

On peut envisager les trente-cinq ans écoulés depuis l'avènement de la scène photographique française selon trois grands moments. De 1970 à 1981, on a vu diverses initiatives individuelles dans les domaines de l'édition et des galeries, ou relevant de communautés urbaines pour des festivals. De 1982 à 1989, l'État s'est emparé du support pour lui donner ses infrastructures, tandis que d'autres initiatives, individuelles et concurrentielles, se développaient. De 1990 à 2005, la photographie a gagné tous les domaines contemporains jusqu'à devenir une sorte d'art officiel. Depuis cinq ans, le terrain continue de s'enrichir, même si différents partenaires privés ont dû cesser leurs activités. Une certaine banalisation s'opère, un académisme se fait jour; paradoxalement, c'est de nouveau le temps des expériences, aussi bien dans la confirmation d'une spécificité qu'en réponse aux nouveaux outils technologiques.

À la fin de la première édition de cet ouvrage, parue en 1996, nous avons sollicité les témoignages de cinq critiques et théoriciens français; de même, vous trouverez en ouverture de cette nouvelle édition quatre avis d'experts européens. À l'époque, avec son catastrophisme coutumier, Paul Virilio annonçait la fin de la photographie, absorbée dans le « bloc-image ». Si un certain nombre d'œuvres issues des nouveaux outils lui ont donné raison, le choc technologique a été bien amorti.

Il reste qu'un récent colloque, organisé à l'initiative des Rencontres Place publique de Marseille en juillet 2005, a posé la question: « Crise ou âge d'or ? » Les réponses sont très divergentes, avec des effets négatifs ou positifs selon que l'on se place dans la perspective de l'Institution ou dans celle du terrain. Ces derniers quinze ans ont été marqués par le difficile passage de l'attente du tout-État aux espoirs et aux péripéties d'une économie plus mixte.

Une mutation s'est opérée, autant dans les œuvres que dans les moyens de monstration et de diffusion. Les conséquences sur les pratiques sont nombreuses, elles ont entériné la brisure des genres traditionnels. Les frontières, par exemple, sont de plus en plus difficiles à définir entre reportage et approche fictionnelle à propos de la réalité politique et idéologique. Si, dans la première période, l'attraction du modèle américain était primordiale, s'y sont substituées ensuite d'autres influences plus européennes. L'école de Düsseldorf et son esthétique documentaire dominant ainsi la photo urbaine mais aussi le portrait. Comme en réaction, l'esthétique du quotidien, du banal, résultant du nouveau reportage

à l'anglaise, sévit autant dans les variantes du journal intime que dans certaines productions à volonté artistique. Pourtant, les champs d'expérimentation esthétique sont nombreux, on le sent dans les approches de l'identité individuelle et culturelle, dans l'ouverture aux diverses communautés, par des travaux qui fraient avec les sciences humaines, on le ressent aussi dans le passage que l'on peut définir de la photographie à la post-photographie et à ses nombreux avatars *mixed-media* (photo/dessin, photo/peinture, photo/sculpture). Cette évolution fort significative montre le vivier de création que constitue ce moyen d'expression reconnu au sein des arts visuels, position encore aujourd'hui semblable à celle de la danse au cœur des arts vivants. Ce sont les péripéties de cette aventure humaine, de cette «pensée en œuvres» que nous allons essayer de retracer, grâce au filtre des expositions importantes, des manifestations et des publications de tous ordres, sans oublier les acteurs individuels et collectifs qui ont porté ces réalisations et leur ont donné ce caractère singulier.

