

Vernaculaire, Lecture de l'histoire photographique, entre spectre et hantise.

Vernaculaire. On a tous déjà entendu ce mot, on l'a parfois employé nous-même lors d'un échange, mais sait-on réellement ce qu'il veut dire ? Selon le TLFi¹, il s'agit d'un adjectif qui qualifie une chose propre à un pays. Si l'on en croit le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, vernaculaire est bien un terme qui renvoie à une forme d'appartenance à un pays d'un point de vue didactique, mais il serait plus spécialement utilisé pour qualifier une langue communément parlée dans les limites d'une communauté, ou pour désigner une nomenclature vulgaire (et donc opposée à la nomenclature scientifique).

Vernaculaire semble être un mot un peu complexe, qui de prime abord n'est plus vraiment utilisé dans le langage courant, il semble réservé à une élite. Très peu utilisé dans le champ artistique, il désigne une architecture où l'origine sociale du constructeur-utilisateur est centrale. D'un point de vue photographique, c'est en 2013 que le terme apparaît pour qualifier une typologie d'images. Mais alors, à quel type d'images renvoie-t-il ? Prenons l'étymologie du mot ; du latin *verna* qui veut dire esclave, il sous-tend une question de servilité et donc d'utilité, de fonctionnalité. *Vernaculus*, quant à lui, caractérise l'esclave comme étant né dans la maison de son maître. Il n'a ni été acheté, ni échangé ce qui fait émerger une fonction domestique et intègre la valeur familiale pour la première fois. Le vernaculaire renverrait donc à une chose utilitaire et domestique «home made», plus utilisé dans la sphère privée qu'à une quelconque prétention commerciale.

Or, si l'on reprend les paroles de Clément Chéroux, la photographie vernaculaire est domestique, utilitaire et hétérotopique². Là encore, je m'arrête un instant sur l'hétérotopie, et pour mieux comprendre ce terme, je vais l'expliquer à travers la notion d'utopie. Selon Michel Foucault³, l'utopie est un lieu fictif, une sorte d'espace amplifié et amélioré à l'image d'un espace réel de la société. L'hétérotopie est *a contrario* un espace concret dit autre, un lieu qui met en perspective le réel et vient le questionner. Le vernaculaire est donc cet espace autre dans la photographie, une catégorie d'image bien réelle, moins destinée à la commercialisation qu'à la consommation personnelle, dans une société d'hyper consommation. C'est une catégorie d'image sans valeur économique, «est vernaculaire, en somme, tout ce qui demeure périphérique ou extérieur au flux mondiaux du capital et tout ce qui, de gré ou de force, se dérobe à son contrôle»⁴. Le vernaculaire échappe donc à toute domination du marché.

Clément Chéroux proposera une autre définition en 2017, le vernaculaire comme utile, domestique et populaire⁵. On comprend donc que l'image vernaculaire a une réelle valeur sociale; elle évolue dans les foyers, la famille étant le sujet prédominant, et correspond à une pratique amateur. Son seul champ de circulation se fait presque uniquement au sein même du foyer, au travers d'une ritualisation d'un système de monstration; l'album de famille, mais également toutes les histoires qui viennent amplifier les images dans une certaine performativité. C'est donc en ceci que le vernaculaire s'oppose au *véhiculaire*⁶. Si dans les définitions standards, la langue vernaculaire est une langue qui n'est parlée qu'au sein d'une communauté; elle ne peut servir de communicant à des étrangers, elle est incompréhensible pour les autres. Le vernaculaire est cette forme dont on ne peut adhérer qu'en étant initié, une forme qui ne parle qu'à un certain nombre restreint de personnes d'où proviennent les images. Ivan Illich va plus loin, il nous dit que le vernaculaire est quelque chose qu'on ne peut enseigner, une langue que l'on apprend par mimétisme, issu d'un partage réciproque⁷. On retrouve ainsi la valeur hétérotopique du terme, une catégorie d'image autre qui évolue en marge du champ artistique et qui est boudée des principales instances culturelles. Cette construction périphérique du vernaculaire vis-à-vis du champ de l'art est notamment due à son absence de rareté et de qualité. En effet, l'imagerie vernaculaire représente une part nettement supérieure à celle issue d'une démarche artistique en termes de quantité. Concernant la qualité, le vernaculaire étant produit sans vouloir artistique et de manière prosaïque, elle

2 CHÉROUX Clément, *Vernaculaires, Essais d'Histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville: Éditions Le Point du Jour, 2013, p. 10.

