

Photographie Amateur, Intégration d'une matière populaire dans une dynamique de création contemporaine

Le vernaculaire a été théorisé sur le tard en France, *Vernaculaires, Essais d'Histoire de la photographie*¹ par Clément Chéroux a été publié en 2013. Or le vernaculaire était déjà présent dans le milieu artistique et les artistes s'intéressent déjà depuis au moins les années 1990 à cette matière prolifique. Notons que deux artistes reconnus pour leur utilisation de la photographie vernaculaire sont déjà bien présents sur la scène artistique : Christian Boltanski, qui a débuté sa carrière dans les années 1960, il s'intéresse au vernaculaire dès 1971 avec *Vitrine de Référence*², et Hans-Peter Feldmann³ qui expose dès la fin des années 1960 des éditions de carnets réalisés à partir d'images trouvées comme des cartes postales, des coupures de journaux ou des affiches.

On comprend ainsi que le terme *vernaculaire*, un terme finalement très récent, ne veut pas forcément dire la même chose pour tous les artistes. Céline Duval⁴ va associer vernaculaire à amateur, Édouard Taufenbach⁵ parle quant à lui, d'une image profondément domestique. Tous semblent être d'accord pour exclure une imagerie professionnelle telle que la publicité, la mode, voire parfois même les photos dites d'usage (les photographies d'assurance, de police) qui seraient trop explicites et manqueraient de mystère.

Le vernaculaire est finalement un matériau proche de nous, de notre quotidien. C'est presque un modèle anti-art ou extra-art selon le point de vue. C'est un modèle qui vient revoir notre perception du monde, l'interroger, l'ouvrir à l'altérité et à la nouveauté. Comme le dit Geoffrey Batchen : «L'avantage présenté par les hauts faits du vernaculaire tient dans les trouvailles plastiques permettant de croiser souvenir privé et constellation historique grâce à l'élaboration d'une complexité perceptuelle inédite.»⁶

Mais alors que cherchent les artistes dans le vernaculaire ?

¹ CHÉROUX Clément, *Vernaculaires, Essais d'Histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville : Éditions Le Point du Jour, 2013.

² BOLTANSKI Christian, *Vitrine de référence*, 1971. Boîte en bois sous plexiglas qui contient plusieurs objets, Centre Pompidou.

³ FELDMANN Hans-Peter,
<http://www.thisissocontemporary.fr/hans-peter-feldmann/>

⁴ FAIVRE Fiona, *Conversation sur l'image, Entretien avec Céline Duval*, Arles : auto-édition, 2023.

⁵ FAIVRE Fiona, *Conversation sur l'image, Entretien avec Édouard Taufenbach*, Arles : auto-édition, 2023.

⁶ INFRA-MINCE-revue de photographie N°7, *Les éternels retours de la photographie*, Arnaud Claas, op. cit. p. 50.

Ce qui est intéressant avec ce type d'images, c'est qu'elles ont une double nature d'image matérielle et d'image mentale par un système de projection infiniment ouvert. C'est une imagerie qu'on connaît tous, qu'on a déjà vu, et pourtant chaque image qui nous est montrée est unique mais surtout inédite. En fait, c'est une image dont on ne sait rien, mais qui laisse la porte ouverte vers une infinité d'histoires parce qu'elle vient faire écho à notre propre expérience. Le vernaculaire est en ceci très proche du cinéma, un médium dont le potentiel narratif est énorme et qui représente un terrain de jeu infini pour les artistes.

Ensuite, ce qui bouleverse quand on regarde une photographie vernaculaire, c'est l'innocence et la naïveté qui s'en dégagent. On sent que c'est une image destinée à immortaliser un instant sans volonté esthétique, mais qu'il y a quand même une volonté ou un besoin de bien faire l'image. C'est peut-être moins le cas depuis le numérique et surtout depuis l'arrivée du téléphone portable, mais à l'époque, on faisait une photographie parce qu'il y avait un mariage, ou une naissance, globalement lors de moments familiaux importants. Il y avait donc une vraie nécessité de bien faire l'image et de ne pas la « rater », puisque l'image agissait comme mémoire familiale. « La fabrication et la contemplation de la photographie de famille supposent la mise entre parenthèses de tout jugement esthétique parce que le caractère sacré de l'objet et le rapport sacralisant que le photographe entretient avec lui suffisent à justifier, inconditionnellement, l'existence d'une image qui ne veut exprimer en définitive que l'exaltation de son objet et qui réalise sa perfection lorsqu'elle remplit parfaitement cette fonction. »⁷

Céline Duval parle de ces images comme des photographies générées par amour. J'aime beaucoup cette formule parce que ça souligne une ambivalence entre maladresse et passion. Il y a un tel besoin de faire l'image et qu'elle soit bien, qu'il en ressort une certaine maladresse de composition, et c'est ça qui bouleverse. Les images sont représentatives d'une liberté créatrice immense, qui est vectrice d'une authenticité émotionnelle.

