

PHOTOGRAPHICA

ÉDITIONS DE LA SORBONNE
N° 1 — SEPTEMBRE 2020



Patrimoines photographiques,
matière de l'histoire.

Revue *Photographica*

Dossier de Presse

Photographica, une revue pour l'histoire de la photographie

Photographica est une nouvelle revue qui a pour ambition de soutenir la dynamique de recherche autour de l'histoire de la photographie au niveau universitaire comme muséal. Le champ des études sur la photographie est aujourd'hui porté par de nombreux atouts comme l'abondance des fonds de toutes provenances, la numérisation d'images et de sources toujours plus accessibles et l'intérêt pour les études visuelles en général. Parallèlement, l'histoire de la photographie comme discipline et comme source de connaissance suscite toujours plus d'intérêt de la part des étudiants, tant dans les universités que dans les écoles d'art.

La revue *Photographica* voudrait accompagner ces renouvellements à la fois des méthodes, des objets et des publics en ouvrant ses pages à une histoire de la photographie qui se reconfigure en permanence, sans se couper des approches transversales venues des études visuelles et de la culture matérielle. *Photographica* a pour ambition de travailler sur les questions posées par les patrimoines photographiques (archives, collections, fonds), sur l'histoire des acteurs, de la matérialité des objets et des pratiques photographiques, et de mettre à disposition de ses lecteurs, au fil de ses numéros, sources (imprimés, archives, photographies), traductions de textes historiques vers le français et actualités scientifiques du champ.

Publication semestrielle, elle fonctionnera sur la base d'appels à contribution régulièrement lancés aux chercheurs français et

étrangers et d'évaluations en double aveugle. *Photographica* a également voulu réunir autour d'elle un comité de rédaction jeune qui rassemble des spécialistes de différents champs de l'histoire de la photographie ou liés à l'histoire de la photographie, venus du monde de la recherche (universités, musées, archives).

Chaque numéro s'ouvre sur une courte séquence intitulée « Un numéro. Une image » qui permet, à travers un texte resserré et d'esprit assez libre, de présenter une image isolée qui ouvre sur la thématique abordée. Celle-ci fait l'objet de la rubrique « Dossier » qui après une introduction, regroupe entre 4 et 8 articles multipliant les points de vue sur une question en particulier. Au centre de chaque numéro, et en relation avec la thématique du dossier, la rubrique « Source » présente de manière approfondie un ensemble iconographique, un document textuel ou l'édition critique d'un texte francophone ou traduit, peu ou pas accessible au grand public comme aux spécialistes. L'idée y est donc d'éditer des documents (visuels comme écrits) qui peuvent servir à la communauté des chercheurs dans un horizon de mise à disposition, et de donner à voir, au fil des numéros, ces "matériaux" de l'historien. Une rubrique « Varia » peut le cas échéant accueillir des articles hors thématique, et une rubrique « Entretiens » pour des conversations croisées avec d'autres champs connexes. Enfin, dans ses « Actualités scientifiques », la revue produit une veille scientifique dans le domaine de l'histoire de la photographie : comptes rendus d'ouvrages, de livres, d'expositions et de colloques. Les résumés en français et en anglais de chaque article, ainsi que les bibliographies des auteurs des articles, referment chaque numéro.

GÉNÉRATIONS PHOTOGRAPHIQUES

Dans *La mécanisation au pouvoir*, Siegfried Giedion livre en quelques pages sa conception de l'histoire : un objet de réinterprétation permanente, soumis à l'observation des générations. « L'histoire est un miroir magique, écrit-il. Celui qui y plonge le regard y voit sa propre image, sous la forme d'événements. Elle n'est jamais au repos, mais au contraire, toujours changeante, comme la génération qui l'observe. On ne peut la saisir dans sa totalité : l'histoire ne dévoile que des facettes d'elle-même, facettes inconstantes qui fluctuent selon le point de vue de l'observateur¹. » En regardant cette surface réfléchissante, chaque génération entrevoit, par les questions qu'elle pose, de nouvelles configurations qui se confondent avec sa propre image. Car dans les archives et les sources, qu'elles soient photographiques ou non, n'est-ce pas toujours un peu de nous-mêmes que nous mettons, et un soupçon de ce que d'autres avant nous ont perçu ?

De l'histoire-miroir à la photographie-miroir, il n'y a qu'un pas de côté, et pour filer la métaphore, suivons Oliver Wendell Holmes qui, dans un article de 1859 sur la stéréoscopie, peint la photographie comme « un miroir doté de mémoire ». Si l'idée est ancienne et remonte aux années 1830, cette formule ouvre le médium à un double sens, permettant, selon les mots de François Brunet, de comprendre l'image photographique comme « un miroir mémoriel, servant de traces visuelles du passé, l'instrument "technique" d'une galerie d'histoire » et comme « un miroir "augmenté" d'une capacité de capture, de rétention ou de reproduction : un dispositif optique enrichi d'une propriété chimique de conservation² ».

Le miroir évoqué par Giedion, et dans lequel nous plongeons notre regard pour faire histoire, peut bien être photographique ; il est, nous dit-il, soumis au flux des générations. Dans un récent ouvrage, Yann Potin et Jean-François Sirinelli placent cette notion de « génération » au centre de leur propos et l'interrogent, face à celles de « courant » ou d'« école » notamment, pour mieux comprendre l'histoire des historiens de la période contemporaine³. Au cœur du changement générationnel, le passage du temps. Faut-il lui attribuer une durée précise et régulière ? La sagesse populaire découpe souvent le siècle en quatre générations. Pour autant, dans le champ intellectuel, la génération est à la fois une affaire de dates de naissance et d'arrivée ou d'irruption d'événements, la rencontre ou plutôt la combinaison d'une époque et d'individus.

De la création d'*Études photographiques* à *Photographica*, de 1996 à 2020, ce sont près de vingt-cinq ans qui se sont écoulés : une génération. Durant ce quart de siècle, il est indéniable que l'histoire de la photographie s'est modifiée, sous l'influence de l'histoire culturelle et sociale, des études visuelles, mais aussi du tournant anthropologique et matériel qui s'est produit dans le sillage de l'irruption du numérique, lequel a sans doute, de manière inédite, renouvelé notre attention à la technique et aux objets photographiques. La passion des images a fait sa mue objectale.

Pour nous, historiennes et historiens, le fait majeur de ces deux dernières décennies réside sans conteste dans les implications de la numérisation des collections

photographiques comme de nombreux documents (revues, bulletins, correspondances), ainsi que dans la collecte toujours accrue de fonds photographiques. Cette « boulimie du voir⁴ », déjà diagnostiquée par l'historien de l'art Heinrich Wölfflin au début du xx^e siècle, s'accompagne d'ambitions critiques et historiques. Face à ces enjeux contemporains, l'histoire de la photographie ne peut plus se penser comme un flot séparé et doit croiser les champs et les approches : avec d'autres multiples, d'autres types d'images ou d'objets, aussi bien qu'avec d'autres disciplines des sciences humaines, comme l'anthropologie, la sociologie ou la géographie, et avec tout ce que les vagues successives de *studies* – culturelles, visuelles, matérielles, postcoloniales, de genre – ont apporté aux régimes du visible et de sa contrepartie, l'invisibilisation. De ce point de vue, l'existence de plusieurs revues de photographie est certes le signe d'un dynamisme, mais, disons-le aussi, celui du caractère nodal de l'analyse des images dans un monde qui pense s'y noyer.

La revue *Photographica* se voudrait le réceptacle et le reflet de cette histoire toujours changeante, reconfigurée non seulement par les générations successives de chercheurs, mais également par la variété de leurs approches. En interrogeant ce que l'on entend par histoire de la photographie aujourd'hui, elle voudrait aussi, à son échelle, être force de propositions, privilégiant les appels à contribution et les numéros thématiques pour retravailler, approfondir, ou parfois élaborer, une histoire des acteurs et producteurs d'images, une histoire du matériel et des dispositifs photographiques, une histoire de la photographie commerciale, industrielle, scientifique ou populaire, une histoire des fonds, collections et archives photographiques, une histoire des échanges et mobilités photographiques, voire proposer une géographie de la photographie ou une ethnographie des photographes. On pourra y porter l'accent sur certaines périodes moins mises en lumière – le xix^e siècle, les années 1940 –, ou y esquisser des histoires entremêlées de la photographie avec le cinéma, le graphisme, ou encore les arts appliqués.

Chaque numéro sera pensé autour d'un dossier thématique et mettra en lumière une source à travers la présentation critique d'un fonds iconographique ou d'un texte. Paraissant deux fois par an, *Photographica* proposera aussi à ses lecteurs de suivre les actualités scientifiques de notre domaine, grâce à des recensions d'ouvrages, de catalogues, de revues, de colloques ou de journées d'études.

Grâce aux éditions de la Sorbonne et au laboratoire InVisu⁵, *Photographica* sera présente sous une double forme : en version papier, pour l'objet revue, son ergonomie et sa nature transportable, avec le plaisir de tourner les pages ; et en version numérique, gratuite et disponible en même temps que la revue papier, pour permettre à la fois une consultation ouverte des contenus et l'accès à des documents versés dans leur intégralité. Et puis, parce que depuis son origine en 1854 la Société française de photographie, qui porte cette revue, a été pensée ainsi, cette version numérique se propose aussi de constituer une archive, interrogeable et « augmentée », de cette histoire toujours changeante.

¹ Siegfried Giedion, « Histoire anonyme », dans *Id.*, *La Mécanisation au pouvoir : contribution à l'histoire anonyme* [Mechanization Takes Command (1948)], trad. de l'américain par P. Guivarch, Paris : Centre Georges-Pompidou – Centre de création industrielle, 1980, 20.

² Ces deux citations sont extraites de François Brunet, *La Photographie : histoire et contre-histoire*, Paris : Presses universitaires de France, 2017, 83-84.

³ Yann Potin et Jean-François Sirinelli (dir.), *Généralisations historiques (xix^e-xxi^e siècle)*, Paris : Ed. du CNRS, 2019.

⁴ Heinrich Wölfflin, « D'un mauvais usage de l'histoire de l'art », dans *Id.*, *L'Explication des œuvres d'art*, trad. de l'allemand par S. Zilberfarb, Paris : L'Écarquillé, 2018 (1909), 11.

⁵ Centre national de la recherche scientifique / Institut national d'histoire de l'art, CNRS / INHA.