3 FOUCAULT Michel, *Des espaces autres, extrait de Dits et écrits II*, Paris: Éditions Gallimard 2001, p. 1571-1581.

4 FREY Pierre, *Learning from Vernacular (Pour une nouvelle architecture vernaculaire)*, Arles: Actes Sud, 2010, p. 45.

5 CHÉROUX Clément, *dir. Walker Evans. Catalogue d'exposition*, Paris: Centre Pompidou, 2017.

6 Définition du TLFi: Langue véhiculaire: Langue qui permet la communication entre des peuples ou ethnies de langues différentes.

7 ILLICH Ivan, *Valeurs vernaculaires, Valeurs vernaculaires*, http://lanredec.free.fr/polis/Vernacular_tr.html (page consultée le 11 août 2022).

n'aurait aucune valeur artistique. «Elle est l'autre de l'art»⁸, et c'est parce qu'elle échappe à toute domination du marché qu'elle rend sa place dans le milieu de l'art instable. Notons qu'il y a une alternance entre qualification et substantivation du mot dans l'étude de son étymologie, qui induit un double mouvement: il désigne à la fois un état et une action. C'est ce déplacement perpétuel qui souligne l'instabilité du vernaculaire. En réalité, le vernaculaire s'oppose à l'art plus qu'au médium photographique; c'est comme si les limites de l'art venaient à la rencontre du vernaculaire.

Dire que le vernaculaire s'oppose à l'art n'est pas totalement vrai, disons que la relation entre les deux est plutôt paradoxale; car si la photographie vernaculaire est produite sans volonté de faire art, elle présente une certaine esthétique qui ne lui ferme pas totalement les portes du champ artistique. Nous avons dit plus haut que le vernaculaire était utilitaire et domestique. Or une photographie utilitaire telle qu'une photo de famille, une photographie scientifique, militaire, médicale, ethnographique, spirite ou relevant d'une preuve judiciaire ou d'un constat d'assurance; ne devient vernaculaire qu'en perdant sa valeur d'usage initial. Elle ne sert plus telle qu'elle a été produite, elle devient cet autre, un outil qui entre en considération par les professionnels de l'art grâce à sa vernacularité. C'est le déplacement vers la sphère publique culturelle qui transforme l'image utilitaire en vernaculaire. Mais donc c'est son positionnement dans l'art qui donne à l'image sa vernacularité et là est tout le paradoxe. Le vernaculaire est l'autre de l'art, mais l'image ne devient vernaculaire qu'en faisant art justement. Comment le vernaculaire peut-il être l'autre de l'art tout en ne pouvant exister qu'en son sein?

Pour comprendre la coprésence du vernaculaire et de l'art, faisons une parenthèse autour de l'histoire de la photographie. La photographie est un médium qui a longtemps été rejeté comme pratique artistique par certains aspects. Il est intéressant d'envisager le vernaculaire sous le prisme photographique et de comprendre que l'un est l'héritage de l'autre.

La photographie est une invention technique du début du XIX^e siècle. Elle a toujours, et ce, presque dès sa création, suscité une volonté de développement industriel. Beaucoup avaient déjà conscience du potentiel économique de la photographie et son développement industriel a été très rapide.

