Sylvain Maresca

*Le recyclage artistique
de la photographie amateur*

Depuis quelques décennies, nous voyons se multiplier diverses formes de valorisation ou de récupération artistique de la photographie amateur : expositions, catalogues, livres, œuvres d'artistes abondent ; dernièrement, un marché spécialisé a même commencé à se mettre en place. Le mouvement est parti des Etats-Unis dans les années 1970, mais il a depuis lors gagné l'Europe.

Amateurs et amateurs

Le registre qui se trouve ainsi mis en avant n'est pas la production des amateurs férus de photographie artistique, ces auteurs d'innombrables couchers de soleil magnifiques ou de scènes exotiques. Leur production n'intéresse guère les représentants du champ de l'art contemporain, qui ne sont pas davantage attirés par les toiles des peintres du dimanche. Ils y voient généralement l'héritage encombrant de l'académisme ; quant aux audaces, lorsqu'ils en trouvent, elles leur semblent puiser à des tendances dépassées de l'art moderne. Ainsi, lorsque certains photographes amateurs recherchent des effets « artistiques », les experts de l'art n'y voient que conventions et répétition.

Pour donner une mesure de leur désintérêt, il suffit de s'attarder sur un concours d'un genre particulier qui a été organisé en France en 1992 : les photographes amateurs étaient invités à envoyer non pas leurs plus belles photos, comme dans

un concours habituel, mais au contraire leurs *clichés « ratés »* ; une exposition fut montrée à Poitiers sous le titre *Fautographique* et plusieurs prix décernés. L'hypothèse directrice de ce concours était que les ratés des photographes amateurs avaient des chances d'être plus inventifs, plus créatifs que la plupart de leurs réussites. Or, même en s'adressant ainsi à la face la moins contrôlée de la photographie amateur, les organisateurs ne purent cacher leur déception : ces ratés leur semblaient encore trop conventionnels, il ne s'en dégageait pas assez de folie ou d'imprévu pour qu'il fût possible d'y déceler l'avant-goût d'un art de l'image résolument différent : « *non, malheureusement, aussi intéressante soit-elle, la photo hors normes de l'amateur, même si nous l'avons primée et si elle est fabuleusement mise en valeur dans l'exposition au point de surprendre ou de tromper certains, ne peut longtemps rivaliser avec les images des grands. Non, le hasard seul (...) ne peut rivaliser avec l'art, avec le talent longuement cultivé, avec l'énorme quantité de travail et de réflexion que cache toute œuvre vraie et c'est heureux, même si du point de vue du concours, on aurait tout de même bien aimé l'avoir cette divine surprise !* » (Alain Fleig, photographe d'art, président du jury).

De fait, le registre de photographie amateur qui fut redécouvert, puis mis en avant par divers photographes et critiques américains à partir des années 1970 est celui de la photographie de famille¹. Ce parti pris n'a fait que s'amplifier depuis outre-Atlantique.

Les premiers photographes représentatifs de ce courant furent Ralph Eugen Meatyard², Emmet Gowin³ et Sally Man⁴, auxquels sont venus s'ajouter aujourd'hui Nan Goldin (dans un

¹ Cf. Jean-Claude LEMAGNY, « Quelques livres volontaires sur un art involontaire », *Photographies*, 1, printemps 1983.

² Cf. Ralph Eugen MEATYARD, *The Family Album of Lucibelle Crater*, New York, The Jargon Society, 1974. Pour un aperçu de l'ensemble de son œuvre en français, cf. le n° 87 de la collection Photopoche, Paris, Centre national de la photographie, 1999.

³ Cf. Emmet GOWIN, *Photographs*, Bulfinch Press/Little, Brown and Cie, 1990.

⁴ Cf. Sally MAN, *Immediate Family*, New York, Phaidon, 1990 (version française publiée par le même éditeur sous le titre *Famille immédiate*, 2002).

registre, il est vrai, nettement underground)⁵, Nicholas Nixon, Uwe Ommmer (photographe allemand opérant beaucoup aux Etats-Unis)⁶, Larry Sultan (artiste plasticien revenu photographier ses parents)⁷, Lorie Novak et bien d'autres. Au cours des années 1990, plusieurs expositions ont traité le thème de la photographie de famille : *Family Matters*, Arizona State University Northlight Gallery, 1993 ; *The Art of Everyday : France in the 90s*, Grey Art Gallery, New York University, 1997 ; *Snapshots. The Photography of Everyday Life, 1888 to Present*, Musée d'Art Moderne de San Francisco, 1998. Ce travail de création et d'exposition a été accompagné, voire précédé par la publication de très nombreux essais critiques⁸.

