

Da: *Da Brancusi a Boltanski. Fotografie d'artista*, a cura di A. Sayag e A. de Gouvion Saint-Cyr, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 ottobre - 28 novembre 1993), Charta, Milano 1993, pp. 15-19.

La photographie au musée

Alain Sayag

La photographie n'a longtemps attiré que des peintres médiocres ou ratés. Daguerre le premier ne fut qu'un artiste besogneux et appliqué si l'on en juge par les rares peintures qui nous sont parvenues, et son nom serait bien oublié aujourd'hui s'il ne s'était associé à Niepce voici un peu plus d'un siècle et demi pour "inventer" la photographie. Nadar qui, quelques années plus tard, déplorait que la photographie n'attirât que des "peintres n'ayant jamais peint", ne fut lui-même qu'un bien piètre illustrateur avant de connaître la fortune comme fabricant de portraits photographiques. On pourrait multiplier les exemples, et citer, plus près de nous, le cas de Man Ray dont les peintures ne sont que le "fidèle témoignage de l'expérience d'un moment", pour reprendre l'euphémisme qu'il aimait à utiliser. Personne, pourtant, ne conteste plus à la photographie le droit de figurer parmi les beaux-arts. Acceptée sur les cimaises des musées et des galeries, enseignée dans les écoles des Beaux-Arts, elle connaît aujourd'hui les hauts prix qui font les grandes renommées. Ce n'est certes pas aux modestes artisans, fabricants de touchantes et dérisoires anecdotes dont les images encombrant les "mois" et autres festivals, que nous le devons. Mais à ceux, de plus en plus nombreux, qui font de la photographie une technique au service des recherches purement picturales. Si la photographie est ainsi devenue, comme le voulait Baudelaire, "la très humble servante des arts", c'est en abandonnant toute modestie quant à sa finalité. Les temps ne sont plus où Atget, comédien sans engagement, se présentait humblement, s'il faut en croire la plaque qu'il avait apposée sur sa porte, comme fournisseur de "documents pour les artistes". La photographie ne se borne plus à tenir "les archives de notre mémoire", elle s'est ouverte au "domaine de l'impalpable et de l'imaginaire"¹ qui est celui de l'artiste qui peint ce qu'il rêve, et non ce qu'il voit. Déjà en 1857, quand Nadar déplorait que la photographie fut à la portée du "dernier des imbéciles", c'était pour ajouter aussitôt que si elle "s'apprend en une heure [...] ce qui ne s'apprend pas c'est le sentiment..."²

Là, évidemment, résidait pour lui l'essentiel, car sans cette sensibilité personnelle, le photographe n'aurait été que "l'esclave borné d'une stupide machine".³ Cette machine est d'abord un instrument d'enregistrement que les artistes utilisent pour conserver la trace d'un travail en cours d'élaboration. Le sculpteur Constantin Brancusi (1876-1956) trouve tout naturel d'enregistrer dans son atelier parisien toutes les faces d'une sculpture. Peu à peu, cependant, il est conduit à s'intéresser à l'évolution de la lumière dans l'espace, à découvrir des rapprochements visuels surprenants que la photographie - plus encore que le regard - "surprend". Et ces découvertes visuelles l'amènent à

¹ Charles Baudelaire, "Salon de 1859", *La Revue Française*, 20 Juin 1959; texte repris dans *Les Curiosités esthétiques*, Paris, 1868

² Félix Nadar, cité dans *Du bon usage de la photographie*, p. 9, coll. "Photo Poche", n° 27, Centre National de la Photographie, Paris 1987.

³ Robert Demachy, "Mechanism and Pictorial Photography", *The Amateur Photographer*, 11 Juin 1907, in Bill Jay, *Robert Demachy, Photographs and Essays*, Academy Ltd., Londres, 1974, p. 31.

utiliser les ressources propres à la photographie (inversion, tirage négatif, etc.) pour créer des formes nouvelles. A travers cette oeuvre s'exprime donc tout l'éventail des rapports complexes que l'artiste peut avoir avec le médium photographique. Dès lors, les dadaïstes, puis les surréalistes n'eurent qu'à décliner cette première expérience: Raoul Hausmann, Man Ray, Brassai, mais aussi des figures moins célèbres, tels Pierre Boucher, Jacques-André Boiffard, Dora Maar, Raoul Ubac, Maurice Tabard, découvrent les ressources immenses que la photographie offre, tant techniquement que visuellement.