Sharon Kivland

— artiste, curatrice

UNE OU DEUX CHOSES À PROPOS
DE LA PHOTOGRAPHIE

Si Christian Gattinoni a déjà étudié la photographie pour une période donnée, ou plus exactement des périodes au sein desquelles il a noté des modifications significatives (ce qu'un sociologue appellerait des « changements paradigmatiques »), il m'a demandé de formuler quelques observations sur ces dix dernières années. Il m'a invitée à le faire en adoptant le point de vue d'une étrangère, qui voit la France depuis l'Angleterre ; photographe anglaise, qui donne sa vision de la photographie française. Ce n'est pas la première fois qu'un Anglais apporte son commentaire sur la France – nous avons, depuis longtemps, des rapports épineux avec nos vieux ennemis de l'autre côté de la Manche, un ennemi que nous aimons autant que nous l'envions. Pourtant, il serait malhonnête pour moi d'adopter cette position de commentateur depuis l'étranger (même si ce n'est qu'un voyage de deux heures de capitale à capitale *via* l'Eurostar). Non seulement parce que je ne peux prétendre à aucune autorité quant

à la connaissance de la photographie française (bien que je connaisse et admire de nombreux photographes français), mais aussi parce que je vis en France (et je suis parfois référencée comme photographe française par ceux d'Angleterre) depuis cinq ans maintenant – même si je continue d'utiliser le TGV et les tarifs aériens à bas coût pour retourner en Angleterre (où je suis rarement considérée comme une photographe anglaise, si ce n'est par ceux de France). Qui plus est, j'ai une relation ambiguë avec la photographie, qu'elle soit anglaise ou française : je ne me suis jamais considérée comme photographe, ni anglaise – ce que d'une certaine manière je ne suis pas – ni française. Ce n'est, loin de là, ni par autosatisfaction ni par embarras. J'aurais plutôt l'impression de mentir si je devais revendiquer un « métier » que je ne ressens pas comme mien (que je sois française ou anglaise). C'est ce sentiment de déplacement, ou de malaise, ou peut-être d'inquiétante étrangeté, pour emprunter à Freud le mot *unheimlich*, qui révèle quelque chose de la photographie, ici ou là, ici et là. Permettez-moi de m'expliquer, et ce faisant, de montrer (brièvement) quelque chose de la différence,

une différence qui est tout à la fois propre et étrangère à la photographie.

La photographie existe assurément en Grande-Bretagne, comme elle existe à coup sûr en France. Bien qu'il y en aura toujours pour chercher à dresser des listes définitives, de celles qui excluent certains en faveur de positions particulières sur la photographie (et ce qu'elle devrait être en fonction de la position de ces dresseurs de listes qui peuvent être photographes, écrivains, critiques ou curateurs...), je préfère davantage réfléchir sur les façons dont la photographie est enseignée – ou réformée – en pensant celle-ci (ce qui peut inclure les listes, les livres, les articles, les expositions). Pour revenir quelque peu en arrière, plus loin que la tâche qui m'est assignée, la photographie a été formée (ce, bien sûr, pas totalement) dans les institutions où elle a été enseignée, dans des circonstances particulières. Si les circonstances sont particulières, ces particularités ont des conséquences plus larges, plus générales, et, alors qu'elles ne concernent que les étudiants et les enseignants, elles ont des influences qui débordent sur le monde (où professeurs et élèves se trouvent dans des états d'esprit différents). Les années 1970 témoignent

d'une rupture dans ce que la photographie avait coutume d'être, et elle est devenue, pourrions-nous dire, plus variée, marquée par d'autres influences. Il y avait divers enseignements de la photographie, tous dédiés à des interprétations différentes de celle-ci, chacun espérant retenir quelque chose qui restait la Photographie. Lors de ma formation, j'ai appris des choses sur la chambre grand format, les formules chimiques, beaucoup de choses sur la sensibilité des émulsions, film et papier, et plus encore sur la prise de vue au stop system et toutes choses dont je me souviens. Pendant ce temps, de l'autre côté de Londres, d'autres étudiants en photographie étudiaient Roland Barthes (des années avant que je ne finisse par lire *La Chambre claire*), Jacques Derrida, Michel Foucault et Jacques Lacan. Ils apprenaient comment approcher les images – et la photographie – à travers le structuralisme, la déconstruction, la philosophie, le féminisme, l'histoire sociale, la psychanalyse et d'autres champs tout aussi excitants. Ces autres étudiants, dont certains sont maintenant mes amis et collègues, ont appris quelque chose d'autre de la photographie, dont à l'époque

je soupçonnais seulement l'existence, et à laquelle plus tard seule la curiosité m'a conduite.

