, que l'on pourrait assimiler à un travail d'iconographe, permet une considération de ces corpus par les institutions culturelles. En effet, Duval expose régulièrement

---

220 *Ibid*, n°219, p. 80.

221 Pierre Leguillon, *L'art conceptuel des familles*, in *Instants Anonymes*, Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg, 2008, pp. 134-137.

depuis 2002, son travail a donc participé à la reconnaissance sociale de ces fonds. La transformation de ces corpus nous questionne notamment sur leur provenance mais aussi sur leur sens profond, qui rejaille par une interprétation inédite. En refusant de donner une dimension sentimentale à sa démarche - la nomenclature documentation efface l'affect -, elle place le spectateur face à ses propres ressentis et le laisse libre de ses réactions, qui font écho à toute une culture visuelle personnelle - notamment l'imaginaire collectif vis-à-vis des photographies de famille. Là où la photographie d'auteur.e connu.e et reconnu.e est potentiellement plus didactique quant aux émotions suscitées, la photographie d'anonymes et d'inconnus déploie quant à elle un espace d'expression plus ambivalent que Duval exploite largement dans ses œuvres.

La seconde démarche de réappropriation des photographies d'anonymes et d'inconnus, mêlant là aussi document et image, est la *Tilted Horizon Society*<sup>222</sup> d'Anne-Lou Buzot. Le postulat de base est le suivant : par des archives retrouvées dans la cave de son grand-père, Buzot récupère une boîte contenant des documents photographiques attribués à une certaine Société de l'Horizon Incliné. Cette société, créée en 1881<sup>223</sup> à Paris, a pour but de prouver, par la photographie, que l'horizon est incliné. En effet, la photographie étant perçue comme un rendu «fidèle du réel», ce serait le seul médium à témoigner de cette aberration de l'horizon puisque notre perception humaine «redresserait» automatiquement ce dernier.

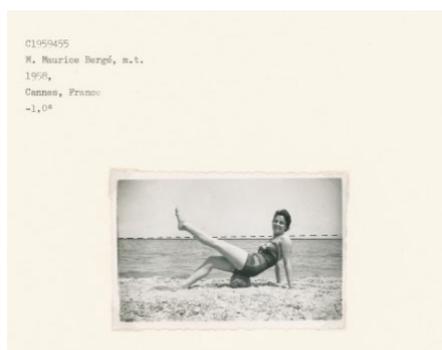


Figure 31 - BERGE Maurice,  $-1,0^\circ$ , 1958, Cannes, France, C1959455, Collection de la Société de l'Horizon Incliné.

Contrairement à Céline Duval qui souhaite effacer toute histoire de ces photographies, Buzot intègre un récit au cœur même de ses images. La création de cette mythologie permet de brouiller les pistes quant à leur véritable raison d'être. Cette

222 *Ibid*, n°221, p. 81.

223 Les quatre membres fondateurs sont : Hippolyte de Merville, Adrienne de Merville, Félix Bayard et Louis-Auguste Lemire.

volonté repose sur les trois niveaux de lecture du projet : la crédulité du spectateur qui, mis face à des «preuves» qui ont l'air vraisemblables, ne questionne pas la «véracité» de la photographie. Ensuite, il y a un questionnement sur le point de vue du photographe en amenant une réflexion sur la subjectivité de son regard. À ce sujet, Buzot le définit ainsi :

« L'idée c'est d'amener le regardeur à considérer le point de vue du photographe. Toute photographie, c'est un regard et tout regard est subjectif. L'horizon n'existe, comme la photographie, qu'à travers un regard. C'est-à-dire que le concept même d'horizon est lié à un point de vue, l'horizon bouge en fonction du point de vue et la photographie aussi. Si on met l'appareil photo de travers, on a une vision qui est littéralement biaisée.<sup>224</sup>»

Le dernier niveau de lecture quant à lui a pour but d'attirer le regard vers l'arrière-plan de l'image, soit l'environnement de la photographie. Car ce projet n'a pas qu'une vocation ludique mais puise son origine dans le constat suivant : réutiliser des images préexistantes est la manière la plus écologique de faire de la photographie aujourd'hui. Entre conscience environnementale et intérêt pour la photographie amateur, ces archives fictives donnent à voir un sujet bien précis d'une époque révolue - dans ce cas, les bains de mer - tout en revalorisant des photographies condamnées à l'oubli. Réinjecter une histoire nous permet aussi de considérer ces images comme un support - rejoignant ainsi la finalité de Duval. Par ce moyen original, Buzot offre de nouvelles possibilités d'interprétation ainsi que de réaction qui seraient peu envisageables avec la photographie d'auteur - même si le contre-exemple peut exister, cela reste marginal.

Quant à son statut d'auteur, Buzot a un positionnement ambivalent. En effet, même si elle est officieusement à l'initiative du projet et qu'elle réalise certaines images, ce qui la relie fondamentalement à la *Tilted Horizon Society* est non seulement sa sélection mais aussi son intervention matérielle sur les épreuves - même si cette dernière étape reste parfois difficile au vu de certains tirages anciens.

Cet acte de modification directement sur le support des photographies de famille a été utilisé par plusieurs artistes, dont Mika Sperling.

---

224 Voir entretien avec Anne-Lou Buzot, en annexe V, p. 150.

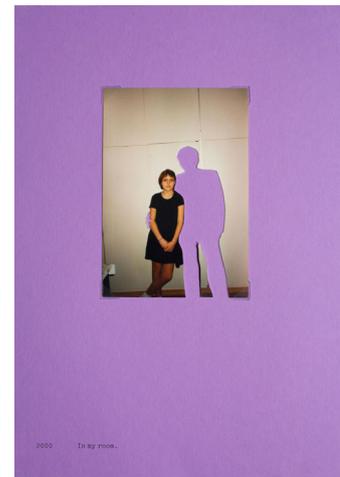
## *L'archive familiale revisitée*

Concernant la photographie familiale, nous explorerons la pratique de Mika Sperling qui donne une autre forme à la fois à sa propre histoire mais aussi à ses propres images. Que ce soit par l'ajout de texte fictif ou de dégradation matérielle, elle joue avec la perception du spectateur, dont la révélation vient au fur et à mesure du dévoilement des photographies. Pensé comme un récit intimiste, elle nous fait plonger dans une recherche de contexte, assimilable à une enquête, où le texte vient sobrement donner une courte explication. D'autres artistes ont pu recomposer leurs archives familiales tels que Moira Ricci ou bien Irina Werning, dont vous pouvez retrouver l'analyse dans le mémoire d'Audrey Laurans<sup>225</sup>, c'est pourquoi nous avons décidé de ne pas aborder leurs pratiques dans ce travail de recherche.

Mika Sperling ne valorise pas ses photographies de famille dans son projet *I Have Done Nothing Wrong*<sup>226</sup>. Au contraire, elle va les dégrader physiquement pour parler d'un sujet tabou : la pédophilie intrafamiliale.



Figure 32 et 33 - SPERLING Mika,  
*I Have Done Nothing Wrong*, 2022.



Cet ensemble d'images découpées est accompagné d'un échange imaginé avec son grand-père ainsi que d'une série de photographies de sa propre fille sur le chemin entre son ancienne maison d'enfance et l'appartement de son grand-père. Si nous avons évoqué la photographie familiale comme une suite de souvenirs légers

225 Audrey Laurans, *Les mutations de la photographie de famille à l'ère du numérique : Comment la photographie de famille participe-t-elle à la construction et à la transmission de la mémoire familiale*, Mémoire de Master 2 (sous la direction de M. GANDOLFO Jean-Paul et Mme. JONAS Irène), Saint Denis, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2014, 116 p.

226 Traduisible par «Je n'ai rien fait de mal».

de «la vie de tous les jours», cette série donne à voir un autre aspect : un événement traumatisant est aussi figé par l'appareil photographique. Ce que Sperling propose est de découper ce qui a été capturé, de retravailler soi-même ces images dont nous sommes tributaires pour signifier l'événement et le rendre tangible. Elle reprend le contrôle sur son récit en excluant la figure de son grand-père de celui-ci. Ce travail de résilience redessine les rapports de force et la réconcilie avec son passé ; la désacralisation du tirage est un acte de revendication. La démarche de Sperling questionne notre rapport aux photographies de famille, leur place dans notre mémoire personnelle et l'impact qu'elles peuvent avoir sur notre psyché. Avec *I Have Done Nothing Wrong*, nous basculons vers la photographie d'anonymes et d'inconnus non plus comme support d'interprétation libre, mais comme outil d'interpellation, qui, avec l'esthétique de l'image familiale, suscite chez le spectateur une remise en question quant à ces propres attachements émotionnels aux photographies - et ce, d'autant plus avec l'intervention physique sur l'image. Cela lui permet également de reconsidérer leur place dans son histoire personnelle.

Toutes ces démarches montrent la pluralité de valorisation des fonds d'anonymes et d'inconnus. Bien sûr, il en existe de nombreuses autres comme les démarches du collectionneur Joachim Schmid dans les années 1990 ou d'artistes qui se réapproprient des images afin de les détourner en objets plus ou moins ludiques comme Erik Kessel. Chaque proposition tend à montrer que le regard est à l'origine de toutes les expériences de ces corpus. Au delà du regard, la quantité et la prégnance de ces images dans ces pratiques artistiques donne à la photographie d'anonymes et d'inconnus de nouveaux moyens d'exister dans notre paysage culturel autrement que par les institutions muséales. C'est par la collecte, la sélection et la mise en forme esthétique que ce type d'image est de moins en moins mis en périphérie du médium. Ces initiatives ont participé non seulement à démocratiser ces corpus mais aussi à questionner le rôle de l'auteur, qui n'est pas monolithique. Au contraire, il est complexe, comme le soulignent ces démarches. Mais outre cette valorisation artistique, un marché de niche s'est créé en parallèle : celui de la marchandisation de ces fonds.

## 2. Une question de prix : leur valeur marchande

L'intérêt pour la photographie d'anonymes et d'inconnus a été plus récente chez les marchands que dans les institutions culturelles. En effet, depuis les années 1960, ce commerce a connu une attention grandissante de la part de certains acteurs, notamment des galeristes. Même si des brocanteurs vendent déjà des photographies d'anonymes et d'inconnus, elles ne sont pas séparées des cartes postales, magazines et autres objets photographiques. En France, le marché se situe exclusivement en Île-de-France, où dès 1990 des marchands commencent à s'installer progressivement. Nous pouvons citer Olivier Antoine, qui est le premier à s'établir au marché aux puces de Clignancourt en 1992<sup>227</sup>. La création de la plateforme Ebay en 1995<sup>228</sup> va elle aussi accélérer la vente et l'achat de ce type de corpus. Il est alors logique de nous questionner : qui sont les acteurs principaux de ce marché si spécifique ? Quelle est la place des collectionneurs privés ? Peut-on collectionner par seule volonté de préserver un patrimoine photographique ? C'est ce que nous étudierons dans cette partie.

### *Un marché de niche*

Même si la photographie d'anonymes et d'inconnus reste le fonds le plus important de l'histoire de la photographie, sa marchandisation reste minoritaire. Cette démarche de collecter des photographies oubliées, faites par des auteur.e.s non-identifié.e.s, est dans un premier temps perçue négativement. En effet, récupérer des images qui finissent par être données ou jetées pour les revendre, tout en les extrayant de leur contexte privé initial, est vu de prime abord comme un opportunisme. De plus, l'intérêt envers cette «photographie de seconde zone<sup>229</sup>» a tendance à provoquer un certain dédain de la part d'autres acteur.trice.s du milieu. Mais cela a vite évolué puisque qu'aujourd'hui, ces galeries spécialisées connaissent un véritable rayonnement. Nous allons étudier deux d'entre elles qui ont des approches différentes quant à la commercialisation de ces photographies. Dans un premier temps, la galerie

---

227 Voir entretien avec Emmanuelle Fructus, en annexe III, p. 125.

228 *Ibid*, n°227.

229 *Ibid*, n°227.

Lumière des Roses, créée en 2005 par Marion et Philippe Jacquier, qui se situe à Montreuil. Puis dans un second temps, la galerie Un livre - une image d'Emmanuelle Fructus, créée en 2006 et qui se trouve à Paris.

L'histoire de la galerie Lumière des Roses débute dans le courant des années 2000. Philippe Jacquier, petit-fils de Gabriel Veyre<sup>230</sup>, et Marion Jacquier se tournent vers la photographie anonyme et amateur<sup>231</sup> après une carrière comme producteurs de cinéma. Fort de son héritage, Philippe Jacquier décide de s'intéresser plus particulièrement à ce type de photographie car le champ est moins banalisé que celui de la photographie d'auteur. Précurseur de ce mouvement, les Jacquier ouvrent la voie à un nouveau marché en expansion. Pour lancer leur projet, ils décident de faire une première exposition avec des images trouvées chez des brocanteurs qui s'intitulera : *Amateurs et anonymes - photographies des 19e et 20e siècles*. Cela aboutira à un catalogue, qui deviendra une tradition puisqu'ils en éditent un chaque année. Cette première expérience leur permet d'établir deux facteurs : le premier, de fixer des prix et de voir s'ils ont vu juste ; le second, de définir clairement leur cœur de cible. Après ça, tout va aller assez vite puisqu'ils postulent à Paris Photo en 2006 et obtiennent un stand. La photographie anonyme et amateur prend alors place dans la plus grande manifestation de vente spécialisée dans l'image en Europe et ce, continuellement depuis dix-huit ans.



Figure 34 - Auteur.e non-identifié.e, *L'horizon*, vers 1930, tirage argentique d'époque, 15,6 x 23,1 cm, Série *Other Pictures #17*, Collection de la galerie Lumière des Roses.

Ce qui fait que cette galerie s'est imposée dans le paysage culturel provient du regard des Jacquier. C'est la précision de leurs propositions qui ont fait le succès de cette photographie délaissée. Les risques à prendre étaient conséquents au vu de la réputation de ce type d'image. Cependant, la galerie Lumière des Roses est devenue un nom incontournable de Paris Photo. Philippe Jacquier l'explique ainsi :

230 Réalisateur-opérateur pour les frères Lumières et photographe français (1871-1936)

231 Selon leurs dénominations. Cf. Entretien avec Philippe Jacquier, en annexe II, p. 131.

« Pour revenir à la galerie, notre proposition, c'est notre regard, ce qu'on perçoit. (...) Puis il faut aussi se débarrasser de l'affect, ce qui n'est pas évident. Après le regard peut se fatiguer, il peut toujours glisser. On peut ne plus rien voir. (...) Nos photos, elles n'ont pas de cote, elles ne sont pas sur ArtPrice, elle n'ont que leurs qualités. On valorise la photo comme ça, après on peut se tromper. (...) Mais ça devient dur de trouver des photos, nous on pensait que le champ vernaculaire serait immense car la photo est partout ; que ce soit la scène de crime, la presse. Mais il faut trouver la bonne photographie.<sup>232</sup>»

Là réside tout le travail marchand, qui rejoint toutes les démarches que nous avons pu voir précédemment, qui est celui de transmettre son regard et de faire émerger une attentionnalité inédite vis-à-vis de ces corpus. Le seul aspect délicat pour les Jacquier est de dénicher l'image qui a les qualités esthétiques nécessaires pour être vendue, ce qui se fait de plus en plus rare et d'autant plus depuis l'arrivée du numérique. Ce travail de chercheur-sélecteur tient à cœur à Philippe Jacquier :

« Le travail qu'on est en train de faire, il est précieux et extraordinaire. Après il n'y a plus rien, les disques durs ce sera autre chose. Vous allez avoir des milliers d'images. L'amateur, il construisait son album, tout était sélectionné, qu'il la juge bonne ou pas, mais ça reste un choix. Ce n'est pas le cas avec le numérique où la sélection n'existe pas.<sup>233</sup> »

L'avenir de la galerie fluctue donc en fonction des corpus disponibles. Mais outre les cinquante photos qu'ils présentent à Paris Photo chaque année - dont le prix des images varient entre mille et dix-mille euros -, les Jacquier proposent d'autres formes de valorisation de ces fonds. Deux à trois expositions annuelles, une newsletter quotidienne intitulée *Other Pictures*<sup>234</sup> et récemment un jeu basé sur des photographies anonymes nommé *L'œil en coin*<sup>235</sup> en collaboration avec Cédric de Veigy<sup>236</sup>. Par ces initiatives, les Jacquier ne s'adressent pas qu'aux collectionneurs particuliers ayant les fonds monétaires nécessaires mais aussi à des bourses plus modestes.

---

232 Voir entretien avec Philippe Jacquier, en annexe II, p. 131.

233 *Ibid*, n°232.

234 En référence à la collection de Thomas Walther.

235 Cédric de Veigy, *L'œil en coin*, [En ligne] mis en ligne en le 8 décembre 2022 (consulté le 26 mars 2023), URL : <<https://loeilencoin.com/>>

236 Enseignant-chercheur en photographie et cinéma. Proche de Michel Frizot.

Quant à la galerie Un livre - une image dirigée par Emmanuelle Fructus, elle se base sur le postulat suivant : être une «passeuse d'image<sup>237</sup>». Plutôt que la valeur marchande des photographies - qu'elle ne vend pas plus cher qu'un livre, d'où le nom de la galerie -, Fructus se concentre sur la consultation de ces images privées. En effet, elle les classe dans des boîtes, par thème. Ayant une formation d'historienne de la photographie ainsi qu'un parcours d'iconographe pour des agences de presse, Fructus souhaite respecter la photographie oubliée, même si elle est déracinée de son contexte. Elle veut être le témoin de ces pratiques, elle l'explique ainsi :

« Pour moi, ça n'a pas vraiment d'importance de posséder les images, ce qui compte le plus, c'est de prendre connaissance de leur existence.<sup>238</sup> »



Figure 35 - Auteur.e non-identifié.e, *Plongeon*, vers 1930, tirage argentique, 6,2 x 8,7 cm, Série *Bord de l'eau*, Ref 3042, Collection de la galerie Un livre - une image.

Sortir de la rue ces photographies est bien la démarche clé de Fructus. La partie commerciale de son métier ne passe qu'au second plan et elle se positionne contre le détournement malveillant de ce type d'image. La notion de respect vis-à-vis de ces corpus, qui sont restés pendant longtemps en périphérie de toute considération, est essentiel à ces yeux. Lors de notre entretien, elle ajoute :

« C'est parfois très compliqué pour moi de vendre ces images. (...) Ce qui compte le plus pour moi : c'est la consultation. Le fait d'acquérir des images m'importe finalement peu, c'est juste un prétexte pour regarder des images et leur trouver une place. Cette photographie a toujours été pour moi extrêmement sérieuse. Ce n'est pas un jeu, ce n'est pas une mode, j'ai juste le désir d'en prendre soin. Elle a besoin de notre bienveillance, parce que ce sont des images qui ne nous appartiennent pas. Elles ont été arrachées à leur sphère privée. Je suis assez respectueuse de ça et je pense qu'il faut faire quand même très attention à ce que nous en faisons.<sup>239</sup> »

---

237 Voir entretien avec Emmanuelle Fructus, en annexe III, p. 125.

238 *Ibid*, n°237.

239 *Ibid*, n°237.

Pour Fructus, la valeur marchande de ces photographies est avant tout un prétexte pour sauvegarder et partager ce pan de l'historiographie. Que ce soit par les plateformes telles qu'Ebay et Delcampe<sup>240</sup> ou par des brocanteurs, elle ne cherche pas à acquérir de grands ensembles d'images mais bien de trouver la pièce unique à ajouter à sa collection. Sa démarche se rapproche plus de celle de collectionneur privé que de véritable marchand.

Que ce soit la galerie Lumière des roses ou Un livre - une image, l'émergence dès les années 2000 de ces initiatives marchandes s'éloignent d'un aspect plus informel tel que la brocante pour se concentrer sur une passion de photographies d'anonymes et d'inconnus dans un domaine plus spécifique - comme par exemple avec Paris Photo. Cela dénote d'un marché d'offre et de demande qui s'est installé progressivement. Le changement de perception quant aux photographies d'anonymes et d'inconnus a mis en place un nouveau système de marchandisation autour de ces images. Mais qui sont les personnes qui décident d'acheter ce type de photographie ?

#### *Le cas des collectionneurs privés*

Pour mieux circonscrire notre approche sur les collectionneurs privés, il est nécessaire de définir certains termes. Un collectionneur privé est un particulier qui achète un ensemble d'œuvres dans un cadre privé. Ces œuvres peuvent être prêtées lors d'exposition sous la mention «collection particulière» ou «collection privée». En tant qu'amateur d'art, leur but est donc de rassembler une certaine quantité de photographies dépendant d'un thème ou d'une époque. Leur approche est similaire à celle des démarches de The Anonymous Project ou encore d'Archive of Modern Conflict, mais à des fins personnelles. À l'inverse de ces projets destinés à l'exposition ou l'édition, les collections privées sont d'abord constituées pour être regardées dans un contexte particulier, hors de toute prospection extérieure. Nous pouvons prendre l'exemple de la collection *Other Pictures* de Thomas Walther qui illustre exactement ce qu'est une collection privée.

Contrairement au domaine de l'art en général, la photographie se collectionne différemment. En effet, les prix restent moins élevés que les œuvres d'art plus classiques comme les peintures par exemple - environ des milliers d'euros pour une image

240 Site web de ventes aux enchères, créé en 2005.

contre des millions pour un tableau<sup>241</sup>. La reproductibilité inhérente au médium rend plus accessible des corpus d'auteurs car les tirages sont plus nombreux. De plus, les contrefaçons sont plus facilement reconnaissables. Mais s'il s'agit là de collectionneurs de photographies d'auteurs, qu'en est-il de la photographie d'amateurs, qu'ils soient anonymes ou inconnus ? Si les collectionneurs se font discrets, ceux et celles qui sont sur le marché de la photographie oubliée le sont d'autant plus. Outre Thomas Walther aux Etats-Unis et Michel Frizot en France que nous avons déjà mentionné par rapport aux expositions de leurs collections, nous pouvons citer la démarche de Sébastien Lifshitz. Réalisateur et scénariste français, il réunit des photographies vernaculaires<sup>242</sup> depuis son adolescence et raconte sa collection comme des images qui «portent un regard sur ceux que la grande histoire ne raconte pas<sup>243</sup>». Démarche qui résonne d'autant plus avec ce type de photographie. Définissant son acte comme une pulsion obsessionnelle<sup>244</sup>, Lifshitz possède des milliers d'épreuves qu'il classe par thème. Là encore, le regard et la volonté de faire une place à cette photographie oubliée dans le paysage culturel revient encore comme argument de choix. C'est à deux reprises que sa collection va sortir de son contexte privé pour être exposée : en 2016, aux Rencontres d'Arles, intitulé *Mauvais Genre* puis en 2019, au Centre Pompidou, nommé *L'Inventaire Infini*. La première exposition concerne une partie de sa collection sur le phénomène du travestissement dans les années 1960 auquel Lifshitz ajoute ces propos :

« J'ai toujours été intéressé par les discours de la marge, ceux qui s'écrivent sur les bords de l'Histoire, loin de tout pouvoir moral, politique ou social, loin de toute norme du regard. C'est pour cette raison que je collectionne depuis de nombreuses années les photographies amateur : elles inventent une autre perspective sur la société. Le travestissement en est un merveilleux exemple.<sup>245</sup>»

---

241 Auteur.e non-identifié.e, *Rencontre avec Mario Trevisan : collectionneur et passionné de photographie*, in *Bbys Magazine* [En ligne] mis en ligne le 9 avril 2019 (consulté le 12 mars 2023), source URL : <<https://www.barnebys.fr/blog/rencontre-avec-mario-trevisan-collectionneur-et-passionne>>

242 Selon sa propre définition.

243 Alexandre Gefen, « Sébastien Lifshitz, *L'Inventaire infini*, textes Isabelle Bonnet. Éditions du Centre Pompidou / Éditions Xavier Barral, catalogue de l'exposition des 4 octobre 2019 – 11 novembre 2019 au Centre Georges Pompidou. », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2020, pp. 157-158.