La photographie était le moyen de l'époque de fixer le temps, et donc une certaine réalité. Elle agissait comme une preuve, une marque, une empreinte qui atteste de quelque chose, et sa valeur sociale est apparue très rapidement, et par son industrialisation. Le marché s'est emparé tout de suite de cet outil technique, et le nombre de photographes a explosé à l'instar de la peinture. Rappelons-le, à l'époque, le moyen de se rapprocher au plus proche du réel était la peinture. Tous les portraits officiels, les grandes cérémonies étaient peints, c'était le seul moyen à l'époque de garder une trace historique. La peinture étant un gage de richesse, les grandes familles prenaient rendez-vous auprès d'artistes pour obtenir leur portrait et l'exposaient fièrement dans leur maison, ceci marquant une certaine classe sociale. L'arrivée de la photographie a rapidement remplacé la peinture dans son pouvoir social. On a d'ailleurs dit que la photographie, en cela, marquerait la fin de ce médium. La photographie était un marché plus lucratif : des images à meilleurs prix, plus rapides en termes de réalisation et donc avec un meilleur rendement. Mais comme la peinture, la photographie a mis du temps avant de se démocratiser et d'étendre son utilisation auprès de tous les foyers. Gisèle Freund le dit très bien : «La nécessité économique d'une diffusion aussi grande que possible déterminait le caractère et l'importance sociale de la photographie.»⁹. Les avancées techniques de la photographie n'ont cessé de populariser le médium, le rendre accessible à tous et finalement lui offrir un meilleur rendement ; photographie et industrie ne faisant qu'un.

Comme tout marché, la photographie correspondait à une classe sociale cible qui a beaucoup évolué depuis sa création. D'abord orientée vers une certaine aristocratie, la photographie s'est démocratisée, notamment grâce aux

⁹ FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris: Éditions du Seuil, 1974, p. 64.

innovations Kodak et à leur volonté d'élargir le médium vers une clientèle de masse, celle de l'amateur. C'est en 1888 que l'appareil photographique devient réellement populaire et accessible. Kodak commercialisa un appareil photo permettant la réalisation de 100 images. Lorsque le film était fini, il suffisait de renvoyer le boîtier à la compagnie Kodak où le film était développé, les images tirées et un nouveau film était inséré puis retourné au client. C'est le fameux « You press the button, we do the rest »¹⁰ qui laisse entendre qu'aucune image ne peut être ratée, le tout pour seulement 25 francs. À partir de 1888, la photographie n'est plus réservée aux experts ou à des techniciens professionnalisés, elle s'ouvre vers une image d'un nouveau genre : une photographie familiale, de voyage, une photographie plus spontanée et mobile qui sort du simple cercle du studio photo et d'une certaine ritualité de l'image.



«*Vous pressez le bouton, nous faisons le reste*» slogan lancé par George Eastman en 1888 à la sortie de son appareil photographique. Eastman a créé la compagnie Kodak pour rendre la photographie accessible à tous et permettre à chacun de faire ses propres images. Ce slogan est le symbole d'une démocratisation de la photographie.

10 «*Vous pressez le bouton, nous faisons le reste*» slogan lancé par George Eastman en 1888.

Dès l'invention de la photographie, il a fallu déterminer si elle relevait ou non de l'art. Il y avait un point qui n'avait jamais posé problème jusqu'alors, celui de la reproductibilité de l'œuvre. Avant la photographie, chaque œuvre d'art était unique. Il n'existait qu'une matérialité de cette œuvre et elle était donc localisée à un seul endroit, c'est ce qui lui donnait une valeur de rareté et finalement son *aura*¹¹. Il faut comprendre qu'avant la photographie, pour voir une œuvre d'art, il fallait se déplacer. La reproductibilité de l'œuvre a ouvert l'art à un public de masse ce qui va lui faire perdre en aura. Elle a également déplacé l'œuvre d'art vers le foyer, puisqu'il est maintenant possible de regarder un Caravage depuis chez soi et non plus au musée. Mais alors à quelles conditions le photographe devient-il artiste ? La distinction entre l'un et l'autre est complexe, encore aujourd'hui. Le photographe est avant tout un technicien, il connaît parfaitement son matériel et maîtrise la lumière. L'artiste partage son regard sur le monde. Ce n'est pas tant la technique photographique qui l'intéresse, mais plutôt ce qu'il va dire avec. Dès l'invention de la photographie, la distinction a réellement flotté pendant quelque temps. Les grands studios de l'époque tels que Nadar, Disdéri¹² surpassaient tous les autres. Les plus grands venaient se faire photographier chez eux, ce n'était plus des photographes-ouvriers, mais des artistes avec un vrai regard sur leur modèle. Pendant longtemps, l'artiste était celui qui photographiait les plus grands ou les plus grands eux-mêmes qui utilisaient le médium. Mais avec l'industrialisation de masse et la popularisation du médium, il a fallu déterminer les limites de la photographie comme art. La numérotation des tirages, les tirages faits de la main de l'artiste, le tirage unique ou encore l'action de détruire le négatif après son tirage, sont tous des processus de raréfaction censés faire retrouver l'aura perdue, et légitimer la photographie comme œuvre d'art. Ce qui va prédominer aussi dans la légitimité de la photographie comme art, c'est la création par volonté artistique. Le médium étant très instable, l'accident photographique ne peut être une œuvre d'art. Il faut absolument que pour qu'une photographie fasse œuvre, elle soit conçue avec un vouloir artistique, le *Kunstwollen*¹³. C'est à ce moment-là que la scission entre photographie et vernaculaire s'est faite, le vernaculaire devenant le miroir de l'art¹⁴. La photographie a en quelque sorte sacrifié le vernaculaire pour accéder au rang d'art ; elle devient soit art, soit produit, autrement dit soit fin, soit moyen. On distingue alors une nette séparation entre photographie d'art et commerciale ; photographie amateur ou professionnelle ; photographie d'art ou vernaculaire.