Enfin, nous en avons déjà parlé dans un précédent article, photographie et mémoire sont étroitement liés. Il y a évidemment une question autour de l'oubli et d'une volonté mémorielle à travers le vernaculaire. Le travail de Boltanski en est un parfait exemple, puisqu'il n'a cessé de chercher une solution à la survivance de l'être sans y parvenir.

⁷ BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit. p.128

Ce n'est pas la présence d'inconnus qu'il essaie d'invoquer, mais plutôt la fatalité d'une absence. C'est par la présence de ces portraits/vêtements/lumières, qu'il souligne l'absence de ces individus. La condition de la personne photographiée nous est complètement renvoyée au visage et c'est cela qui charge son travail d'une hantise très forte, ce *ça a été*⁸, qui vient nous submerger.

Finalement, le vernaculaire est une matière que les artistes aiment travailler, transformer pour adapter une historicité au présent. C'est une base existante pour ceux qui souhaitent travailler le réel sans en produire. Batchen dit que c'est l'opération faite à l'image vernaculaire, l'ajout, qui fait opérer quelque chose de mémoriel au spectateur, et c'est ce qui l'arrache au passé pour le réorienter vers le présent. On peut dire que la simple sélection de l'image lors de l'achat, est en soi, déjà une opération faite à l'image vers le présent.



La tension, Paris, Céline Duval, 2009.
Wallpaper, 387 x 368 cm ou dimensions variables, © Semiose galerie.

Ces images sont avant tout orphelines. On les trouve aux puces, en brocante, dans des lots de ventes aux enchères, à la poubelle. Elles sont partout et en même temps nulle part. Leur présence souligne un abandon en soi, une perte. Elles sont ensuite choisies par les artistes, les collectionneurs, les historiens, puis achetées. D'un objet de mémoire familiale, elles deviennent marchandises. Elles sont ensuite archivées, par thème, par date, par numéro d'arrivage. À ce stade, on peut dire qu'elles sont latentes, dormantes, c'est finalement à cet instant qu'elles sont profondément vernaculaires. Il y a bien eu un déplacement : l'image familiale, domestique a perdu son usage initial pour autre chose et c'est là qu'elle trouve sa vernacularité. Mais son état reste vernaculaire du temps de sa latence. Lorsque la place de l'image est enfin découverte par son détenteur, l'objet n'est plus latent ni vernaculaire mais autre chose, il devient œuvre ou archive. Dorénavant, l'image n'agit non plus en ce que ses appartenants savaient d'elle, dont ils portaient le secret, l'histoire, mais agit maintenant comme objet d'histoire ou d'art. C'est ce glissement qui en détient le secret, l'aura.

Je fais une courte parenthèse sur la notion d'archive telle que je l'entends plus haut. On peut penser que les archives photographiques font partie du vernaculaire, de par leur domesticité et leur usage documentaire. Je pense cependant que l'archive, en raison de son état stabilisé et son absence totale de valeur artistique, ne peut relever du vernaculaire. Pour moi, le vernaculaire est un état de transition tandis que l'archive est en quelque sorte un état final, puisqu'elle est stabilisée comme telle par les institutions qui la conserve. Une exposition d'archives reste une exposition de documents et non pas une reconnaissance des images comme œuvres. C'est donc en ceci qu'on différencie une archive d'une collection ou d'un fond personnel. L'un se voit figé par son statut, l'autre reste dans un état de latence. L'image peut en effet être vendue ou transformée, détruite, puisqu'une collection peut être dissoute.

Le rôle de chacun des acteurs du vernaculaire est donc en quelque sorte de trouver la place des images. Emmanuelle Fructus⁹ en est un exemple. C'est une marchande de photographies, elle achète pour des collectionneurs, des artistes, et garde des images pour en faire des œuvres d'art. Pour elle, chaque image trouve sa place, elle se dit passeuse d'images. Elle est le témoin privilégié de chef d'œuvre et de petites images.