Ils ont appris, comme une évidence, que, loin de n'être qu'une pratique singulière, la photographie fait partie d'un plus vaste domaine. Ils ont aussi appris que c'était une discipline artistique, agissant d'abord avec des paramètres spécifiques à ce moyen d'expression, définis initialement par des matériaux et leur mode d'application ou de construction, puis avec des qualités intrinsèques, propres à cette pratique ; spécificités brillamment signalées par Joseph Kosuth, parmi d'autres, pour justifier de façon éloquente l'existence d'une version postmoderne du support. Quand j'ai découvert à mon tour ces chemins passionnants, ne considérant plus la croyance en la photographie que comme un mythe moderniste, j'ai revendiqué un statut d'artiste, et non pas – je déteste le faire – de photographe. Mes références étaient alors, pour la plupart, étrangères, françaises, encadrées par une recherche provocante, intellectuelle, d'un exigeant langage d'images, dans lequel on pouvait trouver du photographique. Puis c'est devenu le modèle de l'enseignement de la photographie en Angleterre – ce n'est peut-être pas

totallement vrai, mais nous y croyons cependant. Certains cours de photographie ont été inclus dans un cadre plus large, celui des beaux-arts avec chambre noire. D'autres sont intégrés dans l'enseignement des nouvelles technologies, vidéo et multimédia, et tandis que ceux-ci maintiennent les procédés techniques de production, en gardant un œil sur les formes appliquées qui peuvent conduire ensuite à un travail, l'idée de la photographie comme part de la culture visuelle est maintenue. La littérature de ces cours (je vous en donnerai peu d'exemples) considère que les photos, comme les livres ou les peintures, ne rendent jamais compte directement des choses. Elles contiennent des idées qui peuvent concerner le sujet, celui qui regarde, le photographe ou l'acte même de la prise de vue. Cette littérature affirme une position subjective encourageant l'analyse et l'expérimentation. Elle prétend (c'est un autre exemple) que les étudiants peuvent « combiner des opportunités créatives [...] avec des aspects techniques et commerciaux », espérant toujours trouver des débouchés après l'école. Elle déclare (dernier exemple) qu'elle est conçue pour « fournir à l'étudiant

un ensemble de pratiques académiques des usages, fonctions et sens de l'image, en relation à l'art, la société et la culture». Ce qui était naguère si radical a été parfaitement intégré à n'importe quel enseignement respectable de la photographie, de telle sorte que c'est devenu une convention, un cliché, une nouvelle forme de mise en liste.

La première fois que j'ai donné une conférence sur mon travail en France, j'espérais trouver le même état d'esprit. Je pensais trouver des manières de penser et de parler de la photographie que je pourrais retrouver comme de vieilles connaissances, mais exprimées dans leur langue originale, et donc plus pures, plus vraies, avec l'accent charmant de leur lieu d'origine. Les deuxième, troisième, quatrième fois (je ne compte plus), j'espérais encore trouver cela, la traduction partagée d'intérêts théoriques, se manifestant dans le discours sur la photographie, le dessin, l'histoire de l'art, la sémiotique, l'étude des films, tout et n'importe quoi, qui donne une compréhension critique sur la façon dont les images sont produites et approchées. Il y a encore quelques semaines, je pensais que quelqu'un lèverait la main dans la salle pour engager un débat avec moi sur

le marxisme. (De fait, un étudiant m'a réellement demandé plus tard : qui était ce Marx ?)