11 L'aura, du latin *brilliance*, est un principe qui permet de faire l'expérience d'un lointain, aussi proche soit-il. C'est en quelque sorte une émanation qui vient envelopper l'être et lui donner une intensité particulière. L'histoire de l'art nous dit qu'une œuvre d'art en est bien une quand elle a une puissance auratique : produire un choc dans son unicité. Walter Benjamin voit dans la photographie, la possibilité historique de rompre cette unicité auratique. En effet, la photographie étant à la fois art et marchandise, elle perd la puissance auratique et permet un processus esthétique révolutionnaire.

12 FREUND Gisèle, *Photographie et société*, op. cit. p. 35-69.

13 Concept esthétique allemand, composé du mot *Kunst* (art) et *Wollen* (vouloir). Conceptualisation d'un 'désir d'art', le *Kunstwollen* est un concept de la philosophie esthétique allemande qui cristallise une pulsion décorative luttant contre les fins utilitaires de l'art.

14 CHÉROUX Clément, *Vernaculaires, Essais d'Histoire de la photographie*, op. cit. p. 24.
«L'oubli du vernaculaire est en somme un dommage collatéral de l'entrée en art du photographique.»



Portrait de Sarah Bernhardt par Nadar, 1864.
Tirage moderne d'après un négatif verre au collodion, 24x30 cm, ©musée d'Orsay.

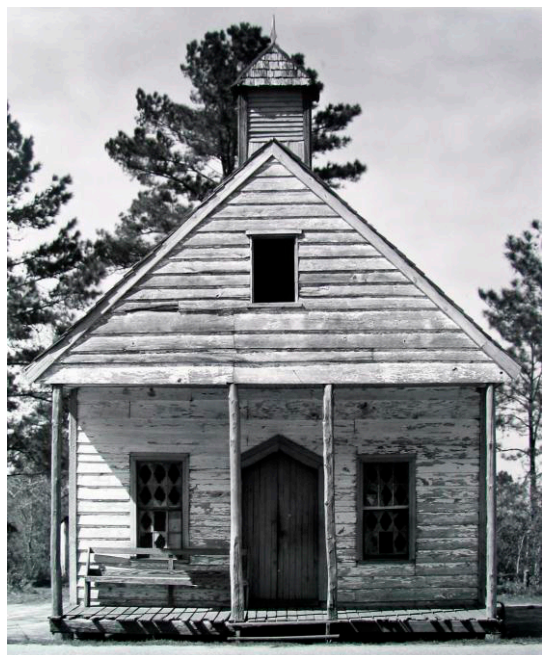
Le vernaculaire engendre la production d'une hantise de la photographie comme d'une image sacrifiée et mise de côté. Il est dévalorisé et oublié alors que sa part quantifiable dans le monde est nettement supérieure à tout autre type d'image. Le vernaculaire a grandi avec la photographie et plus globalement l'image, mais de manière parallèle et solitaire. Aujourd'hui, son pouvoir social se libère et la photographie vernaculaire a besoin de reprendre la place qui lui a été sacrifiée. Il réapparaît et s'introduit finalement dans le milieu artistique comme le fantôme d'une époque.