Fondateurs :

Éléonore Challine : maître de conférence en histoire de la photographie à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est l'auteur de *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)* (Macula, 2017) et, en co-direction avec Anne-Sophie Aguilar, *L'enseigne. Une histoire visuelle et matérielle* (Citadelles-Mazenod, à paraître octobre 2020).

Paul-Louis Roubert : maître de conférence à l'université Paris 8, Paul-Louis Roubert est historien de la photographie. Il est l'auteur de *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859* (Monum 2006) et a été co-commissaire de l'exposition *Primitifs de la photographie. Le Calotype en France 1841-1863* (BNF/Gallimard 2010). Il est président de la Société française de photographie.

Rédaction :

Direction de la revue : Paul-Louis Roubert
Rédaction en chef : Éléonore Challine
Secrétariat de rédaction : Marie Auger

Comité de rédaction :

Damarice Amao (Musée national d'art moderne)
Marie-Ève Bouillon (Archives nationales)
Manuel Charpy (InVisu CNRS/INHA)
Carolin Görden (Sorbonne Université)
Julie Jones (Musée national d'art moderne)
Anaïs Mauuarin (Université Paris 1)
Laureline Meizel (Université Paris 1)

Comité scientifique :

Philippe Artières, Directeur de recherche CNRS, IRIS
Sylvie Aubenas, Directrice du département des Estampes et de la photographie, Bibliothèque nationale de France

Christine Barthe, Responsable des collections photographiques, musée du quai Branly – Jacques-Chirac

Gil Bartholeyns, Maître de conférences, Université de Lille

Charlotte Bigg, Chargée de recherche, Centre Alexandre-Koyré

Nathalie Boulouch, Maîtresse de conférences, Université Rennes 2

Sophie Delpoux, Maîtresse de conférences, Université Paris 1

Pierre-Olivier Dittmar, Maître de conférences, EHESS

Dominique de Font-Réaulx, Conservatrice générale, Musée du Louvre

Christophe Gauthier, Professeur des universités, École nat. des chartes

Anne McCauley, Professeure David Hunter McAlpin, Princeton

University

Michel Poivert, Professeur des universités, Université Paris 1

Dominique Poulot, Professeur des universités, Université Paris 1

Pascal Rousseau, Professeur des universités, Université Paris 1

Herta Wolf, Professeure des universités, Université de Cologne

Partenaires :

La revue *Photographica* est portée par la **Société française de photographie** ([Société française de photographie](#)).

Elle est soutenue par la **Délégation à la photographie du ministère de la Culture** (<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Photographie>).

La revue reçoit également le soutien financier de l'équipe d'accueil **Histoire culturelle et sociale de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne** ([HiCSA](#)).

Édition papier

Photographica est publiée sous forme papier deux fois par an par les Éditions de la Sorbonne. Le volume de 192 pages est d'un format de 24 cm (hauteur) x 19 cm (largeur), imprimé en quadrichromie. La maquette de la revue a été confiée au Studio Agnès Dahan dont le savoir faire est reconnu dans le domaine de l'édition photographique. La maquette distribue les différentes sections de la revue suivant un principe qui permet de faire un maximum d'espace aux images tout en laissant les textes des articles se développer parallèlement. La couverture est imprimée sur papier Materica, teinté dans la masse, dont la couleur changera à chaque numéro.

Tarifs : 25€ au numéro ; 45€ abonnement annuel pour 2 numéros.

À paraître :

n° 2 (hiver 2021) : « Hors les murs. Photographes et studios mobiles ».

n° 3 (automne 2021) : « Les échelles de la photographie. Histoire-monde et histoires connectées du médium ».

Édition électronique

Grâce au partenariat avec le laboratoire InVisu (CNRS/INHA), l'intégralité de chaque numéro de *Photographica* bénéficiera d'une mise en ligne simultanée et d'accès libre au sein d'une pépinière de revue en ligne hébergée par l'Institut national d'histoire de l'art. Cet espace en ligne (<https://devisu.inha.fr/photographica>) est en premier lieu conçu comme un espace complémentaire de la revue papier. Il permet notamment de publier l'intégralité de documents impubliables dans leur intégralité dans la version papier. D'autre part ce site web permet au contenu de la revue *Photographica* d'atteindre d'autres publics, notamment étrangers. Enfin, la version en ligne de *Photographica* constitue, à terme, une archive permettant notamment d'effectuer des recherches plein texte.



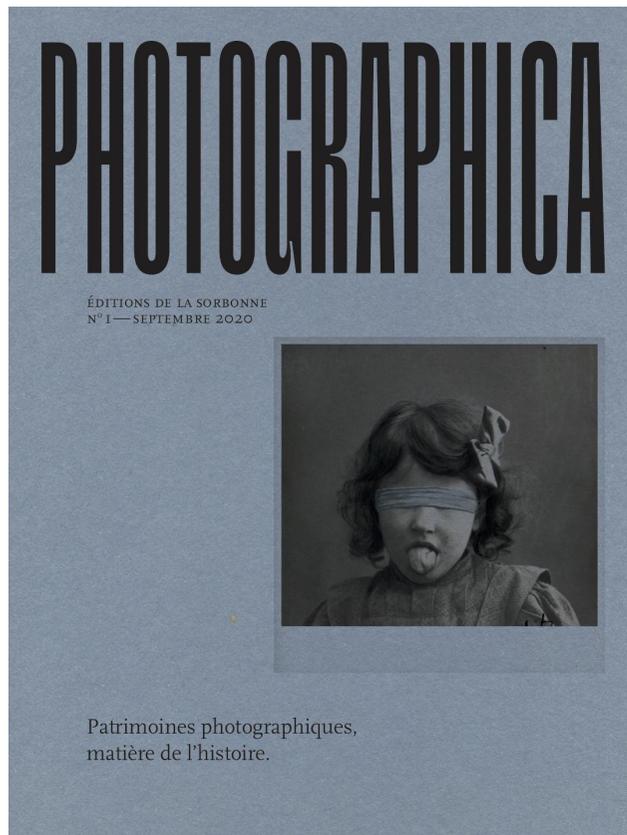
Photographica n° 1, p. 12-13.



Revue *Photographica* en ligne.

N° 1, septembre 2020, « Patrimoines photographiques, matière de l'histoire », 192 pages, 80 images quadrichromie, 25€, en librairie le 24 septembre 2020.

Le sommaire du premier numéro de la revue *Photographica* est en grande partie issu d'un colloque s'étant tenu les 7 et 8 novembre 2019 pendant le salon Paris Photo à l'auditorium du musée des Arts décoratifs et intitulé "Patrimoines photographiques : histoires, ethnologues, émotions". Le dossier de ce numéro, « Patrimoines photographiques, matière de l'histoire », présente six articles de chercheuses et chercheurs confirmés et débutants autour d'un renouvellement des questionnement sur ce que nous entendons aujourd'hui par la notion de Patrimoine photographique.



SOMMAIRE

- 6 EDITORIAL**
Généralisations photographiques
- 9 DOSSIER**
II Introduction.
Éléonore Challine, Paul-Louis Roubert
Patrimoines photographiques, matière de l'histoire.
- 18 *Manuel Charpy*
Patrimoines incertains. Photographies et récits familiaux dans la France du XIX^e siècle.
- 40 *Alice Aigrain*
« Attraction-Répulsion ». Histoire de la patrimonialisation des collections photographiques Dejerine.
- 58 *Lisa Lafontaine*
Les archives discrètes. Entrevoir la pratique photographique au Muséum national d'histoire naturelle.
- 78 *Anais Mauuarin*
L'Afrique de l'Ouest dans les tiroirs. Documentation scientifique et photographie coloniale à la photothèque de l'IFAN (Dakar).
- 92 *Fedora Parkmann*
Un patrimoine visuel sous le communisme. La photographie amateur et sociale du président tchécoslovaque Antonín Zápotocký.
- 110 *Marie-Ève Bouillon*
« Faut-il tout garder ? » Patrimoine et archives photographiques.
- 131 SOURCE**
134 Juillet 1972. Ministère des Affaires culturelles.
Groupe de travail sur les archives audio-visuelles.
- 149 ENTRETIENS**
151 Destins patrimoniaux. Dialogue entre cinéma et photographie.
Entretien avec Marie Frappat, Christophe Gauthier, Ophir Levy et Dimitri Vezyroglou.
- 160 « Des images comme des oiseaux ».
Entretien avec Garance Chabert.
- 167 ACTUALITÉS SCIENTIFIQUES**
- 185 RÉSUMÉS ET BIOGRAPHIES DES AUTEURS**

L'AFRIQUE DE L'OUEST DANS LES TIROIRS

*Documentation
scientifique et photographie
coloniale à la photothèque
de l'IFAN (Dakar)*

Anais Mauuarin

¹ Niang 2011.
² Cette idée est développée par Napandulwe Shiweda à propos des photographies coloniales produites en Namibie ; elle parle, concernant les enjeux contemporains de ces images, de l'« unexpected future use which might benefit the subjects most closely connected to their contents » (Shiweda 2019, 182).
³ Touré 2000, 176. Sur ce festival, voir Murphy (dir.) 2016.

Une belle antilope royale, des pêcheurs Sorko, un fleuve sinueux vu du ciel, le bureau de Théodore Monod, Georges Balandier au volant d'une Jeep, l'habitat chez les Somba ou une danse Sénoufo : autant de sujets, autant d'images piochées au gré des tiroirs, qui peuplent aujourd'hui la photothèque de l'Institut fondamental d'Afrique noire (IFAN) à Dakar. Ce sont près de 100 000 photographies, tous supports confondus, qui y sont conservées : outre quelques albums et près de neuf cents cartes postales, le fonds historique contient plusieurs centaines de diapositives, environ soixante mille tirages et soixante mille négatifs de différents formats, dont cinq mille plaques de verre¹. Cette structure, dont les matériaux sont aujourd'hui peu exploités, a vu le jour dans les années 1940, et s'avère encore largement héritière de la période coloniale qui l'a impulsée et l'a façonnée. Le sigle de l'Institut, dont la vocation a toujours été interdisciplinaire, témoigne déjà d'une forme de continuité : d'abord Institut français d'Afrique noire, il est devenu Institut *fondamental* d'Afrique noire plusieurs années après l'indépendance, en 1965. Toujours logé dans les mêmes bâtiments, il a également conservé une partie de son mobilier, y compris celui de la photothèque. Là, le classement des images rappelle également le temps de l'Afrique-occidentale française (AOF) et son découpage géographique. Ce gouvernement général, créé en 1895, a progressivement regroupé les colonies d'Afrique de l'Ouest, depuis la Mauritanie jusqu'au Togo, en passant par le Sénégal, la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Niger, le « Soudan », la « Haute-Volta » et le « Dahomey », dont on retrouve les noms à la photothèque. Les tiroirs sont, aujourd'hui encore, libellés par ces désignations parfois anciennes, alors que les trois derniers pays ont respectivement été requalifiés depuis les indépendances en Mali, Burkina Faso et Bénin.