Bien entendu, j'ai eu ces échanges en France, avec des étudiants, avec d'autres, mais ils me sont apparus plus lents, plus timides, et cette timidité m'a déconcertée et parfois déstabilisée. Je pense que c'est là la différence, une différence qui se fait plus prégnante dans les rapports, français et anglais, avec ces champs de recherche qui ne sont pas ceux de la photographie, et qui peut sembler troubler l'hypothèse rassurante de la photographie comme champ de recherche ; l'intrusion, pourrait-on dire, d'un étranger. Conforter un mode de pensée qui nous permettrait d'envisager une photographie comme une invention singulière ne signifie pas que nous ne pourrions plus être captivés et émus par elle. D'un autre côté, la réaffirmation que nous soyons conquis par elle ne sous-entend pas que nous devions identifier une vérité sous ou au-delà de cette image ; nous devrions plutôt nous référer à la politique de croyance aux images. Dans les hésitations entre ces deux positions, un regard étranger comme le mien pourrait trouver quelque chose au sujet de ce « quelque chose » de la photographie.

Paul di Felice

— critique, curateur, coresponsable
des éditions Café-Crème

REGARDS SUR QUELQUES PHOTOGRAPHES
PLASTICIENS FRANÇAIS DANS
LES PAGES DE CAFÉ-CRÈME ÉDITIONS
À LUXEMBOURG

La création de Café-Crème éditions coïncide avec l'entrée en force de la photographie dans les manifestations artistiques au début des années 1980. On se rappelle le grand événement « photo » à la Biennale de Venise en 1979, la création du Mois de la photographie à Paris et les articles d'Hervé Guibert publiés entre 1977 et 1985 à la rubrique photo du journal *Le Monde* qui ont accompagné le développement du paysage photographique français.

Au moment des premiers numéros de *Café-Crème magazine*, la photographie au Luxembourg n'avait pas encore atteint le statut d'œuvre d'art, alors qu'en France une réflexion sur le « photographique » était menée parallèlement par des photographes plasticiens et théoriciens avec lesquels nous avons pu établir des relations dans le cadre de l'édition. Les bons contacts avec des acteurs dynamiques du milieu photographique de l'époque, comme Jean-Luc Monterosso, Christian

Gattinoni et Carol Marc Lavrillier à Paris, ou Michèle et Jean-Luc Tartarin à Metz, avaient facilité l'ouverture au Luxembourg à la nouvelle création photographique française dès les premiers numéros de *Café-Crème magazine*, en 1984.

Face à l'ambiguïté du statut de la photographie et sa présentation souvent « exclusive » dans le contexte du support, la revendication de la photographie plasticienne était alors plus qu'une question de choix éditoriaux. Mis à part quelques détours par la photographie de mode, la photographie documentaire resta absente des pages de *Café-Crème magazine* tout au long de son existence.

Avec le souci de respecter l'œuvre et l'auteur, nos orientations thématiques furent stimulées par les recherches qui se faisaient alors autour du corps et du rapport du photographe avec la représentation. Plutôt que de choisir l'autre voisin luxembourgeois représenté par l'école de Düsseldorf, avec ses maîtres et disciples revendiquant tous la même démarche typologique, nous avons ouvert alors nos publications à une génération émergente de photographes plasticiens français aux singularités bien déterminées.

Cette recherche, qui s'oriente davantage vers la fragmentation du corps et des formes, provoquant l'éclatement de l'image et le morcellement de la vision photographique, est récurrente dans de nombreux travaux d'artistes français que nous publions depuis les années 1980.

C'est le cas pour Bernadette Tintaud, qui utilise la photographie comme expérience interrogative dans des dispositifs d'effacement et de reconstruction d'images de natures diverses. Au-delà de la recherche sur les principes fondamentaux de l'image, des artistes comme Gilles Tellier explorent ce que Christian Gattinoni a caractérisé dans son compte rendu sur l'exposition « D'un art à l'autre », à savoir les « effets de la rhétorique du changement d'échelle », où la photographie révèle la mise en scène minimaliste d'une réalité « sublimée », fabriquée souvent, par l'artiste lui-même dans l'univers de l'atelier. Ces démarches « plasticiennes », certes, revendiquent aussi la spécificité du photographique avec comme but l'exploration du support. Au début de l'année 1990, *Café-Crème magazine* présenta différents artistes français, comme Riwan Tromeur et Tom Drahos,

travaillant sur les limites de l'image photographique.