La hantise engendrée par cette séparation entre le vernaculaire et l'art est peut-être finalement l'origine de l'apparition du «style vernaculaire». En effet, les premières associations des termes *vernaculaire* et *photographie* concernent le travail documenté par deux artistes : Walker Evans et Berenice Abbott¹⁵. Le premier a photographié des architectures domestiques de la période victorienne en 1933 pour une exposition d'architecture. Il a qualifié lui-même les maisons qu'il photographiait comme une architecture vernaculaire dont la décoration intérieure n'est ni professionnelle, ni consciente. Il utilisera encore le terme pour qualifier des images anonymes qui l'inspirent, notamment à travers le format des cartes postales. Berenice Abbott, quant à elle, a exposé une série photographique qu'elle a produite en collaboration avec Henry-Russell Hitchcock en 1934, dans le cadre de l'exposition *The Urban Vernacular of the Thirties, Forties and Fifties*¹⁶. Hitchcock a introduit l'objet de l'exposition en décrivant *un bâti urbain ordinaire construit avant la guerre de sécession, le plus souvent anonyme et aux datations incertaines*, finalement quelque chose que l'on pourrait qualifier de vernaculaire. L'association du terme à la photographie qualifie donc d'abord un certain «style documentaire»¹⁷, une photographie dont le sujet est principalement tourné autour de la question du foyer, de l'utile et du populaire, mais avec une certaine distance. L'effacement de l'auteur, l'absence de style et la volonté d'une image comme document plutôt qu'œuvre intéresse ces artistes pour finalement se reconnecter au réel. La rétrospective de Walker Evans proposée par Clément Chéroux au Centre Pompidou en 2017, ouvre le regard du spectateur vers une œuvre qui a capturé la vie américaine dans sa manière d'habiter l'espace et d'y aménager des formes architecturales, matérielles et visuelles. C'est donc l'apparition d'un nouveau style photographique, celui du «style vernaculaire», une esthétique de l'image qui vient reprendre les codes de la photographie vernaculaire ou ses sujets de représentation, finalement des questions autour de l'habitat et de notre manière d'habiter l'espace.

15 INTERFACES, IMAGE TEXTE LANGUAGE N°44, *Les manières de faire vernaculaires*, Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross, 2020, p. 19.

16 *Constructing modernism*, Berenice Abbott et Henry-Russell Hitchcock: une reconstitution de l'exposition de 1934, *the Urban Vernacular of the Thirties, Forties, and Fifties, American Cities before the Civil War*: Davison Art Center, Wesleyan University, Middletown, Connecticut : 28 octobre-10 décembre 1993.

17 INTERFACES, IMAGE TEXTE LANGUAGE N°44, *Les manières de faire vernaculaires*, op. cit. p. 19.



Country Church near Beaufort, S.C. Walker Evans, 1935.
Tirage gélatino-argentique, 45.72 x 37.47 cm,   Walker Evans.

Aujourd'hui, on attribue le style vernaculaire au travail de Martin Parr ou Annie Leibovitz : l'un pour son esthétique populaire, l'autre pour ses sujets domestiques ou commerciaux.