Ce qui est ici en jeu est moins la manière dont la photographie a influencé la peinture, sujet sur lequel il existe maintenant une volumineuse et excellente littérature, mais plutôt le domaine encore mal exploré d'une pratique picturale de la photographie. Pratique si éminente qu'il n'est plus guère de photographe, qu'il soit reporter ou publicitaire, qui ne s'en réclame à un moment ou à un autre, et ne tente ainsi de bénéficier d'un statut privilégié. Au même moment pourtant, certains, dont l'oeuvre photographique a marqué ces vingt dernières années, se proclament exclusivement peintres ou sculpteurs. Une telle confusion sémantique est peut-être la preuve du naufrage des valeurs artistiques auquel, pour quelques uns, nous assistons; elle est certainement le signe d'une résurgence de cette ambiguïté fondamentale à laquelle la photographie semble condamnée.

Depuis la fin des années 60 la photographie est en effet au coeur de tous les grands débats et de tous les mouvements qui, périodiquement, agitent le milieu artistique. Il serait vain de revenir sur la place évidente que des artistes comme Andy Warhol ou Robert Rauschenberg ont faite à la photographie. Non seulement leurs oeuvres se sont nourries de tous les débris photographiques qu'engendre quotidiennement notre société - de l'image imprimée aux photomatons, des publicités aux cartes postales -, mais la photographie est devenue pour l'un comme pour l'autre une part essentielle de leur création. Soit que, comme Rauschenberg, il ne trouve plus dans les magazines une matière suffisamment riche et préfère la produire lui-même, soit que, comme Warhol, le personnage ait dévoré l'oeuvre et que seule demeure l'image photographique qui nous en est donnée.

La photographie a aussi joué un rôle essentiel dans la dématérialisation qui a frappé toute la production de l'avant-garde. Ces tirages, généralement noir et blanc, souvent petits, presque toujours techniquement médiocres, nient toute subjectivité, ôtent toute "aura" à l'objet artistique. Ne demeurent plus que les objets qui se tiennent devant l'objectif dans une unité identique et dont la valeur devient quasi abstraite. La photographie est alors la seule trace, la seule réalité d'un art - qu'il s'agisse du *land art*, de la performance ou de l'art conceptuel - transitoire et lointain.

Et quand l'artiste ne possède pas le moindre rudiment de la pratique photographique, il s'en remet à un autre, non seulement pour le tirage, mais même pour la prise de vue, réduisant encore plus l'oeuvre à sa seule dimension conceptuelle. L'insistance mise sur la banalité de l'objet photographique qui nous est proposé ne vise pas seulement à priver celui-ci de toute valeur esthétique en soi - pour s'opposer à tout ce qui signalait la "photographie d'art" - mais surtout à mettre l'accent sur l'absolue neutralité objective du processus photographique. Cette objectivité naturelle de la photographie n'étant plus ici qu'un moyen au service d'un geste qui se proclame artistique.

Cette démarche qui est au centre de la pratique photographique contemporaine, se retrouve dans les photographies mises en scène des années 70-80. Images fabriquées, images construites, qui défient le bon goût et renversent les idées reçues, elles dénotent le retour à un imaginaire banni de la peinture. Les stéréotypes qu'elles cultivent, ceux de la mythologie ou ceux de la culture de masse, ne sont tolérables que parce que la photographie les souligne comme tels.

La photographie en les plaçant à distance, en les gelant, leur donne valeur de citations dans un perpétuel et savant jeu de miroirs. La vague du narcissisme photographique a d'ailleurs constitué un des prodromes de ce changement. L'auto-mise en scène a tenu une telle place dans la production

photographique de ces dernières années que l'on a pu être tenté d'en faire, non sans raison, une catégorie artistique à part.