Tout en renonçant, en quelque sorte, à la représentation, Tromeur y défendait sa démarche de photographe. Les voies imagières ne l'intéressent pas, mais, comme il l'a formulé lors d'une interview dans *Café-Crème magazine*, le processus de libération du « photographique de l'image pour que le photographique en tant que tel apparaisse » est pour lui la magie qui accompagne la naissance d'une photographie : « un processus événementiel particulier : physique, chimique et lumineux. »

Toutes ces démarches radicales, sans pour autant être toujours iconoclastes, parlent de façon poétique du passage d'une photographie à vocation indicielle vers la photographie décalée de son statut primaire. Dans une interview de 1990, Tom Drahos parle de son travail sur la mémoire (les photos broyées de sa famille dans les bocaux, les chiffons imprégnés de vieilles photos diluées) et de la photographie comme substance photographique à travers laquelle il métamorphose l'image en matériau doté d'une mémoire.

La photographie, comme installation et comme matérialité récupérée, est mise en évidence dans

les pages consacrées à Patrick Bailly-Maître-Grand. Chez lui, le caractère d'indéxation notamment dans sa série *Digiphales*, est dépassé par un travail sculptural sur l'ombrage et le volume, ce qui donne ainsi à l'image une dimension plastique et physique plus proche de la stèle que de l'image immatérielle.

D'autres pages, dédiées à Pascal Kern à la fin des années 1980, montrent aussi que ses œuvres photographiques renvoient à la matérialité sculpturale. Dans ses diptyques, il fait souvent interférer le matériau de l'objet photographié au matériau du cadre, jouant ainsi sur les notions d'empreintes, de réflexions et de retournements de l'espace.

Ce sont ces nouvelles démarches photographiques singulières que nous essayâmes alors de promouvoir, grâce à une diffusion internationale, avant de nous consacrer, à la fin des années 1990, à des thématiques plus complexes à travers des expositions et des catalogues. Ces nouveaux défis éditoriaux se sont inscrits dans la continuité des publications sous forme de catalogues qui reprenaient de façon plus synthétique des sujets déjà amorcés au sein du magazine.

Ainsi, quand il s'agit pour nous de montrer «l'insaisissable objet

photographié», dans le cadre de l'exposition sur les modèles artistiques et photographiques, nous présentons des artistes comme Patrick Tosani, qui transfère l'objet de l'espace réel dans l'espace photographique à travers la fragmentation et la monumentalisation des choses. Sa démarche conceptuelle à travers la frontalité de l'image permet cette construction architecturale et sculpturale qui transforme notre quotidien et surtout notre perception ainsi que les logiques de représentation qui y sont rattachées.

Nous pensons alors aussi à des artistes comme Claude Closky, dont le travail dans un autre style, mais lié au thème de la représentation, bouleverse notre système en interrogeant notre relation avec la réalité. Il en est ainsi des *Trahisons du modèle*, avec sa série *Objets en lévitation dans la cuisine*, images étranges, sans suite logique et sans narration, et qui, par l'absence du référent humain, perturbent le regard du spectateur.

Cette préoccupation plastique dans le questionnement du «fait» et de la «fiction», nous l'avons trouvée chez Paul Pouvreau quand nous avons présenté ses remises en scène des batailles en hommage à Uccello,

dans ses travaux plus récents où le réel et le signe se juxtaposent dans des mises en scène photographiques qui analysent aussi bien l'objectivité photographique que le rapport que l'artiste entretient avec la représentation, l'œuvre et les différents genres artistiques.

Patrick Raynaud est un autre artiste que nous avons suivi tout au long des années 1980. Sa façon de reprendre les grands thèmes classiques comme prétextes pour réadapter des sujets qui font partie de notre culture, de notre inconscient et de notre système de référence par le biais d'un moyen d'expression contemporain et en même temps pour poser les problèmes ontologiques de l'œuvre (sa nature, sa conservation, sa mise en contexte et en situation) a été stimulante pour nos réflexions sur la place de la photographie dans l'art et dans la vie.