Si on parle de place, on comprend une certaine matérialité de l'image. Je me suis posée la question de l'importance de cette matérialité. Quand on parle de photographie vernaculaire, on pense directement aux photographies de familles anciennes, aux cartes postales. Or, je n'ai encore jamais entendu parler

de l'importance de la matérialité du vernaculaire. Je me suis donc interrogée sur la place du numérique, et un certain rapport au temps sous-jacent à la question du vernaculaire.

Depuis l'arrivée du numérique, les photographies sont de moins en moins développées sur papier, elles sont très souvent dématérialisées. Les images ne sont donc plus sur le même circuit, elles ne suivent pas le même flux, ni les mêmes règles. C'est en partie pour ça que la plupart des photographies vernaculaires dans le marché de l'art sont anciennes et sur papier. Notons également que le droit d'auteur est plus complexe pour des images numériques que pour des tirages vintage. Si le vernaculaire est le royaume des anonymes, la question de l'auteur est en suspens, ce qui ne pose a priori pas de problème pour un tirage acheté aux puces, mais qui peut en devenir un avec une photographie issue d'internet. Globalement, je dirais que les photographies amateurs contemporaines n'induisent pas les mêmes choses que les photographies vernaculaires papiers. Peut-on parler de vernacularité? Oui, mais ils ne répondent pas aux mêmes dynamiques. Le numérique n'est pas sur le même plan que l'analogique. Le tirage a une valeur unique, le fait qu'il soit errant induit qu'il n'est nulle part. Le fichier numérique quant à lui, est par définition parfaitement reproductible et à défaut d'être nulle part, il est partout. Le rapport n'est pas le même, le numérique a accéléré la production d'images et exacerbé la dichotomie entre photographie professionnelle et photographie amateur.

Avec le papier, on a avant tout l'image en tant qu'objet. Édouard Taufenbach parle d'une certaine forme de romantisme à travailler avec l'image ancienne. Le papier induit une nostalgie qui, je pense, accroît, avec l'anonymisation, une forme de hantise. La complexité de ce romantisme est de ne pas tomber dans un mauvais pathos, où une fétichisation de l'objet en tant que tel, il faut dissocier l'image en tant qu'objet de l'image elle-même.



Série *Spéculaire, déjeuner sur l'herbe*, Édouard Taufenbach, 2018.
Collage sur papier Canson, feuille d'aluminium laminée, 40x40cm,
©Édouard Taufenbach.