244 *Ibid*, n°243.

245 Christine Bard, Isabelle Bonnet, Farid Chenoune, *Mauvais Genre*, Éditions Textuel, 2016, 248p.

Puisque la pratique de l'utilisateur non-expert est effectuée dans un cadre privé, elle témoigne sensément d'événements plus ou moins cachés ou tabous de nos sociétés. Ce qui donne un double témoignage à la fois sur la photographie amateur et sur les mœurs de l'époque. Quant à la seconde exposition, il s'agit d'une anthologie de trois cents images sélectionnées de l'ensemble du fonds de Lifshitz. *L'Inventaire Infini*<sup>246</sup> est présentée par thèmes comme la famille, le mouvement et les portraits d'identité. Par ce mode de présentation, il fait écho aux expositions vues précédemment comme *Toute photographie fait énigme* de Michel Frizot.



Figure 36 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, in *L'Inventaire Infini*, tirage argentique.

Pour Alexandre Gefen, chercheur universitaire et critique littéraire, la démarche de Lifshitz s'éloigne de ce qu'il nomme comme «l'artification» de la photographie vernaculaire. Il écrit :

« De sauver des « vies minuscules », à écrire une « Histoire en partant du bas », à donner « une image plus humaine d'hommes et de femmes qui nous ressemblent » : il [Sébastien Lifshitz] rejoint ici les enquêtes biographiques, documentaires, non fictionnelles, sur les laissés-pour-compte, les modestes et les « infâmes » qui sont une des grandes tendances de la création contemporaine. « Débarrassée des modèles de représentation, la photographie vernaculaire a inventé son propre langage, ludique et immédiat » ajoute l'artiste et cinéaste Sébastien Lifshitz.<sup>247</sup> »

Cette démarche est donc le résultat de toute une conscientisation effectuée en amont sur ces corpus. Même si leur représentation reste encore minoritaire, c'est grâce à la passion et l'intérêt profond de certains acteur.trice.s du marché pour ces

---

246 Isabelle Bonnet, Sebastian Lifshitz (sous la direction de), *L'Inventaire Infini*, Editions du Centre Pompidou / Editions Xavier Barral, 2019, Paris, 256 p.

247 *Ibid*, n°243, p. 92.

photographies qu'elles connaissent désormais un rayonnement important. C'est le résultat de décennies de démarches de valorisation qui permet à ces corpus d'être reconnus et intégrés à l'histoire de la photographie et au monde de l'art plus généralement. Cette évolution témoigne d'un changement notable vis-à-vis de la perception et la place qu'occupe ces fonds dans nos paysages culturels, qui, au fil des années, va considérablement impacter nos visions de ce qu'est la photographie au sens large. Qu'ils soient marchands ou collectionneurs privés, leur travail de sauvegarde a permis de faire circuler et d'exposer cette photographie, pour la plupart en dehors du cadre de légitimation des institutions muséales. Outre cette voie là, il existe une autre manière de préserver ces corpus.

### *Transcender la marchandisation : collecter pour sauvegarder*

Établir une collection uniquement par volonté de conserver un patrimoine est une alternative possible qui se sépare de toute velléité marchande et se rapproche du travail d'un conservateur. En effet, un intérêt personnel qui n'aboutit pas à une valorisation plasticienne et/ou monétaire représente une voie alternative pour transmettre et sensibiliser non seulement à la photographie oubliée, mais aussi à des procédés anciens, tout aussi mis de côté par le temps. C'est cette démarche qu'Aline Héau, artiste visuelle française, a choisi pour sa collection qu'elle a nommée *Le Chronoscaphe*<sup>248</sup>. Depuis 2006, Héau collecte des négatifs qu'elle numérise par la suite et en propose une sélection sur son site web. Son approche repose sur la matérialité du support et avant tout sur la sauvegarde de ces photographies. Fonctionnant comme une machine à remonter le temps<sup>249</sup>, elle se limite aux années précédents 1950 et possède plus de dix-mille négatifs. Héau nous explique l'origine de son projet :

« J'achetais des lots de papiers photographiques anciens, c'est comme ça que j'ai récupéré mes premiers négatifs des années 1930. La fascination pour ces histoires anonymes racontées par des négatifs sans informations a été immédiate. (...) Le négatif demande à être numérisé pour être exploité, c'est plus exigeant que des tirages. Donc moins intéressant pour les collectionneurs. (...) L'aspect

---

248 Aline Héau, *Le Chronoscaphe*, site web [En ligne], mis en ligne le 3 janvier 2016 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://lechronoscaphe.com>>

249 Selon ses propres termes.

patrimonial est le plus important : ce sont des traces du passé qui sont précieuses, d'autant qu'elles sont vues par leurs contemporains. (...) Le support tangible du négatif est aussi un aspect très important de ma collection : c'est la matrice de l'image, un produit brut qui doit être retravaillé, numériquement ou sous l'agrandisseur, et qui peut être interprété.<sup>250</sup>»



Figure 37 - Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, entre 1910 et 1930, autochromes stéréoscopiques, 6 x 13 cm, série *Bord de mer*, le Chronoscaphe, Collection d'Aline Héau.

Nous retrouvons ici des considérations quant à la pratique photographique et son patrimoine, qui ne sont pas impactées par une potentielle monétisation future. De plus, le questionnement de l'auteure persiste puisqu'Héau a un statut ambivalent vis-à-vis de ses fonds. Elle n'en tire aucun bénéfice commercial ou autre<sup>251</sup>, mais se considère à la fois curatrice et collectionneuse privée. En effet, même si elle souhaite sauvegarder ces négatifs, ce n'est pas *stricto sensu* le but de la collection :

« C'est un sujet difficile : je n'ai pas vocation à avoir un stock d'image, ni à faire de la conservation. J'ai publié à travers mon site les images qui me semblaient les plus intéressantes, mes choix de curatrice. (...) C'est cet ensemble que je léguerai un jour, sans le séparer, car il représente mes choix en tant que collectionneuse, et ce que j'en ai fait. C'est une approche très différentes d'un musée ou d'un fonds qui va tout conserver.<sup>252</sup> »

À l'instar d'Emmanuelle Fructus, Héau sort, certes, ces images de leur contexte privé mais souhaite avant tout apporter un soin particulier à ces épreuves oubliées. Elle s'incombe d'une responsabilité quant à son fonds et souhaite avoir une approche bienveillante tout en partageant son regard :

250 Voir entretien avec Aline Héau, en annexe VI, p. 157.

251 Que ce soit exposition, édition, etc.

252 *Ibid*, n°250.

« La réalité est que ces négatifs ont été mis en vente, par des personnes qui ne se soucient pas de ceux qui sont sur ces images. Chaque génération finit par oublier les précédentes quand ils ne sont pas connus personnellement. J'ai un lien personnel fort avec cet idée du patrimoine familial, et l'anonymat de ma collection permet d'évacuer cette personnification. C'est vraiment une question d'approche et de respect.<sup>253</sup> »

Cette manière d'établir une collection permet aussi d'un côté, de rendre accessible une partie de la production photographique d'anonymes et d'inconnus et de l'autre, de sortir de l'image classique du collectionneur privé qui aurait des moyens conséquents pour financer ses achats. Le Chronoscaphe nous montre que c'est à la portée de tous. Chacun, à son échelle, peut préserver ces usages et ces mémoires. La photographie d'anonymes et d'inconnus fait tomber les barrières d'une certaine légitimité du regard puisque par sa nature multiple et sa quantité abondante, elle se prête aisément à chaque individu qui s'y intéresse tout en étant sans cesse renouvelée et enrichie par ses différentes lectures. Dès lors, cela témoigne d'une accessibilité dont ne bénéficie pas ou peu la photographie d'auteur.

Ce que nous pouvons déduire du marché de niche qu'est la photographie d'anonymes et d'inconnus est que les acteur.trice.s principaux de ce domaine ont à cœur la préservation et la transmission de ces images. Tout ne repose pas sur l'aspect commercial, qui joue un rôle important, mais qui n'est pas majeur. Sélection restreinte par un regard aguerris, amour de la pratique amateur ou bien volonté de conserver un patrimoine tout en sensibilisant les spectateurs à la place des corpus anonymes et inconnus, il semblerait que la marchandisation de ces photographies aillent de paire avec la reconnaissance de ces corpus dans le paysage culturel. Mais ce phénomène de collecte a drastiquement évolué depuis la redécouverte de ces ensembles de photographies. Comment ces nouveaux processus d'auteurisation sont apparus ? Qui sont les instigateurs de ce mouvement ? Et quelles sont les limites de ces démarches ? C'est ce que nous étudierons dans la prochaine sous-partie.

---

253 *Ibid*, n°250, p. 94.

### 3. Des photographes *ex nihilo* : le processus d'auteurisation

Cet engouement pour la photographie d'anonymes et d'inconnus de la part de particuliers peut dépasser la valorisation esthétique ou marchande. Puisque le regard du collectionneur conditionne la sélection et l'exposition d'un ensemble d'images disparates qui, plus tard, fait œuvre de corpus, que se passe-t-il quand le fonds est déjà pré-constitué ? C'est le regard de l'utilisateur, auteur des photographies, qui prend le pas sur celui du particulier qui acquiert ces dernières. Un processus d'auteurisation s'engage alors et individualise le travail de l'auteur de ces images. Cependant, il existe une certaine quantité de corpus d'inconnus qui n'ont jamais atteint une renommée de la part de leurs pairs, même après avoir été redécouverts. Un seul cas ponctuel existe dans l'histoire de la photographie pour s'ériger en exemple incontournable de ce processus d'auteurisation : Vivian Maier.

#### *L'intronisation d'une nouvelle figure de la photographie*

D'usagère de la photographie à véritable icône, Vivian Maier est le symbole ultime de la photographie trouvée, vernaculaire et inconnue. Pour revenir brièvement sur ses origines et le contexte de son ascension, Maier est présentée comme une nourrice américaine, assez discrète, qui pratiquait la photographie de manière quotidienne. Née en 1926 et morte en 2009, elle a produit au cours de sa vie 150 000 vues<sup>254</sup> dont 120 000 qu'elle ne développera jamais par manque d'argent<sup>255</sup>. Ce qui va la faire basculer vers la célébrité est le regard d'un individu : celui de John Maloof<sup>256</sup>. En 2008, il fait l'acquisition d'une partie du fonds lors d'une vente aux enchères d'un box où été stocké l'ensemble des photographies de Maier. Deux autres particuliers achètent le reste : Ron Slattery et Randy Prow. Slattery sera le premier à diffuser les images sur internet, sans recevoir aucun retour quelconque. Ce qui fait basculer la trajectoire de son corpus, c'est lorsque Maloof décide de développer, numériser et éditer les photographies après avoir retrouvé son nom au dos d'un tirage. C'est un récit romanesque qui se façonne alors et ce travail d'enquête construit peu à peu le mythe

254 John Maloof, Vivian Maier, site web [En ligne], mis en ligne le 20 septembre 2012 (consulté le 04 avril 2023), URL : < <https://www.vivianmaier.com/>>

255 *Ibid*, n°254.

256 Collectionneur américain.

Vivian Maier, qui va aboutir en 2010 à une première exposition intitulée *Finding Vivian Maier*<sup>257</sup> à Oslo, en Norvège. Puis en 2011, la publication du livre *Vivian Maier, Street Photographer*<sup>258</sup> commencera à faire connaître les «secrets de cette nounou<sup>259</sup>». Suivi d'un documentaire en 2013 appelé *In search of Vivian Maier*<sup>260</sup> qui achèvera de faire de Maier une nouvelle figure de l'histoire de la photographie. Depuis, les expositions et publications s'enchaînent et se multiplient<sup>261</sup>.



Figure 38 - MAIER Vivian, *Sans titre*, 22 août 1956, négatif numérisé, Chicago, Collection de John Maloof.

Elle est devenue incontournable et fait désormais partie des corpus célèbres aux côtés de Lisette Model ou Diane Arbus. Dans l'historiographie, la place des femmes est toujours fragile et voir émerger un tel modèle - ici une inconnue qui n'avait aucune velléité de reconnaissance - reste un exploit majeur. Ce travail de recherche ne souhaite pas remettre en cause la valeur esthétique et le travail de Vivian Maier mais questionner les raisons de son ascension et l'impact que cela a pu avoir.

Nous cherchons à comprendre comment est apparu l'intérêt pour cette photographe qui est présentée - de manière caricaturale - comme une simple nourrice. Réduite à cette fonction, elle est catapultée en référent de la photographie d'anonymes et d'inconnus. Tenant du «génie» pour les uns et d'une «supercherie» pour les autres, le travail de Maier divise. Mais est-ce sa pratique photographique, l'utilisation controversé qu'en fait John Maloof ou le fait qu'elle n'ait jamais manifesté d'intérêt de valorisation de ses photographies qui provoquent ces réactions ?

---

257 Traduisible par «Trouver Vivian Maier».

258 John Maloof, *Vivian Maier : Street Photographer*, Powerhouse Books, 2011, 136 p. Traduisible par «Vivian Maier : photographe de rue».

259 Expression emprunté à l'article du Wall Street Journal intitulé «The nanny's secret» publié en 2012.

260 Traduisible par «À la recherche de Vivian Maier».

261 Plus d'une centaine d'expositions à travers le monde en une décennie.

## *Un processus qui pose question*

Le processus d'auteurisation est complexe et encore plus lorsqu'il s'agit d'un photographe inconnu. Pour définir clairement ce en quoi il consiste, ce sont toutes les étapes qui mènent à la reconnaissance d'un travail significatif que l'on peut questionner et qui cristallise une vision d'auteur ; c'est-à-dire que l'œuvre dans son ensemble doit témoigner d'un regard spécifique. Ce sont les acteur.trice.s du monde de l'art qui détiennent, en grande majorité, la légitimité et les moyens nécessaires pour définir un corpus «d'autorial». Dans le cas de Vivian Maier, André Gunthert l'explique très justement :

« Une approche [autoriale] qu'il est difficile d'appliquer aux anonymes. L'exemple de Vivian Maier montre *a contrario* que, dès lors qu'un exercice singulier est identifié, un processus d'auteurisation s'engage, qui contredit la neutralisation fonctionnaliste.<sup>262</sup> »

Nous pouvons en déduire que, fondamentalement, Maier avait un regard tel qu'il a transcendé la fonction première même de ses photographies. De ce fait, son statut d'auteur n'est pas à remettre en question puisqu'il a été reconnu par les systèmes de légitimations classiques - ici, les institutions culturelles dans leur ensemble. Ce qui interroge - et qui canonise toutes les problématiques vis-à-vis des fonds d'anonymes et d'inconnus -, c'est l'utilisation qui en est faite ; ce pour plusieurs raisons, qui sont liées à la nature même de ces corpus. Tout d'abord, sur un aspect juridique, Maier n'a aucun ayant-droit direct. Si l'on considère son œuvre comme le travail d'une auteure, des droits s'appliquent quant à la diffusion de ses photographies. Il semblerait qu'un procès soit toujours en cours pour déterminer l'appartenance de ces images<sup>263</sup>. Outre le côté légal - qui représente une somme d'argent conséquente -, Vivian Maier, de son vivant, n'a jamais manifesté aucune volonté d'établir un corpus d'œuvre. La majeure partie de son fonds n'a jamais été développé, elle n'a jamais vu les images qui sont

---

262 André Gunthert, « *La photo amateur et les limites du consentement* », in *L'image sociale* [En ligne], mis en ligne le 8 août 2019 (consulté le 4 février 2023), URL : <<https://imagesociale.fr/7708>>

263 Valentin Doyen, *Hautes-Alpes : une nouvelle audience pour déterminer l'héritier de la photographe Vivian Maier*, in *BFMTV* [En ligne], mis en ligne le 11 mars 2021 (consulté le 29 mars 2023), URL : <[https://www.bfmtv.com/police-justice/hautes-alpes-une-nouvelle-audience-pour-determiner-l-heritier-de-la-photographe-vivian-maier\\_AN-202103110622.html](https://www.bfmtv.com/police-justice/hautes-alpes-une-nouvelle-audience-pour-determiner-l-heritier-de-la-photographe-vivian-maier_AN-202103110622.html)>

partagées en masse de nos jours. Il n'y a aucun choix, aucune curation de sa part et aucun testament pour en émettre un.

En photographie, à la différence d'autres domaines artistiques, on peut s'approprier la vision de l'auteur. Des artistes inconnus de leurs vivants qui resurgissent des décennies plus tard parcourent l'histoire de l'art, tels que Vincent Van Gogh<sup>264</sup> ou Amadeo Modigliani<sup>265</sup>. Mais avec le médium photographique - notamment les négatifs -, la reproductibilité technique - théorisé par Walter Benjamin<sup>266</sup> - nous permet d'avoir une source plus ou moins finie de réinterprétation, sans que l'auteur.e soit présent.e. C'est ce qu'il s'est passé avec le travail de Maier, les qualités intrinsèques de la photographie ont permis à des personnes extérieures de prendre des décisions et de détourner ces photographies - notamment à travers des nouveaux tirages<sup>267</sup>. Bien que cela était par une volonté originelle de valorisation, l'aspect financier qui en a découlé a eu un impact indéniable sur le traitement de ces photographies. Mais comment prêter des velléités d'auteur à une personne qui n'en a jamais eues et surtout, comment asseoir un corpus et le légitimer quand celui-ci peut être déformé ? Instaurer une nouvelle figure de l'histoire de la photographie dans les instances muséales, surtout en valorisant une partie d'un fonds auquel Maier n'a jamais eu accès, nécessite une compréhension et un respect de la vision du photographe pour avoir le rendu le plus proche possible de son regard.



Figure 39 - MAIER Vivian, *Sans titre*, 26 mars 1963, négatif numérisé, Floride, Collection de John Maloof.

264 Peintre hollandais (1853-1890) n'ayant vendu qu'une toile de son vivant, il est désormais reconnu et célébré dans le monde entier.

265 Peintre italien (1884-1920) qui connaîtra un intérêt grandissant uniquement à la fin du XXème siècle.

266 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1935, première et dernière version, Œuvres III, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000, 51 p.

267 Lunettes Rouges, « *La supercherie Vivian Maier* », in *Le monde* [En ligne], mis en ligne le 22 décembre 2021 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2021/12/22/la-supercherie-vivian-maier/>>

Cette ambivalence interroge sensément quant à l'admissibilité du travail de Maier dans le paysage culturel. Clément Chéroux résume ce questionnement ainsi :

« C'est quelqu'un qui faisait de la photographie comme un passe-temps, qui se passionnait pour ça et qui l'a fait très bien. Elle a fait des très bonnes images. Mais selon moi, pour dire que Vivian Maier était une artiste, il faudrait qu'elle ait eu des vellétés d'exposition, des vellétés de publication, qu'elle se soit revendiquée comme une artiste. Et quand je dis ça, cela ne diminue en rien la qualité des photographies de Vivian Maier. Ce sont des images qui ont de la puissance ; certaines d'entre elles notamment. Je trouve les autoportraits ayant la même qualité que certaines œuvres d'art importantes de la même période.<sup>268</sup> »

Il y a donc une fine ligne entre valorisation et détournement. Il est nécessaire d'interroger la démarche derrière ce processus d'auteurisation et les conséquences qui peuvent en découler. Le fonds Vivian Maier mérite sa place dans l'historiographie autant par la qualité esthétique de ses images que par le chemin de vie de l'auteure. Cependant, il est nécessaire de prendre du recul vis-à-vis de ces photographies et de clarifier que ce n'est pas uniquement Maier qui est présentée mais bien une vision subjective, constituée de choix spécifiques et d'une réinterprétation de ce qu'est son travail. Finalement, il semblerait que ce qui fait la valorisation de la photographie d'anonymes et d'inconnus soit le résultat d'une rencontre entre deux regards conjoints : celui de l'auteur.e et celui du regardeur. Ce qui est un fonctionnement similaire à la photographie d'auteur lorsque ce dernier est vivant. En effet, celui-ci influe sur la manière de percevoir son œuvre, ce qui n'est pas le cas des inconnus ou anonymes qui sont généralement décédés lorsque leur travail est mis à jour. De fait, séparer ces deux pratiques photographiques semble artificiel et repose sur des préjugés plutôt que sur de véritables fondements. Puisque nous tendons vers la standardisation des formes de valorisation des photographies oubliées, il semble nécessaire pour les acteur.trice.s du monde de la photographie de considérer tous les corpus photographiques sur un même pied d'égalité. Pour citer une fois de plus Chéroux à ce sujet :

« Je pense qu'il faut le faire, je pense que c'est important parfois de s'intéresser à des corpus de la photographie vernaculaire. Je pense qu'il y a beaucoup de malentendus dans la façon dont on

268 Voir entretien de Clément Chéroux, en annexe IV, p. 137.

regarde la photographie. Par exemple Atget est, pour moi, un photographe vernaculaire. Ce n'est pas un amateur, c'est de la photographie en professionnel, mais il a toujours dit qu'il n'était pas artiste et qu'il n'avait pas besoin de signer ses photos. (...) Cela veut dire que l'œuvre d'Atget, j'entends l'œuvre au sens de corpus plutôt qu'au sens d'œuvre artistique (...) mérite d'être autant analysée, autant montrée, autant valorisée que les photographies faites par exemple à la même époque par un photographe pictorialiste qui serait reconnu comme un artiste par ses pairs et aussi par l'histoire de l'art. Je pense que ça doit être étudié avec la même attention. De la même façon, on va étudier les écrits des soldats par exemple et on va étudier les documents administratifs produits par une administration x ou y et on pourra en apprendre autant qu'en étudiant des œuvres d'art. C'est important d'étudier ces corpus.<sup>269</sup>»

Cette nouvelle approche, instiguée à la fois par les photographies de Vivian Maier et par toutes les démarches précédemment évoquées lors de ce travail de recherche, ouvre la voie à de futures découvertes de corpus originaux et surtout sensibilise le public dans son ensemble à ce pan de la photographie.

### *De nouvelles possibilités*

Cette manière inédite de concevoir les fonds d'anonymes et d'inconnus élargit le regard sur la production photographique dans son ensemble. Si toute hiérarchisation s'estompe entre auteur et anonyme/inconnu, Vivian Maier est probablement le premier nom d'une série de révélations. Ce n'est pas un hasard si la plupart des formes de valorisation coïncident dans un même laps de temps. Cette impulsion en cascade provient de la reconnaissance d'un cheminement de pensée autour de la photographie d'anonymes et d'inconnus. Dans quelle mesure une nouvelle pensée du médium photographique, en prenant le point de vue des photographes et photographies oubliées, verra se généraliser l'émergence de figure Maierienne<sup>270</sup> ? En effet, cette nouvelle attention portée aux photographies a été amplifiée par notre changement de rapport à celles-ci - notamment lié avec l'arrivée d'internet, puis des réseaux sociaux - et donc à la fois au processus de la démultiplication lié à la numérisation des images ainsi qu'à un retour intensif à la pratique de la prise de vue catégorisée comme «futile». Ce phénomène, qui a commencé il y a déjà un demi-siècle, n'est pas prêt de s'arrêter.

269 *Ibid*, n°268, p. 100.

270 Création d'un néologisme afin de catégoriser les productions d'anonymes et d'inconnus qui seront intronisés dans l'histoire de la photographie.