Les expositions «The 90s : A Family of Man ?», «Les trahisons du modèle» et «Apparemment léger», qui constituent une sorte de trilogie sur la remise en question des standards de représentation du corps et de l'espace, témoignent de ce développement de la photographie et du photographique ainsi que de la pertinence de la réception

et de la contextualisation de l'image en France.

Re-présenter la série *MediaPlanning* (1996-1997) de Jean-Luc Moulène (photographies de personnes nues et de natures mortes, en référence à l'idéologie de la communication et des modèles de représentation, œuvres exposées dans la ville de Kassel lors de la Documenta X) a été pour nous une autre occasion pour rappeler que ces «belles» images sont surtout pensées pour remettre en question l'œuvre d'art et ses circuits de diffusion.

L'expérience du photographique comme lieu de réflexion sur les représentations, qu'elles soient de nature identitaire (les reliques photographiques des interventions chirurgicales d'Orlan ou encore les jeux «masqués» ambigus des mannequins de Jean-Pierre Khazem) ou environnementale (les séries de non-lieu de Dominique Auerbacher, qui exprime la banalité du quotidien tout en s'interrogeant sur la représentation des images dans notre culture contemporaine), semble constituer le fil rouge d'une partie de ces choix artistiques que nous avons pu opérer pendant les dernières années d'édition et de médiation artistiques. La collaboration

avec le musée Malraux et la ville du Havre (dans le cadre des Semaines européennes de l'image) et le soutien de l'AFAA (désormais CULTURESFRANCE) depuis 2000 ont permis de garder le contact avec la jeune création photographique française tout en poursuivant cette voie de la recherche photographique – à l'exemple d'un Alain Declercq et ses images dérisoires ou d'un Julien Prévieux et ses détournements d'icônes filmiques populaires.

Sans être exhaustive, cette petite sélection – qui ne reflète que quelques partis pris de notre politique éditoriale – montre néanmoins diverses caractéristiques de l'esthétique de la photographie française.

Si on ne peut parler ni d'école ni vraiment de style, on peut cependant oser y voir une particularité qui se traduit chez certains par l'utilisation de l'image comme « mise en abyme » d'un réel « réinventé ».

Adriaan Himmelreich

— critique d'art

VUE DEPUIS CE « PETIT NORD »...

Vue depuis ce « petit Nord » néerlandophone, la photographie en France reste toujours liée à un patrimoine particulièrement riche et à une ribambelle d'institutions, dont la visibilité varie au fur et à mesure des expositions qu'elles produisent. Les facilités de déplacement permettent à beaucoup de néerlandophones, parmi les vingt et un millions, de faire régulièrement un saut à Paris, pour s'y dissoudre dans les foules que drainent ses musées, ses monuments et autres événements prestigieux. Une infime partie d'entre eux n'ignorent pas les programmes proposés par le palais de Tokyo ou ceux de la Nuit blanche, et ils rendent visite à la Fiac ou à Paris Photo. Depuis Walter Benjamin, on sait que Paris est fait pour faire du lèche-vitrine. Soucieuse de mettre en valeur ses décors, la ville ressemble de plus en plus à une carte postale, alors que d'autres réalités, moins romantiques ou carrément plus impitoyables, y mènent une vie à peine visible. Dans ce contexte, le domaine de la photo semble être bien servi.

Gâté, Paris possède la Bibliothèque nationale, le musée d'Orsay, la Maison européenne de la photographie et le Jeu de paume (qui abrite avec l'hôtel de Sully, les vestiges de feu le CNP), ainsi que Paris Photo et le Mois de la photo. L'été, quand tous se ruent vers le soleil, on se risque à découvrir d'autres trésors photographiques, surtout à Arles, mais aussi à Chalon-sur-Saône, à Toulouse ou à Perpignan. Avec un Français coinventeur de la photographie (Nicéphore Niépce) – l'Angleterre ayant fourni l'autre (William Henry Fox Talbot) –, une agence mythique comme Magnum, l'héritage de Cartier-Bresson et autres ingrédients de la légende, l'ensemble français dans ce domaine reste impressionnant.