Cet ensemble et ce lieu procurent, de ce point de vue, la sensation d'une capsule temporelle involontaire, au sein de laquelle se condenseraient un temps et un regard colonial suspendus. Les collections se sont néanmoins enrichies depuis l'indépendance du Sénégal, et surtout, elles ont fait l'objet d'usages qui n'avaient pas été anticipés², comme leur mise à contribution lors du Festival mondial des arts nègres de 1966³. Le cadre original n'a pas été aboli, pas plus que la matérialité des clichés n'a été repensée ; pour autant, le stigmate colonial de ces images, à l'usage, s'est quelque peu émoussé.

L'objectif de cet article n'est pas de raviver la dimension coloniale de cette photothèque, de recouvrir les images de leur histoire et ce faisant, de contester ou d'amoindrir leurs potentialités contemporaines. Il s'agit plutôt d'adopter un autre point de vue, qui consiste à historiciser l'ensemble photographique et à nuancer ainsi la naturalisation dont le contenu peut faire l'objet. En plus d'être des sources susceptibles de renseigner sur des enjeux historiques, scientifiques, culturels et patrimoniaux propres à l'Afrique de l'Ouest, les images de la photothèque sont également le résultat d'un processus complexe, guidé par les priorités scientifiques et coloniales de l'IFAN, qui a façonné les contours, les creux et les pleins d'une Afrique de l'Ouest qu'elle voulait à son image. Prendre comme sujet cette photothèque, et avec elle, le projet visuel de l'Institut invite dès lors à cerner leur genèse et leurs enjeux historiques. Cela permettra, chemin faisant, d'éclairer la façon dont ils s'inscrivent dans une histoire de la recherche en terrain colonial, de la documentation photographique et des processus techniques et matériels de constitution des savoirs.

UNE PHOTOTHÈQUE A CONTRE-COURANT

L'IFAN est officiellement créé en 1936, à une période où, à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931 et de l'Exposition universelle de 1937, plusieurs voix expriment la nécessité de doter les colonies de lieux de recherches scientifiques, à l'image de l'École française d'Extrême-Orient (EFEO) dévolue à l'Indochine depuis la fin du siècle précédent. L'AOF bénéficie ainsi de la création relativement précoce de l'IFAN. La situation dans les autres colonies évolue surtout à partir de 1943 et la reconnaissance de l'Office de la recherche scientifique coloniale (ORSC), futur Office de la recherche scientifique et technique d'outre-mer (ORSTOM⁴). Il est appelé à devenir « l'organisme le plus important [des] institutions de recherches françaises en direction des pays d'outre-mer⁵ » en implantant des instituts de recherche dans une grande partie des territoires colonisés à la sortie de la guerre. L'IFAN a alors pour mission de « constituer dans les musées, les archives, les bibliothèques, les collections scientifiques, la documentation nécessaire à la connaissance et à l'étude des questions intéressant l'Afrique occidentale⁶ ». Ces prérogatives s'énoncent au moment où l'idée de recourir à de nouveaux outils pour gérer une « documentation », selon une notion encore récente⁷, s'impose dans les sciences humaines : cet horizon est déjà palpable au musée d'Ethnographie du Trocadéro (MET) au début de la décennie, où l'on rationalise les collections d'objets, où l'on modernise la bibliothèque, et où l'on donne corps à l'une des toutes premières « photothèques⁸ ».

L'avènement de ce type de structures, dont Georges Henri Rivière donne une première définition en 1937, s'inscrit dans une longue histoire de la gestion de l'information⁹. Les photothèques perpétuent l'objectif de conserver un vaste ensemble de photographies, à l'instar des archives photographiques¹⁰, mais accentuent l'ambition de leur exploitation et de leur mise en circulation : c'est en vue de faciliter les recherches, de les rendre plus efficaces, que les photographies, classées individuellement, sont soumises à une « méthode rationnelle de classement et de signalisation¹¹ ». Malgré l'inauguration précoce de l'IFAN, il faut attendre le début des années 1940 pour que se déploie, au sein de l'Institut, un réel dynamisme sous l'impulsion de son directeur, Théodore Monod. Les recherches menées par l'équipe qui se constitue peu à peu portent autant sur des sujets de sciences naturelles que de sciences sociales¹². D'un côté, la création de l'IFAN répond en effet à l'ambition d'implanter en Afrique de l'Ouest une filiale du Muséum national d'histoire naturelle de Paris¹³. Parallèlement, la nouvelle génération d'ethnologues qui passe par l'Institut – dont certains, comme Balandier, se qualifient davantage de sociologues –, renouvelle les préoccupations de l'africanisme en prenant pour objet les effets de la modernité, les villes et les mutations contemporaines. La photothèque voit le jour dans ce contexte scientifique où les préoccupations sont multiples. Elle n'est officiellement créée qu'en 1950, mais dès 1942 une petite collection de clichés commence à se former. Elle prend pour base ceux rassemblés depuis 1921 dans la collection photographique constituée par le Comité d'études historiques et scientifiques de l'AOF¹⁴. Elle atteint environ 10 000 photographies aux alentours de 1947. Cette année-là, la notion de « photothèque » apparaît pour la première fois dans les documents administratifs de l'Institut, un règlement est rédigé dès janvier¹⁵, et la structure commence à se matérialiser.

Dès cette période, des mesures sont en effet prises à l'IFAN pour « faciliter les manipulations et parer au désordre¹⁶ » des images. Un système de rangement, s'appuyant

⁴ L'ORSC devient l'ORSTOM en 1953, et change de sigle en 1984 pour devenir l'IRD, Institut de recherche pour le développement.
⁵ Tai 2010.
⁶ Anonyme 1937, 234.
⁷ Fayet-Scribe 2000.
⁸ Sur l'effervescence qui entoure le MET entre 1928 et 1935, voir Delpeuch *et al.* 2017, et sur la création de la photothèque, voir Mauuarin 2017.
⁹ Blair 2010.
¹⁰ Sur cette question, voir le dossier spécial de la revue *Transbordeur* (Lacoste *et al.* 2017).
¹¹ Rivière 1937.
¹² En 1960, l'Institut se divisait en deux grands départements : sciences humaines d'une part, sciences naturelles de l'autre. Le premier chapeautait les laboratoires d'archéologie-préhistoire, d'ethnographie, de géographie, d'histoire, de linguistique et de sociologie. Le second, ceux de biologie marine, de botanique, d'entomologie et de zoologie.
¹³ Bondaz 2020, 246.
¹⁴ Sur l'histoire et les enjeux de ce Comité, voir Sibaud 2002 et Suremain 2001.
¹⁵ Sur l'histoire de cette structure et la reproduction des documents d'archives, voir Mauuarin 2018.
¹⁶ IFAN, Rapport annuel 1948, 6 (IFAN / archives de l'IFAN).



Fig. 1 Pierre Potentier, *Section photo : la clichothèque*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche scientifique », B.49.2310 © Université de Dakar.

Fig. 2 Pierre Potentier, *Section bibliothèque-documentation : la photothèque*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche scientifique », B.49.2348 © Université de Dakar.

Analys Mauuarin – L'Afrique de l'Ouest dans les tiroirs



Fig. 3 Photothèque de l'IFAN, classement « Géographie », Dakar, 2014. © Analys Mauuarin.
Fig. 4 Photothèque de l'IFAN, classement « Matières », Dakar, 2014. © Analys Mauuarin.

sur un mobilier spécifique, est ainsi mis en œuvre ; « les photos sont désormais collées sur fiches trouées [de 12,5 x 20 cm environ] retenues par une tringle » (Fig. 1 et 2). Au même moment, un double classement se construit selon deux critères, d'une part « géographique » et de l'autre thématique, désignée par le terme de « matières¹⁷ ». Toujours en vigueur actuellement à la photothèque de l'IFAN, il se matérialise par deux grands ensembles de tiroirs, disposés face à face, sur deux pans de murs distincts (Fig. 3 et 4). D'un côté se déploient les tiroirs libellés selon les noms de pays constitutifs de l'AOF, de l'autre, se déclinent les différentes « matières » traitées : « habitat », « médecine », « préhistoire », « portrait », « recherche scientifique », « religion », « transport », « vie familiale », « anthropologie », « voyages officiels », etc. Chaque photographie était ainsi tirée en deux exemplaires et doublement classée. Ce système anticipait différents types de requêtes de la part des membres de l'Institut, de collaborateurs ou d'éventuels clients ; il multipliait les voies d'accès aux images, tantôt thématiques, tantôt géographiques, et les rendait de fait plus facilement repérables.

Du point de vue de l'histoire de la documentation, la création d'une telle structure s'inscrit dans l'air du temps. La fin des années 1940 amorce une période où se multiplient les photothèques dans de nombreuses institutions en France : au sein de la Documentation française, des ministères de l'Agriculture ou encore du Tourisme. La notion de « photothécaire » fait son apparition. Dans le cas de l'IFAN, l'influence est aussi à chercher du côté du musée de l'Homme ; Monod, rattaché au Muséum national d'histoire naturelle, naturaliste de formation, est proche du musée et de ses acteurs. Sa photothèque pionnière, inaugurée en 1938, est en plein essor à la fin des années 1940 et représente sans doute une référence pour Monod, comme pour de nombreux visiteurs¹⁸. Dès 1947, il prend d'ailleurs attache, en tant que directeur de l'IFAN, avec le musée de l'Homme en vue de procéder à un échange de photographies entre les deux institutions¹⁹. La photothèque de l'IFAN s'inscrit ainsi à plein dans une dynamique contemporaine.