En effet, en 2020, Artnet, célèbre site web concernant le marché de l'art international, a publié un article intitulé «*Is this the new Vivian Maier ? In a secret room, a young woman discovered 8,000 remarkable photos taken by her grandfather*<sup>271,272</sup>» concernant le photographe trouvé Alberto di Lenardo. Pour ajouter du contexte à cette découverte, le récit est le suivant : Carlotta, la petite-fille de di Lenardo, voulant consulter les photographies de famille, Alberto lui montre une pièce secrète cachée derrière une étagère à livres qui contient alors tout son fonds, soit un ensemble de huit-mille kodachrome<sup>273</sup>. Surprise par la quantité et la qualité de ces images qui représentent notamment la «*dolce vita*» méditerranéenne de l'Italie des années 1960 jusqu'au début des années 2000. Elle décide alors de valoriser un corpus de cent quarante cinq images dans un livre intitulé *An Attic full of Trains*<sup>274,275</sup>.



Figure 40 - LENARDO di Alberto, *Sans titre*, in *An Attic full of Trains*, Collection de Carlotta di Lenardo.

Alberto di Lenardo était un amateur de la photographie, qui n'a jamais eu de velléité d'une quelconque reconnaissance, jusqu'à en cacher ses images dans une pièce secrète de son grenier. Pourtant, c'est avec le regard de sa petite-fille, qui est l'ultime tributaire de sa vie passée, que prend forme un corpus qui témoigne à la fois d'une époque révolue mais aussi d'une grande tendresse envers la photographie de «la vie de tous les jours», qui nous est si familière. Même si le récit est plus ou moins similaire, ce qui diffère de Vivian Maier est cette proximité avec l'auteur ; cette connexion qui ne peut être substituée.

271 Taylor Dafoe, *Is this the new Vivian Maier? In a secret room, a young woman discovered 8,000 remarkable photos taken by her grandfather*, in *Artnet News* [En ligne], mis en ligne le 31 juillet 2020 (consulté le 1er avril 2023), URL : < <https://news.artnet.com/art-world/alberto-di-lenardo-1898991>>

272 Traduisible par «Est ce le nouveau Vivian Maier ? Dans une pièce secrète, une jeune femme découvre 8 000 photos remarquables prises par son grand-père».

273 Pellicule diapositive spécifique de la marque Kodak.

274 Alberto di Leonardo, *An Attic Full of Trains*, MACK Books, Londres, 2020, 252 p.

275 Traduisible par «Un grenier plein de trains».

La photographie étant un médium auquel nous avons tous accès, nous pouvons tous valoriser, d'une manière ou d'une autre, un fonds anonyme ou inconnu ; que celui-ci soit personnel ou non. Ce que montre le cas de Maier et de di Lenardo, c'est que ce qui prime est le soin que l'on accorde à ces photographies que l'on sort de leur contexte privé. Notre place de regardeur ne devrait pas être le seul facteur de légitimité quant à la diffusion de ces corpus. De plus, la banalité ou la répétition des sujets ne les extraient pas de toute considération esthétique, comme nous avons pu le constater tout au long de ce travail de recherche.

Afin de conclure cette dernière sous-partie, il est désormais évident que la photographie d'anonymes et d'inconnus a pris une place non-négligeable, que ce soit dans le paysage culturel, dans nos histoires communes ou dans nos imaginaires collectifs. Le jugement que nous portons sur ces fonds ne devrait plus se situer sur l'identité ou la notoriété de l'auteur mais bien sur les qualités intrinsèques de ces corpus. Cependant, nous devons aussi souligner certaines limites quant à ces images. Outre le détournement possible dû au manque de contexte, l'origine privée ou utilitaire des photographies n'en fait pas *de facto* des œuvres et le regard porté sur elles ne justifie pas forcément leur place dans l'espace public. Il est nécessaire de garder une distance critique et de préserver un jugement objectif quant aux critères d'appréciation de ces fonds, tout en ne tenant pas obligatoirement compte de la figure canonique de l'auteur. Finalement, il est d'abord question de reconnaître la valeur des photographies d'anonymes et d'inconnus en gardant à l'esprit les problématiques soulevées par leur valorisation et les formes que prennent celles-ci.

## Conclusion

La photographie d'anonymes et d'inconnus est complexe, plurielle et massive. Tout au long de ce travail de recherche, nous avons pu établir les caractéristiques de sa nature privée et de son contexte de création mais également de son changement de statut et l'évolution de sa perception jusqu'à sa réappropriation par des sphères artistiques et marchandes. Cette métamorphose aussi bien sémantique que stylistique lui a permis de prendre place dans l'histoire de la photographie. La clé de cette transfiguration n'est pas le résultat d'un hasard mais d'un élément bien précis : l'attention portée à ces images à travers le regard qu'on leur porte.

C'est à travers le regard que ce type de photographie s'est vu considérée. C'est une émotion personnelle suscitée par ces épreuves oubliées qui les a fait basculer vers leur légitimation, car il s'agit bien là d'un choix personnel. Ce qui façonne l'intérêt pour ces images, c'est notre propre subjectivité puisque nous sommes face à un sujet et non à un auteur. C'est nous qui détenons le pouvoir de décision entre la sauvegarde et l'oubli en sélectionnant et valorisant tel ou tel type de fonds. Nous délimitons ainsi les contours de ce qu'est la photographie au sens large. Si tous les usagers peuvent faire des photographies, alors tous les regardeurs peuvent créer des fonds<sup>276</sup>.

C'est dans cette polysémie de regards que nous vient toute la richesse de la photographie d'anonymes et d'inconnus et c'est parmi cette abondance qu'elle prend toute son ampleur. Si ces fonds avaient été circonscrits aux caves, aux greniers et autres lieux de stockages inappropriés, nous serions amputés d'un patrimoine qui non seulement a témoigné d'une histoire<sup>277</sup> mais qui a également fait avancer le champ de la photographie, et plus généralement de la sociologie, de l'histoire, de l'anthropologie visuelle et de l'art. Ce que nous avons pu constater tout au long de ce travail de recherche, ce sont les caractéristiques de ce type de photographie - c'est-à-dire sa masse importante, son contexte privé ainsi que sa fonction originellement utilitaire - qui l'ont tout d'abord exclue de toute considération de la part des voies de légitimation

---

276 Fonds définit tel que la ressource propre à quelque chose ou personnelle à quelqu'un ; définition du site internet Le Robert [En ligne], (consulté le 19 mars 2023) URL : <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fonds>>

277 Dans un sens à la fois historique mais aussi d'histoire personnelle.

telles que les institutions culturelles ou encore les théoriciens du médium. Mais c'est par ces mêmes caractéristiques qu'elle va acquérir sa notoriété et être aujourd'hui mise en avant, questionnée et sujette à de nouvelles interprétations. Puisque tout passe à travers le regard, il est à la fois le produit et l'instigateur de l'évolution de la perception de la photographie oubliée. Cette sensibilité inédite ainsi que cette prise de conscience collective permet à une partie de ces fonds d'être sauvegardés et de bénéficier d'une politique de conservation plus adéquate et minutieuse. Même si des limites existent, puisque toute photographie ne fait pas œuvre, qu'elle soit le produit d'un auteur.e, qu'il ou elle soit identifié.e ou non.

Cependant, il est nécessaire de nous interroger sur l'éventualité de fonder une institution publique uniquement dédiée à la photographie d'anonymes et d'inconnus. Puisque la plupart des instances culturelles ont en leur possession ce type de corpus, ne serait-il pas important de leur accorder une attention et une place particulière ? Ce serait une prochaine étape potentielle quant à la valorisation de ces images. Un système de don et de prêt pouvant faire l'objet d'acquisition de fonds qui ne nécessitent pas une logistique lourde est envisageable. Il existe déjà une structure similaire qui est la Conserverie à Metz, dirigée par Anne Delrez<sup>278</sup> mais qui se concentre uniquement sur la photographie de famille, notamment les albums. De plus, avec l'arrivée du numérique, il semble fondamental d'une part, de collecter les épreuves argentiques, qui est un ensemble matériellement fini et d'autre part, de préserver les images conversationnelles<sup>279</sup> d'internet, qui sont une autre forme de photographie d'anonyme et d'inconnu. Ces dernières représentent elles aussi une mémoire ainsi que des corpus immenses qui reflètent l'incontournable «vie de tous les jours». Ces questionnements nécessitent une véritable expertise et un profond intérêt pour ce type de photographie. Ces propositions doivent être consciencieusement réfléchies pour être mises en place de la manière la plus judicieuse. Voir émerger ce genre d'initiative dans le futur serait la finalité logique des formes de valorisation de la photographie d'anonymes et d'inconnus.

---

278 Anne Delrez, *La conserverie : un lieu d'archives*, site web [En ligne], mis en ligne le 6 mars 2020 (consulté le 4 avril 2023), URL : <<https://laconserverieunlieudarchives.fr/>>

279 André Gunthert, « *La visibilité des anonymes : les images conversationnelles colonisent l'espace public* », in *Questions de communication* [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2022 (consulté le 2 février 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/15693>>

## Bibliographie

### Histoire de la photographie

#### *Ouvrage d'un seul auteur*

BAJAC Quentin, *La photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, 134 p.

BARTHES Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*. Paris, Seuil, 1980, 89 p.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, première 1935 et dernière version, Œuvres III, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2000, 51 p.

DURAND Régis, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, La Différence, Paris, 1995, 202 p.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Editions du Seuil, Paris, Collection Histoire, 1974, réédition de juin 2010, 222 p.

FRIZOT Michel, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1994, 776 p.

GATTINONI Christian, *La photographie en France, 1970-2005*, Cultures France, Paris, 2006, 151 p.

GERVAIS Thierry et MOREL Gaëlle, *La photographie*, Larousse, Paris, 2008, 237 p.

KRAUSS Rosalind, *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Macula, Paris, 1990, 222 p.

NICKEL Douglas R., *Snapshots, The photography of Everyday Life, 1888 to the Present*, San Francisco, Museum of Modern Art, 1998. 94 p.

ROSENBLUM Naomie, *Une histoire mondiale de la photographie*, 2e éd., Paris, Editions Abbeville, 1997, 696 p.

SKREIN Skrein, *Snapshots, The Eye of the Century*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004. 560 p.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, C. Bourgois, Paris, 2008, 280 p.

*Ouvrage collectif*

AUER Michel, AUER Michèle, *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Genève, Camera Obscura, 1985, 837 p.

GUNTHERT André, POIVERT Michel (sous la direction de), *L'Art de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2016, 623 p.

*Article publié dans une revue*

BOULOUCHE Nathalie, « *Les passeurs de couleurs, 1976 et ses suites* », in *Études photographiques*, n°21, 2007, pp. 106-122.

CAUJOLLE Christian, « *Delpire fait le point sur la photographie* », in *Libération*, 1 mars 1984, pp. 24-25.

*Article publié en ligne*

CHEROUX Clément, « *L'histoire par la photographie* », in *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002 (consulté le 1er mars 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>>

GUNTHERT André, « *L'inventeur inconnu* », in *Études photographiques* [en ligne], mis en ligne 15 septembre 2005 (consulté le 2 février 2023), URL : <<https://hal.science/halshs-00004637v1>>

JOSCHKE Christian, « *Aux origines des usages sociaux de la photographie : la photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910* », in *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], mis en ligne le 4 avril 2004 (consulté le 2 février 2023), URL : <<https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2004-4-page-53.htm#no3>>

LOUIS-ROUBERT Paul, « *1859 : exposer la photographie* », in *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 8 novembre 2000 (consulté le 3 février 2023), URL : <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/223?lang=en>>

LOUIS-ROUBERT Paul, « *La critique de la photographie ou la genèse du discours photographique dans la critique d'art, 1839-1859* », in *Sociétés et Représentations* [en

ligne], mis en ligne le 11 janvier 2016 (consulté le 2 février 2023), URL : <<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-2-page-201.htm>>

POIVERT Michel, « *La photographie française en 1900 : l'échec du « pictorialisme »* », in *Vingtième siècle - revue d'histoire* [en ligne], mis en ligne le 1er décembre 2005 (consulté le 2 février 2023), URL : <<https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2001-4-page-17.htm>>

TALBOT Patrick, « *La photographie en tant qu'art* », in *Le Portique* [en ligne], mis en ligne le 1er juillet 2015 (consulté le 2 février 2023), URL : <<https://journals.openedition.org/leportique/2635>>

### *Thèse et mémoire*

LAURANS Audrey, *Les mutations de la photographie de famille à l'ère du numérique : Comment la photographie de famille participe-t-elle à la construction et à la transmission de la mémoire familiale*, Mémoire de Master 2 (sous la direction de M. GANDOLFO Jean-Paul et Mme. JONAS Irène), Saint Denis, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2014, 116 p.

MARTINEZ Léo, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France, 1970-2005*, Thèse de doctorat en histoire de l'art (sous la direction de Mme. BARLANGUE Luce), Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011, 645 p.

## Archives et fonds photographiques

### *Ouvrage d'un seul auteur*

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer, (1er édition PUF en 1950), Éditions Albin Michel, 1997.

HUGO Victor, *Pamphlets pour la sauvegarde, Guerre aux démolisseurs !*, L'archange Minotaure, 2006.

### *Ouvrage collectif*

DESVALLEES André, CARDIN Martine (sous la direction de), *De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine : retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques*, Médias et patrimoine, Université de Laval / Unesco, Chaire patrimoine culturel, 2003.

GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François, BERTHO Raphaële (sous la direction de), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013, 210 p.

### *Article publié en ligne*

BOUILLON Marie-Ève, « « Faut-il tout garder ? ». Patrimoine et archives photographiques », in *Photographica* [En ligne], mis en ligne le 25 septembre 2020 (consulté le 27 janvier 2023). URL : <<https://devisu.inha.fr/photographica/228>>

KRAJEWSKI Pascal, « La maïeutique de l'archive selon Joan Fontcuberta », in *Focales* [En ligne], mis en ligne le 1er juin 2018 (consulté le 12 février 2023), URL : <<https://journals.openedition.org/focales/1099?lang=en#quotation>>

POUCHARD David, « La valorisation des fonds photographiques, ou comment concilier le droit d'auteur et l'accès au patrimoine culturel », in *In Situ* [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018, (consulté le 27 janvier 2023). URL : <<http://journals.openedition.org/insitu/17981>>

## Photographie d'anonymes et d'inconnus

### *Ouvrage d'un seul auteur*

CHEROUX Clément, *Fautographies, petite histoire de l'erreur photographique*, Côté Photo, 2003, 190 p.

CHEROUX Clément, *Vernaculaires, essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, Le Point du jour, 2015, 125 p.

GARAT Anne-Marie, *Anon. Photographies anonymes*, Paris, Photo Poche, Actes Sud, 2012, 188 p.

ZUROMSKIS Catherine, *On snapshot photography : Rethinking photographic power in public and private spheres*, Routledge, Londres, 2008, 192 p.

### *Ouvrage collectif*

FRIZOT Michel Frizot, DE VEIGY Cédric, *Photo trouvée*, Paris, Phaidon, 2006, 320 p.

### *Article publié en ligne*

AZIMI Roxana, « *La photo anonyme et son halo de mystère envoûtent les collectionneurs* », in *Le monde* [En ligne], mis en ligne le 10 novembre 2021 à 06h00, mis à jour le 10 novembre 2021 à 11h17 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <[https://www.lemonde.fr/argent/article/2021/11/10/la-photo-anonyme-et-son-halo-de-mystere-envoutent-les-collectionneurs\\_6101579\\_1657007.html](https://www.lemonde.fr/argent/article/2021/11/10/la-photo-anonyme-et-son-halo-de-mystere-envoutent-les-collectionneurs_6101579_1657007.html)>

COSTE Christine, « *La photo amateur entre dans la lumière* », in *Le journal des arts* [En ligne], mis en ligne le 29 octobre 2014 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://www.lejournaldesarts.fr/creation/la-photo-amateur-entre-dans-la-lumiere-123397>>

FRIZOT Michel, « *Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie* », in *Perspective*, mis en ligne le 3 novembre 2006 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://journals.openedition.org/perspective/4259>>

GUNTHERT André, « *La photo amateur et les limites du consentement* », in *L'image sociale* [En ligne], mis en ligne le 8 août 2019 (consulté le 4 février 2023), URL : <<https://imagesociale.fr/7708>>

GUNTHERT André, « *La visibilité des anonymes : les images conversationnelles colonisent l'espace public* », in *Questions de communication* [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2022 (consulté le 2 février 2023), URL : <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/15693>>

GUNTHERT André, « *Prescrire la photo amateur ?* », in *L'image sociale* [En ligne], mis en ligne le 25 mars 2015 (consulté le 6 février 2023), URL : <<https://imagesociale.fr/1223>>

JONAS Irène, « *Mensonge et vérité de l'album de photos de famille* », in *Ethnologie Française* [En ligne], publié en 1991 (consulté le 2 février 2023), URL : <<http://www.jstor.org/stable/40989258>>

KUENY Claire, « *L'anonymat : pour une autre lecture des oeuvres* », in *Possible* [En ligne], mis en ligne le 22 avril 2018 (consulté le 27 février 2023), URL : <[https://www.revuepossible.fr/\\_files/ugd/d54744\\_b9f7e39421fd42869d4f821a32f683ec.pdf](https://www.revuepossible.fr/_files/ugd/d54744_b9f7e39421fd42869d4f821a32f683ec.pdf)>

QUETIN Michel, « *Colloque L'Album photographique* », in *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 18 juin 1999, (consulté le 27 janvier 2023) URL : <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/194>>

ROUGES Lunettes, « *La supercherie Vivian Maier* », in *Le monde* [En ligne], mis en ligne le 22 décembre 2021 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2021/12/22/la-supercherie-vivian-maier/>>

### *Catalogue d'exposition*

FRIZOT Michel, *Toute photographie fait énigme*, Hazan, 2014, 224 p.

JOHNSON Robert Flynn, *Anonymes, images énigmatiques de photographes inconnus*, Thames and Hudson, 2005, 208 p.

MORAND Sylvain, *Instants anonymes*, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 2008, 143 p.

WALTHER Thomas, *Other pictures. Anonymous photographs from the Thomas Walther collection*, Mia Fineman éd., Twin Palms Publishers, 2000, 142 p.

## *Exposition*

BOULANGER Sylvie (commissaire), *Mon nom est personne*, Alexandre Périgot, CNEAI, Pantin, Magasin Généraux, Exposition présentée du 17 février au 22 avril 2018.

CHEROUX Clément (commissaire), FONTCUBERTA Joan, KESSELS Erik, SCHMID Joachim et PARR Martin, *From Here On*, Arles, Les Rencontres d'Arles, Exposition présentée du 1er juillet au 27 septembre 2011.

FRIZOT Michel (commissaire), *Photos trouvées, les amateurs du 20e siècle*, dans le cadre du Mois de la Photo 2014, Gentilly, Maison de la photographie Robert Doisneau, Exposition présentée du 13 novembre au 25 janvier 2015.

## *Ressource internet*

Auteur.e non-identifié.e, *Archive of Modern Conflict*, site web [En ligne], mis en ligne le 2 novembre 2018 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://archiveofmodernconflict.com/>>

FRUCTUS Emmanuelle, *Un livre-une image*, site web [En ligne], mis en ligne le 12 avril 2020 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://unlivre-uneimage.com/>>

HEAU Aline, *Le Chronoscaphe*, site web [En ligne], mis en ligne le 3 janvier 2016 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<https://lechronoscaphe.com>>

JACQUIER Philippe et Marion, *Lumière des Roses*, site web [En ligne], mis en ligne le 6 janvier 2016 (consulté le 27 janvier 2023), URL : <<http://lumieredesroses.com/>>

SHULMAN Lee, *The Anonymous Project*, site web [En ligne], mis en ligne le 27 novembre 2018 (consulté le 28 janvier 2023), URL : <<https://www.anonymous-project.com/en>>

## Index

Cet index regroupe les noms propres énoncés nécessaires à la bonne compréhension de ce travail de recherche.

### *Noms propres*

Ilse ABOUT.....	39, 56.
Pierre BOURDIEU.....	10, 62, 63.
Anne-Lou BUZOT.....	80, 82, 83.
Céline DUVAL.....	80, 81, 82, 83.
Clément CHEROUX.....	10, 13, 14, 15, 16, 20, 24, 27, 29, 34, 40, 41, 66, 67, 70, 100.
Gisèle FREUND.....	9, 63.
Michel FRIZOT.....	8, 11, 25, 26, 27, 49, 59, 60, 61, 66, 69, 70, 88, 91, 92.
Emmanuelle FRUCTUS.....	36, 37, 53, 86, 87, 89, 90, 94.
André GUNTHER.....	16, 17, 37, 98, 105.
Aline HEAU.....	46, 53, 93, 94.
Marion JACQUIER.....	87, 88.
Philippe JACQUIER.....	48, 69, 87, 88.
Irène JONAS.....	57, 84.
Germaine KRULL.....	36.
Claire KUENY.....	16.
Julie-Ann LATULIPPE.....	48, 50, 51, 52.
Michel POIVERT.....	29, 37.
Timothy PRUS.....	77, 78.
Patrick TALBOT.....	8, 62, 63.
Thomas SAUVIN.....	49, 74, 78, 79.
Lee SHULMAN.....	10, 74, 75, 76.
Susan SONTAG.....	52, 63.

## Table des illustrations

Figure 1 : Auteur.e non-identifié.e, *Publicité pour l'appareil photographique Folding Pocket Kodak avec la Kodak Girl*, 1903, Leed & London, Eastman Kodak Company, source URL : <<https://artsandculture.google.com/asset/advertisement-for-folding-pocket-kodak-camera-featuring-the-kodak-girl-alf-cooke-ltd/4wGWucttfNsYJQ>>

Figure 2 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, tirage au gélatino-bromure d'argent, vers 1930, France, Série *Snapshot*, Collection de la Galerie Lumière des Roses, source URL : <<http://lumieredesroses.com/expositions/snapshot-le-vif-argentique>>

Figure 3 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, entre 1850 et 1930, Amérique du Nord, Collection de Linda Fregni Nagler, source URL : <[https://www.liberation.fr/idees-et-debats/ou-sont-les-meres-sur-les-photos-de-famille-20220803\\_D6KS3RP5QZAEPAQDTGIPOXJTKI/](https://www.liberation.fr/idees-et-debats/ou-sont-les-meres-sur-les-photos-de-famille-20220803_D6KS3RP5QZAEPAQDTGIPOXJTKI/)>

Figure 4 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, entre 1850 et 1930, Amérique du Nord, Collection de Linda Fregni Nagler, source URL : <<https://phototrend.fr/2017/03/hidden-mothers-portraits-anciens-mere-cachee-enfants/>>

Figure 5 : PANKHURST MARSH William, *High Sea – Bognor*, vers 1880, tirage sur papier albuminé, 14,7 x 19,5 cm, Angleterre, Série *Other Pictures*, Collection de la Galerie Lumière des Roses, source URL : <<http://lumieredesroses.com/expositions/other-pictures-1>>

Figure 6 : ISNARDON Eugène, *Marseilleveyre, Route de la calanque de l'OEil de verre*, 1900, plaque de verre n° 117, Marseille, Archives municipales, source URL : <<https://imageson.hypotheses.org/469>>

Figure 7 : ISNARDON Eugène, *Les bains*, 1900, plaque de verre n°203, Marseille, Archives municipales, source URL : <<https://imageson.hypotheses.org/469>>

Figure 8 : BURAI A., *3e pieds-bots avant et après l'opération de Phelps (vu de devant et de derrière)*, 1895-1896, planches phototypiques, Paris, photographies exécutés dans le service du Dr. Kirmisson, source URL : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1091117k>>

Figure 9 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Studio Clément Fumey, vers 1960-1970, tirage argentique, 17,5x11,7cm, Série *Arts & spectacles*, Collection de la Galerie Un livre, une image, source URL : <<https://unlivre-uneimage.com/work#/art-spectacle/>>

Figure 10 : Auteur.e non-identifié.e, *Un photographe ambulancier parmi les baigneurs*, Agence Rol, 1921, négatif sur verre, 13x18, Paris, Bibliothèque nationale de France, source URL : <<https://journals.openedition.org/tc/7611>>

Figure 11 : Auteur.e non identifié.e, *Sans titre*, vers 1930, carte postale photographique de la ville de Marseille, collection particulière d'Emma Castaño, source URL : aucune.