Toujours est-il que le vrai essor de la photographie en France s'est produit assez récemment, c'est-à-dire au tout début des années 1980, avec la création, par la ville de Paris, du Mois de la photo et celle, par l'État, du Centre national de la photographie, quelques années plus tard. La télévision, la fin des Trente Glorieuses et de l'ère industrielle, ont donné un nouveau rôle à la photographie, comme à toute expression culturelle de feu la modernité. La nouvelle industrie,

c'est la culture pour tous, symbolisée par le pastiche industriel du Centre Georges-Pompidou des années 1970. Quand les musées proposent au grand public de découvrir les grands moments de l'art de leur propre siècle (dans des expositions majeures comme « Paris-Berlin », « Paris-Moscou », « A New Spirit in Painting » ou encore « Westkunst »), la photographie est présentée comme l'expression par excellence de toute la culture moderne, depuis son invention. Ainsi la photographie peut-elle aussi être regardée comme une discipline visuelle à part entière ; ce qui, paradoxalement, amène progressivement à la découverte d'un domaine encore plus large, celui de l'image issue de la révolution numérique. Nous voilà dans la Babylone culturelle que présentent les arts visuels mondiaux aujourd'hui.

La photographie y est partout. Elle se consomme sous forme d'originaux ou de copies, aussi bien que sous forme de livres. Elle est devenue, surtout, un marché qui, grâce à sa relative accessibilité, attire de grands et de petits collectionneurs venus de partout et un public plutôt large.

Mais, au fond, la photographie en tant que telle n'existe pas. Elle est

un ensemble de techniques appliquées dans différentes situations et à des fins très diverses : de l'utilisation privée jusqu'à l'art contemporain, en passant par la presse, la publicité, le cinéma ou la mode. Elle est le nuancier de notre mémoire commune (et ici je songe à ces événements aussi intimes que festifs que sont les « diaporamas » de Pierre Leguillon). Dès lors, on parle plutôt d'image, qu'elle soit argentique ou numérique, statique ou animée, expression personnelle ou « copiée/collée ».

Ce dernier aspect est issu d'une longue tradition, allant d'André Breton, jusqu'à Claude Closky (qui, d'ailleurs, a reçu le prix Marcel-Duchamp en 2005), *via* Guy Debord ou Raymond Hains. Le discours photographique ne trouve guère sa place dans cette tradition, et il est supplanté par un discours politique, social ou phénoménologique. La France, où les intellectuels sont toujours plus estimés qu'ailleurs, a vu paraître un grand nombre d'écrits savants au sujet de l'image, dus à des gens connus comme Roland Barthes ou Jean Baudrillard, mais aussi à des presque inconnus à l'étranger, tels Arlette Farge, Marie-José Mondzain ou Jean-Luc Nancy. Cela constitue un véritable patrimoine et, à mon avis,

il est devenu grand temps de faire sortir un « French Reader » rassemblant des textes clés à propos de ce sujet passionnant pour des lecteurs internationaux. Au demeurant, c'est l'art contemporain qui a « volé » la photographie aux photographes, à juste titre et pour une raison simple : les photographes manquent de discours s'élevant au-dessus du niveau de la technique et des sujets appartenant au monde d'ici-bas.

Cette scission entre photographie et art plastique, aussi vieille que la photographie elle-même, se confirme partout, notamment au sein d'institutions. Elle fait oublier tout un pan d'artistes, par exemple un Pierre Radisic ou une Pascale Lafay, qui travaillent entre les deux. La situation aux Pays-Bas ou en Flandre n'est pas différente, même si ces pays ont pu profiter de leur retard relatif dans ce domaine. La photographie y fleurit, au même titre que la mode, le design, l'architecture ou, bientôt, le *gaming industry* des jeux électroniques. Dans nos régions d'Occident, les « hypes » passent, l'art reste et se déplace vers d'autres centres du monde. Prochain rendez-vous à Istanbul ou à Shanghai ?