Si l'on regarde cette photothèque du point de vue de l'institutionnalisation des sciences en territoires coloniaux, elle semble en revanche plutôt aller à contre-courant d'une tendance de fond : les instituts qui voient le jour sous la tutelle de l'ORSTOM au lendemain de la guerre ne font que peu de place aux photographies et n'inaugurent pas de photothèques. Les volontés ne sont certes pas absentes : l'Institut français d'Océanie (IFO), dirigé par Maurice Leenhardt, possède par exemple un laboratoire photographique et certains de ses membres, comme Jean Guibert, sont d'assidus photographes. On confie d'ailleurs très rapidement à ce dernier le soin « d'installer un fichier photothèque aussi complet que possible²⁰ ». Pour autant, les archives de l'Institut ne comportent aucune trace de cette structure, ni même de son projet ; très peu de photographies sont par ailleurs conservées et toutes sont postérieures aux premières années de l'IFO. Ce projet est le seul du genre énoncé au sein de l'ORSTOM, qui ne met pas non plus en œuvre de photothèque centrale vers laquelle convergeraient les productions de ses chercheurs. Ce n'est que dans les années 1990 que l'Institut de recherche pour le développement (IRD), qui prend sa suite, crée une telle photothèque et incite les chercheurs à léguer leurs collections photographiques ; certains d'entre eux se sont d'ailleurs distingués depuis par leur travail photographique historique, tel que le géographe Edmond Bernus, dont les images ont été valorisées par Bernard Plossu et Jean Rouch²¹.

¹⁷ IFAN, Rapport annuel 1948, 5.
¹⁸ Mauuarin 2019.
¹⁹ Lettre de Théodore Monod au directeur du musée de l'Homme (Paul Rivet), 6 janvier 1947 (MQB / Dossiers de Collections / Coll. n° 567 = IFAN).
²⁰ Leenhardt 1949, 10-11.
²¹ Voir Bernus 1995 et Jehel 2000.

L'AOF UN «VASTE DOMAINE» À REPRÉSENTER

La systématisation de l'accumulation de photographies à l'IFAN à la fin des années 1940 est rapidement associée à l'idée que la photothèque doit être représentative du territoire de l'AOF couvert par l'Institut. En 1954, les collections comportent déjà 31 000 photographies – contre 16 000 en 1949 – et Monod clarifie l'objectif : « Ce chiffre qui peut paraître, à première vue, considérable est bien faible en réalité si l'on considère le vaste domaine que la photothèque doit représenter. L'effort entrepris devra être poursuivi de nombreuses années encore avant de pouvoir satisfaire toutes les demandes²². » La photothèque n'est donc pas conçue comme un simple lieu d'enregistrement et de conservation des photographies produites au gré des missions par des chercheurs et collaborateurs de l'Institut : elle est guidée par une ambition d'exhaustivité. À l'évidence, elle a pour objectif de rendre compte visuellement de toute l'AOF.

Ce projet, ainsi énoncé, réactive la quête d'une archive visuelle totalisante reposant sur les potentialités associées à la photographie, formulée dès la fin du XIX^e siècle et dont les Archives de la Planète, notamment, furent un précieux avatar²³. Néanmoins, la mention des « demandes » renvoie également aux enjeux plus prosaïques et économiques qui participent à cette volonté de totalité et dont la photothèque du musée de l'Homme a déjà montré toute la portée²⁴. L'exhaustivité ne vaut pas seulement pour elle-même, mais peut contribuer à satisfaire clients et visiteurs, et *vice versa*. L'expérience, menée dès 1938 au musée de l'Homme, témoignait de ce que l'association de ces enjeux, d'ordres scientifique, historique et patrimonial d'une part, d'ordres économique et médiatique d'autre part, pouvait avoir de convergent et de vertueux. Ce modèle dual est adopté à l'IFAN dès la fin des années 1940 : la photothèque répond à des demandes, provenant à la fois des chercheurs de l'Institut, des services du gouvernement général de l'AOF – nous y reviendrons –, ainsi que d'éditeurs extérieurs et de revues. Des images de l'IFAN paraissent ainsi dans *l'Encyclopédie coloniale et maritime*, le *Guid'AOF*, la *Revue AOF*, *France illustration* ou encore *Les Bois tropicaux*.

La volonté de constituer et d'accroître les collections photographiques se manifeste dès la fin des années 1940 par l'implication des chercheurs dans cette entreprise. Avec les règlements de la photothèque édictés en 1947, puis 1950, il devient obligatoire pour ceux qui bénéficient d'un soutien matériel de l'IFAN de contribuer en retour à l'accroissement des collections : « Les photos prises [...] sur des plaques ou pellicules fournies par l'IFAN seront incorporées à la photothèque. » Cela concerne les chercheurs statutaires, mais également ceux de passage qui ont recours au service photographique. Il n'est toutefois pas évident de garantir l'application d'une telle mesure, comme le suggèrent les relances envoyées à Jean Rouch après sa mission en Gold Coast :

« Un nommé Rouch d'abord qui, brusquement frappé d'amnésie une fois sur le sol de France, reste sourd aux promesses faites au passage à Dakar, puis et surtout [Gilbert] Rouget, qui devait légèrer les clichés sur le bateau et me les retourner dès le débarquement en France, n'a plus jamais donné signe de vie. [...] Nous faisons tous vos travaux aux conditions suivantes : vous doublez vos négatifs, moitié pour vous 1/2 pour l'IFAN [...]. Pour les photos prises antérieurement qui n'ont pas pu être doublées, vous nous en laissez quelques-unes²⁵. »

Sans requérir une forme d'exclusivité, la photothèque entend toutefois mettre en œuvre des mécanismes capables d'enrichir son fonds.

Parallèlement, Monod continue à en appeler aux « bonnes volontés », susceptibles de contribuer à l'entreprise colossale de l'IFAN²⁶. Il s'inscrit là dans la longue tradition des sciences naturelles, déjà réactivée par l'ethnologie de l'entre-deux-guerres²⁷. Dans les faits, cependant, l'œuvre scientifique menée à l'Institut s'est largement reserrée sur son personnel, et à la photothèque, les positifs et les négatifs sont essentiellement le fruit « des chercheurs, des photographes et des techniciens de l'IFAN²⁸ ». Certains auteurs sont des ethnologues de passage, comme Gilbert Rouget, Marguerite Dupire, et des boursiers de l'École française d'Afrique tels que Jean Rouch, Pierre Verger ou Monique de Lestrangé. Plus fréquemment, ce sont les noms des chercheurs de l'Institut qui apparaissent : Georges Duchemin (ethnologie), Alexandre Sènou Adandé (ethnologie), Guy Le Moal (ethnologie), Maurice Houis (linguistique), Raymond Mauny (archéologie), Paul Péliissier (géographie), Georges Brasseur (géographie), Michel Condamine (zoologie), André Villiers (zoologie) ou encore Jean Cadenat (biologie marine). Le nombre de photographies qui leur est associé est toutefois sans commune mesure avec les ensembles produits par le personnel chargé de la photographie à l'IFAN.

Les noms d'André Cocheteux et Pierre Potentier reviennent très régulièrement dans les années 1950, de même que celui de Georges Labitte pour les années antérieures. Ce dernier a été un très grand producteur d'images d'Afrique de l'Ouest, qu'il a en partie réalisées pour le compte de l'IFAN jusqu'en 1948, année de sa retraite²⁹. Cette même année Cocheteux est désigné chef de la nouvelle « section photo », au sein de laquelle s'organise un laboratoire photographique qui bénéficie d'une petite équipe (Fig. 5 à 9). Cocheteux n'a pas pour seul rôle de faire fonctionner ce service, ni de garantir la conservation et la diffusion des images : il lui revient également de les produire. Outre les prises de vue des collections dans le studio dédié (Fig. 10), il accompagne, comme Labitte avant lui, les chercheurs sur le terrain. Il arpente ainsi le « Dahomey, le Togo et la Côte d'Ivoire » aux côtés de Paul Mercier en 1951, où il mène une « enquête photographique sur l'habitat chez les Somba, les modes de cultures [et photographie en couleur] quelques scènes rituelles³⁰ ». Il rapporte de cette « mission photographique [...] plus de 200 pellicules³¹ ». Potentier, pourtant chargé de la « section ciné-son », produit lui aussi des photographies lors des missions, en marge de ses enregistrements cinématographiques : en 1951, il accompagne par exemple Maurice Houis en Guinée « en vue d'un inventaire photographique sur les Meneni³² ».

Au fil des missions, la pratique assidue de ces photographes vient documenter le travail des chercheurs et contribue ainsi à accroître les collections de la photothèque. Ils sillonnent l'AOF et en rapportent des images rassemblées à Dakar (Fig. 11 et 12). Cette centralisation possède néanmoins une contrepartie intéressante, relevant d'un mouvement inverse : des séries d'images sont régulièrement envoyées vers les différents territoires de l'AOF, auprès des centres de recherches locaux installés par l'IFAN, les Centrifans. Instaurés progressivement à partir de 1944³³, la majorité de ces centres entreprend la création d'une photothèque locale en 1950 – comme en réponse à la constitution officielle de la photothèque fédérale – et certains possèdent également leur propre laboratoire photographique. Ces centres se veulent alors des prolongements locaux de l'IFAN, pleinement dédiés au territoire auquel ils sont rattachés : ils s'inscrivent en effet dans la

²² IFAN, Rapport annuel 1954-7.
²³ Castro 2008 ; Genoudet 2018.
²⁴ Mauuarin 2019.
²⁵ Lettre de Cocheteux à Rouch, le 17 février 1954 (Paris, Bibl. nat. de Fr. / Fonds Jean Rouch / Mission IFAN 1953-1954). Elle fait suite à une première lettre de Monod énonçant pour la deuxième fois les conditions posées par l'IFAN (Lettre de Monod à Rouch, le 25 janvier 1954 [Paris, Bibl. nat. de Fr. / Nouv. Acq. fr. 28464 (C) / Mission IFAN 1953-1954]).

²⁶ Monod 1941. Les *Conseils aux chercheurs* de Monod seront édités à plusieurs reprises au cours des décennies suivantes.
²⁷ Blanc-Kaert 1996 ; Dehaene 2006.

²⁸ Touré 2000.
²⁹ C'est de lui que sont les plus anciens clichés datés de 1942 conservés à l'IFAN.
³⁰ IFAN, Rapport annuel 1951-78.

³¹ IFAN, Renseignements mensuels, n° 9, sept. 1951, n. p.

³² IFAN, Renseignements mensuels, n° 2, février 1951, n. p. Si Potentier est chargé du cinéma à l'IFAN, il semble avoir aussi la qualité de photographe : la directrice de l'Agence Atlas Photo s'adresse en effet à lui pour qu'il lui fasse parvenir des clichés de Dakar en 1950, avant de s'en remettre à Rouch (Paris, Bibl. nat. de Fr. / Nouv. Acq. fr. 28464 (C) / Mission IFAN 1950-1951).
³³ Anonyme 1961, 41.