En dehors des sphères de l'art proprement dites, un intérêt historiographique s'est également emparé des photos de famille. L'un des précurseurs en fut l'historien américain Michael Lesy, qui revisita la culture américaine à travers l'image qu'en donnaient les clichés d'amateurs⁹. Aujourd'hui, des musées américains font directement appel au public pour récolter des instantanés susceptibles de documenter une ville, une région, une communauté (« *Your Recent Photographs in the Chinese American Museum Photo Archive* »), un épisode historique (l'internement des Japonais après l'attaque de Pearl Harbour). Plusieurs expositions ont été montées à partir de ces collectes d'images privées (*Common Bonds. Birmingham Snapshots 1900-1950*, Birmingham Public Library, 1990 ; *Shades or California. The Hidden Beauty of Ordinary Life. California's Family Album*, Los Angeles, California State Library, 2001). La photographie de famille devient une ressource documentaire disponible sur des centaines de sites Internet, créés par les

⁵ Cf. Nan GOLDIN, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture Foundation, 1986 (une version a été publiée en français par le même éditeur en 2002).

⁶ Cf. Uwe OMMER, *1000 familles de l'an 2000*, Grenoble, Glénat, 1999 (trois tomes consacrés aux différents continents).

⁷ Cf. Larry SULTAN, *Pictures from Home*, New York, Harry N. Abrams, 1992.

⁸ Une bibliographie plus fournie est disponible en ligne à l'adresse suivante : http://sympa.chess.fr/sympa/d_read/photohist/outils%20biblio/SM-famille.htm

⁹ Notamment son ouvrage *Time Frames : The Meaning of Family Pictures*, New York, Pantheon Books, 1980.

familles elles-mêmes, ainsi que sur des CD d'images commercialisés par des agences spécialisées. Enfin, une première foire de « photographies vernaculaires » s'est tenue à New York en 1998, et une revue intitulée *Vernacular Photography Magazine* paraît depuis l'an 2000.

Le même éventail d'intérêts et de manifestations se retrouve en Grande Bretagne, avec les expositions *Who's Looking at the Family*, à la Barbican Art Gallery de Londres en 1994, ou *I Am a Camera* à la galerie Saatchi de Londres en 2001 ; de très nombreux essais publiés et le même intérêt muséographique pour les instantanés d'amateurs (« *YOUR photos may be valuable records in the social history of Dublin – including, perhaps those family snapshots taken yesterday* », The Dublin Photographic Archive). La circulation électronique des images est également présente ici puisque c'est un phénomène international.

En France, c'est en 1990 qu'eut lieu la première grande exposition intitulée *Photos de famille*, dans le cadre du *Mois de la photo* à Paris. L'engouement pour ce registre de photographies n'y a cependant pas la même ampleur qu'aux États-Unis. Il fut amorcé par des initiatives isolées au sein de photo-clubs¹⁰ ou de galeries : François Hers et ses fresques de photographies d'ouvriers dès 1967¹¹ ; *Descendance*, exposition d'Anne Testut dans le cadre du *Mois de la photo* de Talant en 1989 ; *Mémoire photographique au féminin*, Centre de photographie de Lectoure, 1996 ; *L'album de famille vu par six femmes*, Galerie Le Triangle, Rennes, 1998 ; etc.

Depuis dix ans, les publications se multiplient, qu'elles procèdent d'un intérêt esthétique, littéraire, historique ou plus ethnologique. Et surtout, de plus en plus d'artistes contemporains réutilisent, voire produisent eux-mêmes des photos de famille, selon des registres très variés sur lesquels je reviendrai plus bas.

¹⁰ Cf. *Photo-Reporter*, n° 61, nov. 1983.

¹¹ Cf. François HERS & Sophie RISTELHUEBER, *Intérieurs*, Bruxelles, Editions Archives d'architecture moderne, 1981.

Au total, aux Etats-Unis comme en Europe, le *champ de l'art contemporain semble valoriser aujourd'hui la catégorie de photographies la plus antinomique de l'art*, celle que réalise l'immense majorité des familles dans leur logique rituelle autonome. Nous savons en effet que la photographie amateur, tout comme la vidéo amateur, sert avant tout à produire des images de la famille¹². Dans ces conditions, le qualificatif « amateur » prête d'ailleurs à confusion puisque l'immense majorité de la population n'est pas « amateur » de photographie (au sens où les « cinéphiles » sont amateurs de cinéma), mais pratique (occasionnellement) la photographie pour obtenir les images dont elle a besoin à des fins privées.