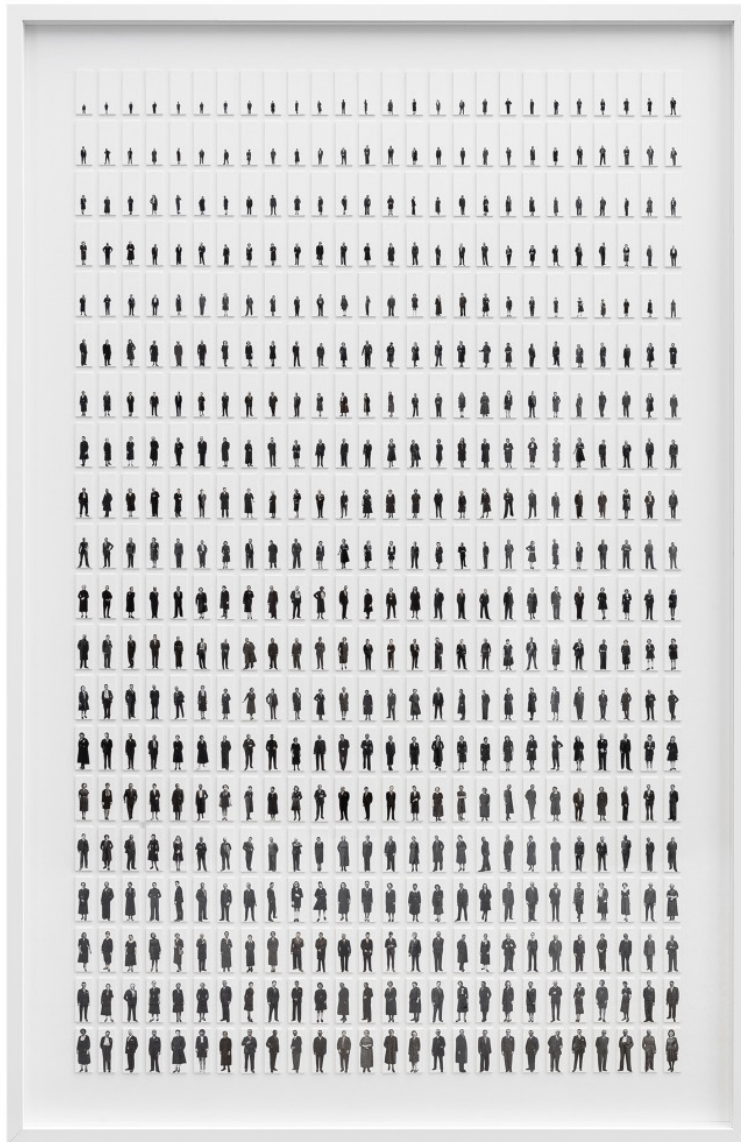
Dans un podcast mené par Victoria Le Boloc'h-Salama et Florian Champagne¹⁰, j'ai entendu parler d'image pauvre et d'image forte. Sébastien Lifshitz utilise cette terminologie pour justifier sa sélection d'images. Selon lui, l'image vernaculaire n'est qu'une accumulation d'images pauvres et d'images fortes. Mais ce qui les fait passer de l'un à l'autre est subjectif. On sait qu'une image est forte à coup sûr quand elle présente une rareté d'écriture. Par exemple Sylvain Besson, directeur des collections au musée Niepce à Chalon-sur-Saône, a acquis récemment une collection de portraits datés de la fin du XIXe siècle mal cadrés. La rareté de cette écriture fait qu'il a décidé de garder les images. Pour Édouard Taufenbach, une image forte est une image touchée par une forme de grâce, une image habitée par du cinéma. En réalité, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise image. Emmanuelle Fructus utilise des images qui sont *d'un ennui profond* et qui existent déjà par milliard pour réaliser ses pièces. Pour Édouard Taufenbach, tout est une question de classement: «J'avais toujours l'impression qu'une bonne ou une mauvaise image, ça n'existait pas. Ce qui comptait, c'était la catégorie. Donc si c'était une mauvaise image, c'était que vous n'aviez pas encore inventé la bonne catégorie. Et c'est comme si vous n'aviez pas encore vu ce qui pointe dans l'image. Mais il faut toujours tomber sur deux images mauvaises pour se rendre compte qu'elles sont bonnes toutes les deux. Parce qu'elles ont ce point commun que vous n'aviez pas vu avant, et qui d'un coup vient vous chercher.»¹¹

Il ne faut pas oublier l'aspect générique du vernaculaire. Tout a déjà été photographié. Toutes les photographies familiales se ressemblent, c'est une écriture commune. Le vernaculaire est une petite réplique de la grande histoire de la Photographie. Il n'y a pas de chef-d'œuvre sinon ce n'est plus du vernaculaire, mais de l'art brut. Batchen le dit: «En réalité, j'étais mal à l'aise avec l'idée d'être surtout en train d'encourager les débuts d'une collection d'une nouvelle variété d'art folklorique. C'est pourquoi je me suis efforcé de souligner le caractère générique de mes exemples. J'aurais pu choisir des milliers d'autres objets très semblables et faire à leur propos le même type de remarques. Il n'y a pas ici de chefs-d'œuvre.»¹²

¹⁰ Podcast Le Bruit de l'art, *Épisode 7- Édouard Taufenbach, artiste*, 2 mai 2018. <https://open.spotify.com/episode/5KdoYJRHai2HEN5h5jrGqf>

¹¹ FAIVRE Fiona, *Conversation sur l'image, Entretien avec Édouard Taufenbach*, Arles: auto-édition, 2023.

¹² INFRA-MINCE-revue de photographie N°7, *Brian Dillon: La photographie vernaculaire. «Ne m'oubliez pas», une interview de Geoffrey Batchen*, op. cit. p. 76.



520, Emmanuelle Fructus, 2021.
168x110 cm, Collection particulière.