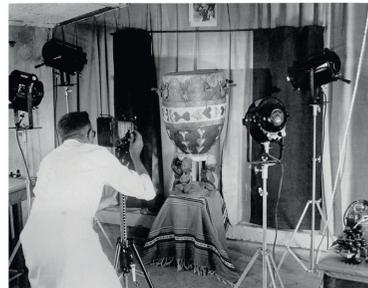
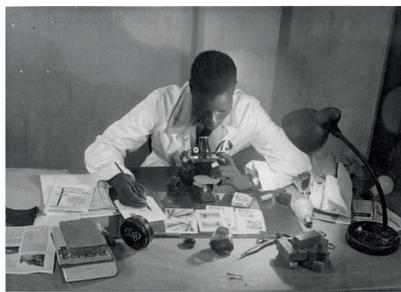


Fig. 5 Pierre Potentier, *Section photo: le bureau*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche Scientifique », B.49.2323 © Université de Dakar.
Fig. 6 Pierre Potentier, *Section Photo: le laboratoire de tirage*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche Scientifique », B.49.2334 © Université de Dakar.
Fig. 7 Pierre Potentier, *Section Photo: la sècheuse-glaçeuse électrique*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche Scientifique », B.49.2332 © Université de Dakar.
Fig. 8 Pierre Potentier, *Section Photo: le choix des négatifs leica*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche Scientifique », B.49.2324 © Université de Dakar.
Fig. 9 Pierre Potentier, *Section Photo: la retouche et le repiquage*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche Scientifique », B.49.2326 © Université de Dakar.
Fig. 10 Pierre Potentier, *Section Photo: le studio*, Dakar, 1949, tirage argentique, 12 x 9 cm, Dakar, photothèque de l'IFAN, casier « Recherche Scientifique », B.49.2327 © Université de Dakar.

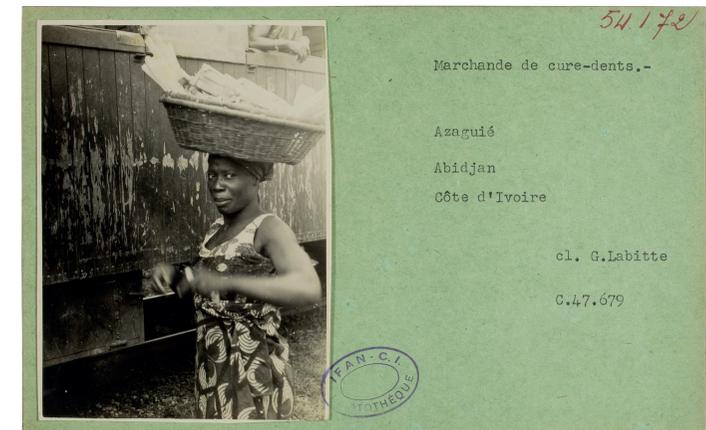
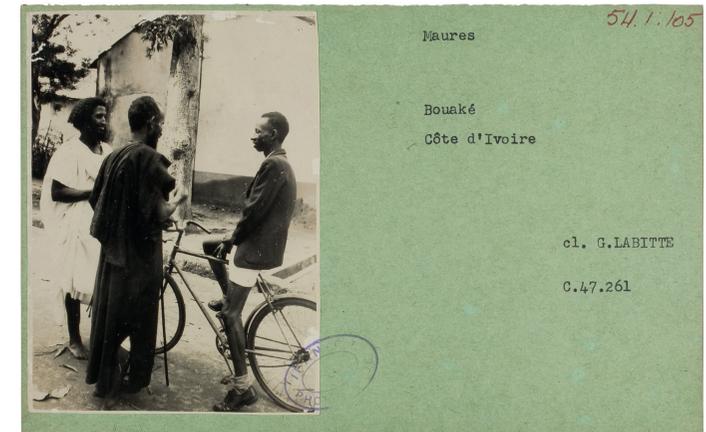


Fig. 11 Georges Labitte, *Maures*, Baouké (Côte d'Ivoire), avant 1947, tirage sur papier baryté (8,5 x 11,5 cm) monté sur fiche cartonnée verte (12,5 x 20 cm), Paris, Musée du quai Branly – Jacques-Chirac, PPO78611.
Fig. 12 Georges Labitte, *Marchande de cure-dents*, Abidjan (Côte d'Ivoire), avant 1947, tirage sur papier baryté (8,5 x 11,5 cm) monté sur fiche cartonnée verte (12,5 x 20 cm), Paris, Musée du quai Branly – Jacques-Chirac, PPO78637.

perspective de l'inventaire monographique et ont pour vocation à être des « condensés de la colonie³⁴ ». Les séries de photographies que leur envoie l'Institut fédéral sont ainsi systématiquement en lien avec le territoire en question : chacune des photothèques est appelée à se spécialiser dans le territoire de l'AOF sur lequel elle est implantée et à posséder, concernant ce domaine, un caractère d'exhaustivité.

Derrière la photothèque de l'IFAN se dissimule ainsi un vaste réseau photographique, qui couvre autant visuellement que matériellement le territoire de l'AOF. Les différentes collections restent toutefois aujourd'hui délicates à cerner et à restituer : les instituts, le plus souvent, n'existent plus, les photographies n'ont pas été rapatriées au centre fédéral de Dakar (qui en possédait vraisemblablement déjà des copies), et aucune archive connue ne permet de cerner les images détenues dans les années 1950. Certains cas sortent toutefois du lot, comme le Centrifan de Saint-Louis, dirigé par Georges Duchemin, devenu le Centre de recherches et de documentation du Sénégal (CRDS), et qui a hérité, au moins en partie, des collections photographiques organisées par Duchemin.

PRODUIRE L'ICONOGRAPHIE COLONIALE

La logique scientifique, documentaire et médiatique qui modèle les pratiques photographiques à l'IFAN se combine toutefois à une logique d'ordre colonial, qui tient à l'ancrage politique de l'Institut et aux prérogatives qui en découlent. L'Institut est en effet administrativement et financièrement placé sous la tutelle de l'administration coloniale ; c'est elle qui rétribue le personnel, fournit le matériel, etc. Or, en retour, elle sollicite régulièrement son service photographique. Jusqu'à la fin des années 1930, l'AOF, comme la majorité des zones coloniales, possédait sa propre agence économique, notamment chargée de la production d'images promouvant l'action coloniale sur le territoire³⁵. Lorsqu'en 1941 une agence économique des colonies se réorganise en métropole³⁶, sa photothèque centralise alors les documents provenant de ces anciennes agences et confie aux gouverneurs généraux des territoires colonisés la mission de lui faire parvenir régulièrement de nouveaux clichés. Les images de l'AOF sont alors parmi les plus demandées³⁷. Si, au début des années 1940, c'est sans doute le service de l'information du gouvernement général de l'AOF qui remplit ce rôle, tout son matériel photographique est transféré à l'IFAN à la fin de la décennie : c'est à cet institut qu'il revient dorénavant de produire – du moins en partie – la matière visuelle que demande l'administration.

Une partie du travail photographique de l'IFAN répond ainsi aux besoins de l'administration coloniale : en 1952, « comme les années précédentes, la collaboration de la section [photo] avec les différents services administratifs s'est poursuivie soit par des prises de vues, soit par des tirages d'épreuves³⁸ ». Le service participe aussi, *via* le tirage de clichés parfois grands formats, à des expositions organisées par l'administration coloniale. Une partie des missions qu'effectuent les opérateurs de l'IFAN est ainsi commandée par le gouvernement général. En 1950, Cochetoux procède à un reportage photographique au Soudan (actuel Mali) pour le compte de l'inspection générale des services de l'élevage. Quelques années plus tard, il se voit confier une mission plus officielle encore : il accompagne le président Paul Reynaud lors de sa tournée à travers la fédération, afin d'en rapporter des « photos d'actualité³⁹ ». En matière de cinéma, Potentier est lui aussi régulièrement sollicité, parfois pour des actualités du même ordre : « À la demande du chef

de service de l'information du gouvernement général, M. Potentier s'est rendu à Abidjan en janvier [1951] pour filmer les cérémonies et fêtes qui y furent données à l'occasion de l'inauguration du port par le haut-commissaire⁴⁰. »

Néanmoins, les opérateurs n'opposent pas leur travail photographique colonial et celui qu'ils effectuent pour l'IFAN : les déplacements sont souvent l'occasion d'endosser les deux rôles. Lors de sa mission pour l'inspection générale des services de l'élevage, Cochetoux « rapporte de nombreux clichés sur les sites, les scènes de la vie familiale indigène, l'habitat, les curiosités ethnographiques⁴¹ », soit « tous les sujets intéressants les différentes disciplines de l'IFAN⁴² ». À l'occasion de son voyage avec Paul Reynaud, il ne manque pas non plus « de faire un excellent reportage sur les cités lacustres du lac Nokoué au Dahomey⁴³ ». Inversement, les missions scientifiques constituent des occasions de rapporter de la documentation pour les services administratifs, sans qu'elle en soit directement l'objet. Lors de son déplacement en Guinée avec le chef de la section botanique, Cochetoux produit non seulement « une abondante documentation photographique sur la flore d'hivernage, les sites, les scènes de la vie familiale indigène, [mais également] de nombreuses vues sur l'état de la route intercoloniale n° 2, des campements et des sites touristiques [...] adressées à la direction générale des services économiques⁴⁴ ».

Les photographes prennent ainsi en charge des sujets souvent distincts, ceux pour les administrations coloniales relevant des « actualités » ou étant destinés à rendre compte de la « mise en valeur » coloniale des territoires. Une fois à Dakar, cela vaut à certaines de ces images de se distinguer des autres : les photographies de la tournée de Paul Reynaud sont par exemple regroupées dans le tiroir dédié aux « voyages officiels », dont l'intitulé laisse peu de doutes sur le contenu. Néanmoins, mis à part ce cas précis, la production proprement coloniale ne faisait pas l'objet d'un classement séparé et spécifique. Les photographies, quelle que soit leur destination, étaient toutes réparties selon les thématiques et le classement géographique au sein des tiroirs de la photothèque de l'IFAN. Les corpus scientifiques et coloniaux s'y sont dès lors mêlés, créant une indistinction qui matérialise encore aujourd'hui l'imbrication historique des sciences et de la promotion de l'œuvre coloniale.