« Bien sûr, aucune des photographies exposées dans Snapshots n'a jamais été destinée à être de l'art. Elles ont été prises simplement pour documenter un événement de la vie de tous les jours. Toutefois, l'étrange ressemblance entre ce que ces cameras cachées anonymes ont créé et ce que nous apprécions dans une grande image est évidente. » (Argument de l'exposition *Snapshots. The Photography of Everyday Life, 1888 to Present*, Musée d'Art Moderne de San Francisco, 1998).

« Quand bien même l'auteur d'une photographie est un amateur, seul un "oeil exercé" (traduisez : un marchand d'art professionnel) a le pouvoir d'y repérer une grande image naïve – et de faire de l'argent avec. » (*Wall Street Journal*, 2 octobre 1998)¹³.

¹² Toutes les enquêtes disponibles confirment cet invariant : l'étude pionnière dirigée par Pierre BOURDIEU, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris, Ed. de Minuit, 1965), l'enquête statistique conduite par l'INSEE en 1989 (Pierre MORMICHE, *La photographie amateur*, Paris, INSEE Résultats, n°42), ainsi que la toute dernière étude du CREDOC sur les *Comportements de consommation photographique*, (Paris, CREDOC, 2002, deux tomes).

¹³ Je remercie Lesley Lelourec pour son aide dans la traduction de ces deux citations.

L'art sans l'art

Pour commencer à explorer les ressorts de cette reconnaissance culturelle pour le moins inattendue de la photographie de famille par le champ de l'art contemporain, intéressons-nous d'abord aux artistes contemporains qui utilisent la photographie.

Ils affichent très souvent une *désinvolture marquée vis-à-vis de la technique photographique*. Ils s'y intéressent peu, voire refusent tout bonnement de s'en préoccuper. Cette défiance est l'héritage de la tradition artistique qui a toujours considéré que la technique n'était rien sans le talent, puis, à l'époque moderne, que l'inspiration primait sur la réalisation. Si, de surcroît, ce n'est plus la main qui opère, mais désormais une machine (en l'occurrence photographique), la technique n'en devient que plus méprisable.

Dans ces conditions, beaucoup de plasticiens actuels photographient comme des amateurs. Ils utilisent des appareils d'amateurs, comme Bernard Plossu qui revendique de ne posséder que « *des appareils "médiocres", pas chers, en plastique, des jouets pour enfants...* »¹⁴. Beaucoup prennent des photos comme n'importe qui, reprenant les traits les plus fréquents de l'imagerie amateur : le flou, le bougé, la mutilation des personnages par le cadrage, etc. Avant eux, aux Etats-Unis, des photographes comme Robert Frank, Lee Friedlander ou Garry Winogrand avaient déjà exploré les mêmes voies. Ce faisant, les uns et les autres maltraitent les modes canoniques de composition de l'image – incarnés en photographie par la figure tutélaire d'Henri Cartier-Bresson – en puisant dans la maladresse des amateurs ou leur inconscient visuel des gestes rarement appris au sein des écoles des Beaux-Arts. Il se cherche aujourd'hui à partir des photos d'amateurs des transgressions esthétiques du même ordre que, par exemple, lorsque Picasso s'inspirait de l'art nègre.

¹⁴ *Photographies Magazine*, n° 74, mars 1996. Et il ajoute : « *Il y a parmi les photographes dites d'amateur des images extraordinaires.* »

D'autres plasticiens ne réalisent pas leurs photographies eux-mêmes. Ils réutilisent des clichés tout à fait ordinaires, précisément pour leur banalité, leur absence d'esthétique délibérée (ou supposée telle).