Le vernaculaire fonctionne par accumulation. Rares sont les situations où il n'y a qu'une seule photographie vernaculaire. Et quand bien même cela peut arriver, c'est après avoir collecté, regardé un certain nombre d'images que l'on décide de n'en garder qu'une. La photographie vernaculaire est un excellent moyen d'entraîner son regard à l'image. La masse des images amplifie la puissance scopique¹³ de l'image. Il est très souvent impossible pour un artiste, un collectionneur, un conservateur de ne choisir qu'une seule image, ce serait hiérarchiser quelque chose qui ne veut pas l'être par nature. Je pense qu'une image toute seule n'émeut pas forcément, c'est par l'accumulation que l'histoire se dessine et vient provoquer une sorte de résonance. Il existe bien sûr des exceptions d'images très fortes, mais l'expérience du vernaculaire passe nécessairement par une étape de collecte et d'accumulation pour les acteurs du vernaculaire.

La masse du vernaculaire est effarante. On peut facilement estimer la part de cette imagerie à 99%¹⁴. Il ne reste donc qu'un pourcent de la photographie produite dans le monde, consacrée à l'art. Et quand je dis consacrée, je veux dire produite avec une volonté artistique. 1%¹⁵ de la photographie mondiale est produite dans un but artistique. Devant un tel fait, on comprend volontiers l'affection des artistes à vouloir transformer les 99% restants. Il existe déjà tant d'images qu'il est parfois plus intéressant de produire avec une matière déjà présente plutôt que de la créer. Le vernaculaire cohabite avec l'art dans cette grande demeure qu'est la photographie. Je ne suis pas totalement convaincue d'une dualité entre l'un et l'autre, c'est une relation plus complexe. Ils se nourrissent l'un l'autre. Quelle serait l'étude de l'histoire de la photographie sans la photographie vernaculaire? Je pense également au *style vernaculaire* et à l'influence du vernaculaire dans la photographie contemporaine. Martin Parr assume pleinement s'inspirer d'une photographie populaire dans son travail. Dans un podcast pour France Culture¹⁶, il expliquera à quel point il est difficile pour lui de reproduire l'innocence et la naïveté du geste photographique amateur. Sophie Calle¹⁷ s'inspire également du vernaculaire dans sa production photographique. Elle n'accorde pas de valeur esthétique à ses images, elle ne se dit pas photographe d'ailleurs, et délègue facilement la réalisation d'image à d'autres personnes. La question de l'auteur l'anime et c'est peut-être en ceci que son travail est le plus inspiré du vernaculaire. Nan Goldin¹⁸ a aussi largement puisé dans l'imagerie vernaculaire. On pourrait regarder son travail comme un album de famille. Le travail de Sally Mann¹⁹ peut lui aussi être vu comme un album familial qu'elle consacre à ses enfants. Les exemples sont multiples, il y

13 Pulsion scopique: issu de *pulsio* qui veut dire émouvoir et de *skop* qui veut dire voir, observer, regarder. La pulsion scopique est le plaisir ou le désir de voir, de posséder un objet ou un individu par le regard.

14 Estimation de la part de photographie vernaculaire, dites sans «vouloir artistique» par rapport à la part de photographie dans le monde. Sylvain Besson, responsable inventaire au musée Niépce, estime la part de photographie vernaculaire dans le monde à 99%. Cette estimation est subjective, il est très compliqué d'évaluer le nombre de photographies dans le monde, la réalisation de photographie étant en constante évolution.

15 *Ibid.* Si 99% des photographies sont des photographies vernaculaires, il reste 1% de ces images comme photographies d'art.

16 Podcast Les émissions culturelles de France Culture, *Martin Parr: «Il faut présenter cette ambiguïté du monde»*, 4 août 2022. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/martin-parr-il-faut-presenter-cette-ambiguïte-du-monde-8736663>

17 CHÉROUX Clément, *La voix du voir, Les grands entretiens de la Fondation Henri Cartier-Bresson*, Paris: Éditions Xavier Barral, 2019.

18 *The Ballad of Sexual Dependency*, Nan Goldin, ensemble de 684 diapositives, bande son, 1982-1995.