Le fonds photographique de l'IFAN, sous son apparente homogénéité, matérielle et visuelle, due au travail assidu du « service photo », recouvre donc des corpus relevant de dynamiques parallèles. À côté de la vaste documentation scientifique rassemblée, qui témoigne de la permanence d'un paradigme de la collecte dans l'africanisme français de l'après-guerre⁴⁵, se trouve donc un ensemble d'images ayant directement trait à l'entreprise coloniale menée en Afrique de l'Ouest et à sa valorisation. Du fait de leur localisation spécifique et de la permanence de l'IFAN, ces images n'ont toutefois pas été constituées, ni au moment des indépendances ni après, en « archives coloniales⁴⁶ », comme le furent les images des agences économiques des colonies. Aucune photographie de l'Institut n'a fait l'objet d'un retrait permanent des réseaux de circulation des images, soit d'une « mise en archives » : toutes ont continué à posséder le statut d'une documentation liée aux activités de l'IFAN et sont toujours gérées aujourd'hui par le service audiovisuel de l'Institut, au sein de l'université Cheikh-Anta-Diop. La consultation des images n'y est pas régie par un cadre particulièrement contraignant et des reproductions peuvent être acquises par le biais d'une simple transaction marchande.

³⁴ Dias 2000.
³⁵ L'Agence économique de l'AOF a semble-t-il existé de 1920 à 1939, selon le *Bulletin* qu'elle produisait.
³⁶ Sur l'histoire de cette Agence, dont les prérogatives allaient bien au-delà de la production ou gestion de photographies, voir les travaux de Sandrine Lemaire (Lemaire 2000).
³⁷ Agence économique de la France d'outre-mer, Rapport annuel 1947, 14 (ANOM / FM AGEFOM / 679).
³⁸ IFAN, Rapport annuel 1952, 11.
³⁹ IFAN, Rapport annuel 1954, 7.

⁴⁰ IFAN, Rapport annuel 1951, 9.
⁴¹ IFAN, Rapport annuel 1951, 7. Comme nous l'avons souligné précédemment, cette mission avait aussi pour objet de rapporter une documentation pour l'inspection générale des services de l'élevage de l'administration coloniale.
⁴² IFAN, Renseignements mensuels, n° 2, février 1951.
⁴³ IFAN, Rapport annuel 1954, 7.
⁴⁴ IFAN, Rapport annuel 1950, 7.
⁴⁵ Sur ce « paradigme de la collecte » voir De l'Estaille 2005 et Debaene 2006.
⁴⁶ Cette notion a fait l'objet d'un vif réinvestissement à la suite du développement des *postcolonial studies* puis de la parution de l'ouvrage fondateur d'Ann Laura Stoler, récemment traduit en français (Stoler 2019).

Outre la stabilité matérielle des objets photographiques que la perpétuation de la structure a involontairement permise, elle a également préservé les images d'une forme de relégation postcoloniale. Nombre d'archives coloniales, restées sur le continent au moment des indépendances, ont perdu en autorité et ont été négligées par les nouveaux États⁴⁷. Quelques milliers de photographies, conservées dans les archives nationales d'un pays voisin, la Gambie, sont ainsi dans un état de délabrement avancé⁴⁸. Des chercheurs constatent aujourd'hui un vide mémoriel et visuel concernant la période coloniale sur le continent tout à fait troublant, tant la production visuelle fut intense⁴⁹. Paradoxalement, la permanence d'une photothèque au sein de l'IFAN et le maintien des images dans une potentielle dynamique scientifique et médiatique, a sans doute contribué à la préservation de ses milliers d'objets photographiques, qui constituent aujourd'hui une part précieuse du patrimoine de l'Afrique de l'Ouest.

⁴⁷ Basu et De Jong 2016.
⁴⁸ Liam Buckley pose ce constat et invite à remettre en question les standards archivistiques et l'idée qu'ils refléteraient l'état de développement d'un pays : la question est selon lui de savoir qui est en droit de se préoccuper des objets de la culture matérielle appelés à disparaître (Buckley 2005).
⁴⁹ Nimis 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME
 1937. « Création de l'Institut français d'Afrique noire », *Journal de la Société des africanistes*, vol. 7, n° 2, 234-235.
 1961. « Historique de l'Institut français d'Afrique noire », *Notes africaines*, n° 90, avril, 34-44.
- BASU, PAUL ET DE JONG, FERDINAND
 2016. « Utopian archives, decolonial affordances : introduction to special issue », *Social Anthropology*, vol. 24, n° 1, mai, 5-19.
- BERNUS, EDMOND
 1995. *Eguéréou : Niger d'une rive à l'autre (1933-1977)*, Paris : Marval.
- BLAIR, ANN
 2010. *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven (Conn.) : Yale University Press.
- BLANCAERT, CLAUDE (DIR.)
 1996. *Le Terrain des sciences humaines : instructions et enquêtes (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris : L'Harmattan.
- BONDAZ, JULIEN
 2014. *L'Exposition postcoloniale : musées et zoos en Afrique de l'Ouest (Niger, Mali, Burkina Faso)*, Paris : L'Harmattan.
 2020. « Des succursales pour le Muséum : l'Institut français d'Afrique noire en réseau (1938-1960) », dans J.-L. Georget, H. Ivanoff et R. Kuba (dir.), *Construire l'ethnologie en Afrique coloniale : politiques, collections et médiations africaines*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 245-270.
- BUCKLEY, LIAM
 2005. « Objects of Love and Decay: Colonial Photographs in a Postcolonial Archive », *Cultural Anthropology*, vol. 20, n° 2, janvier, 249-270.
- CASTRO, TERESA
 2008. « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », 1895. *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 54, 56-81, <journals.openedition.org/1895/2752>.
- DEBAENE, VINCENT
 2006. « "Étude des états de conscience" : la réinvention du terrain par l'ethnologie (1925-1939) », *L'Homme*, n° 179, janvier, 7-62, <journals.openedition.org/lhomme/24033>.
- DE L'ESTOILE, BENOÎT
 2005. « "Une petite armée de travailleurs auxiliaires" : la division du travail et ses enjeux dans l'ethnologie française des années 1930 », *Cahiers du centre de recherche historique*, n° 36, 31-59, <journals.openedition.org/ccrh/3037>.
- DELPUECH, ANDRÉ; LAURIÈRE, CHRISTINE ET PELTIER-CAROFF, CARINE (DIR.)
 2017. *Les Années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*, Paris : Muséum national d'histoire naturelle.
- DIAS, NÉLIA
 2000. « Musées et colonialisme : entre passé et présent », dans D. Taffin-Jouhaud (dir.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, actes de colloque (Paris, musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie / Centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998), Paris : Maisonneuve et Larose / Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 15-33.
- FAYET-SCRIBE, SYLVIE
 2000. *Histoire de la documentation en France : culture, science et technologie de l'information (1895-1937)*, Paris : CNRS.
- GENOUDET, ADRIEN
 2018. « L'effervescence des images : les Archives de la Planète d'Albert Kahn (1908-2018) » (thèse de doctorat, université Paris VIII, Vincennes – Saint-Denis).
- JEHEL, PIERRE-JÉRÔME
 2000. « Photographie : sujet sensible. Un parcours comparatif parmi trois livres de photographies à caractère ethnologique », *Journal des anthropologues*, n° 80-81, 161-191, <journals.openedition.org/jda/3190>.
- LACOSTE, ANNE; LUGON, OLIVIER ET SOHIER, ESTELLE (DIR.)
 2017. « Musées de photographies documentaires » [numéro thématique], *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 1.
- LEENHARDT, MAURICE
 1949. « L'Institut Français d'Océanie », *Journal de la Société des océanistes*, vol. 5, n° 5, 5-14.
- LEMAIRE, SANDRINE
 2000. « L'Agence économique des colonies : instrument de propagande ou creuset de l'idéologie coloniale en France (1870-1960) ? » (thèse de doctorat, Institut universitaire européen).
- MAUUARIN, ANAÏS
 2017. « La photographie multiple : collections et circulation des images au Trocadéro », dans A. Delpuech ; C. Laurière et C. Peltier-Caroff (dir.), *Les Années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*, Paris : Muséum national d'histoire naturelle, 701-729.
 2018. « L'Ethnologie à l'épreuve des images : photographie et ethnologie en France (1930-1960) » (thèse de doctorat, université Paris I – Panthéon-Sorbonne).
 2019. « Une agence au musée : la photothèque du musée de l'Homme », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 3, 150-161.
- MONOD, THÉODORE
 1941. *Conseils aux chercheurs*, Dakar : IFAN.
- MURPHY, DAVID (DIR.)
 2016. *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966: Contexts and Legacies*, Liverpool : Liverpool University Press.
- NIANG, MOUSTAPHA MAMADOU
 2011. « Présentation du service audiovisuel de l'IFAN Cheikh-Anta-Diop », brochure non publiée.
- NIMIS, ÉRIKA
 2014. « Le patrimoine photographique malien et ses enjeux : des relectures exogènes à une réappropriation malienne », *Continents manuscrits*, n° 3, <journals.openedition.org/coma/429>.
- RIVIÈRE, GEORGES HENRI
 1937. « Section III. b) Photothèques, Cinémathèques, Phonothèques, Musées et Collections », dans *Congrès mondial de documentation universelle (Paris 16-21 août 1937)*, Paris, Secrétariat du Congrès, 24-26.
- SHIWEDA, NAPANDULWE
 2019. « Images of Ambivalence: Photography in the Making of Omhedi, Northern Namibia », dans P. Hayes et G. Minkley (dir.), *Ambivalent: Photography and the Visibility in African History*, Athens : Ohio University Press, 181-208.
- SIBEUD, EMMANUELLE
 2002. *Une science impériale pour l'Afrique ? La construction des savoirs africanistes en France (1878-1930)*, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- STOLER, ANN LAURA
 2019 (2009). *Au cœur de l'archive coloniale : questions de méthode*, trad. de l'anglais par C. Jaquet et J. Gross, Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- SUREMAIN, MARIE-ALBANE DE
 2003. « Chroniques africanistes ou fragments pour une histoire totale de l'Afrique ? L'histoire coloniale dans le *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'AOF / IFAN* (1916-1960) », dans S. Dulucq et C. Zyticki (dir.), *Décoloniser l'histoire ? De l'histoire coloniale aux histoires nationales en Amérique latine et en Afrique (XIX^e-XX^e siècles)*, Saint-Denis : Société française d'histoire d'outre-mer, 39-57.
 2007. « L'IFAN et la "mise en musée" des cultures africaines (1936-1961) », *Outre-Mers. Revue d'histoire*, vol. 94, n° 356, 151-172, <doi.org/10.3406/outre.2007.4289>.
- TAI, LI-CHUAN
 2010. *L'Anthropologie française entre sciences coloniales et décolonisation (1880-1960)*, Paris : Société française d'histoire d'outre-mer.
- TOURÉ, KADY KAHN
 2000. « Pour valoriser les fonds de la photothèque de l'IFAN », *Documentaliste, sciences de l'information*, vol. 37, n° 3-4, 174-181.