Lors de la création de la photographie, le réalisme de l'image induisait naturellement une volonté de mémoire face au défilement du temps. Les événements historiques importants étaient capturés, les moments importants d'une vie également, les visages. Barthes disait que chaque image était l'anticipation d'une mort, la mort d'un moment, la mort d'une personne : « En cela réside l'ironie de la photographie. Nous photographions un ou une bien-aimé(e) afin de célébrer et enregistrer sa vie mais, par cet acte même, nous le (la) condamnons à une sorte de mort. »¹⁸. Le *ça a été* de Barthes est ce *punctum*, la conscience frappante que ce qui est représenté a existé et n'est plus, une spectralité passée qui devient présente en se rappelant à nous. Finalement selon lui, la photographie ne relève pas tant du souvenir, mais plutôt d'une certitude qui au contraire bloque le souvenir, et en ceci, en fait un *contre-souvenir*¹⁹. Geoffrey Batchen, un historien qui a travaillé sur la question du vernaculaire à travers la photographie à partir des années 2000, apporte un nouveau regard sur le discours de Barthes. Pour lui, la photographie et la mémoire ou le souvenir sont perçus comme des synonymes, du moins nous les interprétons comme tels. Oliver Wendell qualifiait même la photographie de miroir avec une mémoire. Batchen parle de l'*acte de remembrance*²⁰ et du besoin de chacun de se souvenir. Il existe énormément d'images représentant des personnes qui ont une photographie dans les mains et qui font acte de remembrance, c'est-à-dire qu'ils invoquent le pouvoir mémoriel de l'image et veulent l'immortaliser par l'image. Cette volonté de garder une image de l'instant mnémotique serait présente pour consolider la fonction mémorielle des images. Cela démontre bien la puissance de ce rôle. Batchen oppose finalement le *punctum* de Barthes à une nostalgie. Il en parle comme d'une tristesse agréable, un sentiment que l'on active personnellement et volontairement et qui pour lui représente plus que la certitude d'un instant révolu. Bourdieu est d'accord avec l'un et l'autre puisque qu'il écrit que la photographie (il pensait surtout à la photographie de famille) souligne la vérité du souvenir social²¹. Finalement, le plus important est la double spectralité des photographies, et surtout celles vernaculaires, une spectralité passée d'un *ça a été*, mais aussi une spectralité présente qui vient se rappeler à nous. C'est ce perpétuel présent qu'invoque la photographie, qui vient finalement frapper le spectateur. Les images deviennent des spectres, des fantômes dont la présence est convoquée lors

18 INFRAMINCE-revue de photographie N°7, *Champ de recherche*, Arnaud Claas, Arles: ENSP/Actes Sud, p. 75.

19 BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris: Éditions Gallimard, 2011, p. 142.

20 BATCHEN Geoffrey, *Forget me not: photography and remembrance*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, p. 10.

21 BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris: Les éditions de minuit, 1965, p. 53.

d'un certain rite, qu'ils soient dans le cadre d'une exposition ou dans le cadre familial. Bourdieu défendait l'idée qu'une image était gardée et classée par un groupe, parce qu'elle a une importance d'unification passée, mais aussi présente. Par exemple, les photographies de famille sont conservées, classées puis transmises. Elles témoignent d'une unification de ce groupe familial passé à travers l'image, mais unissent la famille dans le présent lorsqu'elles sont ressorties et regardées. Il parle des albums de famille comme *des monuments funéraires fidèlement fréquentés*²².

*L'image est le négatif de la présence*²³. J'aime beaucoup cette formule, car je trouve qu'elle est très juste dans le sens social tel que Bourdieu l'entendait. La photographie, par cette mort anticipée de ce qui est représenté, suggère l'absence par la présence. Batchen ira plus loin dans ce rôle de mémoire, il pense que la photographie n'améliore pas la mémoire, mais remplace les souvenirs avec des images historiques cohérentes. Selon lui, pour avoir la pleine expérience de la mémoire, une expérience sensorielle, il faut apporter un ajout à l'image. C'est ce qui va tirer l'image du passé vers le présent du même fait qu'on va passer de quelque chose de vu à quelque chose de ressenti. La transformation appliquée à l'image originelle, que ce soit un recadrage, une signature, du collage ou autre, va donner l'expérience émotionnelle au spectateur qui va donc ancrer l'image dans le présent et non plus ouvrir celle-ci vers le passé. C'est aussi grâce à cette transformation que l'image va perdre sa valeur trop personnelle du photographe à son objet. Bourdieu le dit très bien, la photographie familiale est particulière, car elle ne parle qu'au membre de la famille, elle n'a de valeur singulière que pour elle. On ne peut pas juste déplacer ces images dans un autre espace, car si elles sortent du foyer familial, elles n'ont de valeur pour personne. Ce ne sont que des photographies familiales parmi tant d'autres. La transformation de ces images ouvre un certain regard et met une distance face à l'image en tant que telle, ce qui entraîne un basculement de l'image d'un espace privé vers un espace public.