19 EXPOSITION, *Sally Mann, Mille et un passages*, Jeu de Paume, du 18 juin au 22 septembre 2019, Sarah Greenough et Sarah Kennel, Paris: Le Jeu de Paume, 2019.

a même des artistes comme Céline Duval²⁰, qui mettent leurs propres images et celles qu'ils collectent sur le même pied d'égalité. Le travail d'Agnès Geoffray²¹, par exemple, mêle lui aussi ses propres photographies à celles qu'elle a récupérées. Je pense donc vraiment que la relation entre vernaculaire et art n'est pas seulement une relation binaire, l'un est partie intégrante de l'autre. L'art est habité par le vernaculaire aujourd'hui, peut-être plus qu'il n'en est hanté. Bourdieu disait: «La photographie est peut-être un art, ou plutôt à la fois investissement esthétique d'une activité assez prosaïque par des groupes déjà sur-saturés d'art, et analogon de l'art pour ceux qui n'ont pas la possibilité sociale d'y accéder. Plus généralement, la photographie peut être le prétexte à une libération de l'imagination, ou le plus souvent une tentative de compensation pour ceux qui ne peuvent plus *vivre que par le souvenir*, et la tentation du bovarysme lorsqu'on ne peut accéder au dépaysement en première personne.»²²



Extrait de l'exposition permanente du musée Niépce, un écran met en lumière le nombre d'images réalisées dans le monde à l'année 2022, Chalon-sur-Saône.

²⁰ <https://www.doc-cd.net> (page consultée le 2 novembre)

²¹ Podcast Les émissions culturelles de France Culture, Agnès Geoffray «Notre acte d'artiste est de redonner à voir les images», 12 septembre 2022. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/agnes-geoffray-est-l-invitee-d-affaires-culturelles-8363753>

²² BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit. p.324

Toute la question de ma recherche est de savoir si finalement une photographie produite sans intentions artistiques, peut faire art ou non. On l'a dit, une photographie vernaculaire est une image domestique, utilitaire, populaire. C'est une image au plus bas de la hiérarchie artistique puisqu'elle existe sans prétention artistique. C'est l'autre de l'art si l'on prend un point de vue binaire. Le vernaculaire est cette image du quotidien, c'est une photo de famille, une photo amateur, un constat d'assurance, une photographie judiciaire, une photographie médicale, c'est une publicité, une photographie satellitaire, une image de surveillance... En somme, on pourrait dire que c'est un grand fourre-tout photographique. C'est tout ce qui est produit sans vouloir artistique, sans volonté consciente de produire une œuvre d'art. Mais l'Art Brut n'est-il pas une forme d'art construite sans vouloir artistique? Jean Dubuffet disait «L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui, il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom: ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle.»²³. L'art Brut est une production faite par des autodidactes, des personnes n'ayant pas ou peu d'éducation artistique et qui produisent sans conscientisation de valeur plastique. Dubuffet pensait que l'absence d'influence quelconque rendait leur œuvre plus pure, intuitive et impulsive. La notion d'Art Brut repose sur des caractéristiques sociales et des particularités esthétiques. Or, la photographie vernaculaire repose sur les mêmes caractéristiques. C'est en définitive le regard qu'on pose sur ces images qui leurs donne leur vernacularité. C'est le regard qui détermine un chef-d'œuvre. La question de la photographie dans l'Art Brut est peu développée aujourd'hui, peut-être, est-elle trop évidente? Il serait intéressant d'étudier la question pour pleinement comprendre ce qu'est une photographie d'Art Brut. Le vernaculaire ne serait donc plus l'autre de l'art, puisqu'il existe dans celui-ci. Je pense notamment à l'exposition *L'énigme autodidacte*²⁴, présente au musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne entre octobre 2021 et avril 2022 commissariée par Charlotte Laubard. L'exposition regroupait une quarantaine d'artistes autodidactes ou en recherche de déconstruction d'un apprentissage pour repartir de zéro. Il y avait une part importante de photographies dont notamment l'œuvre de Horst Ademeit, un ouvrier dans le bâtiment, qui a consacré les quarante dernières années de sa vie à inventorier compulsivement l'influence nocive des rayons froids sur lui et son environnement. Il a réalisé des milliers de polaroids, tous numérotés et datés, auxquels il rajoutait toutes ses observations quotidiennes, les odeurs, les sentiments que

²³ https://www.artbrut.ch/fr_CH/art-brut/qu-est-ce-que-l-art-brut (page consultée le 2 novembre).