Figure 12 : Auteur.e non identifié.e, *Sans titre*, vers 1930, carte postale photographique de la ville de Marseille, collection particulière d'Emma Castaño, source URL : aucune.

Figure 13 : HINDE John, *On the Road to Keem Strand*, John Hinde Studio, Collection John Hinde, source URL : <<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/779/cartes-postales>>

Figure 14 : Auteur.e non-identifié.e, vers 1930, négatif 6x9 numérisé, Série *Pyramide en famille*, Le Chronoscaphe, Collection d'Aline Héau, source URL : <<https://lechronoscaphe.com/pyramide-en-famille/>>

Figure 15 : PAUZAT Louis, *Marseille (Bouches-du-Rhône) : les rochers des Pendus sur la côte d'Endoume*, vers 1900, tirage 8,5x11cm, Marseille, Archives municipales, source URL : <[http://archivesenligne.marseille.fr/4DCGI/Web\\_VoirLaNotice/34\\_01/35Fi199/ArchipelduFrioul;DAA=Photographie/ILUMP25190](http://archivesenligne.marseille.fr/4DCGI/Web_VoirLaNotice/34_01/35Fi199/ArchipelduFrioul;DAA=Photographie/ILUMP25190)>

Figure 16 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, 1997, négatif numérisé, Collection Beijing Silvermine, Thomas Sauvin, source URL : <<https://www.beijingsilvermine.com/gallery>>

Figure 17 : Auteur.e non-identifié.e, *Bain de mer*, vers 1930, tirage argentique contrecollé sur carton, 7,8x10,8cm, Série *Bord de l'eau*, , Collection de la Galerie Un livre-une image, source URL : <<https://unlivre-uneimage.com/work#/bord-de-leau/>>

Figure 18 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, vers 1910, plaque stéréoscopique, 6x13cm, Série *Ambiances maritimes*, Le Chronoscaphe, Collection d'Aline Héau, source URL : <<https://lechronoscaphe.com/ambiances-maritimes/>>

Figure 19 : Auteur.e non-identifié.e, *Famille Bally*, vers 1900, Collection du musée Nicéphore Niépce, source URL : <<https://www.museeniepce.com/index.php?/exposition/passees-2010-2013/Albums-de-famille>>

Figure 20 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, années 1980, Collection du musée Nicéphore Niépce, source URL : <<https://www.museeniepce.com/index.php?/exposition/passees-2010-2013/Albums-de-famille>>

Figure 21 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Série *Images/Documents #2*, Collection de la Galerie Lumière des Roses, source URL : <<http://lumieredesroses.com/expositions/imagesdocuments-2>>

Figure 22 : MARTEL Edouard Alfred, *Le Trayas (var) - pointe d'Aurette*, vers 1920, Photo Baudel, St-Céré (Lot), Bibliothèque Nationale de France, source URL : <<https://gallica.bnf.fr>>

ark:/12148/btv1b10512936c/f2.item.r=carte%20postale>

Figure 23 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, in *Snapshots : the photography of everyday life, 1888 to the present*, source URL : <<https://www.sfmoma.org/publication/snapshots-photography-everyday-life-1888-present/>>

Figure 24 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, in *Other Pictures : Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*, source URL : <<https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2000/other-pictures-vernacular-photographs-from-the-thomas-walther-collection>>

Figure 25 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, in *Toute photographie fait énigme*, vers 1970, Instamatic Kodak, Collection particulière, source URL : <<https://slash-paris.com/fr/evenements/toute-photographie-fait-enigme-par-michel-frizot>>

Figure 26 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Série *By the sea side*, Collection The Anonymous Project, source URL : <<https://www.anonymous-project.com/en/collection/index/1/by-the-sea-side>>

Figure 27 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Série *By the sea side*, Collection The Anonymous Project, source URL : <<https://www.anonymous-project.com/en/collection/index/1/by-the-sea-side>>

Figure 28 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Série *By the sea side*, Collection The Anonymous Project, source URL : <<https://www.anonymous-project.com/en/collection/index/1/by-the-sea-side>>

Figure 29 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, Collection Archive of Modern Conflict, source URL : <<https://archiveofmodernconflict.com/>>

Figure 30 : documentation céline duval, *Horizons*, 2008, capture d'écran, installation vidéo, source URL : <<https://www.doc-cd.net/>>

Figure 31 : BERGE Maurice, *-1,0°*, 1958, Cannes, France, C1959455, Collection de la Société de l'Horizon Incliné, source URL : <<https://www.anneloubuzot.com/seriesphoto/theorie-de-l-horizon-incline>>

Figure 32 : SPERLING Mika, *I Have Done Nothing Wrong*, 2022, source URL : <<https://mikasperling.de/home/i-have-done-nothing-wrong/>>

Figure 33 : SPERLING Mika, *I Have Done Nothing Wrong*, 2022, source URL : <<https://mikasperling.de/home/i-have-done-nothing-wrong/>>

Figure 34 : Auteur.e non-identifié.e, *L'horizon*, vers 1930, tirage argentique d'époque, 15,6x23,1 cm, Série *Other Pictures #17*, Collection de la Galerie Lumière des Roses, source URL : <<http://lumieredesroses.com/expositions/other-pictures-17>>

Figure 35 : Auteur.e non-identifié.e, *Plongeon*, vers 1930, tirage argentique, 6,2x8,7 cm, Série *Bord de l'eau*, Ref 3042, Collection de la galerie Un livre - une image, source URL : <<https://unlivre-uneimage.com/work#/bord-de-leau/>>

Figure 36 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, tirage argentique, in *L'Inventaire Infini*, source URL : <<https://exb.fr/fr/le-catalogue/392-l-inventaire-infini-9782365112208.html>>

Figure 37 : Auteur.e non-identifié.e, *Sans titre*, entre 1910 et 1930, autochromes stéréoscopiques, 6x13 cm, série *Bord de mer*, collection du Chronoscaphe, source URL : <<https://lechronoscaphe.com/autochromes-marins/>>

Figure 38 : MAIER Vivian, *Sans titre*, Chicago, 22 août 1956, Collection de John Maloof, source URL : <<https://www.vivianmaier.com/gallery>>

Figure 39 : MAIER Vivian, *Sans titre*, Floride, 26 mars 1963, Collection de John Maloof, source URL : <<https://www.vivianmaier.com/gallery>>

Figure 40 : LENARDO di Alberto, *Sans titre*, in *An Attic full of Trains*, Collection de Carlotta di Lenardo, source URL : <<https://www.konbini.com/arts/un-photographe-inconnu-accede-a-la-gloire-grace-a-8-000-photos-retrouvees-dans-un-grenier/>>

## **Table des sigles et des abréviations**

AMC : Archive of Modern Conflict

CNAP : Centre National des Arts Plastiques

CNEAI : Centre National Edition Art Images

MEP : Maison Européenne de la Photographie

MoMa : Museum of Modern Art (*Musée des Arts Modernes*)

SFP : Société Française de Photographie

## **Glossaire**

Fonds : Ensemble composé d'items variés ayant pour attrait la photographie.

Corpus : Sélection fini de photographie ayant un thème. Fait généralement parti d'un fonds dont elles sont extraites pour des raisons diverses (exposition, édition, archives).

Diapositives : Epreuve photographique positif sur support transparent destiné à la projection.

## Annexes

### Préambule

Ces annexes regroupent nos entretiens avec différents acteur.trice.s du monde de la photographie qui ont concentré leurs pratiques et/ou métiers autour de la photographie d'anonymes et d'inconnus. Ne souhaitant pas alourdir outre mesure ce travail de recherche, nous avons décidé de restituer uniquement certaines questions, que nous avons jugées pertinentes. Tous ces extraits ont été relus et validés par la personne interrogée et nous avons leurs autorisations orales afin de les diffuser ici. Tous les entretiens se sont effectués en personne, sauf mention contraire.

I. Entretien téléphonique avec Lee Shulman 01.02.2023	121
II. Entretien avec Emmanuelle Fructus 03.02.2023	125
III. Entretien avec Philippe Jacquier du 17.02.2023	131
IV. Entretien avec Clément Chéroux du 22.02.2023	137
V. Entretien avec Anne-Lou Buzot du 13.04.2023	150
VI. Entretien par mail avec Aline Héau du 17.04.2023	157

## Annexe I - Entretien téléphonique avec Lee Shulman du 1er février 2023

Emma Castaño : Comment a commencé The Anonymous Project ?

Lee Shulman : Ça n'a pas trop commencé comme un projet parce que c'était vraiment mon histoire d'amour pour les diapos. Je faisais des vidéos diapo quand j'étais jeune et mes parents, ils faisaient beaucoup de projection de diapos à la maison et c'était le premier home cinéma, il faut savoir qu'on avait que ça à ce moment. Je deviens réalisateur après donc c'est en parti grâce à ça que j'ai décidé d'être réalisateur. Je suis réalisateur depuis 18 ans et il y a un peu plus que 5 ans maintenant, mes parents m'ont redonné les diapos, car je les stocke chez eux. Et j'ai trouvé ça très beau. J'étais allé sur internet pour, je ne sais plus pourquoi en fait, et j'ai regardé «est ce qu'il y a des diapos et leurs petites histoires». J'ai tapé ces mots-là sur Ebay, il y en avait des milliers et les gens les vendaient pour rien. J'ai acheté une boîte, un lot comme ça. J'ai réalisé que c'était vraiment des pièces uniques. Ils n'ont jamais été tirés dans leur vie parce que c'était censé être projeté, j'ai mis dans un scanner et regardait les images sur l'écran. J'ai trouvé ça incroyable. J'ai commencé à collectionner et le projet à un peu commencé comme ça. J'ai réalisé que j'avais pas toutes les informations, un peu les dates, mais je ne sais pas qui sont les gens, les photographes, et je trouve les images tellement puissantes, tellement belles et tellement émotives. Le projet est né de cette volonté là, de partager ces images. Je les partage sur les réseaux sociaux et je m'en fiche un peu de savoir qui prend les photos mais plus ce que représentait ces photos, ça c'était très intéressant. Ils étaient anonymes donc c'était un très bon axe de dire qu'une photo peut être extraordinaire sans connaître le nom de l'auteur. Moins sur l'information, mais plus sur l'émotion.

Emma Castaño : Il y a un vrai regain d'intérêt pour ce courant de la photographie. Ce n'est pas la seule démarche qui a été mise en place. Il y a d'autres artistes qui travaillent dessus. Je voudrais savoir si vous pensez que ce phénomène est passager et que ça finira par disparaître à un moment donné ?

Lee Shulman : Je ne sais pas, je ne viens pas du milieu de la photo, je ne connaissais pas les autres démarches, je fais ça pour moi, c'est un projet personnel. Il n'y a aucune notion de projet ou de "je vais faire ça avec...". Je travaille que sur les choses qui m'intéressent donc c'est vraiment un projet qui est lié à ma famille, à moi. L'essence de cette mémoire collective, qui a

été très dispersée par la guerre, j'ai fait un projet qui me parle personnellement, par rapport à ma vie. C'est une énorme famille que j'ai créée autour de moi. Je ne sais pas à quel moment il est devenu projet, est-ce qu'il reste ce projet ou est-ce qu'il devient autre chose ? Chaque projet est différent des autres. J'ai des arrivées toutes les semaines donc le fonds grandit tout le temps et la façon dont je travaille avec change tout le temps. Les collaborations avec d'autres artistes changent tout le temps. En ce moment je suis à Londres pour une exposition que je fais avec Martin Parr. Je pense que c'est un travail d'artiste, c'est plutôt un travail de moi, une image n'existe pas seule. Il existe aussi avec le choix de quelqu'un derrière et la façon dont je les partage avec l'exposition. C'est une question de choix avant tout. Prendre une photo en appuyant sur un bouton, c'est pas être un photographe pour moi. Tout le monde peut le faire, tout le monde le fait d'ailleurs. Parce qu'être un photographe, c'est avoir quelque chose à dire, choisir une image que tu sélectionnes.

Emma Castaño : Par rapport à votre sélection, comment vous choisissez tel corpus à exposer ou telle photo à mettre ensemble, par exemple ?

Lee Shulman : En tout cas, le choix est fait sur l'instant. L'instant, c'est décisif. Quand je suis sur mon tableau et je regarde toutes les images qui arrivent. Si je le sens bien, je garde l'image. Si ça me touche émotionnellement, si je trouve quelque chose, une histoire ou autre, je la garde. C'est-à-dire que demain, ce ne sera pas la même sélection. Il y a des non-choix qui ne rentrent pas dans la collection mais que je garde. Ce choix est fait sur l'instinct, comme tout dans la vie. L'important c'est de ressentir et pas trop intellectualiser la chose. L'émotion est forte, ça me guide souvent dans mon choix. Si c'était toi qui avais créé le projet, il serait très différent. Je ne l'appelle pas Lee Shulman Project parce que ce n'est pas l'homme qui doit être le plus important. C'est le message, le visuel, qui doit porter le projet.

Emma Castaño : Et ce que vous avez rencontré des problèmes quant à la diffusion de ces fonds, par exemple, des gens qui se reconnaissent ou qui réclament les images ?

Lee Shulman : Non. C'est assez étonnant par rapport à la quantité d'images que j'ai et à leurs diffusions partout dans le monde. Mais ça aussi, ça montre à quel point ça représente une minuscule partie de la photographie. En fait, on prend plus d'un milliard de photos par jour dans le monde, même plus je pense. À l'époque, les gens prenaient 36 vues par mois,

ça représente une toute petite portion. Aussi, les images sont assez anciennes, ça date des années 40, 50 et 60, et ça, c'est à dire que malheureusement, dans les générations qui viennent, on ne se souvient pas de l'arrière-arrière-grand-mère par exemple. On se souvient de nos grands-parents, mais en 3 générations tout le monde est un peu oublié. Ça montre aussi cette histoire de transition. Il y a aussi cette partie de préservation de ces mémoires collectives qui est importante vis-à-vis du projet.

Emma Castaño : Vous le voyez comment le futur de The Anonymous Project ?

Lee Shulman : Globalement, j'ai déjà beaucoup d'images, j'ai tout ce qu'il faut pour une vie. Il y a des photographes qui ont moins d'images que moi j'ai dans mon fonds. Le futur, ce sera une histoire de collaboration avec des artistes, des musiciens, des écrivains. L'art, c'est avant tout une histoire de collaboration. Comme j'ai déjà fait par le passé avec Flammarion. Et il y a beaucoup d'histoires de corpus d'images, on parle moins de la photographie maintenant parce qu'on parle plus de l'image, du corpus. Quand ça rentre dans les musées, les espaces publics, à chaque fois c'est une histoire différente. Et le message s'il est là, il restera toujours en vie. Depuis que j'ai commencé, mes activités ont doublé et les projets sont de plus en plus intéressants. C'est important de le souligner, ce n'est pas toi, tout seul dans ton coin qui arrive à faire vivre un projet comme ça, c'est un dialogue avec des photographes professionnels et autres, c'est nécessaire dans mon travail.

Emma Castaño : Ces corpus, pensez-vous, à terme, les léguer à un musée ou les mettre dans des archives ?

Lee Shulman : Oui, à terme, il y a une finalité puisqu'on est en train d'introniser ce type de corpus dans des institutions. Par exemple, le dernier tirage cibachrome va être légué au musée de l'Elysée à Lausanne et c'est une de mes images. C'est une donation historique. Ça a encore plus de sens que ce soit un cibachrome d'un anonyme qu'une photographie d'un artiste connu. Ça rend hommage à la photographie. Il rentre dans l'histoire. Je suis très honoré par cette démarche.

Emma Castaño : Est-ce que vous pensez qu'on pourrait mettre l'anonyme ou l'inconnu sur le même pied d'égalité qu'un corpus de photographes célèbres ?

Lee Shulman : Oui, absolument. Ce n'est pas parce que tu t'appelles Picasso, Martin Parr, que ça devrait avoir plus de valeur. Je trouve que l'image trouvée par terre, tu peux l'aimer autant. Et elle a autant de valeur. Je pense que l'art est très dirigé par les acteurs du marché mais je suis contre cette idée du grand génie, et peut être que le plus grand génie de l'art c'est quelqu'un d'anonyme. Par exemple, il y a l'histoire de Vivian Maier, son histoire, ça prouve aussi que ces corpus ont leurs places.

## **Annexe II - Entretien avec Emmanuelle Fructus de la galerie Un livre-une image du 3 février 2023**

Emma Castaño : Pouvez-vous me raconter le début de votre galerie ?

Emmanuelle Fructus : Avant de créer ma Galerie Un livre-une image en 2006, j'ai travaillé dans des agences de photos comme iconographe et j'ai assisté des photographes. J'ai ensuite eu l'opportunité de travailler pour la Galerie Photo Verdeau installée dans le quartier de Drouot et spécialisée dans la photographie ancienne. C'est à cette période que je commence à vendre des livres de photos. Deux ans après, je décide de me lancer à mon compte en créant Un livre - une image. J'ai toujours été collectionneuse de livres et d'images de famille. La création de cette structure m'a permis de collectionner indirectement des livres et des photographies anonymes, même si aujourd'hui j'ai fait le choix de ne m'intéresser plus qu'aux images. Je me considère comme une passeuse d'images. Pour moi, ça n'a pas vraiment d'importance de posséder les images, ce qui compte le plus, c'est de prendre connaissance de leurs existences. J'ai reçu une formation d'historienne de la photographie. Et je tente à travers mon activité marchande d'analyser toutes les pratiques photographiques autour de la question des amateurs et des professionnels. J'essaye toujours d'affiner mes connaissances et de découvrir des nouveaux corpus, de mieux identifier toutes les images. Je redoute toujours le jour où je vais me lasser d'observer toutes ces images, mais je dois avouer qu'après plus de 17 ans de travail, je continue à prendre beaucoup de plaisir à trouver des nouveaux territoires d'expérimentation. Ce phénomène me fascine énormément ; c'est un renouvellement constant.

Emma Castaño : Ma première question, selon vous, quand est-ce que cet intérêt est revenu pour ces fonds anonymes et d'inconnus ? D'un point de vue historique, quand est-ce que ça a vraiment repris ?

Emmanuelle Fructus : Aux États-Unis, cet attrait pour la photographie anonyme se produit quelques années avant nous. En France, il faut attendre les années 1960-1970 pour que différents collectionneurs et marchands s'intéressent véritablement aux pratiques photographiques anonymes, même si les surréalistes ont eux aussi signifié un intérêt important à l'égard de ces documents. Et c'est véritablement dans les années 1990 que le marché de

la photographie anonyme se met en place en France avec notamment la création en 1995 de la plateforme Ebay, qui est aujourd'hui encore un lieu important d'échanges de ces images. Un des premiers marchands à s'installer au marché des puces de Clignancourt est Olivier Antoine en 1992. Ensuite arrive Serge Plantureux en 1994 ; Philippe Rault en 2002, Sébastien Boffredo et Fabien Breuvert en 2004. La galerie Lumière des roses est créée en 2005 et c'est en 2006 que je crée ma structure. Il y a des personnes comme Karine Grundisch ou Julie Barrault qui vont débiter leurs activités à partir des années 2010. Aujourd'hui, énormément de personnes se font le relais de cette photographie, l'offre et la demande ne cessent de croître. Beaucoup de vendeurs sont aujourd'hui difficiles à identifier, car ils vendent de la photographie à côté d'autres objets comme les livres, les timbres ou les cartes postales. Il y a aussi de nombreux amateurs et des collectionneurs qui vendent des images afin de financer leurs propres collections. Dans tous les cas, il s'agit tout de même d'une petite niche. Il y a beaucoup de petits collectionneurs, mais les personnes qui achètent pour plusieurs milliers d'euros de photos anonymes chaque mois en France ne sont pas très nombreuses. Un des lieux importants qui promeut cette photographie en organisant des expositions, en éditant des ouvrages, en réalisant des ateliers auprès de publics très diversifiés, c'est la Conserverie qui est basée à Metz et gérée par l'artiste Anne Delrez. C'est quelqu'un qui se propose d'accueillir les albums de famille, les images délaissées. Elle organise tous les mois des événements, elle fait un travail énorme sur la diffusion de cette photographie et invite énormément d'artistes à venir exposer. J'ai eu la chance d'y exposer. Vous avez aussi Sylvie Meunier, graphiste, scénographe et artiste qui a beaucoup compté dans la diffusion de ces images en produisant des objets dérivés. C'est elle qui a édité les premiers jeux de 7 familles notamment et beaucoup d'autres jeux ont suivi. Dans les années 30, il y avait déjà des puzzles photographiques, c'est une manière de valoriser et de diffuser ces images de manière ludique.

Emma Castaño : Du fait que vous êtes une collectionneuse, comment est-ce que vous définiriez la différence entre amateurs, anonymes et inconnus ?

Emmanuelle Fructus : Ce sont des notions qui sont très poreuses et qui sont fortement liées. On parle de photographie privée, puisque ces images étaient destinées à un usage strictement privé, ces photographies circulaient au sein des familles. Je parle souvent des amateurs et des images anonymes. Finalement, l'amateur reste essentiellement anonyme quant à la notion d'image anonyme, cela permet d'élargir le corpus aux images réalisées par des professionnels

qui identifient ou non leurs productions. La photographie est parfois créditée par leurs auteurs, comme dans le cas de la carte de visite, vous avez le nom du photographe qui est mentionné - ou pas. Le studio du photographe apparaît souvent sur les images de mariage, portrait, etc. Concernant les photos industrielles, publicitaires et le reportage, le nom de leurs auteurs ne figurent pas forcément. Dans tous les cas, tous ces artisans identifiés ou pas, demeurent des anonymes. Le terme "vernaculaire" me semble très complexe et même s'il paraît très séduisant, je ne l'utilise que très rarement. Je préfère utiliser des mots plus simples comme amateurs et anonymes.

Emma Castaño : Ce regain d'intérêt, on en a parlé, mais est-ce que vous pensez que cela est passager ou que ça va aller de manière croissante ?

Emmanuelle Fructus : Je ne détiens absolument pas la réponse ! Je ne suis pas voyante ! En revanche, lorsqu'en 2006 je commence à défendre cette photographie, les grands galeristes nous regardaient avec des grands yeux. Ils ne comprenaient pas bien ce que nous faisons et ils se moquaient un peu de nous car nous nous intéressions à la poubelle, à la photographie de seconde zone. Certains pensaient même que nous n'avions rien compris et que nous étions des espèces de "pouilleux" de la photographie. Les choses ont évidemment bien changé depuis ! C'est finalement allé assez vite. Les marchands existent parce qu'il y a des clients, même s'ils ne sont pas très nombreux au début des années 1990, aujourd'hui le marché a bien évolué et nous vendons des images en France et à l'international. En ce qui me concerne, je dois avouer que si j'avais pu me passer de la partie commerciale, j'aurais préféré ! J'ai fait le choix très rapidement de ne pas travailler au sein d'une institution, je savais que j'allais être trop malheureuse et c'est pour cette raison que j'ai choisi la voie privée, c'est un choix par défaut, mais j'ai voulu privilégier ma liberté. C'est parfois très compliqué pour moi de vendre ces images. La photographie est pour moi avant tout une passion. Parfois j'hésite à tout arrêter lorsque je sens que ces photographies font l'objet d'importantes spéculations. C'est une vraie question. Je n'ai pas la réponse et, en même temps, ma place est extrêmement privilégiée pour regarder des images quotidiennement. Ce qui compte le plus pour moi : c'est la consultation. Le fait d'acquérir des images m'importe finalement peu, c'est juste un prétexte pour regarder des images et leur trouver une place. Cette photographie a toujours été pour moi extrêmement sérieuse. Ce n'est pas un jeu, ce n'est pas une mode, j'ai juste le désir d'en prendre soin. Elle a besoin de notre bienveillance, parce que ce sont des images qui ne nous appartiennent pas.