Les vieilles catégories sont devenues caduques. La photographie n'est plus cette fenêtre clairement découpée par un liseré noir, ce morceau de réalité objective qu'y voyaient aussi bien les tenants du reportage "humaniste" que les amateurs. Elle est ce lieu intermédiaire où la fiction prend corps, où le fantasme devient réalité: mythologie de quincaillerie à laquelle se réduit le rêve de voyage pour Alain Fleischer ou l'"enfer des âmes" exploré par Joel-Peter Witkin. Tout semble désormais possible: Georges Rousse fait naître des volumes qui n'ont d'existence que par la caméra, Annette Messager fait s'épanouir des paysages romantiques dans la paume d'une main, et Tom Drahos transforme une ombre de papier froissé en objet monumental.

L'illusionisme du photographe s'affirme, alors que parallèlement le support photographique s'affiche. Les artistes n'ont pas seulement transgressé les limites qu'imposait un papier manufacturé en tailles standard comme le sont les chaussettes, ils ont, souvent avec délectation, réinventé des procédés artisanaux oubliés, parodiant non seulement les formes du passé, mais même le passage du temps. Les tirages de Joel Peter Witkin sont les objets photographiques contemporains les plus chers et les plus recherchés, car ils sont devenus les symboles du triomphe de la photographie picturale.

C'est dans ce contexte qu'il faut placer l'apparition, timide d'abord, puis après 1981 plus affirmée, d'une activité photographique au sein du Musée National d'Art Moderne.

Ce contexte était alors celui de la création du Centre Beaubourg, qui ne prit le nom de son fondateur, Georges Pompidou, qu'en 1975, et qui n'était pas exempt d'ambiguïtés. En effet, si la création du Centre coïncidait avec le passage, pour le Musée, à la "modernité" de la seconde moitié du XXème siècle, par un élargissement du cadre géographique et historique de ses collections (école de New York, surréalisme...), il ne pouvait pas, parallèlement, et comme l'avait fait le Museum of Modern Art de New York (MoMA), ne pas élargir le cadre "technique" de ses préoccupations.

Deux institutions nouvellement créées: le Centre de la Création Industrielle, - maigre consolation accordée à François Mathey après l'échec de son exposition manifeste "72/72" - et la Fondation Nationale de la Photographie que Pierre de Fenoyl tentait de faire vivre, interdisaient cependant de reprendre purement et simplement le schéma inventé par le MoMA.

A cela s'ajoutait la défiance instinctive de Pontus Hulten envers la photographie après la dérisoire expérience du Fotografiska Museet de Stockholm. L'ambiguïté s'installa donc, Pierre de Fenoyl organisant un certain nombre d'expositions itinérantes pour le compte du Musée ("Kertesz", "Trois jeunes photographes"...), tan dis que le Centre se cherchait une politique. Le Centre National d'Art Contemporain avait, certes, entamé en la matière des efforts méritoires avec une exposition "Henri Cartier Bresson" (au Grand Palais en 1970), mais fallait-il les développer, devait-il constituer une collection?

Un accord semblait pouvoir se dessiner avec le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale qui détenait, alors, la seule collection nationale de photographies. Quelques dizaines d'oeuvre choisies par Jean Huber Martin et Jean Claude Lemagny figurèrent le parcours des collections lors de l'ouverture du Musée en 1977, esquissant ce que pourrait être une histoire "parallèle" de la photographie en marge du développement des grands courants esthétiques depuis 1905. Mais outre le fait que la collection du Cabinet des Estampes n'a, évidemment, pas été constituée dans un esprit "muséal" et comporte de ce fait de graves et nombreuses lacunes historiques, sa nature de collection de "consultation" la rendait peu propre à une telle utilisation.

N'y a-t-il pas, en effet, une différence de nature fondamentale entre une collection faite pour la "lecture" qui adopte généralement la forme physique d'un recueil de planches et une collection pensée comme un objet pédagogique illustratif d'une "histoire", où la qualité matérielle de l'objet (sa technique, son faire) est inséparable de son contenu?