Le plasticien allemand Jochen Gerz explicite très bien cette démarche : « *je n'ai jamais été photographe, en terme de métier* », explique-t-il. « *Ce que j'aime bien dans la photographie, c'est qu'elle permet de faire rapidement une image, une image sans plus. (...) Je me suis rendu compte que je pouvais utiliser pratiquement n'importe quelle photo. Par exemple, je voulais voir des amis, et je savais qu'ils étaient près de la mer. Et les photos de la mer devenaient comme une raison de voir mes amis. (...) Au dernier moment, je n'ai pas pu partir, et j'ai écrit à ces amis. Je leur ai dit : je ne peux pas venir, faites les photos vous-mêmes et envoyez-les moi. Que ce soit quelqu'un d'autre qui les fasse était secondaire. Je me rends compte que la photographie n'est pas pour moi une signature, une histoire à voir. Son avantage est qu'elle peut potentiellement être faite par tous. La technologie, d'ailleurs, me donne raison. Avec les appareils récents, mon singe pourrait faire des photos... La photographie pourrait être l'outil, le pinceau de tout le monde. Comme si l'artiste était personne et tout le monde. (...) Le pinceau, tout simplement, que quelqu'un peut prendre ou laisser (je commence à partir d'ici à m'imaginer avec plaisir la vie après l'humanisme. Une seconde modernité ; l'art non-matériel et sans auteur) »¹⁵.*

Cette citation nous éclaire sur de nombreux points. Tout d'abord, Jochen Gerz pose comme préalable qu'il n'a jamais été photographe « *en terme de métier* ». Telle est la première fonction de cet amateurisme photographique des plasticiens : *se démarquer des professionnels de la photographie*. Il leur faut en effet réussir à faire de l'art avec un médium dont la nature sociale est perçue d'abord comme professionnelle (la photo de presse) ou commerciale (la photo de publicité ou de mode). En se contentant de pratiquer la photographie en amateurs, ils

¹⁵ Interviewé par Régis DURAND dans *Art-Press*, numéro hors-série sur la photographie, 1990.

s'affranchissent délibérément de cette double référence trop antinomique de l'art.

La référence aux pratiques amateurs de la photographie est très claire chez Jochen Gerz dans l'exemple qu'il donne de ses amis en vacances à qui il finira par demander de faire eux-mêmes des photos, c'est-à-dire d'ordinaires clichés de vacances. Ce qui ne l'empêchera pas de les réutiliser dans son travail de création.

Dans la foulée, Jochen Gerz déborde sur l'utopie de la photographie comme art à la portée de tous et, au-delà, sur une utopie beaucoup plus vaste : celle d'un art définitivement « *non-matériel* [c'est-à-dire sans œuvre] *et sans auteur* ». Il faut préciser que Jochen Gerz est un artiste progressiste, impliqué dans de nombreux projets à mi-chemin entre l'art et l'action sociale ou politique ; c'est un idéologue d'une remise en cause du champ de l'art – auquel il appartient néanmoins. Si, dans ses propos, la référence à l'amateur est centrale et déterminante, c'est cette fois parce qu'elle offre une *contestation radicale du modèle de l'artiste* hérité de la Renaissance.

Ce n'est donc pas un hasard si l'on voit se multiplier depuis quelques années, dans les cercles de la photographie plasticienne, des expériences « anti-artistiques », pourrait-on dire, de revalorisation de la photographie amateur. Certains artistes exposent des photos de mariage invendues (Jean-Christian Bourcart) ; d'autres reprennent des clichés d'amateurs ratés, ceux-là mêmes que la FNAC par exemple ne facture pas¹⁶ ; le photographe Jean-Marc Biry est même allé jusqu'à composer des clichés ratés dans l'espoir de les voir rejetés par le laboratoire de la FNAC ; d'autres encore s'intéressent aux chutes des pellicules d'amateurs. Ces opérations de recyclage ont une double visée : d'un côté, détacher radicalement la photographie plasticienne de la photographie professionnelle – les artistes préfèrent pour ce faire l'identité et les images de l'amateur à celles du reporter ou du publicitaire ; et, simultanément, remettre en cause la figure romantique de l'artiste inspiré *en*

¹⁶ Cf. Roberto MARTINEZ, *Non facturé, principe de réalité n° 2*, Paris, Florence Loewy, 1995. Il existe d'autres publications d'artistes sur le même principe.

faisant de l'art avec des images ordinaires, voire ratées, d'amateurs ordinaires ; des images dont, souvent, les artistes ne sont même pas les auteurs.

Cette logique de débordement se retrouve pleinement dans l'agence Grore qui, depuis 1992, s'est spécialisée dans la collection et la vente de photos anonymes trouvées dans les lieux publics : photomaton, photos de famille, portraits déchirés, etc. Aujourd'hui, sa collection est régulièrement exposée dans les musées d'art moderne, et elle vend des images aussi bien à des publicitaires qu'à des institutions culturelles. Le créateur de cette agence est un artiste conceptuel qui a abandonné en 1990 la production d'œuvres et même les installations pour se consacrer entièrement à la reproduction de ces images trouvées. Bel exemple d'art non-matériel et sans auteur que Jochen Gerz appelait de ses vœux.