²⁴ EXPOSITION, *L'énigme Autodidacte*, Saint-Étienne, MAMC, du 9 octobre 2021 au 3 avril 2022, Charlotte Laubard, Saint-Étienne: MAMC et Éditions Snoeck, 2021.

cela lui procuraient etc. L'écriture vient recouvrir les marges du Polaroid, la lecture des observations est impossible tant l'écriture est petite. Il a réalisé près de 6 000 polaroids. Son travail relève de l'Art Brut puisque sa production est en réponse à l'influence néfaste des rayons froids sur lui-même. C'est en quelque sorte dans une volonté thérapeutique que ces milliers d'images ont été réalisées. Et pourtant elles ont une valeur artistique très forte. Or, ces images relèvent également du vernaculaire. Elles sont domestiques, profondément utilitaires pour lui, et surtout elles sont produites sans intentions artistiques. La perte de l'usage primitif en fait un objet vernaculaire, et c'est une œuvre d'art.

Vernaculaire est un terme en évolution qui prend aujourd'hui une nouvelle orientation avec la photographie portable. Je l'ai employé pour aborder une photographie, mais il relève de plein d'autres domaines comme l'architecture, la sculpture, la vidéo, le théâtre, etc. J'ai d'abord pensé que le vernaculaire et l'art étaient deux choses opposées par nature, l'un étant victime de l'autre en quelque sorte. Mais au fur et à mesure de ma recherche, j'ai compris que la place du vernaculaire dans le monde est fragile et que c'est l'art qui lui donne sa présence. Le vernaculaire est omniprésent dans l'art, que ce soit par une influence esthétique, la matière en tant que telle ou bien à travers l'histoire. Aujourd'hui consciente de cette présence, je suis plus attentive aux images, et je comprends la volonté des historiens de démocratiser cette catégorie d'images dans les institutions culturelles.

Aujourd'hui, une complexité d'appréhension de l'outil vernaculaire subsiste. Il y a une différence entre les États-Unis et la France à ce sujet. Les États-Unis ont une vision plus fluide, certainement due à un rapport différent au domestique qui les rend plus attentifs au vernaculaire. En 1937, le vernaculaire apparaît déjà dans les théories photographiques artistiques. En 1944, le Musée d'Art Moderne de New-York organise la première exposition sur les pratiques amateurs dans une institution culturelle *The American Snapshot*²⁵. En France, la question du vernaculaire est plus tardive, Michel Frizot²⁶ est l'un des premiers à s'y être intéressé dans ses écrits en 1994, puis Gisèle Freund²⁷. À ce jour, Clément Chéroux reste l'un des historiens les plus importants dans la théorisation de l'image vernaculaire. Il existe également des espaces de collection et d'exposition dédiés à cette imagerie. Je citerai la Conserverie, un lieu d'archives, qui est un projet de collecte et de partage d'image par Anne Delrez ; et le musée Népce de Chalon-sur-Saône qui détient largement la plus grande collection d'images vernaculaires dans une institution avec plus de 5 millions d'images inventoriées.

25 EXPOSITION, *The American snapshot: an exhibition of the folk art of the camera*, MoMA, du 1er mars au 30 avril 1944, New York: the Museum of Modern Art, 1944.

26 FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris: Éditions Bordas, 1994.

27 FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris: Éditions du Seuil, 1974.

J'ai réalisé cette recherche dans une volonté de mise en lumière d'une image banalisée et délaissée. C'est une photographie qui est omniprésente et qui prend une réelle place physique dans le monde. On banalise sa présence, car elle fait partie intégrante de notre quotidien, mais les institutions peinent à valoriser ces images. Au fur et à mesure de ma recherche, j'ai commencé à ressentir une forme de malaise vis-à-vis de la marchandisation de ces images, car il y a un vrai marché. En effet, la photographie vernaculaire est une marchandise presque inépuisable. On ne sait, à ce jour, combien il existe de photographies dans le monde, le nombre est en perpétuelle évolution. On peut cependant déduire que les images nouvellement produites viennent remplacer celles détruites comme un cycle d'image sans fin. Il y a une plus grande visibilité du vernaculaire depuis la dernière décennie, de nombreux artistes s'approprient cet objet qui se fait petit à petit une place dans les institutions. C'est plutôt positif, car cela ouvre à un nouveau regard et à une nouvelle vie de l'image. Le vernaculaire est cependant devenu à la mode. C'est une matière très prisée du marché de l'art, laissant ainsi de moins en moins de place aux usagers particuliers.

Fiona Faivre.



2329, Horst Ademeit, 1999.
 ©Courtesy Delmes & Zander, Cologne.