« DES IMAGES COMME DES OISEAUX »

Entretien avec Garance Chabert

Propos recueillis par Paul-Louis Roubert

La notion d'« artistes iconographes », développée par Garance Chabert et Aurélien Mole dans leur catalogue éponyme publié en 2018¹, permet d'aborder la question du réemploi d'images, si ce n'est jugées patrimoniales, du moins préexistantes à l'activité artistique, dans le champ de l'art contemporain. Ces pratiques donnent une autre visibilité à l'objet photographique et s'attachent souvent à sa matérialité. Entre réflexe de sauvegarde et critique du processus institutionnel, l'usage matériel de la photographie a pris une place non négligeable dans le paysage artistique actuel, mettant en exergue d'autres processus d'élections, de conversions et de déplacements du patrimoine photographique dans de nouveaux espaces, comme celui de l'art contemporain.

GARANCE CHABERT est curatrice et critique d'art, directrice de la Villa du Parc – Centre d'art contemporain à Annemasse (Grand Genève) – depuis 2012. Elle programme des expositions fondées sur la porosité des questionnements artistiques et sociétaux, le soutien à la création et la production et diverses approches de sensibilisation des publics. Elle a précédemment travaillé à la Société française de photographie à Paris (2007-2012) et conduit depuis 2009 une recherche critique sur « les artistes iconographes » (appellation qu'elle a forgée avec Aurélien Mole), qui a donné lieu à des articles, des conférences, deux cycles d'exposition à la Villa du Parc (2015 et 2019) et une publication en 2018. Comme curatrice, elle a réalisé de nombreux projets d'exposition avec le Collectif Le Bureau/ entre 2005 et 2014 et a été commissaire associée du Printemps de septembre à Toulouse en 2018. Elle enseigne la théorie de la photographie à la HEAD-Genève.

La notion d'artiste iconographe, que vous développez depuis une dizaine d'années, notamment à travers vos travaux au Centre d'art contemporain la Villa du Parc, s'est imposée dans le champ critique à partir d'un constat précis fondé sur des pratiques de réemploi d'images par les artistes contemporains. Pourriez-vous nous expliquer comment est née cette notion et ce qu'elle définit précisément ?

Le réemploi d'images existantes couvre un vaste champ de pratiques qui irriguent l'art moderne et contemporain, depuis les avant-gardes avec le photomontage par exemple, jusqu'à l'appropriationnisme aux États-Unis dans les années 1970-1980. Selon les époques et les contextes, certains gestes d'appropriation se généralisent dans les pratiques artistiques, et/ou se cristallisent dans des formats d'œuvres (découpe et collage dans le photomontage, collecte thématique d'images dans l'installation monumentale d'archives, etc.).



Fig. 1 Barbara Breitenfellner, WVZ 323, collage, 21,2 × 13,4 cm, 2014, photographie : Aurélien Mole.

Au début des années 2000, Aurélien Mole et moi-même avons remarqué qu'une nouvelle génération d'artistes produisait des œuvres dans un geste d'appropriation renouvelé consistant à juxtaposer des images ou créer des séquences d'images de provenances très différentes. Nous avons comparé leurs œuvres aux dessins formés par les constellations, qui rapprochent des étoiles n'ayant aucun rapport astrophysique entre elles. Leur geste de rapprochement était très différent du photomontage (Fig. 1), car les artistes en question, parmi lesquels Céline Duval, Aurélien Froment, Batia Suter, Haris Epaminonda, Sara VanDerBeek, Pierre Leguillon, Luis Jacob, maintenaient l'intégrité matérielle des images – ils ne découpaient pas de documents originaux, uniquement des reproductions – et les choisissaient en portant une attention importante à leur histoire matérielle (contexte de production et de circulation, état du support, etc.). La dénomination d'artiste iconographe s'est imposée en référence à l'utilisation du terme « iconographe », premièrement, dans le milieu professionnel de l'édition (celui qui cherche et sélectionne des images pour l'illustration) et deuxièmement, dans l'histoire de l'art (comme méthode d'analyse et de connaissance des images). Les artistes iconographes recherchent, puis manipulent des images de tous types en traçant de nouvelles généalogies formelles et sémantiques entre elles dans leurs œuvres : ils exploitent leur polysémie et leur potentiel d'évocation historique, dont ils ont une conscience aiguë ; ce sont des « regardeurs » aguerris formés à l'histoire matérielle et culturelle des images.

Alors que de nombreux artistes travaillent, aujourd'hui encore, à partir d'images, notamment anciennes, comment considèrent-ils les objets photographiques du passé ? La notion même de « patrimoine » est-elle effective pour eux ?

Je crois n'avoir jamais entendu un artiste pratiquant l'appropriation parler de patrimoine pour décrire sa pratique. Les artistes définissent les images qu'ils utilisent par les notions d'archive, de documentation, ou encore de collection ; ils se réfèrent à la mémoire, à l'histoire, mais pas au patrimoine, et ne l'évoquent ni en termes d'héritage artistique personnel, ni pour

¹ Voir Garance Chabert et Aurélien Mole (dir.), *Les Artistes iconographes*, Paris /Annemasse : Empire Books /Villa du Parc, Centre d'art contemporain, 2018.



Fig. 2 Pierre Leguillon, affiche de l'exposition « Diane Arbus: rétrospective imprimée, 1960-1971 » (conception graphique SpMillo), Paris: Kadist, 2008.

parler d'un patrimoine commun dans lequel ils iraient collecter. L'idée de patrimoine dans les pratiques artistiques apparaît plutôt comme un repoussoir lexical pour les artistes qui pratiquent l'appropriation. Le terme est-il trop connoté juridiquement, et son empreinte institutionnelle et étatique est-elle trop forte ? Les valeurs attachées au patrimoine (la richesse, la conservation, l'étude scientifique, l'inaliénabilité, l'identité collective) sont peu prisées dans les démarches artistiques qui mettent en avant l'innovation, la nouveauté, l'originalité, la subjectivité, l'approche émotionnelle. Force est de constater qu'une expression qu'ils emploient, et qui se rapprocherait le plus de la notion de patrimoine, est celle de « culture visuelle ». Cela traduit à mon avis une volonté de s'inscrire en dehors des circuits institutionnels de la

valeur et de l'admiration. L'œuvre iconographique, comme beaucoup d'œuvres procédant de l'appropriation, s'attache à valoriser des objets négligés, qui n'ont pas été consacrés au titre du patrimoine, dans une démarche du bas vers le haut et/ou dans un mouvement inverse et symétrique, du haut vers le bas, lorsqu'ils remettent en cause l'autorité de la valeur patrimoniale officielle. C'est très net dans le projet « Diane Arbus: rétrospective imprimée 1960-1971 » de Pierre Leguillon présenté en 2008 où l'artiste a collecté chaque image publiée dans la presse par la photographe (Fig. 2). En valorisant (collecte, encadrement, expositions) des images imprimées qui furent accessibles à tous plutôt qu'un original sous forme de négatif ou de tirage vintage soigneusement contrôlé par l'Estate, Pierre Leguillon remet en question la logique verticale et marchande de patrimonialisation de la photographie.

Si ces artistes ne revendiquent pas un usage du patrimoine à proprement parler, leur geste, souvent associé à celui de la collecte, semble pourtant s'approcher d'un premier réflexe patrimonial, celui de la sauvegarde. Comment décrivent-ils ce geste ?

Oui, on peut dire qu'il y a un réflexe initial de sauvegarde de certaines images auxquelles les artistes attribuent une valeur et dont ils estiment qu'elles disparaîtraient certainement s'ils ne les recueillaient pas. Tous l'affirment en effet au fil des entretiens qui ont été menés² – Céline Duval: « Je veux sortir les images de l'oubli. Je m'intéresse aux images orphelines » ou Pierre Leguillon: « Je récupère majoritairement des images délaissées par leurs auteurs ou par l'histoire. » Mais ce geste n'est justifié ni par des critères objectifs, ni par la volonté de constituer un patrimoine commun et représentatif à enrichir. Le geste de sauvegarde est même souvent décrit comme inconscient, irrationnel, parfois aussi comme exécuté à leur corps défendant. Ainsi, pour Camille Henrot, « les images viennent à nous et défilent de manière fluide, comme des événements, comme des passants que l'on croise, des oiseaux qui passent dans le ciel. Comme les oiseaux,

elles peuvent devenir des augures, des signes. C'est une rencontre fortuite et miraculeuse ». Les métaphores amoureuses et sentimentales reviennent souvent. Les artistes parlent des images qu'ils récupèrent comme de personnes qu'ils rencontrent. Il y a des coups de foudre, des retours de flamme ou des deuils. Je ne veux pas dire que seuls les artistes sont émotionnellement touchés par les images mais, pour eux, c'est le critère principal qui pousse à la sauvegarde et l'appropriation. Le bon état de l'objet, sa valeur marchande ou sa rareté sont secondaires, voire inversés. Ce qui est mis en avant, c'est la célébration du choix de l'artiste, sa rencontre avec une image signifiante pour lui et la proximité qu'il trouve avec elle, la conversation qu'il va pouvoir établir.

Ces objets photographiques choisis par les artistes semblent ici valoir par eux-mêmes plutôt que pour ce qu'ils représentent comme catégories dans l'histoire de la photographie (photographie amateur, industrielle, vernaculaire...)? Ces objets subissent ainsi des déplacements et intègrent des stratégies d'appropriations, de quels ordres sont-ils ?