Vincent Juillerat

— critique d'art, responsable du festival

Images Vevey

LA PHOTOGRAPHIE FRANÇAISE : CONSTATS

Il m'est arrivé une fois, lors d'un débat au sein d'une commission, ♦ d'éprouver un sentiment qui attaqua ma francophilie et qui, plus que jamais, me fit comprendre que culture rimait avec sensibilité, et esthétique avec territorialité.

Il était alors question d'un film ♦ qui abordait notamment les thématiques de la création, de l'art et du pouvoir, de la difficulté, en tant qu'artiste, de porter un nom connu. M'étais-je laissé attendrir par ce récit mettant en scène l'un des compositeurs les plus prestigieux de son temps et ses relations avec Frédéric II de Prusse ?

La base de réflexion sur laquelle reposait ce film à costumes m'apparaissait contemporaine et digne d'intérêt. « Trop français », avait-on rétorqué ! Il fallait comprendre que la majorité germanophile de ladite commission l'avait trouvé trop poétique, trop esthétique, trop discursif, trop réflexif, trop narratif. Les uns étaient exaspérés, les autres enthousiasmés. Ce clivage romand alémanique ne m'était, dans ma

pratique culturelle, encore jamais apparu de manière aussi forte. Ces adjectifs, s'ils sont assimilés et positifs pour les francophones, sont souvent utilisés, comme j'ai pu m'en rendre compte lors de jurys internationaux, pour disqualifier les travaux photographiques d'artistes français.

La photographie française – peut-on cependant généraliser ainsi ? –, pour une part, subit encore, l'influence du style de la photographie humaniste et, pour une autre part, possède des références qui sont difficilement transposables hors de l'Hexagone.

Serait-ce l'une des raisons pour lesquelles « les artistes français s'exportent mal » ? ♦

Certainement pas. Ce fait relève davantage d'un processus complexe qui mêle la politique culturelle et l'éducation, l'économie et les médias, et il n'a que peu à voir avec la qualité des travaux artistiques. Ceux qui savent jouer avec le médium-photo (Éric Rondepierre ou Alain Fleischer) ou avec l'installation (Christian Boltanski ou Annette Messager) créent une œuvre originale, qui échappe aux références uniquement nationales, et réussissent à faire fi des frontières et autres barrages esthétiques.

♦
Commission pour le cinéma et la photographie dans le cadre de Pro cinéma Berne. Cette commission, bilingue français-allemand, se prononçait alors sur le Prix du cinéma du canton de Berne en 2003.

♦
Mein Name ist Bach, de Dominique de Rivaz, Suisse-Allemagne, 2003, 35 mm. Ni ce film ni son auteur ne sont pourtant de prime abord francophones. Dominique de Rivaz est née à Zurich et vit à Berlin. Elle fit ses études à Fribourg (Suisse).

♦
Claire Guillot, « Les artistes français s'exportent mal », *Le Monde*, 11 juin 2005.

Une autre voie à suivre est celle empruntée par Shanta Rao, artiste française d'origine indienne. Elle mêle divers genres artistiques (la performance, la danse, la peinture, la peinture cinématographique indienne, etc.), questionne la représentation en général, interroge les traditions de son pays d'origine, s'insère dans l'image, mêle le mouvement au fixe et tente d'esquisser des réponses aux troubles qui l'envahissent : la place de la femme, l'abandon, l'intégration, la mixité... Shanta Rao explore ainsi des notions à la fois françaises et indiennes, créant une œuvre heureusement plurielle, nécessaire en ces temps de doute.

Loin de toute convention purement nationale, l'intérêt se porte désormais vers celui qui sait trouver un passage à travers le magma des nationalités et des religions, des cultures et souvent aussi des genres artistiques.

Confusions qui demandent à être ordonnées.

C'est sans doute ainsi que les artistes, français ou non, pourront se frayer un chemin et créer une œuvre.