Jochen Gerz disait d'ailleurs apprécier dans la photographie sa capacité à faire rapidement une image ; et il ajoutait : « *une image sans plus* ». En d'autres termes, un simple matériau visuel réutilisable à loisir. Tous ces artistes qui reprennent des photos de famille perdues, ratées ou qu'ils ont eux-mêmes trouvées dans les brocantes, apprécient de disposer ainsi d'images dont ils ne savent rien, dont ils ne veulent rien savoir, et qui s'offrent sans résistance à leur imaginaire. Ils se sentent particulièrement libres d'en user à leur guise. D'autant plus libres même qu'il s'agit d'images « hors d'usage » puisque rejetées par leurs auteurs inconnus ; disponibles par conséquent pour la sublimation artistique. Les plasticiens les retravaillent sans crainte de les voir se rebeller contre leur intention créatrice, même la plus destructrice : certains les repeignent (Hélène Hourmat¹⁷), les raturent ou écrivent dessus (Vincent Cordebar), d'autres en rephotographient des fragments (Michael Rauner), qu'ils peuvent agrandir jusqu'à l'abstraction (Catherine Poncin¹⁸), les intègrent dans des montages multimédias de textes et d'images (Sarah Andrew, Michael

¹⁷ Cf. Hélène HOURMAT, *Photographies et autres graphies*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 1999.

¹⁸ Cf. Catherine Poncin, *Post-photographe*, Trézélan, Filigranes Editions, 1999.

Lewy), etc. De telles photos ne risquent pas d'infiltrer leur œuvre de sous-entendus formels tenaces, comme pourraient le faire des clichés repris de la presse ou de la publicité. Bref, c'est un matériau idéal pour cette version minimaliste de l'art.

L'imaginaire familial

L'univers intime visualisé par les amateurs inspire également de nombreux plasticiens, principalement des femmes, qui recomposent des poses ou des scènes typiques de la vie de famille, telle que celle-ci apparaît dans les albums, mise en scène, glorifiée, toujours heureuse et conventionnelle. La production des artistes est, selon les cas, ironique (Michel Journiac), parodique (Sophie Calle), provocatrice (Glenn Ligon), nostalgique (Joanne Bouvier, Sophie Ristelhueber), voire ethnologique (Hélène Hourmat). Elle ouvre l'art contemporain sur le registre du banal et de l'ordinaire, par le biais d'un avatar moderne de la scène de genre¹⁹. On trouve dans la même veine, mais dans un style passablement différent, les séries autobiographiques composées par l'Américaine Nan Goldin : très significativement, cette photographe a commencé par les présenter dans les années 1970 sous la forme de montages diapos, à la manière dont certains photographes amateurs présentaient leurs photos de vacances²⁰. Depuis, la formule de la projection a été reprise par d'autres artistes qui formalisent ainsi le caractère à la fois réminiscent et évanescent des photos de famille (Lorie Novak, Adrien Meredith Hefta).

Ces artistes font de l'art à partir de scènes infinitésimales de la vie privée – un art qui veut précisément éviter le poids des grandes scènes et des grands personnages. Ici, la photographie de famille offre plus qu'un matériau visuel malléable, elle

¹⁹ C'est d'ailleurs dans cette catégorie, concurrentement à la rubrique « Portraits », que sont classées les photos de famille par le Cabinet des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France.

²⁰ Cf. Michel GUERRIN, « "La Ballade", forme originale de récit photographique », *Le Monde*, 14-15 octobre 2001.

propose un imaginaire du quotidien qui ruine ou viole les prétentions du grand art.

« Les artistes présentés dans cette exposition trouvent eux aussi leur inspiration dans les nécessités quotidiennes de la vie de tous les jours et rejettent à dessein la révérence passée de mode pour le grand goût [en français dans le texte] qui prévalait auparavant dans l'art français. » (extrait de l'argument de l'exposition *The Art of the Everyday : France in the 90s*, Grey Art Gallery, New York University, 1997 – je traduis).