Elles ont été arrachées à leur sphère privée. Je suis assez respectueuse de ça et je pense qu'il faut faire quand même très attention à ce que nous en faisons.

Emma Castaño : Et est-ce que vous avez déjà eu des cas où on vous a acheté des photographies pour les introduire dans un fonds d'institution, dans des archives ?

Emmanuelle Fructus : Oui, bien sûr. J'ai toujours été très soucieuse de la destination de ces photographies et lorsqu'elles peuvent rejoindre des institutions, cela génère beaucoup de satisfaction. Je passe mon temps à classer et à essayer de trouver la meilleure place possible aux images que j'ai pu collecter.

Emma Castaño : Et est-ce que vous pensez qu'à terme, ce genre de fonds photographique pourrait être mis sur le même pied d'égalité ou avoir la même valeur qu'un fonds de photographe plus célèbre ou plus connu ?

Emmanuelle Fructus : J'ai envie de répondre positivement à votre question. Il y a encore beaucoup à faire et des musées comme celui de Bièvres ou de Chalon-sur-Saône méritent d'obtenir des moyens conséquents pour valoriser et diffuser leurs collections respectives qui sont si importantes pour l'histoire de la photographie vernaculaire. Il y a aussi des fonds d'images amateur qui se trouvent au sein des collections de la Bibliothèque Nationale, de la Bibliothèque Historique de la ville de Paris ou au sein des archives départementales qui méritent d'être diffusées et étudiées plus amplement. C'est probablement ce qui va se produire dans le futur. Et les institutions françaises vont être amenées à acquérir et gérer des collections privées constituées par d'importants collectionneurs ou artistes. Le nombre d'institutions à acquérir ces fonds vont sans doute augmenter également et elles vont mener des politiques d'acquisition. Cela a déjà commencé évidemment et j'espère que cela va s'amplifier. Avec l'avènement du numérique, la question du papier et des archives photographiques évolue et nos institutions vont préserver cette histoire bien spécifique. Nous avons beaucoup de chance en France, car la conscience des archives est importante et occupe une grande place dans notre culture.

Emma Castaño : est-ce que vous pensez qu'on pourrait prendre en compte les fichiers numériques dans ces fonds ?

Emmanuelle Fructus : Bien sûr, il faut écouter la dernière interview de Sylvain Besson sur les Voies de la photo parce qu'il évoque cette question, car le Musée de Chalon-sur-Saône vient d'accueillir très récemment des fichiers numériques au sein de sa collection. C'est une question passionnante. Il y a une autre question passionnante liée à l'évolution des formes photographiques elles-mêmes. L'histoire des pratiques sociales et des pratiques photographiques sont extrêmement liées. Avec l'avènement du numérique, il y a vraiment d'autres images qui apparaissent et d'autres manières d'appréhender le réel. Il est essentiel de préserver cette mémoire, ces images numériques. Les formes photographiques évoluent si rapidement qu'il faudrait s'en soucier régulièrement afin de témoigner de ces évolutions. Entre les premiers appareils numériques et aujourd'hui le téléphone, les images produites sont différentes. Les changements sont nombreux, parfois subtils, et il est nécessaire de créer des archives afin de pouvoir en écrire son histoire.

Emma Castaño : Est-ce que vous avez déjà rencontré des problèmes quant à la diffusion de ces photographies ?

Emmanuelle Fructus : Cette question revient souvent. L'usage de ces photographies anonymes restent souvent privé. Rares sont les collectionneurs qui les publient ou en font des expositions. Certaines d'entre elles peuvent se retrouver dans des musées, mais elles ne sont pas détournées, elles sont valorisées. Enfin, elles sont détournées de leur lieu initial, mais leur sens n'est pas détourné, il y a de la bienveillance à conserver ces documents, voire ces petits chef-d'œuvres. Je ne connais pas d'anecdotes graves ou pas d'ailleurs concernant le détournement d'une archive familiale. Et si quelqu'un me disait : je reconnais telle personne, elle m'est proche, je pense que je lui donnerai évidemment l'image en question. Elle retrouverait sa place. Je voulais aussi insister sur le fait que je manipule chaque semaine beaucoup d'images, mais que j'en retiens finalement peu. Mes choix sont importants. Je suis loin de pouvoir tout conserver, et je travaille seule en plus. Je ne peux pas m'occuper de toutes les images qui passent entre mes mains. Je n'ai pas envie de couvrir mes murs d'images. Par contre, je suis extrêmement soucieuse avec l'idée de dresser un inventaire des pratiques amateurs et professionnelles. J'ai envie de relater de la diversité dans le temps de ces pratiques photographiques. La photographie de famille est extrêmement stéréotypée, et puis il y a des exceptions. Je travaille beaucoup avec des artistes et je prends beaucoup de plaisir à chercher des images pour eux. Ils en font finalement eux aussi un usage assez privé, même

s'ils les exposent, leur diffusion reste finalement assez confidentielle. Dans le cas de Vivian Maier, la diffusion de ses images est devenue incroyable. C'est un bon exemple quant à la réappropriation d'images. De quel droit on expose ces images dans les musées ? Quels sont les critères qui nous permettent de choisir ou non des images parmi son énorme production ? Il y a à travers le monde des fonds qui sont équivalents, ou tout du moins qui méritent d'être identifiés et reconnus. Nous posons notre regard sur son œuvre avec plusieurs années de décalage. D'ailleurs, c'est assez fascinant, je profite pour faire une petite parenthèse. Si je regarde une caisse d'images cette année ou si je la regarde dans cinq ans, je ne vais pas choisir les mêmes images. Il y a des images que je vais évidemment retenir dans le temps et d'autres que je ne vais pas voir ou plus voir. Ces lectures sont subjectives et figées dans le temps. Pour terminer, j'aimerais insister sur le fait que j'ai cœur à respecter toutes ces mémoires visuelles, ces images-souvenirs. Extraire une image trouvée dans une brocante pour ensuite l'archiver et la valoriser me passionne toujours autant.

### **Annexe III - Entretien avec Philippe Jacquier de la galerie Lumière des Roses du 17 février 2023**

Emma Castaño : À partir de quand est apparu votre intérêt pour les fonds anonymes ?

Philippe Jacquier : C'est assez simple, on a une galerie, je travaille avec ma femme. J'ai été producteur de cinéma avant ça. Le nom de la galerie, Lumière des Roses, vient d'un scénario japonais qu'on n'a finalement jamais tourné, qui était l'histoire de mon arrière-grand-père, qui a été opérateur pour les frères Lumière et photographe. J'ai un vieux passé avec cette histoire-là. Avec Marion, on a arrêté la production de film en 2005, il fallait changer de métier. Je ne connaissais pas du tout le monde de la photographie, c'est grâce à un copain, par hasard, car je suis intéressé par la brocante et les vieux meubles, surtout les commodes. Il me dit qu'il ne faut surtout pas toucher aux meubles. Je lui raconte l'histoire de mon grand-père, sur lequel on a fait des expositions, des livres et des films. Et là, il me dit, il faut que tu sois marchand de photographie. Donc je découvre ces mots, je ne sais pas ce que c'est la photographie, ni ce qu'est un marchand. Je ne sais rien et mes photos de famille, je les garde, c'est un fonds important. On commence à se renseigner, il y a plusieurs marchés de la photographie et je fais 2 choses : je repasse en apprentissage, j'achète la *Nouvelle histoire de la photographie* de Michel Frizot, je lis tout et je fais des fiches. Après je m'aperçois qu'il y a plusieurs marchés, le marché contemporain qui ne m'attire pas tellement, je suis plutôt attiré par l'ancien, comme avec les commodes. Le marché de l'ancien qui pointe le bout de son nez, avec des photos qui se vendent à 100 000€. Je ne sais pas où trouver ce type de photos, ni comment les vendre et à qui. Là, il y a une côte, il y a un marché, c'est balisé. Ça demande beaucoup de temps et d'argent. Donc on va commencer à chiner des photos aux puces et je commence à acheter, des photos pas chères. On décide de faire une exposition avec un catalogue qu'on nomme *Amateurs et anonymes*. Le catalogue, c'est avant tout pour la mémoire. On met des photos à 90€, 130€, 150€. On ne connaît personne dans le métier à ce moment-là. Et il y a une anecdote assez marquante, on expose une photo d'un éléphant, du XIXème en parfait état. Le parfait état est important. On l'a trouvé chez un broc, qui ne savait même pas que c'était une photo. Car quand la photo est arrivée, les peintres se sont rués dessus. Il y a des animaliers qui, plutôt d'aller au zoo, ont acheté des images d'animaux. Et dans ce fonds avec des chats, des lapins, il y a cet éléphant, photo magnifique. Que je juge photo magnifique.

Et je ne peux pas les garder pour moi ce genre d'image, je n'ai pas le droit de collectionner sinon je vais vous vendre le 2e choix. La question est quelle est la valeur de cet éléphant ? Tout était à 90€, 130€, ... On va mettre le prix à 1 800€. Si on ne la vend pas, ce n'est pas grave, on teste. Une personne arrive, il fait le tour de l'exposition en 2min, c'est un pro, il a le regard et il me l'achète. C'est énorme pour nous. Cinq min plus tard, une autre personne passe, un collectionneur, et il s'arrête sur l'éléphant. Il veut l'acheter, me demande le prix, sauf que je refuse. Il me demande qui l'a acheté, je lui montre l'autre personne. Il va la voir et il lui rachète 6 000€. Sous nos yeux. Nous, on fait notre job, on a vendu à un marchand, qui lui a vendu à un collectionneur. Il a 15 ans de boulot. Avec cette expérience, on se dit qu'on ne s'est pas trompé sur notre regard, donc ça c'est intéressant. Ensuite on a voulu faire Paris Photo, on nous a vite découragés, parce qu'il y a des listes d'attentes. On arrive avec un projet inédit, vendre des photographies d'anonymes et présenter le catalogue de notre exposition. Ça les intéresse tout de suite. Sauf qu'un stand, c'est 20 000€ donc on refuse, naïvement. Trois semaines après, ils nous rappellent en disant que ça les intéresse toujours et qu'ils ont un stand suite au désistement d'un éditeur, à côté de la sortie de secours, bref le pire stand mais qu'ils nous le font à 12 000€, qu'on peut payer en trois fois. On a accepté. Et ça fait 17 ans maintenant qu'on fait Paris Photo. On arrive avec une nouvelle proposition. On accroche nos photos au mur, environ une cinquantaine et en une demi-heure, on a remboursé le prix du stand. Depuis on a augmenté nos prix, car les prix des photos qu'on achète ont aussi doublés. Et on a gagné en qualité visuelle. Ça devient de plus en plus dur de trouver des bonnes photos. Mais la force de notre métier, c'est qu'on est les seuls sur le marché avec Marion. En fait, les Américains étaient très en avance sur cette notion d'anonyme. Alors attention, dans l'anonyme, il y a tout, les gens mélangent tout. Je déteste le mot vernaculaire qui reprend un peu tout finalement mais je l'utilise quand même. Dans l'anonyme, il y a tout, du petit snapshot aux plus grandes photographies. On ne connaît pas les auteurs. Enfin pour revenir à la galerie, notre proposition, c'est notre regard, ce qu'on perçoit. Et pour les prix, ça dépend de plein de facteur, mais l'éléphant nous a donné notre barème dès le départ. Il ne s'agit pas de mettre des prix inatteignables. Après, à Paris Photo, on est à côté de vente à 200 000€ donc on fait un peu les enfants pauvres. Mais on met un point d'honneur à ce que tout ce que l'on vend soit unique et original. En 15 ans, on a trouvé que deux fois la même image.

Emma Castaño : En parlant de ces fonds photo, vous en présentez combien lors de Paris Photo et à quelle fourchette de prix ?

Philippe Jacquier : C'est simple, c'est une équation. Entre les cadres, les cimaises, le prix du stand. On a un des plus petits stands, il fait 25m2, on a adopté un système d'accrochage qui nous permet d'en exposer 50, avec un accrochage à la russe, avec des cimaises. Cette année, on a vendu 100%, en général c'est plus 80%, ça fait 17 ans qu'on est là donc les gens commencent à le savoir, ils viennent dès l'ouverture, ils n'ont pas le temps de réfléchir car tout se vend dans la première heure. Pour déterminer le prix, on fait un pré-accrochage à la galerie et on fait une liste chacun de notre côté, on laisse reposer puis on compare. On ne fait pas une moyenne, on s'accorde plutôt. Il y a des photos qu'on vend tout de suite après les avoir trouvées et il y en a qui attendent des années. Peut-être qu'une photo achetée 1000€ on ne pourra la vendre que 500€ mais c'est le jeu aussi. Puis il faut aussi se débarrasser de l'affect, ce qui n'est pas évident. Après le regard peut se fatiguer, il peut toujours glisser. On peut ne plus rien voir. Après avec l'habitude, on va plus vite pour déterminer les prix. Si on a vendu 100 cette année, c'est aussi parce qu'on avait les justes prix. Nos photos, elles n'ont pas de cote, elles ne sont pas sur ArtPrice, elle n'ont que leurs qualités. On valorise la photo comme ça. Après on peut se tromper. Car 50 photos sur un mur, ça veut dire quasiment en trouver une bonne par semaine et ça, ce n'est pas possible. Si on veut une proposition qui soit forte, on ne peut pas s'éparpiller sur d'autres salons. Il y a des photos que l'on garde 1, 2 voir 3 ans. Il y a aussi des gens qui achètent à la galerie. On a des boîtes classées par thème à 10-20€. On a fait un jeu avec des photographies d'anonymes. Mais ça devient dur de trouver des photos, nous on pensait que le champ vernaculaire serait immense car la photo est partout. Que ce soit la scène de crime, la presse. Mais il faut trouver la bonne photo.

Emma Castaño : Et pour ce qui est d'acheter les photographies, vous passez par d'autres moyens que la brocante ?

Philippe Jacquier : Je ne vais pas sur Ebay, je l'ai fait il y a 15 ans mais plus maintenant. Il y a des gens qui chinent pour nous maintenant, ils viennent avec un corpus et nous on sélectionne. Mais ça reste très aléatoire. Les brocantes c'est compliqué, déjà parce qu'il n'y a pas tant de photos que ça. Par exemple, quand on trouve un album, il est souvent désossé, pillé. Ça perd de son charme. Les salles de ventes, pareil, il y a de la photo anonyme mais rare sont ceux qui y mettent le prix. Je crois que les collections d'anonymes peuvent valoir de l'argent mais il faut que ça soit pensé par quelqu'un d'abord. Je regarde toujours mais il faut du temps pour la photo.

Emma Castaño : Et cette notion d'anonyme, comment vous la définissez ? Votre première exposition était nommée anonyme et amateur, mais comment vous séparez ces deux termes ?

Philippe Jacquier : C'est-à-dire qu'un amateur, c'est un type qui fait un album photographique, privé, pour lui. Ce que j'aime bien dans l'amateur si vous voulez, c'est ce petit snapshot qui peut être charmant, qui peut être extraordinaire, que tout d'un coup ça lui échappe quoi. La frontière est floue. Un jour, je vends une photographie anonyme à 2000€ et un collectionneur reconnaît l'image, qui est reproduite dans un livre photo de William Klein. J'arrive à croiser Klein dans les couloirs de Paris Photo et je lui en parle. Il me dit "c'est bien ma photo, mais ce n'est pas signé, donc ça ne vaut rien". Je l'ai vendu comme un anonyme. Et puis il y a aussi dans nos photos aussi des photographes inconnus. On a le nom, on ne va pas l'effacer, je les considère donc comme anonyme. On ne les vend pas pour leurs noms mais pour la photo originale. Ce n'est pas très intéressant de connaître l'auteur finalement. C'est comme la presse du début du 20e siècle, on mettait le nom de l'agence mais il y a des perles non-signées aussi.

Emma Castaño : Et ce type de corpus, est-ce que vous pensez qu'à terme, on pourrait les mettre sur le même pied d'égalité que des corpus plus connus ou il y aura toujours une séparation ?

Philippe Jacquier : Non, je ne crois pas, parce qu'à mon sens, les institutions ne s'y intéressent pas. Je ne sais pas si c'est aussi fort. Même si certains musées en achètent un peu. Il n'y a pas un musée qui constitue une collection d'anonyme en elle-même.

Emma Castaño : Il y a un regain d'intérêt envers ce type de photographie, Est-ce que vous pensez que c'est une mode passagère ou que cela va se pérenniser ?

Philippe Jacquier : Je pense que les gens se sont rendus compte qu'il peut y avoir des choses vraiment bien là-dedans, donc ce n'est pas négligeable pour les institutions. Les artistes se sont rendus compte que c'est un espace d'imaginaire, c'est un matériel. Après pour les collectionneurs, c'est différent, c'est de l'ordre de la passion. Par exemple, si vous et moi on fait une collection, on ne va pas sélectionner les mêmes choses. Si vous avez un œil d'enfer et que votre collection est fabuleuse, vous pouvez toujours la léguer à un musée. Mais il faut

que ce type de photo tienne la route, qu'elle soit entourée de mystère et qu'on ne s'en lasse pas. Après il y a une nostalgie du passé. Regardez les gens qui décèdent. Je vais prendre l'exemple de ma mère, qui faisait partie de cette génération qui faisait des albums, mais qui ça intéresse à part la famille ? Il n'y a aucun bijou, aucune erreur photographique, aucune faute. Mais après deux générations, ça va tomber dans l'anonymat. Le début de la couleur, on ne le trouve pas sur les marchés car les gens les conservent encore chez eux. Mais ça commence à arriver, doucement. Si les photos sont intéressantes, on a la conscience de se dire qu'on va les conserver. Les gens sont encore vivants donc ils gardent leurs fonds privés. Donc le travail qu'on est en train de faire, il est précieux et extraordinaire. Après il n'y a plus rien, les disques durs ce sera autre chose. Vous allez avoir des milliers d'images. L'amateur, il construisait son album, tout était sélectionné, qu'il la juge bonne ou pas, mais ça reste un choix. Ce n'est pas le cas avec le numérique où la sélection n'existe pas.

Emma Castaño : Et juste par curiosité, est-ce qu'elle gardait les négatifs ?

Philippe Jacquier : C'est une très bonne question. Non, je pense qu'on ne les garde pas les négatifs. J'en ai jeté plein car j'ai le tirage argentique et je ne ferai pas d'autres tirages. Après j'ai regretté mais je n'en ferai jamais rien. Pour résumer sur la photo anonyme, c'est un marché de niche, il n'y a pas la place pour tout le monde. On doit être 2 ou 3 à le faire. Après peut être qu'on va léguer le fond Lumière des Roses à un musée, ce n'est pas inintéressant. Le but c'est de ne pas acheter les mêmes photos que tout le monde. Et c'est aussi un document historique, par exemple le musée Nièpce nous avait acheté une série d'albums d'un inconnu homosexuel des années 1920 à 1940.

Emma Castaño : Et concernant le futur de la galerie, comment vous le voyez ?

Philippe Jacquier : Honnêtement, je ne sais pas encore combien de temps on va continuer, ça fait déjà 17 ans qu'on fait ça. Ça nécessite une énergie et un temps. On n'est pas là pour vendre du poster mais de la photographie unique.

Emma Castaño : Et vous faites des expositions ici ?

Philippe Jacquier : Oui, c'est régulier, on essaie d'en faire 2-3 par an. Il faut qu'elles restent

installées car on est à Montreuil, il faut que les gens aient le temps de venir. Et puis quand ils passent, ils restent 2h, ils regardent les boîtes. C'est aussi pour ça qu'on a fait le jeu.

Emma Castaño : Concernant le jeu, vous pouvez m'en parler ?

Philippe Jacquier : Ca commence avec Cédric de Veigy, il est historien de la photo et c'est lui qui a créé le concept, il y a longtemps. Chacun à des cartes en mains et on doit trouver une légende pour une image. Chacun rajoute la sienne et on doit deviner qui a mis quoi. C'est très intéressant car on en apprend beaucoup sur les gens avec lesquels on joue. C'est une manière de sensibiliser les gens, surtout à la photographie amateur et anonyme. On a mis beaucoup de temps à trouver les photos. C'est le début d'une histoire.

## **Annexe IV - Entretien avec Clément Chéroux, directeur de la Fondation Henri Cartier-Bresson du 21 février 2023**

Emma Castaño : Comment définiriez-vous ou sépareriez-vous l'anonyme de l'inconnu et de l'amateur ?

Clément Chéroux : Ce sont trois champs différents effectivement. Pour moi, surtout les deux champs différents, c'est l'amateur d'un côté, qui est quelqu'un qui pratique la photographie de manière non-professionnelle. Même si en le disant comme ça, ce n'est pas aussi simple. Mais l'amateur, c'est celui qui, pour moi, pratique la photographie commune. Avec la conscience que le mot évolue, le mot amateur évolue par exemple au début du XIXème siècle, l'amateur, il s'entend au sens de celui qui aime. Et ce qui est fascinant au XIXème siècle, c'est que la notion d'amateurisme évolue avec le développement du sport et avec le développement de la science pour tous, en fait, et au cours du dix-neuvième siècle, on voit très bien que plus on avance dans le siècle, que le mot se dévalue au début du dix-neuvième siècle, l'amateur, c'est celui qui pratique enfin, dans les années, disons, parmi les premiers photographes, beaucoup d'entre eux se considèrent comme des amateurs et c'est ceux qui pratiquent la photographie à un très haut niveau de scientificité. Avec une conscience aiguë de ce qu'est la photographie et avec une volonté sans cesse d'améliorer les processus. Les premiers amateurs, ceux qui se réunissent, par exemple autour de la société héliographique ou de la société française de photographie, c'est vraiment des gens qui font tout pour améliorer la photographie en termes de surface sensible, d'objectif d'appareil et cetera. Donc c'est des gens qui sont souvent beaucoup plus haut niveau que les professionnels eux-mêmes en termes de connaissance du dispositif photographique. Et avec le siècle et avec le développement du sport, et notamment du sport amateur, le mot va devenir synonyme de hobby, c'est-à-dire que l'amateur, c'est celui qui pratique, qui fait la photo le dimanche et ce qui est très intéressant, c'est qu'au dix-neuvième siècle, ça perdure aussi au XXème siècle, le mot recouvre deux entités, l'amateur est un expert, mais l'amateur est aussi un usager, et c'est ça qui rend la notion un petit peu difficile. Néanmoins, pour le dire rapidement, aujourd'hui, je dirais que l'amateur photographe est celui qui pratique la photographie le dimanche et c'est aussi celui qui pratique la photographie sans en faire ça source de revenu principale. En sachant qu'aujourd'hui, la question des influenceurs et les réseaux sociaux modifient encore un petit peu plus cette exception et rend les choses

peut-être encore un peu plus complexes. Quant à l'anonyme, ce n'est pas une personne, c'est ce qu'on met dans une légende quand on n'a pas suffisamment fait de recherches ou quand on n'a pas trouvé qui est l'auteur de la photographie. Et c'est des corpus immenses, c'est les corpus les plus importants de l'histoire de la photographie puisque beaucoup de photographies ont été coupées de leurs sources et donc on n'arrive pas à savoir qui est le photographe. Et petit à petit, dans la façon dont on labellise les images, on met de plus en plus souvent inconnu. Pour bien expliquer qu'on n'a pas trouvé qui c'était, c'est-à-dire qu'avec le temps, anonyme est devenu tellement courant, qu'anonyme est presque devenu une espèce de figure de l'histoire de la photographie et de plus en plus. Quand j'étais au MoMa, à New York, on a changé, on avait *Anonymous photographer* et on l'a changé en *Unknown photographer*, c'est-à-dire qu'on est passé de photographes anonymes à photographe inconnu. Parce que le problème d'anonyme, c'est que la racine, l'étymologie du mot anonyme, ça veut dire qu'il n'a pas de nom, mais le photographe, il avait un nom et qu'on n'a pas fait le travail pour trouver quel était ce nom-là. Donc, de plus en plus, on remplace le terme d'anonyme par inconnu et je pense que c'est une bonne chose.