Les artistes valorisent précisément ce que les conservateurs essaient de contrer: l'évolution matérielle naturelle du support, ses changements physiques ou autres détériorations (Fig. 3). Quand Oriol Vilanova expose deux cartes postales identiques côte à côte, le sujet disparaît au profit des différentes altérations du papier et des couleurs. Dans ce cas, la matérialité de l'objet prime sur la représentation et l'affecte en retour. Le pouvoir d'évocation du support et sa matérialité ici et maintenant permet à l'artiste de se l'approprier physiquement et de faire résonner l'image dans le présent. Les images existantes changent soudain de cap, partent dans de nouvelles directions et rejoignent d'autres communautés: « La photographie est alors prête pour rejoindre son nouveau corps », dit Céline Duval. Pour Aurélien Froment, « les images sont à cheval entre leur origine et leur devenir autre » et pour Haris Epaminonda, « les images mutent. Elles ont leurs propres vies ». Les artistes recherchent des points aveugles de signification flottante, de polysémie dans lesquels se projeter, appropriable par eux, par nous. Parmi les stratégies d'appropriation qui

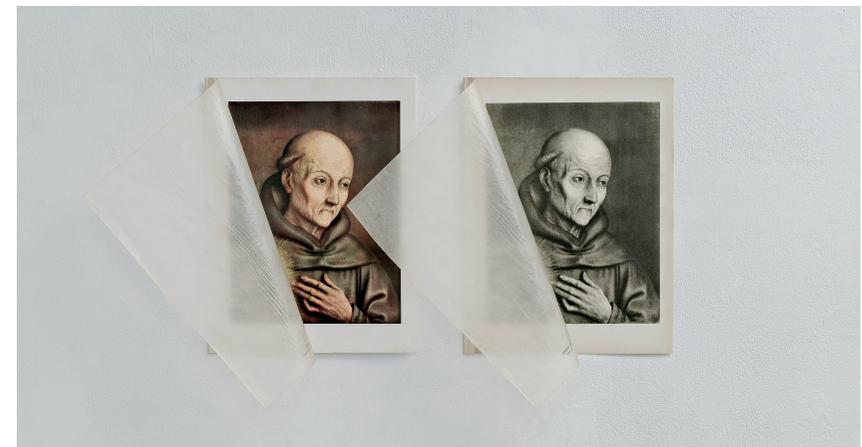


Fig. 3 The Infinite Library, Book #54, 2 pages, papier cristal, épingle, 34 × 52 cm (Luis Reis-Santos, Le Portrait de saint Bernard de Sienna par Quentin Metsu, Lisbonne, édition de l'auteur, 1949), 2012, photographie: Aurélien Mole.

² Toutes les citations d'artistes proviennent des entretiens réalisés par Timothée Chaillou dans *Les Artistes iconographes*, op. cit. (n. 1).



images. Comme la constellation, l'enchaînement par homophonie syllabique de la comptine des *Trois p'tits chats* – Marabout bout de ficelle... –, est un modèle qu'on retrouve souvent : on passe d'une image à l'autre par le biais d'une troisième (Fig. 5).

Ces œuvres, installations, performances qui usent de l'objet photographique ne sont-elles pas en définitive un geste patrimonial en soi, puisqu'elles opèrent bien le retour de ces objets dans l'espace muséal ou, à tout le moins, dans le champ de l'art ?



Fig. 4 Jonathan Monk, *Mantel Piece Picce*, cartes postales sur étagère en bois, dimensions variable, 1997, Courtesy the artist and Lisson Gallery, photographie : Aurélien Mole.

Fig. 5 Alexis Guillier, Image tirée du film *Notre-Dame de France*, 2019, acquisition 2020, Centre national des arts plastiques © Alexis Guillier/Cnap.

Dans la mesure où ces œuvres intègrent dans le meilleur des cas un champ de l'art favorisant la collection, l'hypervalorisation marchande, l'autorité historique, on peut en effet se demander s'il n'y a pas une sorte de patrimonialisation au carré pour ces objets, avec tous les écueils critiques que cela génère. Cette discussion intervient en marge de toute consécration artistique des pratiques d'appropriation et a fait l'objet de débats théoriques très stimulants face au succès institutionnel des pratiques appropriationnistes américaines dans les années 1970-1980⁴.

Mais le déplacement de ces images reste significatif. Ces appropriations montrent qu'elles peuvent se réincarner dans un autre champ de valeur et d'usage.

La photographie change de signification et de statut *via* la manipulation qu'en fait l'artiste pour l'intégrer à son œuvre. Dans le geste patrimonial classique, on complète la sauvegarde par le recueil d'un maximum d'informations pour contextualiser un objet – son interprétation n'est pas laissée à l'appréciation de chacune et de chacun, elle est largement orientée et déterminée par un discours extérieur. À l'inverse, l'artiste iconographe est plutôt dans la soustraction maximale des récits autorisés afin de se permettre, et de permettre au regardeur une projection plus libre dans l'image, en rendant manifeste sa part de mystère ou ses détails jusqu'alors secondaires.

Dans cette ouverture de l'image à de nouvelles projections se loge l'ambition pédagogique de ces pratiques : l'artiste iconographe invite à se défaire

permettent aux images de devenir des « rampes de lancement³ », quelques-unes sont récurrentes, comme la décontextualisation, la déhiérarchisation et le montage (Fig. 4).

La décontextualisation permet d'isoler l'image de son usage premier et de l'extraire de son champ de signification initial (sa « catégorie » dans l'histoire de la photographie pour reprendre les termes de la question) ; la déhiérarchisation est efficiente grâce à la contiguïté dans l'œuvre, d'images de catégories différentes (une image amateur ou scientifique à côté d'une reproduction d'histoire de l'art par exemple) ; le montage est très ouvert, construit de manière narrative, formelle ou sémantique, les trois souvent mêlés, et met en avant le cheminement visuel entre les

³ Selon l'expression de l'artiste Clément Rodzielski.

⁴ Voir la synthèse sur ce sujet de François Aubart « De la frustration comme outil critique, ou : les désirs coupables de l'appropriation », dans *Les Artistes iconographes*, op. cit., (n. 1).



Fig. 6 Pierre Leguillon, *Don McCullin pour Dunhill*, 2013, édition limitée encadrée accompagnant le livre *Adx*, Bruxelles : Triangle Books, 2019, Courtesy Triangle Books.

des lectures majoritairement textuelles, normatives et imposées de l'image pour constituer son propre système d'élection et de valeur. Contrairement au professionnalisme et à la rigueur méthodologique qu'exige la démarche patrimoniale, les artistes iconographes figurent le geste de manipulation des images de manière décomplexée, ludique et conviviale. Cette nouvelle pédagogie des images s'est fortement développée dans les pratiques institutionnelles : on constate que les conservateurs favorisent aujourd'hui des stratégies complémentaires de valorisation

des collections, en faisant appel à des artistes et en proposant des accrochages en constellation⁵. Les historiens de la photographie développent parfois une approche sensitive et émotionnelle pour proposer des lectures subjectives de leur matériau de recherche⁶. Les pratiques iconographiques ont participé, et ouvert la voie selon moi, à ces nouvelles approches du patrimoine.

Quel est le devenir de ces artistes iconographes aujourd'hui ? De quelle manière l'usage d'internet influence-t-il ces pratiques ?

⁵ Voir par exemple l'exposition « Soustraction » (2019) de Valérie Merfien dans les collections de l'IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine) à Caen, les résidences d'artistes sur le fonds Maciet au musée des Arts décoratifs, ou encore l'exposition « Carambolages » de Jean-Hubert Martin (Grand Palais, 2015).

⁶ Voir par exemple Clément Chéroux, *Si la vue veut d'être vécue : miscellanées photographiques*, Paris : Textuel, 2019.

Photographica n° 1 – 2020

Depuis le début de cette recherche, nous nous interrogeons sur l'influence d'internet – qui s'est développé au même moment que ces pratiques –, et du modèle des *templates* d'images dans les moteurs de recherche ou des sites de partages d'images. L'irruption d'internet a naturellement irrigué le processus artistique, et le dispositif de juxtaposition des images dans les œuvres des années 2000 était sûrement nourri par l'architecture visuelle des interfaces.

Tout artiste aujourd'hui travaille dans l'environnement d'internet et beaucoup d'entre eux ont développé leur technique d'appropriation des images uniquement sur internet à partir des années 2010 (Jon Rafman, Oliver Laric, Hito Steyerl, etc.), en utilisant des stratégies de détournement critique de l'interface, pratiques qualifiées depuis de « post-internet⁷ ». Or, ce n'est pas du tout la même communauté d'artistes que celle que nous avons identifiée, et je pense que leurs préoccupations et leurs références étaient et restent très éloignées. Les artistes qui rassemblent des constellations d'images ne s'intéressent ni particulièrement à internet comme système d'accès aux images, ni à sa logique économique qui s'est révélée au fil des années monopolistique et hypercontrôlée.

Ils continuent leur épistémologie sensible de l'image en collectant des matériaux historiques et tangibles qui n'ont pas encore été envisagés dans toute leur polysémie afin de leur donner une nouvelle vie et une actualité dans le champ de l'art. Chacun approfondit sa pratique et son vocabulaire visuel en réunissant aujourd'hui des objets bien au-delà du champ de la photographie, mais toujours dans cette logique de trouvaille, de sauvegarde, de réévaluation et de nouveau regard, en marge ou à rebours des choix et méthodes académiques. La collecte et la manipulation physique des items rassemblés restent une méthode opérante. Par exemple, « Le Musée des Erreurs » de Pierre Leguillon est un projet qui rassemble des objets et des images traditionnellement laissés en périphérie de l'œuvre, et dont l'usage premier n'est pas qu'artistique (Fig. 6) – tels que les cartes de visite d'artistes ou les publicités dans lesquelles posent des artistes.

De même, la recherche d'Aurélien Froment sur Pierre Zucca investigate sa pratique de photographe de plateau et de réalisateur. Ce qui a aussi évolué, selon moi, c'est une approche renouvelée des rapports entre textes et images dans les pratiques iconographiques qui auparavant avaient tendance à écarter le texte afin de favoriser le dialogue éloquent des images entre elles. Face à l'emprise du mot-clé et des métadonnées sur internet, beaucoup d'artistes investissent l'écriture pour proposer des histoires où la subjectivité du récit est fortement affirmée.

⁷ Lauren Cornell et Ed Halter (dir.), *Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*, Cambridge (Mass.) / Londres: The MIT Press, 2015.



Revue Photographica

Une revue de la **Société française de photographie**

71, rue de Richelieu, 75002 Paris

Contact : secretariat-redaction@photographica-revue.fr

Publiée et diffusée par les **Éditions de la Sorbonne**

212 rue Saint-Jacques - 75005 Paris

Contact presse : Ingrid Saillard-Balazard,

ingrid.saillard@univ-paris1.fr

+33 1 43 25 80 15

Soutenue par le **Ministère de la culture** et le laboratoire **HiCSA**,
publiée en ligne grâce au laboratoire **InVisu** (CNRS/INHA).

Site web : <https://devisu.inha.fr/photographica> (octobre 2020)

Facebook : <https://www.facebook.com/photographica.revue>

Instagram : [@photographica_revue](https://www.instagram.com/photographica_revue)

Soutenu
par