Précisons toutefois que nous restons là dans le registre des transgressions destinées au champ artistique : puiser ainsi dans le registre visuel du quotidien ne rapproche nullement la production de ces plasticiens de la photographie amateur la plus ordinaire. Howard Becker soulignait déjà que les photographes américains précurseurs dans cette veine empruntaient « à la photo d'amateur ses compositions qui dissimulent les visages, ses cadrages en biais et ses sujets banals pour rompre avec le formalisme de la photographie d'art conventionnelle. [...] Or, les formes traditionnelles que les innovateurs remplacent par autre chose sont précisément celles qui, aux yeux d'un public moins averti, distinguent l'art de tout le reste. [...] La faculté d'envisager l'ordinaire comme un matériau artistique [...] est donc l'apanage d'un public initié. »²¹

La plupart de ces plasticiens, qui nous donnent à voir des scènes apparemment quotidiennes de la vie familiale, recourent à des artifices dignes du cinéma : mise en scène, direction d'acteurs, lumière, cadrage, etc. En un mot, tout y est *fabriqué sur mesure*. Certains, comme Christian Boltanski, vont même jusqu'à composer des albums photographiques de familles imaginaires.

Mais d'autres photographes, des femmes principalement, exposent aujourd'hui *des clichés de leur propre famille*. Sally Man ou Emmet Gowin aux Etats-Unis, Annelies Strba en Suisse, et bien d'autres encore nous livrent une chronique de leur propre vie de famille : nous voyons s'ébattre et grandir

²¹ Howard BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort).

leurs enfants, nous pénétrons dans l'intimité des pièces et des instants quotidiens, nous découvrons des scènes que la photographie de famille ne montre jamais : les querelles, les temps creux, la mort, la nudité, voire les relations sexuelles. La critique accueille généralement ces productions photographiques avec la certitude d'accéder par leur biais à l'une des formes les plus accomplies d'authenticité. Toutefois, l'insistance de ces photographes à dévoiler ce que la photo de famille censure, à commencer par l'intimité physique, soulève un doute qui tourne parfois à la polémique : on a ainsi reproché à Sally Mann ou Tierney Gearon d'exhiber leurs enfants nus ou dans des attitudes jugées provocantes. Certains artistes, comme Nan Goldin ou le Japonais Araki, exploitent délibérément ce potentiel provocateur lorsqu'ils exposent des photos de leur intimité érotique.

Quelquefois, ces photographies de famille gagnent une dimension sociale : grâce aux Américains Beth Yarnelle Edwards et Chris Verene, nous découvrons le quotidien bourgeois d'une banlieue de San Francisco (dans la série *Suburban Dreams*)²² ou la vie de familles ordinaires du fin fond de l'Illinois²³, tandis que le photographe anglais Richard Billingham nous livre crûment le mode de vie des siens, durement marqués par le chômage et l'alcoolisme²⁴. Ce type de séries nous propose des plongées dans l'intimité domestique que le reportage documentaire est rarement en mesure de nous montrer. Néanmoins, ces photographies sont exposées dans les musées d'art contemporain au lieu d'être publiées dans la presse. Leur dimension éminemment personnelle et autocentrée entre pour beaucoup dans leur affectation au registre de l'art plutôt qu'à celui de l'information. Elles se trouvent essentiellement valorisées comme des *visions de l'intime*.

La famille sert ici de passerelle vers l'*autobiographie*, réelle ou imaginaire (déjà évoquée à propos de Nan Goldin).

²² Autre chronique de la haute bourgeoisie américaine vue de l'intérieur, celle de Tina BARNEY (cf. son livre *Photographs : Theater of Manners*, Zurich, Berlin, New York, Scalo, 1997).

²³ Cf. Chris VERENE, *Santa Fe*, Twin Palms Publishers, 2000.

²⁴ Cf. Richard BILLINGHAM, *Ray's a laugh*, Zurich, Scalo, 1996.

Les enfants, par exemple, peuvent être mis à contribution, tels les modèles des peintres, pour figurer des scènes que le photographe tire de sa propre enfance : il se figure à travers eux et retravaille visuellement les images de ses propres souvenirs. D'ailleurs, depuis Renoir, les parents proches ont très souvent prêté leurs traits ou leur corps à l'imagination des artistes modernes : liberté créatrice et gratuité sont les deux avantages principaux de ce type de collaboration intra-familiale²⁵. La famille offre ainsi les personnages réels qui peuplent la vie privée du créateur, mais encore des figurants, voire des acteurs pour donner corps à ses obsessions visuelles²⁶.