Il semblait donc indispensable - en dehors de toute rivalité institutionnelle qui n'aurait eu aucun sens - que le Musée constituât sa propre collection. Hélas, le très faible montant des crédits consacrés à l'acquisition de photographies⁴, l'urgence des besoins à satisfaire imposèrent des achats massifs de tirages modernes permettant tout à la fois de constituer rapidement une collection et de répondre à une forte demande d'expositions itinérantes. Situation périlleuse - en partie due au contexte politique difficile du Centre, devenu Centre Georges Pompidou - que celle de devoir rendre immédiatement "visible" une collection en cours de constitution⁵. Si certains achats se sont révélés, au bout du compte, fort honorables (Arbus, Sander, par exemple), d'autres incitent aujourd'hui à une extrême discrétion et font regretter quelques belles occasions perdues. Ainsi en est-il de Man Ray pour lequel on préférera retenir, en 1980, une peinture excessivement médiocre de 1929 à quelques chefs-d'oeuvre "aux sels d'argent" ou de l'ensemble de "photographies expérimentales allemandes"⁶ réunies par un galériste italo-allemand et dont le Musée ne sut empêcher la dispersion. Mais peut-être le moment des grandes occasions était-il déjà passé, puisque l'apparition d'un marché structuré autour du concept de tirage d'époque date des années soixante dix.

Peut-être, aussi, la vocation d'un musée n'est-elle que d'accompagner, de confirmer, de consacrer un tel mouvement de redécouverte, laissant à d'autres, mieux avisés, plus libres, le bonheur des amples et généreuses moissons.

Avec l'arrivée de Dominique Bozo à la tête du Musée en 1981, les activités d'expositions, certes, se réduisirent⁷, mais les moyens consacrés aux collections changèrent fondamentalement: moyens humains, d'abord, avec la création d'une sous-commission d'acquisition spécialisée⁸, moyens financiers surtout⁹.

Disposant de moyens importants et d'une autonomie relative, la seule stratégie de légitimation envisageable était naturellement de s'intégrer le mieux possible à la stratégie de l'institution. La collection de peinture devint, alors, la référence ultime, seule susceptible de justifier les prix élevés comme l'acharnement mis à traquer certaines oeuvres particulières. Ainsi s'établit une promiscuité des oeuvres qui transcende la réalité des techniques dans l'affirmation d'une esthétique, la norme n'étant plus la vérité d'un support - véhicule obligatoire d'une esthétique - mais "l'oeuvre" dans sa cohérence et son devenir historique.

La photographie s'inscrit, alors, naturellement dans la croyance largement partagée d'un inéluctable élargissement des "techniques", comme si le progrès industriel en inventant de nouveaux "dispositifs" mettait en cause les anciennes conventions culturelles provoquant ainsi un "progrès" artistique aussi inéluctable que spontané¹⁰.

La stratégie marchande en matière artistique - et elle s'oppose en cela à toute l'évolution du commerce moderne - , vise en effet non à multiplier les quantités en diminuant les prix, mais au contraire, en contrôlant rigoureusement l'offre, à maximaliser les prix. La photographie, bien que multipliable par essence, s'est fort bien adaptée à ce moule, soit qu'elle s'y glisse subrepticement en opposant l'épreuve

⁴ De 0,5% à 1 % du montant des crédits d'acquisition furent consacrés entre 1975 et 1981 à l'acquisition de photographies.

⁵ Meme avec des moyens considérables, le Paul Getty Museum en a fait récemment l'amère expérience.

⁶ L'exposition qui fut présentée en 1979 au Musée National d'Art Moderne ne donna alors lieu qu'à l'achat de deux oeuvres de Schawinsky.

⁷ Avec la disparition des "ateliers photos" en janvier 1985, par suite de la refonte architecturale des espaces des collections par Gae Aulenti, que suivit l'attribution des "Salles Animation et Contemporaines" à la librairie Flammarion.

⁸ Comprenant sous la présidence du directeur du Musée un représentant du Musée d'Orsay, un représentant de la Délégation aux Arts Plastiques et trois personnalités extérieures.

⁹ Passés, en 1985, à 5 % du montant des crédits acquisitions (qui furent entre-temps quintuplés), puis à 10% ces dernières années.