Emma Castaño : D'un point de vue historique, quand est-ce que l'intérêt pour ces fonds est apparu ?

Clément Chéroux : Je pense qu'on commence à parler d'anonyme très tôt, probablement à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Même quand vous posez la question, c'est difficile d'y répondre comme ça parce que la notion de fonds, c'est quelque chose d'assez récent. C'est à partir du moment où on commence à vraiment s'intéresser à la photographie. Par exemple, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, personne ne pense à la photographie en matière de fonds ou d'archives, il y a quelques personnes qui commencent à réfléchir en termes de l'agence photographique. On va récupérer des photographies anciennes. On parle alors de vieilles photographies. Mais cette idée de corpus, de collection, de fonds, à mon avis, n'apparaît pas dans l'histoire de la photographie ou tout doucement, au début du XX<sup>ème</sup> siècle et puis après plus dans les années 20 ou 30, on commence à avoir des collectionneurs qui se mettent en place. Certaines personnes s'intéressent aux amateurs. Par exemple, Gisèle Freund dans sa thèse dans les années 30, commence à réfléchir à l'importance des amateurs. D'autres s'intéressent à la notion d'anonyme, tout simplement parce que les premiers collectionneurs dans les années 20, 30 doivent commencer à labelliser certaines images anonymes. On doit commencer à

voir apparaître ce mot-là dans les revues, dans les livres pour simplement dire qu'on ne sait pas qui est le photographe. Donc je dirais dans les premières décennies du 20e siècle, on commence à réfléchir à ça. On va toujours trouver des contres exemples, on va toujours trouver un livre au XIXeme siècle où il y aura le mot anonyme, mais, la notion et la réflexion sur ça elle doit être concomitante des premières histoires de la photographie dans les années 20. Avec une différence si on regarde en Europe et si on regarde aux États-Unis, il doit y avoir assez rapidement aux États-Unis des gens qui réfléchissent. Les premières images dans la première histoire de Beaumont New Hall, 1937 doit déjà réfléchir à la question des amateurs et doit déjà utiliser le terme d'anonyme. Taft, qui fait une histoire de la photographie au même moment, dans les années 30, je crois, 38 ou 39 doit aussi inclure ces notions-là. Donc voilà je le daterai de ce de ce moment-là des 20 ou 30.

Emma Castaño : Et quel intérêt portez-vous à ces fonds, et comment cet intérêt est venu ?

Clément Chéroux : C'est de réfléchir à un mot qui pour moi est plus important que les notions d'anonymes, d'inconnus ou d'amateurs, qui est le mot de vernaculaire parce que justement, je trouvais qu'il y avait beaucoup de confusion. On parlait parfois d'anonymes quand il s'agissait d'amateurs ou d'amateurs, quand ils agissaient d'anonymes et un photographe professionnel peut aussi être anonyme si on n'a pas trouvé le nom de celui qui a fait le portrait pour la police, c'est une photographie professionnelle, mais c'est aussi c'est aussi un anonyme et c'est souvent un anonyme parce que les opérateurs signaient rarement parce que il n'y avait pas de raison pour quelqu'un qui faisait des constats d'assurance ou qui faisait des portraits de face-profil, il n'y avait pas vraiment de raison de laisser son nom, si ce n'est éventuellement dans un dossier, mais on gardait rarement ce genre de document, parce qu'il y avait beaucoup de confusion entre amateurs et anonymes. J'ai réfléchi à une notion et j'en suis arrivé à dire que la notion la plus utile, pour moi, la plus signifiante, celle qui servait le mieux, c'était la notion de photographie vernaculaire. Et par vernaculaire, j'entends trois choses, ce qui définit le vernaculaire, c'est trois choses s'expliquent à travers l'étymologie du mot vernaculaire. Le mot vernaculaire, il contient la racine latine de *verna* qui veut dire esclave. Donc, quand on dit le vernaculaire, ça renvoie à quelque chose qui sert quelque chose, qui est servile comme l'est, ce que moi, j'appelle la photographie utilitaire. La photographie utilitaire, c'est celle qui sert à quelque chose. Et pour moi, tout est photographie utilitaire, sauf l'art, la photographie de la police est utilitaire, la photographie de la médecine, la photographie de l'architecture, les

photos de famille sont aussi utilitaires parce qu'elles servent à conserver une mémoire des événements. Donc tout est utilitaire, sauf l'art. Bref, vous allez me dire, évidemment, l'art est une forme d'utilité mais ce n'est pas sa raison d'être première et ne sert pas, à priori, à quelque chose, donc le vernaculaire il est utile. Mais si on regarde précisément vernaculaire, ce n'est pas n'importe quel type d'esclave vernaculaire. C'est l'esclave qui est né dans la maison, ce n'est pas l'esclave qu'on a acheté sur le marché, c'est l'esclave qui est né de la maison, soit l'union de 2 esclaves, soit de l'union d'une esclave et du maître. Donc le vernaculaire, il est aussi lié à la maison, au foyer, ce qui explique aussi la photo de famille et explique pourquoi la photographie de famille est vernaculaire. Et puis, petit à petit, cette notion de foyer, de lieu, cette localisation de la photographie vernaculaire, elle s'est étendue, c'est le foyer, puis c'est le village, puis c'est la région, puis c'est la nationalité et en fait, au cours de l'histoire de la photographie vernaculaire au XIXème et au XXème, le vernaculaire n'a cessé de s'étendre. Au début, on parlait de vernaculaire local. Je vais faire vernaculaire un peu plus large, le régional vernaculaire, national et aujourd'hui y a une forme de vernaculaire global, qui passe par les réseaux sociaux. Il faudrait étendre un peu plus l'explication, mais néanmoins le vernaculaire, il est utile. Il est lié à un lieu, puis un troisième élément qui est important, c'est que l'esclave dans le droit romain, il est toujours au bas de l'échelle et celui qui est en bas par rapport à ce qui est en haut. Aux États-Unis, on l'utilise quand on parle de culture, on utilise beaucoup les notions de *high* et de *low*. Il y a des choses qui sont très en haut, c'est ce qui est validé par l'académie, par le musée, les critiques et cetera. Puis, ce qui est en bas, qui appartient vraiment au populaire et c'est la 3e caractéristique du vernaculaire, le vernaculaire il est utile, il est local le plus souvent et il est vraiment populaire, il est ce qui n'est pas défendu par les instances de légitimation culturelle, ce qui est souvent même plutôt rejeté par les instances de légitimation culturelle. Et ça, cette notion de vernaculaire, elle me semble plus utile. Elle m'a été plus utile personnellement que les 3 autres notions que vous décrivez. Ce qui ne veut pas dire que c'est des notions qui n'ont pas toutes leur intérêt en tant que tel. Et j'ai créé ce grand ensemble, qui est l'autre de l'art. D'un côté, il y a l'art et de l'autre la photographie vernaculaire et dans cette photographie vernaculaire, il y a des sous-catégories qui seraient la photographie anonyme. La photographie anonyme fait la plupart du temps partie de la photographie vernaculaire. La photographie des inconnus en fait aussi partie. La photographie amateur est aussi une sous-catégorie. Et moi, j'ai commencé à m'intéresser à ça parce que je ne voulais pas réduire mon intérêt à la photographie d'art. La photographie m'intéresse comme un tout, comme un grand ensemble dans lequel une très grande partie, qu'il n'est pas

possible de quantifier, mais en termes de production, chaque année, il y a beaucoup plus de photographies vernaculaires qui sont produites que de photographies artistiques, donc ça me semblait problématique de dire je m'intéresse à la photographie, je m'intéresse à la toute petite section qui est l'art, donc j'ai étendu mon intérêt et j'ai essayé de définir quelle était cette photographie autre qui m'intéressait et donc je l'ai appelé vernaculaire.

Emma Castaño : J'aimerais rebondir, quelle différence vous faites entre photographie vernaculaire et photographie trouvée, qui un peu plus utilisée aux États-Unis par exemple ?

Clément Chéroux : La photographie vernaculaire peut être anonyme, la photographie amateur peut être vernaculaire, la photographie trouvée est souvent vernaculaire parce que c'est souvent des images qui ont été laissées, mise sur le côté, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas été reconnues comme les images les plus importantes. Donc pour moi, c'est comment dire, c'est un peu comme si vous me disiez d'une personne elle est humaine et elle est masculine. Ces deux caractéristiques d'une même chose en fait, ce qui ne veut pas dire qu'humain égale à masculin puisqu'il y a les femmes et aujourd'hui, il y a des personnes non binaires. Vous avez deux termes qui peuvent décrire une même chose. Mais on peut aussi même imaginer qu'une photographie d'art peut être une photo trouvée, si un obscur pictorialiste du début du XXème siècle a laissé ses photographies dans le grenier et que quelqu'un découvre ces images, ça reste des photographies trouvées, vous voyez ?

Emma Castaño : On m'a beaucoup parlé de Vivian Maier, parce que c'est un peu le parangon de ce mouvement, vous pensez qu'elle tombe sous l'égide de la photographie trouvée ou vernaculaire ?

Clément Chéroux : Les deux, c'est pareil, c'est un double. C'est quelqu'un qu'on a trouvé, c'est quelqu'un qui n'a jamais eu vraiment de volonté de faire de l'art, donc pour moi c'est du vernaculaire. C'est quelqu'un qui faisait de la photographie comme un passe-temps, qui se passionnait pour ça, qui l'a fait très bien, qui a fait des très bonnes images. Mais pour moi, pour dire que Vivian Maier était une artiste, il faudrait qu'elle ait eu des velléités d'exposition, des velléités de publication, que ce soit revendiqué comme une artiste. Et quand je dis ça, ça ne diminue en rien la qualité des photographies du Vivian Maier, c'est les images qui ont la puissance. Certaines d'entre elles notamment. Je trouve les autoportraits ayant la même qualité

que certaines œuvres d'art importantes de la même période. Et c'est ça que la photographie introduit comme différence par rapport à la peinture. Le peintre en bâtiment on ne dira jamais, c'est aussi beau qu'un Rothko. C'est aussi beau qu'un Kandinsky ou qu'un Mondrian. En photographie, on peut dire que la photographie d'un amateur, d'un anonyme, d'un photographe de la police, peut être aussi belle, aussi intense qu'une œuvre d'art photographique. Et c'est ça la grande différence de la photographie avec les autres arts. C'est qu'il n'y a pas forcément besoin d'avoir un artiste derrière l'appareil pour produire des images puissantes, des images importantes.

Emma Castaño : Et donc on remarque depuis des années, il y a un regain d'intérêt par rapport à ce type de photographie, est ce que vous pensez que c'est passager ou est-ce que ça va perdurer dans le temps ?

Clément Chéroux : Je n'ai aucun doute sur le fait que ça va perdurer et que ça va devenir de plus en plus important, parce que je pense que ça fait partie d'une compréhension fine de ce qu'est la photographie et que on a commencé à valoriser la photographie par ce qui était le plus évident à valoriser, c'est-à-dire l'art. Parce que c'est plus facile de valoriser l'art, la vie des photographes que de valoriser des photographes amateurs ou des photographies faites par un médecin ou des photographies aux rayons X et cetera. Mais plus le temps passe, plus on se rend compte qu'il y a autant à apprendre dans ces photographies d'amateurs, dans ces photographies utilitaires, ces photographies vernaculaires que dans l'art et donc je n'ai aucun doute sur le fait qu'on va dans les années qui viennent de plus en plus s'intéresser à ces corpus vernaculaires. Ce qui ne veut pas dire qu'on arrêtera de s'intéresser à l'art, ça va toujours être. Il va toujours y avoir et de plus en plus des artistes utilisant la photographie, mais ça sera différents champs d'étude de la photographie.

Emma Castaño : D'accord et j'aimerais savoir si vous pensez qu'on peut mettre sur le même pied d'égalité un corpus de quelqu'un de célèbre de quelqu'un d'anonyme ou d'inconnu ?

Clément Chéroux : Je pense qu'il faut le faire, je pense que c'est important parfois de s'intéresser à des corpus de la photographie vernaculaire. Je pense qu'il y a beaucoup de malentendus dans la façon dont on regarde la photographie. Par exemple Atget est, pour moi, un photographe vernaculaire. Ce n'est pas un amateur, c'est de la photographie en professionnel, mais il a

toujours dit qu'il n'était pas artiste et qu'il a toujours dit qu'il n'avait pas besoin de signer ces photos. Quand Man Ray est venu le voir, il lui a dit, je voudrais reproduire certaines de vos photos dans la révolution surréaliste. Atget lui a dit oui, mais mettez pas mon nom, ce ne sont que des documents. Et donc ça, ça veut dire que l'œuvre d'Atget, j'entends l'œuvre au sens de corpus plutôt qu'au sens d'œuvre artistique, le corpus, la production d'Atget est une production populaire et à mon sens, elle mérite d'être autant analysée, autant montrée, autant valorisée que les photographies faites par exemple à la même époque par un photographe pictorialiste qui serait reconnu comme un artiste par ses pairs et aussi par l'histoire de l'art. Donc oui, je pense que ça doit être étudié avec la même attention. De la même façon, on va étudier les écrits des soldats par exemple et on va étudier les documents administratifs produits par une administration x ou y et on pourra en apprendre autant qu'en étudiant des œuvres d'art. Donc oui, pour moi, c'est important d'étudier ces corpus.

Emma Castaño : Dans le futur, est-ce que vous pensez éventuellement faire une exposition au regard de photographies d'anonymes ?

Clément Chéroux : Oui, c'est tout à fait envisageable que dans les années à venir on l'associe lors d'une exposition. C'est une pratique qui a été importante pour moi dans mon parcours de montrer des œuvres, mais les montrer aussi en regard avec des corpus de photographies vernaculaires ou de photographies amateurs ou anonymes. Donc oui, j'aime beaucoup instaurer des dialogues entre ces différents registres de la photographie. J'avais, il y a quelques années, monté une exposition qui était présentée à Arles, associant le travail de Paul Fusco, qui était un photographe de presse qui s'est fait connaître parce qu'il a photographié dans le train funéraire de Bobby Kennedy, juste après son assassinat en 1968. Et il était dans le train de Bob Kennedy, il a photographié les gens qui étaient sur le bord de la voie, le train allait de New York à Washington, le cercueil était dans le train et il a photographié les Américains qui s'étaient réunis autour du trajet pour faire un dernier au revoir à Bob Kennedy. Donc là on travaille pour Look, on était dans le cadre d'une photographie de presse qui pour moi est une photographie utilitaire et donc clairement vernaculaire. Même si Fusco après est devenu une sorte d'artiste et revendiquait le travail qu'il faisait pour la presse comme une œuvre. Et j'avais associé ça au travail, c'est compliqué vous allez voir, d'un artiste hollandais qui s'appelle Rein Jelle Terpstra qui a engagé il y a quelques années un travail de recherche pour retrouver les photos que les gens qui étaient au bord de la voie avaient fait avec leurs appareils amateurs du

train de Bobby Kennedy en train de passer devant, donc c'était un artiste qui s'appropriait des images vernaculaires, des images amateurs et qui les transformait en œuvre d'art. Et un 3e artiste, un grand artiste français qui s'appelle Philippe Parreno, qui a quelques années a refait un film avec des acteurs jouant et remettant en scène le voyage du train de Bob Kennedy. Donc vous voyez, il y avait plein de niveaux, c'était super complexe, c'était des changements de statut, et cetera, et cetera. Et moi il n'y a rien qui ne m'intéresse plus que de jouer sur ces statuts en fait. Il est tout à fait probable que dans les années à venir, je fasse des expositions qui mélangent l'art et le vernaculaire, parce que je trouve qu'il ne faut pas cloisonner ces catégories, elles ne sont jamais autant intéressantes que quand elles se répondent, quand elles se regardent, quand des images passent d'une catégorie à une autre.

Emma Castaño : Outre les expositions, est-ce que vous connaissez des artistes ou des initiatives qui se réapproprient ces fonds pour les valoriser ?

Clément Chéroux : Il y en a énormément, vous citiez Emmanuelle Fructus, c'est un bon exemple de ça. Je pense à quelqu'un qui s'appelle Jean-Marie Donat, qui fait aussi beaucoup ça, je pense à Céline Duval. Aujourd'hui, il y a toute une génération d'artistes en France, en Europe, aux États-Unis, dont la pratique consiste à s'emparer d'images existantes, mais Christian Boltanski l'a déjà fait dans les années 70 et 80, d'une certaine manière Gerhard Richter s'empare de photographies, d'albums de famille et les transforme en toile grand format. On est aussi dans ce registre-là. Donc en fait, c'est devenu un genre à part entière l'appropriation de la photographie amateur, de la photographie anonyme, la photographie vernaculaire et cette pièce-là ne suffirait pas à réunir tous les livres d'artistes qui ont été faits avec des photographies amateurs ou des photographies anonymes. Je pense à un Thomas Ruff. Je pense à un Joachim Schmidt. Je pense même en ce moment au Centre Pompidou, un Christian Marclay qui s'est approprié des photographies d'amateurs à un fait lui-même des photographies dans un style amateur. Donc c'est sans fin. C'est une production énorme qui mérite d'être réfléchi.

Emma Castaño : Et est-ce que vous, vous collectionnez ce type de fonds personnellement ?

Clément Chéroux : Alors j'ai toujours essayé de pas me mettre dans une position de collectionneur parce que l'enjeu pour moi, c'est un enjeu d'historien, c'est-à-dire que je me

considère d'abord comme un historien, un historien qui utilise l'exposition, le musée pour faire des recherches et donc, c'est ça la chose la plus importante pour moi, c'est de faire des recherches à caractère historique, ensuite de diffuser auprès du public. Et en fait, comme j'ai beaucoup travaillé sur des domaines sur lesquels il n'y avait pas d'archives, pas de corpus constitués ou corpus existant, il fallait constituer des corpus. Par exemple, à une époque, je me suis beaucoup intéressé à la photographie foraine, la photographie faite par les forains, au début du XXème siècle jusqu'aux années 70 où là y a aucun corpus. Ce n'est pas comme la photographie médicale où quand on cherche la photographie médicale, on trouve des corpus de photographie médicale. Donc il fallait constituer des corpus. J'ai acheté des images, en brocante, sur Ebay et d'autres sites pour constituer ces corpus. Et pour comprendre un peu ces photographies dans leur sérialité, parce qu'il ne suffit pas d'avoir une image, il faut comprendre les pratiques. Il faut avoir une approche un peu sérielle et donc ce n'était jamais dans l'idée de faire collection. Ou alors peut-être inconsciemment, mais l'enjeu était de faire de l'histoire, évidemment. Aujourd'hui, c'est devenu une collection, j'ai des milliers d'images chez moi et donc aujourd'hui, oui, ça existe. Et quand je disparaîtrai, ça sera une collection. Voilà, mais ça n'a pas été fait comme ça. Ou alors je m'en défends peut-être un petit peu aussi. Je pense que je le mets de côté parce que je suis conservateur. J'ai été conservateur de musée, je suis censé collectionner pour une institution et pas pour moi, donc c'était un peu ma manière de m'en défendre. Mais je crois que ce n'était pas l'enjeu, ça a fini par faire collection. Ce n'était pas l'enjeu principal.

Emma Castaño : Et comment vous avez fait pour sélectionner justement telle image ou telle image que vous avez acheté en gros, par exemple ?

Clément Chéroux : Non, c'est plutôt choisir, c'était au niveau du ressenti. C'était en quoi ça peut m'être utile pour essayer de comprendre. Et il m'est arrivé parfois d'acheter des mauvaises images, par exemple pour les photographies foraines. Alors, on peut choisir les photographies foraines pour leur beauté. C'est souvent assez dur parce qu'elles sont vraiment laides, mais on peut acheter les plus belles, on peut collectionner les plus belles, mais il m'est aussi arrivé parfois de les acheter parce qu'il y avait quelque chose au dos qui m'intéressait dans la façon dont - parce que c'est souvent tiré sur des papiers cartes et il y a des petits mots au dos, donc y a des choses qui m'intéressent. C'est des dates qui m'intéressaient, des réactions sur l'image elle-même. Donc voilà, il y avait je dirais un intérêt historique, un intérêt plastique, je

ne peux pas nier qu'il y a une part de plasticité ou beauté de l'image ou quelque chose de touchant. Mais il y avait aussi le caractère historique qui prime.

Emma Castaño : Et donc, vous l'avez très légèrement mentionné, mais cette collection, vous comptez la léguer à un musée par la suite ?

Clément Chéroux : Je ne pense pas que je vais la revendre à moins que j'aie des accidents dans mon parcours, mais non, je pense que l'enjeu, oui, c'est que ça arrive, dans un musée.

Emma Castaño : Et vous pensez à quel type de musée pour recevoir ce genre de fonds ?

Clément Chéroux : Au musée de la photographie, des musées d'art ou des bibliothèques, des archives. Je pense qu'il faudrait que je réfléchisse à un moment, que je trouve le lieu le plus adapté parce que j'ai quelques images. J'ai aussi une bibliothèque. J'ai des archives, donc il faudra réfléchir à tout ça dans un ensemble. C'est un tout petit peu trop tôt pour moi de dire même ça m'arrive d'y réfléchir de temps en temps. Ça ira là où ou ailleurs mais. Mais ça peut, ça pourrait exister dans plusieurs lieux.

Emma Castaño : Oui, donc disséminer la collection ?

Clément Chéroux : Ça pourrait exister dans plusieurs lieux, effectivement, dans ce sens-là, je pourrais imaginer que j'ai ma bibliothèque dans un lieu, mes archives dans un autre et les images dans un 3e. Mais ça peut aussi exister dans un seul lieu, ouais. Mais c'est vraiment trop tôt et quand je disais ça peut exister en plusieurs lieux, je voulais dire que ça pourrait autant exister dans une bibliothèque quand dans un centre d'archives, que dans un musée de la photographie ou que dans un musée d'art, je pense. Aujourd'hui le Métropolitain à New York ou le Centre Pompidou à Paris ou le MoMa achète des collections de photographies vernaculaires. Donc oui, ça pourrait ça être possible.

Emma Castaño : Il y a des grandes acquisitions qui sont en cours ?

Clément Chéroux : Pour vous donner un exemple, le MoMa a acheté, il y a quelques années, un ensemble de photographies de devantures de magasins sous forme de carte postale. C'était

quelque chose qui était très courant au début du 20e siècle, il y avait des opérateurs qui faisaient du porte-à-porte, tapaient à la fenêtre des magasins, ils disaient «est-ce que vous voulez un portrait debout sur le pas de votre porte». Atget a fait des choses dans ce sens-là, dans ce style là. Mais c'était une pratique extrêmement courante et généralement le photographe qui faisait ça, tirait ça sur du papier carte postale parce que le propriétaire du magasin aimait bien pouvoir l'envoyer à la famille en disant, regardez, j'ai une forme de réussite sociale, je pose devant mon magasin. Et donc ça, c'était un commerce extrêmement important jusque dans, je pense, jusqu'à après la Seconde Guerre mondiale et il y a des milliers d'images qui ont été produites comme ça et y a des collectionneurs qui recherchent ce type d'image aujourd'hui et voilà donc récemment, le MoMa a acheté un ensemble de photographies comme ça. Il y a le Metropolitan qui achète de temps en temps des photographies médicales, des photographies faites aux rayons X sur lesquels on ne sait pas forcément qui est le photographe, donc c'est souvent des images qui sont présentées comme anonymes ou comme inconnues.

Emma Castaño : Mais derrière ces acquisitions, qui en est l'instigateur ?