Bourdieu n'est pas le seul à avoir abordé le monument et l'image. La fonction mnémonique de la photographie, mais surtout sa matérialité crée un espace-monument, qui comme tout monument est ritualisé. Batchen semble penser que le fait de donner un corps à l'image, par sa matérialité mais par l'espace aussi dans lequel il est placé, fait cohabiter passé et présent; et que la transformation de l'objet vient réactiver la fonction mémorielle, l'amplifier jusqu'à devenir un monument ou un mémorial. On comprend aisément

²² BOURDIEU Pierre, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les éditions de minuit, 1965, p. 54.

²³ *Ibid*, p. 295.

ce que voulait dire Bourdieu avec son monument funéraire familial. Barthes ne croyait pas en l'image monument, car ce serait pour lui une image immortelle. Or, l'image n'est pas éternelle, et le souvenir qui lui est attribué est fragile. En ceci, le terme de monumentalité serait peut-être plus approprié que celui de monument pour parler de l'image, bien que ce ne soit pas la question de ce mémoire. Les photographies n'existent plus par leur sujet, mais par le spectre d'un désir impossible, celui de l'éternité contre l'oubli. Des artistes contemporains ont soulevé une certaine monumentalité de l'image dans leurs travaux; je pense notamment à Christian Boltanski qui a presque exclusivement travaillé là-dessus à travers le vêtement (*Monumenta*²⁴ au Grand Palais en 2010) ou la collection d'images, de battements de cœur (*Rétrospective*²⁵ au Centre Pompidou en 2019), aux ex-votos d'Annette Messager appelés *Mes Vœux*²⁶ ou encore au travail de Camille Lévêque sur la mémoire collective arménienne, *Summit Meeting*²⁷.

Nous avons succinctement expliqué l'apparition de la photographie vernaculaire et la valeur sociale et mémorielle de ce type d'image. Une hantise et une spectralité subsistent de par le médium lui-même, mais aussi par ses sujets et son essence. Geoffrey Batchen est un des premiers historiens à avoir théorisé la photographie vernaculaire. Il souligne une dichotomie trop forte entre art et vernaculaire dans les études photographiques, et déplore un manque de légitimation muséale pour ce médium. Il pense que ces images sont traitées comme un parergon, «cette chose qui détermine ce que la bonne photographie [proper photography] n'est pas»²⁸ et il souhaiterait qu'il y ait une remise en perspective du vernaculaire en théorie et critique de l'art. Clément Chéroux est le premier historien et pratiquement le seul à avoir théorisé l'image vernaculaire en France. Il pointe le vernaculaire comme un vaste sujet photographique et artistique et pense qu'il faut maintenant lui redonner la place qu'il a perdu dans la bataille de légitimation de la photographie comme art. C'est peut-être par le contemporain, que le vernaculaire s'inscrira pleinement dans le milieu artistique.

Fiona Faivre.

²⁴ BOLTANSKI Christian, *MONUMENTA, Personnes*, Paris: Grand Palais, 2010.

²⁵ Boltanski Catalogue, Exposition: *Faire son temps*, Paris: Éditions Centre Pompidou, 2019.

²⁶ MESSAGER Annette, *Mes Vœux*, 1989.

²⁷ KHAHOUTIAN Lucie & LÉVÊQUE Camille, *Summit Meeting*, Chapelle des Pénitents Blancs, Vence, 2019.

²⁸ BATCHEN Geoffrey, « Vernacular Photographies », *Each Wild Idea: Writing Photography History*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, p59.



Déjà View, Martin Parr & The Anonymous Project, 2021.
© The Anonymous Project.



Déjà View, Martin Parr & The Anonymous Project, 2021.
©Martin Parr/Magnum Photos.