La famille offre encore autre chose : la possibilité de *jouer sur le temps*, de mettre en forme le temps. Les enfants, le conjoint, dans une moindre mesure les parents, sont là en permanence : l'artiste peut les photographier comme bon lui semble, et il ne s'en prive pas. Il accumule, de la sorte, des clichés qui, mis en perspective les uns des autres, révèlent les effets du temps : les enfants grandissent, les adultes vieillissent. La photographie de famille telle que la pratiquent les millions d'amateurs fait cela systématiquement : photographier les anniversaires revient toujours à fixer l'état des proches tel qu'il a évolué d'une année sur l'autre. Certains artistes jouent délibérément sur cette disponibilité de la famille pour construire des séries sur le temps²⁷. L'exemple le plus complet en est peut-être donné par le photographe américain Duane Michals²⁸ : il a publié de véritables photos de famille annotées ou des simples

²⁵ L'artiste étant, *in fine*, le modèle le plus économique. Dans les années 1950, le peintre catalan Tapies a peint par exemple beaucoup d'autoportraits. Pour quelle raison ? Parce que, répond-il, « je suis le modèle le meilleur marché ».

²⁶ C'est avec le concours permanent de son épouse et de ses enfants, souvent masqués, que Ralph Eugen Meatyard a composé l'album de famille d'un personnage imaginaire, Lucibelle Crater.

²⁷ Cf. les *Correspondances* de Jean-Pierre Tingaud (1985), la production largement autobiographique de Denis Roche, l'imagerie baroque du Tchèque Jan Saudek, les 25 ans de portraits de ses sœurs publiés par Nicholas Nixon, etc.

²⁸ Cf. Duane MICHALS, *Album : The Portraits of Duane Michals 1958-1988*, Pasadena, Twelvetees, 1988. Pour un aperçu de l'ensemble de son oeuvre en français, cf. le n° 12 de la collection « Photopoche », Paris, Centre national de la photographie, 1983.

clichés de vacances, avant de composer ses propres séries et compositions sur ses trois sœurs ou certains de ses amis photographiés à une quinzaine d'années d'intervalle, ou encore sur ses parents, ensemble âgés puis chacun sur son lit de mort²⁹. Il s'est lui-même inclus dans cette exploration par une série d'autoportraits, jusqu'à mettre en scène le spectacle fictif de sa propre mort.

Questionnement

Cette profusion et cette diversité de réutilisation de l'imagerie des photographies de famille à des fins artistiques conduisent à soulever deux questions principales sur lesquelles je voudrais terminer mon propos. La première n'est pas nouvelle : c'est la question de l'esthétique populaire. La seconde est liée à l'actualité : c'est celle de la confusion des genres au sein de l'art contemporain et, plus généralement, de la production actuelle des images.

Retour sur l'esthétique populaire

L'exposition *Photos de famille*, présentée à Paris en 1990, était une manifestation d'envergure, conçue dans une optique délibérément artistique. On pouvait y découvrir des milliers de clichés d'amateurs, ainsi que les travaux de plusieurs photographes professionnels ou de plasticiens qui avaient travaillé sur leur propre famille.

Magnifié par la scénographie de l'exposition, ce flot d'images produit par des Français ordinaires se voyait reconnaître une valeur esthétique. C'était une nouveauté. Cependant, cette esthétique était qualifiée d'« involontaire ». Certes, l'œil averti du critique d'art pouvait déceler, au-delà de la banalité ordinaire de ce type de clichés, « un univers de

²⁹ Cf. également la série de Richard Avedon sur les dernières années de son père.

formes nouvelles, d'audaces visuelles » [je cite le catalogue] mais ces éclats noyés dans la masse étaient jugés involontaires comme s'ils avaient nécessairement échappé à leurs auteurs et s'étaient concrétisés à leur insu, tant les photographes amateurs sont censés être inconscients de l'art et de ses tendances. Bref, la photographie de famille se voyait valorisée d'une main et aussitôt dévalorisée de l'autre, puisqu'elle n'était pour rien dans les réussites que l'on saluait d'elle. A la manière dont Monsieur Jourdain écrivait de la prose, il lui arrivait de faire de l'art sans le savoir.

Dix ans plus tard, nous venons de le voir, beaucoup d'artistes exploitent les ressources visuelles et imaginaires de la photographie de famille. Un *Manuel de la photo ratée* est même paru dernièrement, destiné aussi bien aux simples amateurs qu'aux professionnels, parce que, selon son auteur, « *cela n'est pas si facile de faire des photos ratées* »³⁰. On mesure ici le chemin parcouru depuis le concours *Fautographique*.