Clément Chéroux : C'est le conservateur, ou plutôt d'ailleurs les conservateurs puisqu'ils sont plusieurs, ils discutent entre eux l'opportunité d'acheter ces ensembles là et moi il m'est arrivé d'acheter pour le Centre Pompidou une photographie d'étincelles électriques. Je n'ai pas d'autres exemples qui me viennent à l'esprit, mais oui, il m'est arrivé d'acheter des photographies vernaculaires ou d'acheter des artistes qui collectionnaient les photographies vernaculaires, aujourd'hui, c'est des choses importantes dans les collections.

Emma Castaño : Oui, d'accord et vous avez employé le mot mauvaise image, bonne image pour les photographies foraines, comment faut-il définir ce terme ?

Clément Chéroux : Très compliqué, assez subjectif en fait. Quand je disais ça, je disais par exemple pour les photographies foraines, une bonne photographie foraine, c'est une photographie qui va être à peu près correctement tirée, pas dégueulasse, pas floue. C'est vraiment faire l'arrache avec des appareils en bois dans lesquels on développe au dos de l'appareil, dans des manchons et cetera. Donc c'est souvent illisible. Ces images mauvaises, c'est dans ce sens là que je définissais les bonnes et les mauvaises images.

Emma Castaño : Oui, c'est toujours d'un point de vue, plutôt de conservation et d'aspect.

Clément Chéroux : De conservation, d'esthétique aussi. C'est l'image, parfois, vous vous le savez, un petit portrait d'amateur peut être très beau. Et puis parfois, ce n'est pas très beau quoi. Bon c'est encore une fois super subjectif parce que moi, je raisonne depuis un point de vue de conservateur qui a acheté des photos d'art pour des musées et donc j'ai ma culture photographique qui me dit ça, c'est une bonne image, ça, c'est une mauvaise image. Mais elle pourrait être différente pour un autre conservateur ou mon voisin ou une autre génération. Ça dépend du regard porté.

Emma Castaño : Il y a un terme que je retrouve beaucoup, qui est celui du snapshot, que j'ai du mal à définir parce que c'est plutôt un concept américain et j'aimerais savoir comment vous le définiriez ?

Clément Chéroux : Snapshot, ça vient du tir. En fait ça veut dire shot, c'est tiré et snap, c'est instantané. C'est quelque chose qui se fait très vite, c'est un claquement et je crois que le terme, si je me souviens bien, il vient de quelque chose qu'on utilisait au Far-West où le photographe, pardon, où le tireur, tirait comme ça sur le bord de la cuisse, sans vraiment viser, une espèce de geste instantané, rapide, sans vraiment viser et donc on l'a par la suite appliqué à la photographie comme une photo faite avec une visée rapide ou même pas de visée. Les appareils Kodak, il n'y avait quasiment pas de visée ou une visée un peu approximative, on dirigeait l'appareil vers ce qu'on voulait photographier et donc le terme qui était employé dans le domaine presque du tir ou de la balistique, de la chasse, c'est transposé à la photographie et donc aujourd'hui un snapshot ça décrit une photographie vite faite, une photographie d'amateur rapide, un peu floue, un peu avec les bords, pas très cadrée.

Emma Castaño : Pour finir, c'est une chose qui est beaucoup revenue, l'initiative de Lee Shulman avec The Anonymous Project, que pensez-vous de ce type de projet ?

Clément Chéroux : Il est super actif, c'est vraiment un entrepreneur qui monte des projets, qui fait fonctionner sa petite entreprise. C'est intéressant, c'est quelqu'un qui a collecté des milliers de diapositives et qui les exploite, qui fait reconnaître la photographie vernaculaire. Donc pour ça, rien que pour ça, c'est important. C'est un bon travail de promotion du vernaculaire. Après,

j'aurais probablement une approche un peu plus différente, un peu plus historienne. Je me méfie beaucoup des projets où il s'agit simplement de dire "Ah regardez, ça ressemble à" donc de prendre des photos de famille et dire "Ah regardez, ça ressemble à un Magritte". Ou "Ah regardez ça ressemble à un Martin Parr". Je trouve que la ressemblance n'est pas toujours pertinente, c'est une espèce de raccourci qui peut être un peu problématique. Surtout qu'en fait, c'est l'inverse qui se passe, ce n'est pas les photographies de familles qui ressemblent aux artistes, c'est souvent les artistes eux-mêmes qui se sont rendus compte de la qualité plastique de certains snapshots ou de certaines photographies amateurs et qui essaient de les reproduire dans leur propre pratique. Par exemple, il y a beaucoup de photographes importants du XXème siècle qui ont dit qu'il fallait regarder du côté de la photo de famille. La photo scientifique, par exemple, l'artiste d'origine hongroise, Laszlo Moholy-Nagy, ne cesse de dire qu'il faut regarder la photographie d'architecture, la photographie scientifique, la photo de presse, les rayons X et là il y a des inventions formelles qui sont absolument cruciales pour la photographie artistique. Une Diane Arbus, par exemple, va dire, il faut regarder les albums de l'amateur, parce que dans l'album du monsieur, il va y avoir un petit truc peut être une photo ratée ou peut-être une image inattendue qui tout d'un coup va vous ouvrir une voie énorme et qu'il s'agira de retrouver par une pratique photographique. Donc en fait les plus grands photographes du XXème siècle n'ont cessé de regarder cette photographie vernaculaire et de s'en inspirer pour leurs propres usages. Donc quand on dit "Ah bah ça ressemble", non seulement ce n'est pas exactement ce qui se passe, c'est plutôt l'inverse, c'est plutôt les artistes qui s'inspirent de la photographie amateur que les photographes amateurs qui ressemblent aux œuvres d'art.

## **Annexe V - Entretien avec Anne-Lou Buzot, artiste et enseignante de l'ENS Louis-Lumière du 13 avril 2023**

Emma Castaño : J'aimerais savoir comment a commencé votre projet de l'Horizon incliné ?

Anne-Lou Buzot : L'idée m'est venue parce que je me questionnais beaucoup sur l'impact écologique des procédés et sur le fait que, à chaque fois qu'on fait un tirage, même si on fait un tirage le plus écologique possible, on a un négatif, on a du papier, on a des matières premières. En fait c'est exactement comme les objets, les vêtements usagés, soit on achète de nouveaux objets, des nouveaux vêtements, et donc notre impact est énorme en réalité, soit on recycle. C'est vraiment venu de ça, de trouver la manière la plus écologique de faire des photographies et donc d'utiliser des photographies qui sont déjà là. Ça implique qu'on ne fasse pas de photographie, qu'on réutilise des photographies existantes. Il y avait cette idée-là à l'origine et puis après ça s'est mixé avec mon intérêt pour l'horizon. J'ai imaginé tout le récit fictif autour d'une théorie de l'horizon incliné et des différentes sociétés qui auraient défendu cette théorie. Mais l'origine, l'idée d'utiliser des photographies anciennes et préexistantes, c'était pour cette dimension écologique. Dans la théorie de «l'horizon incliné», il y a différents niveaux de lecture. Le premier, c'est que le public se rend compte qu'il s'est fait avoir. Qu'il a cru en l'histoire de ces différentes sociétés, voire certains croient même que l'horizon est réellement incliné et que c'est notre cerveau qui le corrige et que la photographie montre la réalité objective. Donc dans un premier temps, l'objectif est qu'ils se rendent compte en fait que j'ai fabriqué toute une histoire, tout un récit qui est complètement imaginaire. J'ai fabriqué des preuves photographiques qui, dans les faits, ne sont pas des preuves, mais on a envie d'y croire parce que c'est présenté sur des pages d'archives, ça a l'air d'être historique, même s'il y a des détails qui font qu'on pourrait facilement se dire "mais non". Les coins photos utilisés ne sont pas d'époque et les noms sont un peu farfelus, un peu caricaturaux. Donc il y a plein de facteurs qui font qu'on pourrait remettre en question, mais on est tenté d'y croire quand même parce qu'on est habitué à croire ce que la photographie nous donne à voir. Donc le premier niveau de lecture, c'est que le public se rende compte qu'il y a une falsification d'informations. Le deuxième niveau de lecture, c'est le questionnement du spectateur, sur le pourquoi fabriquer toutes ces archives. L'idée c'est d'amener le regardeur à considérer le point de vue du photographe. Toute photographie, c'est un regard et tout regard

est subjectif. L'horizon n'existe, comme la photographie, qu'à travers un regard. C'est-à-dire que le concept même d'horizon, est lié à un point de vue, l'horizon bouge en fonction du point de vue et la photographie aussi. Si on met l'appareil photo de travers, on a une vision qui est littéralement biaisée. Le but avant tout c'est d'amener la réflexion sur le fait que la photographie est un médium subjectif et que le point de vue a un impact sur ce que l'on voit. Le troisième niveau de lecture, c'est de se dire : mais pourquoi l'horizon incliné ? Pourquoi tout ça ? L'objectif pour moi, c'est d'attirer le regard du spectateur sur l'arrière-plan de l'image, sur l'environnement. L'horizon, c'est notre ancrage dans un lieu. Concrètement, si on considère notre rapport à l'environnement, tout va de travers. Mon objectif est d'amener le spectateur à ces questionnements-là, à travers un projet qui, de prime abord, est très ludique mais derrière, il y a vraiment un message d'urgence sur les problématiques environnementales.

Emma Castaño : Par rapport à ces photographies, où les trouvez-vous ? Comment faites-vous la sélection ? Et quel est votre rapport à la matérialité de ces dernières ?

Anne-Lou Buzot : J'ai donc trouvé la plupart en ligne, sur les sites comme Etsy, Leboncoin, Ebay. Je les sélectionne en regardant si l'horizon est incliné, ce qui n'est pas toujours évident car les reproductions ne sont pas toujours de bonne qualité. Il m'arrive d'être déçue en recevant un horizon droit mais je justifie ça en disant que c'est entre deux moments où il est incliné d'un côté ou de l'autre. Après, je les sélectionne aussi en fonction de l'époque, en fonction des sujets représentés. Il y en a qui sont plus ou moins incongrus, ce qui ajoute une dimension justement ludique au projet. Typiquement, pour n'en citer que deux : il y en a une qui vient des pays de l'Est où c'est un gamin qui est sur une plage avec un ours qui est tenu en laisse et l'ours boit au biberon. La photo est surréaliste, le gamin a un bras cassé. Je ne sais pas trop ce qu'il se passe dans cette photo mais l'horizon est clairement incliné derrière. Et il y en a une autre qui est assez spéciale aussi, que je n'ai pas réussi à situer aussi facilement, mais j'ai inventé un lieu, une date. Il y a tout un groupe de personnes qui sont déguisées en amérindiens sur le bord d'une plage. Ils n'ont clairement pas l'air amérindiens, ils posent tous avec plein de déguisements et d'accessoires. Il y a une dimension où j'essaie de trouver des photos un peu atypiques et amusantes. Et après, il y a toute une autre partie de la sélection, la plus grande partie, où, dans une certaine mesure, j'essaie de trouver des photos qui soient un peu universelles, qui fasse écho à ce qu'on a tous dans nos albums de famille pour renforcer cette identification aux photos. D'ailleurs, ça m'est arrivé dans l'exposition d'avoir beaucoup de

retours de personnes qui m'ont dit "on a l'impression de voir les albums qu'on a à la maison". Ils avaient un rapport plus intime aux objets représentés. Donc ça, c'est pour le processus de sélection. Concernant la matérialité, ça m'a beaucoup questionné au début parce que j'ai tendance à sacraliser l'objet photographique et en même temps je me suis dit : ça fait partie du projet de ne pas faire des reproductions et d'intervenir directement sur l'image. L'idée, c'est de travailler sur les matériaux authentiques et donc j'interviens dessus en surlignant l'horizon réel. Je fais un trait plein qui correspond à l'horizon, qui est entrecoupé juste par les sujets qui sont devant et puis je mets en pointillé l'horizon théorique, celui qui serait réellement horizontal, donc en fait la perpendiculaire par rapport au bord de l'image. Je calcule l'angle entre les deux. Au début, j'ai eu du mal à le faire, puis après je me suis forcée et j'ai fini par y arriver. Mais il y a certaines images où je n'arrive toujours pas parce qu'elles sont plus anciennes, certaines datent de la fin du XIXème, début XXème. Elles sont vraiment très belles et je n'y arrive pas à écrire dessus. Je n'y arrive toujours pas donc elles ne sont pas incluses pour l'instant dans les archives. C'est la force du projet aussi d'utiliser des images d'origine. Même s'il n'y a pas que des images d'origine puisque toute la partie étude de terrain de ces différentes sociétés, ce sont des images que je fais et que je tire sur des papiers anciens pour imiter le rendu. Ce qui trouble beaucoup les spectateurs d'ailleurs. Quand je présentais l'exposition et je racontais l'histoire à des groupes, ils y croyaient vraiment à ce que je racontais, surtout que je rajoute toujours plein de détails dans l'histoire. Forcément, c'est romanesque, on a envie d'y croire et à la fin, je leur disais que tout ça est une fiction. Ce qui m'a beaucoup surpris, c'est les réactions de certaines personnes qui comprenaient la fiction comme étant l'histoire que je raconte sur les sociétés de l'horizon inclinée mais qui me disaient "mais c'est quand même incroyable d'avoir trouvé toutes ces photos où l'horizon est surligné". Alors qu'évidemment c'est un travail. C'est moi qui intervins sur les images, mais ils avaient un doute car dans les fonds préexistants, les photographies leur paraissaient trop vraies pour que ce soit fictionnel, puisqu'elles sont vraies, c'est uniquement mon intervention qui change le contexte.

Emma Castaño : Lorsque vous retrouvez des noms ou des annotations sur ces photographies, comment les faites-vous intervenir dans votre mythologie ?

Anne-Lou Buzot : Il peut y avoir au dos des photos un lieu, une date, un nom, ça c'est le meilleur des cas. À ce moment-là, je fais comme si la personne avait envoyé les photographies à la société. Je conserve la signature et je l'inclus comme étant membre correspondant ou titulaire

de la nouvelle société de l'horizon incliné, devient membre [de la société de l'horizon incliné]. Sinon quand il manque des éléments, je recrée en faisant des recherches, en regardant les vêtements que les gens portent ou les maillots de bain. J'ai fait énormément de recherches sur Google Earth, notamment sur les captations actuelles des littoraux, c'est aussi une manière de voyager pendant le confinement, j'ai passé vraiment des heures à essayer de retrouver certaines images, l'endroit où elles ont été faites, sachant que je sais le pays par exemple, mais je ne sais pas où exactement. Du coup je fais toutes les côtes et des fois, je retrouve vraiment exactement le lieu et le point de vue et ça colle parfaitement, ça, c'est le meilleur des cas. Après sinon j'invente, c'est complètement fictif. Il faut juste que ce soit crédible. Je fais en sorte que ça corresponde. Je situe à peu près correctement mais après c'est un peu du hasard. Mais effectivement, quand il y a des noms et des dates, j'intègre la réalité dans ma fiction. Plus il y a de réalité dans la fiction, plus la fiction est crédible.

Emma Castaño : Vous vous focalisez sur la France ou à une échelle plus globale ?

Anne-Lou Buzot : La nouvelle société de l'horizon inclinée avait un réseau très vaste, un peu sur tous les continents. Mais ça dépend aussi des photos que je trouve. Je me suis rendu compte qu'il y a quand même beaucoup de gens dans les pays de l'Est qui vendaient des photos sur les plateformes, alors qu'il y a certains pays où on a moins ce phénomène. Je ne sais pas du tout comment l'expliquer mais j'ai eu une sureprésentation de ces pays-là. J'ai inventé des fictions autour de ça, j'ai imaginé qu'il y avait une femme qui était en fait devenue très proche de la membre fondatrice de la nouvelle société de l'horizon incliné et que, à la fois, elle, sa fille et cetera, avait participé à envoyer des photos pour justifier le fait qu'il y avait, à un moment, beaucoup de photos qui étaient à peu près au même endroit sur le littoral de la mer de Crimée.

Emma Castaño : Et vous n'avez jamais eu de problèmes par rapport à des personnes qui se reconnaissent ou reconnaissent un membre de leur famille ?

Anne-Lou Buzot : C'est une question que je me suis beaucoup posée au début, je n'ai pas eu de problème parce que globalement, ce sont des photos assez anciennes. Je ne suis pas sûre que les gens soient encore vivants. Si quelqu'un vient me voir en disant "c'est ma photo" ou "c'est moi sur la photo", l'idée, ce serait de s'entendre à l'amiable pour ne pas avoir de

problèmes juridiques. Je peux leur offrir la photographie, il n'y a pas de souci là-dessus. Mais c'est vrai que c'est compliqué de retrouver les gens et de leur demander l'autorisation. 99,5% du temps, je n'ai pas de nom, je ne sais pas d'où ça vient. Des fois, je les trouve aussi dans des brocantes, dans des caisses entières où il y a des tonnes de photos et où je passe des heures à aller chercher celle où il y a un horizon qui est penché. Pour l'instant, je n'ai pas été confrontée au problème donc tant mieux, et si je le suis, j'espère qu'on trouvera un accord pour que ça ce ne soit pas trop problématique... sachant que ce n'est pas non plus malveillant, que ce soit les altérations faites aux images ou le récit. Je pense qu'il y aurait toujours moyen de s'entendre si le problème se posait.

Emma Castaño : Comment vous placez vous par rapport à cette création-là, est-ce que vous vous estimez comme l'auteur ?

Anne-Lou Buzot : J'ai une position un peu étrange parce qu'à la fois j'ai conçu le projet et fait une partie des photos. Enfin officiellement, je n'en suis pas l'autrice, c'est la fondatrice de la nouvelle société de l'horizon incliné, Jeanne de Merville. Je suis un peu en recul et après, à titre personnel, je considère vraiment ce fonds comme une collection que j'ai envie de continuer. C'est un projet que je vais continuer sur plusieurs années. Cette collection raconte aussi l'histoire des bains de mer et de notre rapport à l'océan et tout ça est très corrélé avec l'histoire de la photographie, en termes de temporalité. C'est-à-dire qu'avant la moitié du XIXème siècle, la photographie existait de manière assez marginale. De la même manière, on avait peur de l'océan, on ne se baignait pas. Au moment où la photographie a commencé à se propager, on a commencé à aller vers l'eau, ça n'a aucun rapport mais les deux histoires sont sur la même temporalité, donc cette collection là, elle raconte aussi ça. Je le vois plus comme une collection sur laquelle j'interviens. Mettre un peu mon grain de sel d'artiste, pas forcément que d'artiste d'ailleurs mais j'établis le lien entre toutes ces images. Il y a le sujet choisi : des images de bord de mer en partant du principe que théoriquement, la mer doit être horizontale. Donc c'est ça, ça délimite un peu un corpus et ensuite ce qui les relie, c'est mon intervention dessus ; c'est le fait que l'horizon soit surligné à chaque fois de la même manière. Ce qui d'ailleurs est pas cohérent historiquement puisque c'est toujours le même stylo que j'utilise, entre la première société de l'horizon incliné et la dernière, à un siècle d'écart de mon récit, c'est toujours la même encre. Ça fait partie des petits détails sur lesquels les gens un peu observateurs et scrupuleux peuvent s'interroger pour se dire, mais c'est bizarre quand même.

Emma Castaño : Concernant cette collection, est-ce que vous aimeriez l'intégrer à une institution ou une archive ?

Anne-Lou Buzot : C'est une question que je me suis longuement posée. C'est impensable de vendre les tirages séparément. Enfin, les planches d'archives plus que les tirages d'ailleurs, ça n'aurait aucun sens. L'idée serait peut-être un jour d'en faire un livre puisque ce ne sont que des images uniques. Si on veut le diffuser et diffuser la collection dans son ensemble, le livre serait un support qui serait adapté. Et par la suite, soit vendre l'ensemble du projet à une institution, soit le donner ou le léguer ou le garder et continuer à l'augmenter d'année en année, parce que c'est aussi l'intérêt. Dans l'histoire je suis censée être la personne qui a trouvé une boîte dans la cave d'une maison de famille et avec une partie de ces archives, des archives incomplètes. Donc ça me laisse la possibilité de trouver plein d'autres boîtes au fil des ans. Dans le texte de l'exposition on indiquait que j'avais créé The Tilted Horizon Society dont la mission était de faire vivre ses archives et de les augmenter. L'idée de l'exposition, c'était aussi de faire connaître ces archives pour que les gens potentiellement viennent vers moi s'ils trouvaient des boîtes d'archives complémentaires. Tout est lié et donc ça me laisse la possibilité de développer encore pas mal ce projet-là et de continuer à augmenter les archives. L'idée, c'est aussi d'en faire un projet participatif pour que les gens aujourd'hui m'envoient des photos de leurs vacances au bord de mer avec l'horizon incliné et que je suive avec la même méthode, toujours pour déterminer le degré d'inclinaison de l'horizon.

Emma Castaño : Donc les photographies numériques auraient une place dans le projet?

Anne-Lou Buzot : Le but, c'est de tirer les images numériques pour pouvoir surligner de la même manière l'horizon. Oui, on pourrait imaginer intégrer des images numériques tirées, montées sur des planches d'archives. Peut-être pas tapées à la machine à écrire parce que ça n'aurait plus de cohérence mais avoir un archivage matériel des photographies contemporaines.

Emma Castaño : Votre fonds, vous l'estimez à combien de photographies et de documents d'archives ?

Anne-Lou Buzot : Actuellement, je pense que j'ai à peu près 200 photos. Peut-être 250, mais elles ne sont pas toutes présentées sous forme d'archives pour l'instant. Ça va être augmenté

dans les deux directions, c'est-à-dire que je vais continuer à acquérir des images préexistantes et je vais aussi en fabriquer.

Emma Castaño : Et concernant le stockage ?

Anne-Lou Buzot : Elles sont tout le temps dans les boîtes d'archives parce que j'ai trouvé des boîtes d'archives de notaires anciennes. Je les stocke donc dans ces boîtes d'archives et pour les photos que je tire moi-même et qui n'ont pas cinquante ans et n'ont pas vieilli dans des caves, je les mets dans ma cave, dans des conditions de conservation absolument pas idéales pour qu'elles vieillissent très rapidement et que ça renforce la crédibilité du projet. Actuellement j'ai quelques planches qui sont dans ma cave en train de prendre l'humidité. Je les stocke pour l'instant chez moi et justement sans faire attention aux conditions de conservation, parce que l'idée c'est que ça ait l'air vieux.

## **Annexe VI - Entretien par mail avec Aline Héau, collectionneuse et fondatrice du Chronoscaphe du 17 avril 2023**

Emma Castaño : Quel intérêt portez-vous au fonds photographique d'anonymes et d'inconnus ? Et comment cet intérêt est venu ?

Aline Héau : J'ai commencé cette collection en 2006, alors que je pratiquais assidûment la photographie argentique : j'achetais des lots de papiers photographiques anciens, c'est comme ça que j'ai récupéré mes premiers négatifs des années 1930. La fascination pour ces histoires anonymes racontées par des négatifs sans informations a été immédiate. À cette époque, on pouvait facilement acheter des ensembles volumineux de négatifs, sur film ou plaque de verre, pour des sommes dérisoires. Le négatif demande à être numérisé pour être exploité, c'est plus exigeant que des tirages. Donc moins intéressant pour les collectionneurs. C'était avant la découverte du travail de Vivian Maier, qui a inversé la tendance et crée un intérêt nouveau pour ce support : tout le monde s'est mis à chercher le ou la photographe anonyme, le trésor à découvrir. La photographie anonyme est un sujet passionnant qui compte de nombreuses facettes : historiques, sociales, pourquoi pas artistiques. Chaque série de négatifs m'a amenée à faire une enquête pour chercher l'époque, le lieu, des informations sur ce que l'image montre. C'est un genre de chasse au trésor ! L'aspect patrimonial est le plus important : ce sont des traces du passé qui sont précieuses, d'autant qu'elles sont vues par leurs contemporains. C'est aussi une collection qui est finie : avec l'arrivée du numérique, on aura moins la possibilité de récupérer des ensembles d'images (anonymes ou pas), et le volume n'est plus comparable. Ceux qui pratiquent aujourd'hui l'argentique sont des amateurs éclairés qui mettent une forte intention dans les prises de vue. C'est intéressant aussi de voir que c'est une pratique très attractive pour les générations qui n'ont justement pas connu l'argentique quand il n'y avait que ça ! Le support tangible du négatif est aussi un aspect très important de ma collection : c'est la matrice de l'image, un produit brut qui doit être retravaillé, numériquement ou sous l'agrandisseur, et qui peut être interprété. C'est très spécifique et très différent des tirages.