¹⁰ Rien n'est évidemment plus faux qu'une telle conception que déjà Bouvard et Pécuchet défendaient et que reprennent par exemple les organisateurs d'une exposition comme "Passage de l'image".

ancienne (*Vintage*) - rare - à l'épreuve "moderne", soit qu'elle le reprenne purement et simplement en proposant des épreuves uniques¹¹.

Cette stratégie n'est évidemment pas sans conséquences au niveau du collectionneur privé ou institutionnel. L'impact est, certes, d'abord dirigé vers ce personnage aussi mythique que rare, "le collectionneur", dont le désir ne devrait être exacerbé par la rareté. Mais le musée, lui aussi, se voit confirmé dans son rôle de conservatoire d'objets rares et précieux, il se démarque ainsi encore plus des bibliothèques ou des archives où les "images" sont conservées par dizaines de milliers, sinon par millions¹².

En quinze ans, une collection s'est donc constituée, passant de quelques oeuvres (deux exactement, si l'on excepte les 1656 clichés légués par Brancusi en 1956, avec l'ensemble de son atelier) à 7304 à la fin de 1993. La première constatation est évidemment une grande dispersion: 570 noms figurent, en effet, sur cette liste, ce qui donne une moyenne de 12 oeuvres par artiste, moyenne qui n'est fondamentalement pas très différente de celle que l'on obtiendrait pour le département des peintures. Une telle constatation n'a cependant, qu'une signification limitée et manifeste simplement l'atomisation traditionnelle des collections des grands musées. Toutefois, une toute autre impression se dégage si nous examinons de plus près l'évolution du prix moyen des oeuvres acquises chaque année et si on le compare à ceux des autres institutions françaises. En effet, on constate que le coût moyen des oeuvres photographiques acquises par le Musée, qui était en 1981 de 363 FF, passe l'année suivante à 2.182 FF, pour croître ensuite régulièrement, passant de 3.111 FF en 1984 à 5.018 FF en 1985, grimant même pour l'année 1989 à 39.202 FF, valeur exceptionnelle tenant à deux acquisitions particulièrement onéreuses.

Cette évolution est donc le témoin - compte tenu d'un marché resté relativement stable, contrairement à celui de la peinture - d'une politique d'acquisition exigeante. Ainsi, si l'on compare les coûts moyens des acquisitions du Fonds National d'Art Contemporain en 1987, on constate que la valeur de ceux-ci est très proche: 4.000 FF pour le premier et 3.329 FF pour le second, et que, correspondant assez bien au coût moyen d'une oeuvre de photographe contemporain, ils confirment la vocation de ces organismes. En revanche, si on les compare au coût moyen d'une acquisition du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, qui est de 1.300 FF¹³, toujours en 1987, on peut en déduire que les acquisitions de la Bibliothèque Nationale sont faites dans un tout autre esprit, probablement plus aventureux et plus éclectique.

Cette évolution marque, aussi, dans les acquisitions du Musée, la place devenue prédominante des tirages anciens et l'orientation majoritairement¹⁴ historique des achats. Elle ne permet cependant pas de déceler ce qui dorénavant fait l'originalité de cette collection faite exposition, en étroite collaboration avec Madame Agnès de Gouvion Saint-Cyr, responsable des collections du FNAC, et qui la devrait rendre manifeste.

¹¹ Peu importe qu'il s'agisse d'une décision volontaire de l'artiste ou du galeriste ou que celle-ci résulte du procédé utilisé (par l'utilisation du Polaroid par exemple).

¹² Aux premiers appartient la Bibliothèque Nationale ou la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine; aux seconds, le Service du Patrimoine qui collecte et conserve les archives des photographes (essentiellement sous forme de négatifs).

¹³ Ces chiffres sont calculés hors "dons"; en effet, dans le cas de la Bibliothèque Nationale, les dons et le "dépôt légal" se montaient en 1987 à 2090 pièces pour 334 achats.

¹⁴ Les tirages anciens n'apparaissent pas, dans les achats du Musée, avant 1982. Pour cette année là, ils représentent à peu près la moitié de la valeur des achats de photographie et 111% du nombre. En 1989, les tirages anciens représentaient le 82,5% de la valeur des achats et le 69% du nombre de ceux-ci.