Des manifestations comme les *Rencontres photographiques d'Arles* présentent désormais des expositions d'amateurs conjointement à celles des grands professionnels³¹. Parmi lesquelles, en 2002, l'exposition *Here is New-York*, réalisée immédiatement dans la foulée des attentats du 11 septembre aux Etats-Unis : composée délibérément de photographies d'amateurs et de professionnels, elle a attiré plus d'un million de spectateurs d'abord à New-York, puis à travers le monde. « *Rien de tel que la photographie anonyme pour poser le problème de l'auteur* »³². Ce type d'expérience fait ressortir la fragilité de la distinction entre professionnels et amateurs dès lors que l'on s'en tient aux images produites par les uns et les autres. D'ailleurs, la prolifération actuelle des travaux de plasticiens ou de photographes plus classiques montre bien que la photographie de famille enferme énormément de potentialités artistiques. Potentialités que les artistes n'ont pas inventées, mais bel et bien décelées dans ces

³⁰ Cf. Thomas LELU, *Manuel de la photo ratée*, Romainville, Al Dante, 2002.

³¹ Cf. Philippe DAGEN & Michel GUERRIN, « Arles magnétise les amateurs d'images », *Le Monde*, 8 juillet 2002.

³² Jean-Claude LEMAGNY, *art. cit.*

images. A travers les innombrables clichés pris à longueur de temps par des millions de gens à travers le monde s'engagent les mêmes types de recherches et de réflexions – certes moins abouties parce que non systématisées, et surtout moins visibles parce qu'enfermées dans l'intimité privée – que celles que poursuivent les artistes contemporains : réflexions sur le rapport à la réalité de l'œuvre ou de l'image, sur la mise en forme de la mémoire, sur la banalité ou au contraire l'étrangeté du quotidien, sur les effets du temps.

Quant à l'esthétique proprement dite, comment croire qu'elle serait toujours à un degré zéro dans la photographie de famille, alors que tant d'artistes contemporains s'en inspirent aujourd'hui ? Autre question : la pratique de la photographie pourrait-elle être devenue à ce point massive dans nos sociétés occidentales, de même que la consommation d'images élaborées par des professionnels (télévision, publicité, presse, etc.), sans avoir eu aucune incidence sur la compétence esthétique des amateurs ? Il serait particulièrement intéressant d'engager une étude historique sur le style des photos de famille depuis leur grand essor des années 1960 pour en appréhender les transformations, les variations en fonction de la technologie photographique, du développement de la télévision, de la communication audiovisuelle plus généralement.

La confusion des genres

En mars 1999 eut lieu à La Bibliothèque nationale de France un colloque intitulé *La confusion des genres : photographie, photographies*, au cours duquel fut présentée notamment une communication sur la photo de famille et l'art contemporain³³. Le motif de la confusion fut repris l'été dernier au sujet de la programmation des Rencontres d'Arles. On constate ainsi que l'intrusion des photographies de famille dans l'univers de l'art contemporain n'est qu'un cas particulier dans

³³ A propos de l'exposition *Who's Looking at the Family*, qui s'était tenue en 1994 à la Barbican Art Gallery de Londres.

un mouvement plus général qui tend à la confusion généralisée des genres picturaux.

Pour nous en tenir aux amateurs, leurs photos ou leurs films vidéos apparaissent désormais régulièrement dans les journaux télévisés : ils suppléent les carences des rédactions quand ils ne les devancent pas. Les publicitaires, à leur tour, puisent dans l'imagerie de la photographie de famille pour propulser des campagnes autour du patrimoine, de l'univers domestique, de la famille bien sûr, ou encore des vacances. La Poste a repris dernièrement des photos d'amateurs pour éditer une série de timbres qui connaît un grand succès commercial. Désormais, la photographie de famille est devenue communément synonyme de mémoire et d'évasion. Curieux renversement : initialement dépréciée pour sa banalité, la photographie de famille s'est imposée à son tour comme un lieu commun dans le langage visuel des producteurs d'images professionnels.

Au-delà, il faudrait s'étendre sur bien d'autres chevauchements ou interférences qui contribuent à brouiller les frontières entre les différents genres picturaux : entre l'art et le document, l'art et la mode, l'art et la publicité, l'art et la presse, la publicité et l'information, la mode et l'actualité, etc. C'est dans ce contexte totalement mouvant qu'il faut désormais appréhender l'importance culturelle de la photographie de famille – un contexte dans lequel l'esthétique, pour nous en tenir à ce critère, n'est plus l'apanage d'un seul groupe constitué ni d'une seule autorité compétente.