Emma Castaño : Comment définiriez-vous l'anonyme de l'inconnu et de l'amateur ?

Aline Héau : Ma collection porte sur des négatifs, donc en très grande majorité des images anonymes. Dans de très rares cas j'ai pu retrouver l'auteur des photographies, ou tout au moins m'en approcher. Un tirage est parfois porteur de plus d'informations, un nom, une date... On peut considérer que la photographie vernaculaire est encore une facette de ce sujet. L'amateur éclairé pourra produire des photographies de belle qualité, bonne composition, cadrage intéressant. Ou encore imaginer un photographe professionnel qui aurait pris des photos personnelles lors de vacances : dans quelle case le ranger ? L'anonymat des négatifs évacue ces questions.

Emma Castaño : Selon vous, quel est l'élément déclencheur du regain d'intérêt pour ses photographies oubliées ? Pensez-vous que cela est passager ?

Aline Héau : Il y a un aspect très tendre avec ce genre de photographie : on peut inventer autour une histoire, se projeter dans le quotidien de nos aïeux. C'est la valeur de l'anecdote. Plus les images sont anciennes, plus elles vont nous sembler étranges : par la mode, par les moyens de locomotion, par le rapport à l'image elle-même : la photographie amateur a d'abord été un loisir bourgeois, c'était onéreux et nécessitait de pouvoir développer et tirer soi-même. Avec l'arrivée du film, et les premiers appareils kodak, la technique a été évacuée, on s'est concentré sur l'acte de la prise de vue «You press the button, we do the rest». Les box simples sont très en vogue dans les années 20-30, c'est là que ça s'est démocratisé. Je le vois dans les séries de négatifs que j'ai. Il y a aussi plus de temps pour les loisirs : les photos des premiers congés payés sont très émouvantes à ce titre.

Emma Castaño : Quelle est la place de tels fonds dans le paysage culturel français ? Sont-ils aussi importants que des corpus de photographes célèbres ?

Aline Héau : Je ne saurais pas répondre à ça. Ma collection est une démarche très personnelle que j'ai initiée à un moment où la photographie d'anonyme n'avait pas une grande visibilité. C'est resté pour moi un voyage à la découverte du passé à travers les yeux des générations précédentes, j'avoue que je ne me suis pas beaucoup préoccupée de l'engouement autour du sujet...

Emma Castaño : Comment sélectionnez-vous tel ou tel corpus de photographies ?

Aline Héau : J'achète (enfin j'achetais, c'est plus rare maintenant) des lots dont je ne sais rien : c'est une pochette surprise, qui comblera ou pas mes intérêts. Je suis toujours ravie d'avoir des photos prises au cours d'une visite d'une Exposition Universelle par exemple, ou d'un voyage à l'étranger, ou d'une scène champêtre immortalisée au cours des moissons. Les sujets qui permettent de se projeter dans une histoire sont les plus intéressants pour moi. C'est plus difficile à faire avec des portraits de famille par exemple, qui m'intéressent peu.

Emma Castaño : En tant que collectionneuse, comment vous placez-vous face à ces fonds ?

Aline Héau : C'est un sujet difficile : je n'ai pas vocation à avoir un stocks d'image, ni à faire de la conservation. J'ai publié à travers mon site les images qui me semblaient les plus intéressantes, mes choix de curatrice. C'est une partie mince du volume de négatifs que j'ai en ma possession. Aujourd'hui j'ai plutôt tendance à vouloir me séparer des négatifs qui ne m'intéressent pas, pour des raisons de place et de sécurité (les supports anciens sont instables et inflammables). Je préfère dans ce cas remettre sur le marché ces images. Celles qui ont une certaine «valeur» sont celles que j'ai choisies - isolément ou en séries - c'est le cœur de la collection. C'est cet ensemble que je lèguerai un jour, sans le séparer, car il représente mes choix en tant que collectionneuse, et ce que j'en ai fait. C'est une approche très différentes d'un musée ou d'un fonds qui va tout conserver.

Emma Castaño : Avez-vous déjà rencontré des problèmes liés à la diffusion de ces fonds ?

Aline Héau : J'ai sollicité il y a longtemps les services d'une avocate spécialisée dans ces questions : l'anonymat pose un problème évident pour identifier les ayant-droits. Je prends beaucoup de précautions avec ça, et c'est normal. Je ne détourne pas les images, je ne les utilise pas d'une façon qui puisse nuire aux descendants. Jusqu'ici je n'ai pas eu de problème. Je suis plus ennuyée quand les images que je publie sont reprises sans mon autorisation, car j'ai une responsabilité dans leur diffusion initiale. C'est aussi pour ça que je limite ma collection aux images pré-1950. La réalité est que ces négatifs ont été mis en vente, par des personnes qui ne se soucient pas de ceux qui sont sur ces images. Chaque génération finit par oublier les précédentes quand ils ne sont pas connus personnellement. J'ai un lien personnel fort avec cette idée du patrimoine familial, et l'anonymat de ma collection permet d'évacuer cette personnification. C'est vraiment une question d'approche et de respect.

## Présentation de la partie pratique

### *Un héritage générationnel*

«Ce qui distingue cette catégorie [d'amateurs], 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» écrit Michel Frizot dans son article *Amateurs et anonymes : de l'autorat et de l'autorité en photographie* en 2006. La dite boîte à chaussures, qu'ici Frizot qualifie d'une absence de considération, est le point de départ de ma démarche. Pour circonscrire celle-ci, il nous faut nous pencher sur son origine et son contenu ainsi que sur mon histoire familiale.

Pour contextualiser mon projet, nous devons débiter sa chronologie en septembre 1979. C'est à cette date qu'Arielle Piednoël rentre à l'Université de Provence Aix-Marseille I, dans la section photographie et audio-visuel à Marseille. Âgée de dix-neuf ans et originaire de Normandie, elle entame ses études qui aboutissent à l'obtention de son diplôme en juin 1982. C'est au cours de cette période qu'elle constitue un fonds photographique éclectique comprenant plus d'une centaine de pellicules. Par la suite, ce corpus est enrichi par sa carrière professionnelle car elle devient photographe des espaces verts de la ville de Marseille de 1983 à 1986. Après cette date, elle change de vocation et s'éloigne du domaine de la photographie. Arielle Piednoël range alors son fonds dans une boîte à chaussure qu'elle nomme sobrement «Negas - Arielle».

Dès lors, l'histoire pourrait s'achever définitivement mais des événements vont extirper cet écrin de son lieu de stockage - ici, la cave. Ce bouleversement repose sur mes épaules puisqu'Arielle Piednoël n'est autre que ma mère. Lors de mes études mais plus généralement tout au long de ma vie, je n'ai jamais eu connaissance de l'existence de ce fonds. Ma seule information reposait sur l'obtention de son diplôme mais sans connaître le contenu de sa production. Plusieurs points sont importants à relever, qui m'ont poussée à mettre en avant ce fonds en particulier. En effet, ma volonté première était de valoriser un corpus d'anonymes ou d'inconnus acquis de seconde main, via une brocante ou un don.

En premier lieu, ce n'est qu'après avoir été admise au concours de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière qu'elle m'a avoué y avoir participé aussi - sans succès. Puis, lors de ma seconde année au sein de l'école, alors que je travaille sur la diffusion, à travers une édition, des archives photographiques de Michèle Piednoël, ma grand-mère maternelle, elle excave pour l'occasion cette fameuse boîte à chaussure. Je découvre des années de pratique et avec elle, émerge une résolution : celle de trouver un moyen matériel de les valoriser.

Cette généalogie, à la fois de sa pratique photographique et de mon histoire familiale, converge vers la nécessité de me saisir de cette boîte jaunie par le temps. Mon souhait est d'effectuer une sélection en deux temps : la première, assez réduite, afin de constituer un corpus qui sera mis en valeur par leur tirage argentique dans le cadre de l'exposition de ma partie pratique et dans un second temps, par la création d'une édition, composé d'un choix plus large de photographies, lui aussi consultable en regard de l'exposition.

### *Une pratique à quatre mains*

Comme mentionné précédemment, le fonds comprend une centaine de pellicules et demande un travail en amont conséquent. De fait, il faut pouvoir sélectionner, scanner, faire des planches contact, effectuer les tirages et en parallèle, constituer l'édition. Tout ceci doit être consciencieusement mis en place à travers un protocole pour avoir une régularité dans le rendu.

Nous commençons par l'étape du scan grâce à un Epson V850. Pour un gain de temps et de stockage, il s'agit de tout scanner à une faible résolution en .jpg afin d'établir une pré-sélection. C'est à travers la constitution de planches contacts numériques que certains sujets se révèlent - fête foraine, plage, gare ferroviaire, etc. Mon souhait est de mélanger plusieurs thématiques afin de broser un portrait large de la photographe. Le choix des premières images se base sur un ressenti plutôt qu'une réelle volonté de créer une cohérence dans l'exposition. Il s'agit surtout à cette étape de trier le fonds afin de se concentrer sur une sélection moins étendue, car il y a en tout 3 600 vues.

Une fois cette pré-sélection faite et les planches contacts par pellicule créées, je commence à mettre de côté celles qui m'intéressent moins - notamment des exercices de portrait, des photographies de famille ou encore des prises de vues de voiture. Tout ce qui est à vocation plus scolaire ou intime est séparé du reste. Il reste, sur les 100 pellicules de départ, un corpus de 28, soit 1 008 vues. Sur les 1 008 vues, je ne retiens que celles qui me semblent riches visuellement et qui pourraient avoir un cachet esthétique, indépendamment de la cohérence finale. Ce processus me laisse avec 74 vues. Je propose une dernière sélection de 14 vues pour l'exposition. Quant à l'édition, je garde 33 vues.

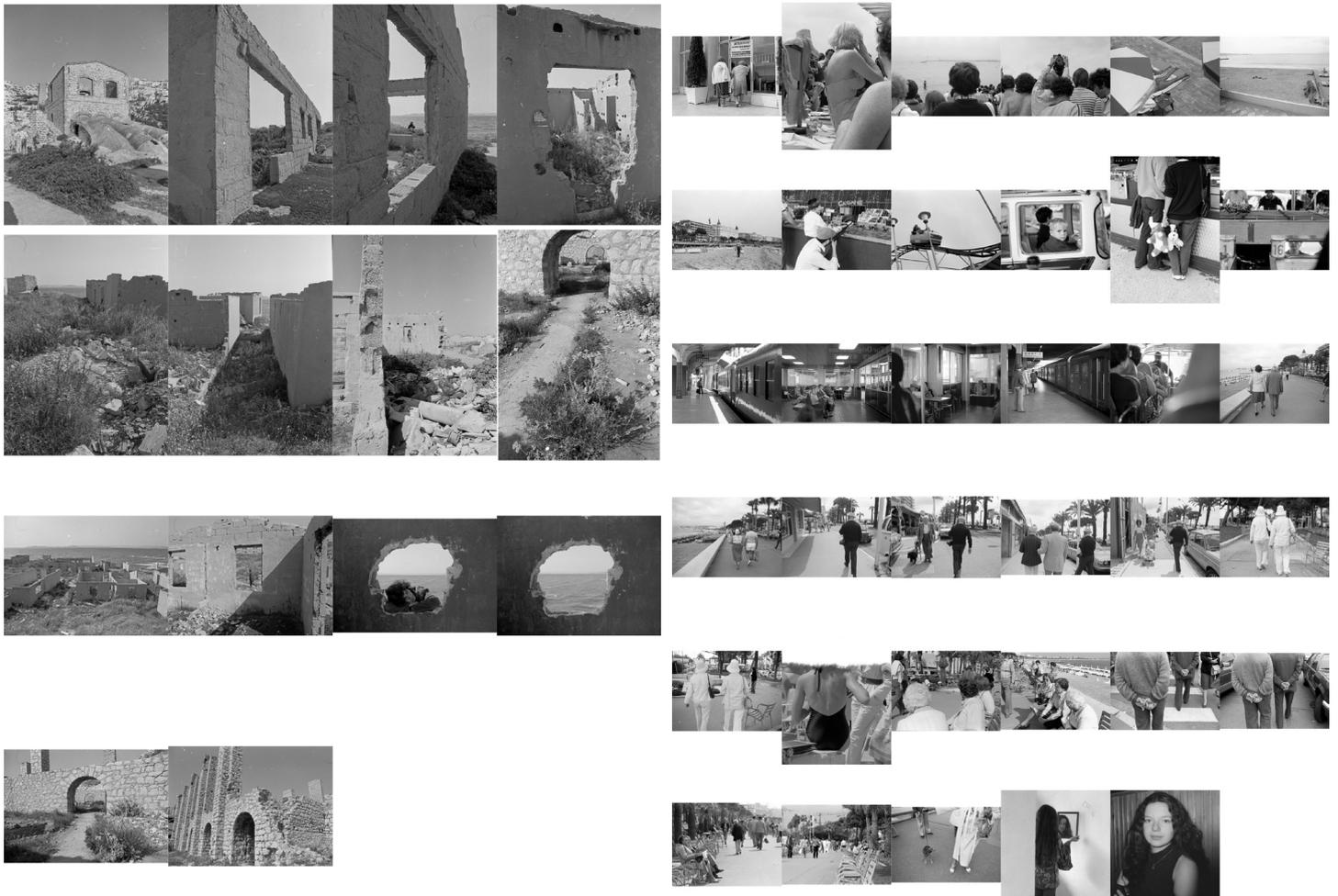


Figure 1 et 2 - PIEDNOËL Arielle, *Les villas inachevées*, juin 1980, tirage argentique, 30 x 40 cm (à gauche) / PIEDNOËL Arielle, *La boîte en carton au fond de la cave*, 1979-1982, négatifs 24 x 36 scanné (à droite)

Sur les 3 600 vues de départ, ce n'est donc que 47 d'entre elles qui seront mises en avant. Ceci pour plusieurs raisons : un choix trop large n'offrirait aucune proposition, aboutissant uniquement à une simple démonstration de photographies sans la moindre curation ; ce qui manque d'intérêt pour le spectateur. De plus, les moyens mis en places pour cette partie pratique ont une limite à la fois temporelle et financière et le processus nécessite un lieu de stockage - autant virtuellement que physiquement. Ce tri nous lance de nouveau dans une session de scan à une plus haute résolution pour avoir un fichier numérique plus adapté à l'impression de l'édition et aussi pour avoir une meilleure référence pour le tirage argentique.

C'est à ce moment précis que la notion de pratique à quatre mains commence puisque je vais effectuer moi-même les tirages, d'un format 30 x 40 cm, sur du papier Foma baryté multigrade. Cette partie s'étale sur trois jours, à l'issue desquels j'ai pu tirer les 14 vues nécessaires à l'exposition, que j'encadrerai dans des cadres en bois noir, sans vitre. L'édition est aussi finalisée.



La boîte en carton au fond de la cave



un travail à quatre mains  
Emma Castaño et Arielle Piednoël

Figure 3, 4 et 5 - Téléphone des années 1980 (à gauche) / Première de couverture de l'édition (au milieu) / Quatrième de couverture de l'édition (à droite)

Un dernier élément vient s'ajouter à l'exposition et l'édition. En effet, souhaitant offrir le contexte de la constitution de cette partie pratique au spectateur, j'enregistre à son insu - afin de ne pas biaiser sa réaction - Arielle Piednoël lors d'une conversation

où je lui raconte mon projet. Cette bande audio de huit minutes sera insérée dans un ancien téléphone à combiné qu'il faudra décrocher. Le but étant qu'au vu de la longueur de la conversation, le spectateur ne puisse capter que certaines bribes et se créer son propre récit autour de la constitution de l'exposition.

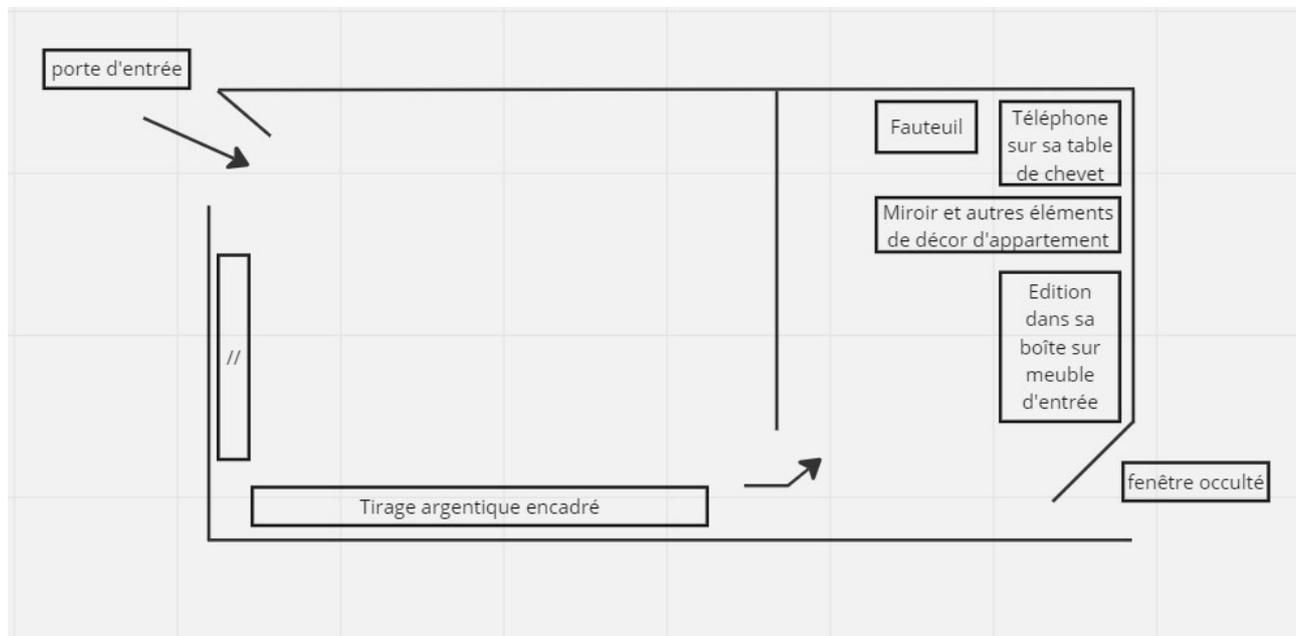


Figure 6 - Simulation de la scénographie de ma partie pratique de mémoire en salle 8.

### *Un pont entre recherche et forme*

Tout au long de ce travail de recherche, j'ai pu évoquer la pratique de nombreux artistes et initiatives visant à inclure des fonds d'anonymes et d'inconnus de diverses manières. Mon but n'étant pas de revenir sur leurs démarches ici mais de les faire résonner avec la construction de ma partie pratique. En effet, mon travail plasticien a toujours eu une base ancrée dans ma vie familiale, j'ai constamment été en quête de traces, ce qui m'a fait endosser le rôle de garde-mémoire. Refus de l'oubli, conservation d'un passé figé ou bien de percevoir une autre vision de mon entourage, je ne saurais mettre le doigt exactement sur ce qui me pousse à me tourner vers cet autre temps, situé le plus souvent avant ma naissance. Peut-être simplement, cela réside dans la construction d'un mur face à la mort. Pour citer Christian Boltanski : «On meurt deux fois ; une première fois puis une seconde quand on voit une photo de vous et que plus personne ne sait qui vous étiez<sup>1</sup>». Il n'y a rien de plus humain que de vouloir repousser

1 Christian Boltanski, Laure Adler (sous la direction de), *Christian Boltanski - récits : conversation*

l'inévitable et de créer des ponts avec l'après. La mémoire ainsi que la photographie sont d'autant de fil tendus entre ces deux mondes.

Mon but est de tendre ces fameux fils, mais vers la vie cette fois, vers une époque lointaine et vers ma mère. Tout converge en un point, que je présente lors de cette partie pratique. Je n'ai aucune prétention objective car c'est bien de mon cœur que vient l'envie de valoriser la photographe qu'a été - et qu'est toujours - Arielle Piednoël. Elle a donné vie à qui je suis aujourd'hui de toutes les manières possibles.

Il y a un point que j'ai omis volontairement lors de la rédaction de cette présentation, qui est d'ordre plus personnel mais que je souhaite inscrire au même titre que tout ce qui a été évoqué précédemment. Cela réside en une promesse faite à ma mère - encore et toujours -, qui a été ma ligne directrice, et avec laquelle j'aimerais clore ce travail de recherche. Cette dite promesse consiste à l'obtention de mon master, si je reprenais mes études en photographie. Comme Arielle Piednoël l'a si joliment dit «et puis au fond on se dit qu'on laisse des traces. Elles ne sont pas parfaites, mais elles sont nous», alors merci, tu as laissé la plus belle des traces à ta fille.

## Sommaire

Remerciements	3
Résumé	4
Abstract	5
Sommaire	6
Introduction	8
Partie I. <b>Anonymes et inconnus</b>	12
un point historique des usages et des usagers	
1. Anonymes : l'autre de l'art	13
<i>L'origine de l'anonyme en photographie</i>	
<i>Une pratique catégorisée comme vernaculaire</i>	
<i>Les usages photographiques de l'anonyme</i>	
2. Inconnus : l'autre de l'histoire	24
<i>L'inconnu, l'éternel second</i>	
<i>Une photographie (re)trouvée ?</i>	
<i>Un changement de légende</i>	
<i>Les champs d'usages de la photographie d'inconnus</i>	
3. Des notions poreuses : <i>quid</i> du professionnel	36
<i>Un statut ambivalent</i>	
<i>Des pratiques populaires</i>	
Partie II. <b>La photographie d'anonymes et d'inconnus en tant que fonds</b>	44
leurs constitutions à travers une reconnaissance sociale	
1. Un glissement du regard : le passage du privé au public	45
<i>Une histoire de filiation</i>	
<i>Un rapport particulier à la matérialité</i>	
<i>La divulgation publique et le rôle du regardeur</i>	
2. Des documents utilitaires : une perception ambiguë	55
<i>Des documents administratifs</i>	

<i>Une histoire de perception</i>	
<i>L'impact sur la mémoire collective</i>	
3. Une légitimation à retardement : le rôle des institutions culturelles	62
<i>Une considération tardive</i>	
<i>Acquisition et exposition : une mise en valeur encore trouble</i>	
<i>Une prise de position grandissante</i>	
Partie III. <b>La photographie d'anonymes et d'inconnus en tant qu'œuvre</b>	72
les formes de valorisation esthétique	
1. Des photographies qui font œuvres : la démarche plasticienne	73
<i>La collecte de fonds spécifiques</i>	
<i>La réappropriation des corpus</i>	
<i>L'archive familiale revisitée</i>	
2. Une question de prix : leur valeur marchande	86
<i>Un marché de niche</i>	
<i>Le cas des collectionneurs privés</i>	
<i>Transcender la marchandisation : collecter pour sauvegarder</i>	
3. Des photographes <i>ex-nihilo</i> : le processus d'auteurisation	96
<i>L'intronisation de nouvelle figure de la photographie</i>	
<i>Un processus qui pose question</i>	
<i>De nouvelles possibilités</i>	
Conclusion	104
Bibliographie	106
Index	113
Table des illustrations	114
Table des sigles et des abréviations	118
Glossaire	119
Annexes	120
Présentation de la partie pratique	160
Table des matières	166