

# LES PHOTOGRAPHIES

## que valent-elles?

un article-débat  
par Gérard Barrière

L'arrivée d'un type d'objet radicalement nouveau sur le marché de l'art est déjà en soi un phénomène rare et intéressant qu'il convient d'observer de près. Mais lorsque l'objet en question est aussi complexe, ambigu et divers que l'est la photographie, les problèmes posés deviennent alors aussi nombreux que passionnants.

Pour y réfléchir, nous avons organisé dans la salle de rédaction de *Connaissance des Arts*, le 22 mars dernier, une table ronde réunissant : Gisèle Freund, photographe et sociologue ; Erica Lennard, Annie Walter, Jacqueline Guillot, Robert Doisneau, Jean-Loup Sieff, Jean-Philippe Charbonnier, Arnaud Claess, Pascal Hinous et Roger Guillemot, photographes ; Agathe Gaillard, Georges Bardawil, Claude Nori, directeurs de galeries ; enfin Mme Barbara Kosinska, journaliste attachée à la revue polonaise « *Fotografia* ». Nous avons également rendu visite à M. Lemagny, conservateur du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale et à M. André Jammes, collectionneur et membre du conseil de la Société française de Photographie.

Le mouvement se prouve en marchant. Et l'interminable et stérile débat sur le thème « la photographie est-elle un art » vient de prendre définitivement fin, du moins faut-il l'espérer, avec l'entrée de la photographie sur le marché de l'art. Voici au moins déjà un acquis positif de cette entrée, encore assez discrète mais déterminée. Décidément, que l'on s'en réjouisse ou qu'on en désespère, c'est encore l'économie qui fournit le meilleur critère objectif de la notion d'art. Et la photographie vérifie au mieux la définition donnée par Marx à l'objet d'art, objet d'un type tout à fait exceptionnel puisque d'un prix élevé et d'une valeur nulle ou quasi nulle. Que vaut en effet une photographie ? Strictement parlant une trentaine de francs, le prix d'un tirage. Si vous payez plus cher pour telle épreuve, c'est que vous lui reconnaissez un caractère d'œuvre d'art ou de document.

D'œuvre d'art ou de document : c'est bien

là la première ambiguïté. Lorsqu'un daguerréotype d'Edgar Poë est vendu environ 360 000 francs, prix record payé pour une photographie, cela concerne-t-il le marché de l'art ou celui des documents afférant à la littérature américaine ? Et lorsque, dans une galerie de New York, un amateur fait l'acquisition d'une épreuve de Sullivan ou de Bradley représentant un épisode de la guerre de Sécession, achète-t-il un témoignage de l'histoire de son pays ou une œuvre d'art ? Et comment peut-on nettement séparer les deux aspects pour n'étudier le marché de la photo que sous le seul angle du marché de l'art ? Faut-il même tenter de le faire ou ne vaut-il mieux pas conserver à la photographie son ambiguïté fondamentale qui fait d'elle tantôt témoignage, pure information, tantôt objet plastique, pure création, et qui, le plus souvent, mêle indissociablement les deux aspects en un même chef-d'œuvre. D'où le chef-d'œuvre d'ailleurs, (voyez les photos de reportage de Robert Capa). Il faudra donc s'y résigner, même si ça ne simplifie pas les choses : le marché de la photographie ne recouvre pas rigoureusement le marché de l'art, ne coïncide pas avec lui exactement. Tantôt il est en deçà, tantôt il le déborde et, de toutes façons, il pose des problèmes tout différents.

Une anecdote racontée par Agathe Gaillard va peut-être nous permettre de progresser. Elle exposait au début de l'année les travaux de Harold Edgerton, photographe qui s'est attaché, au moyen de techniques assez complexes, à capter l'invisible de l'instant, ces événements si brefs que la lenteur de notre vision ne peut les percevoir. C'est ainsi que l'on pouvait voir, par exemple, la photographie de l'onde de choc déterminée par une balle de revolver lors de sa traversée de la flamme d'une bougie. Le jour du vernissage de cette exposition, une dame s'indigna que l'on vende si cher (environ 500 francs) ce qui n'était pour elle que document scientifique. Cette visiteuse, victime de l'ambiguïté de la

photo, commettait l'erreur, non pas de rester insensible à la surprenante beauté de ces photos, ce qui demeure son droit le plus strict, mais d'ignorer que, si elle n'était intéressée que par leur seul contenu documentaire, elle pouvait très facilement s'en procurer des reproductions imprimées, sous forme de carte postale par exemple, pour la modique somme d'un franc. Elle aurait eu alors tout le contenu scientifique de la photo, toute l'information. Inséparables théoriquement, les deux aspects de la photographie le sont donc pratiquement, par l'économie.

Ce qui va nous permettre de faire le simple et vertigineux calcul suivant : prenons une épreuve photographique originale, signée d'un « grand nom », dotons-la du prix moyen de 1 500 F et constatons qu'il en existe des reproductions en carte postale au prix de 1,50 F. Nous obtenons le prix du « contenu informatif » : 1,50 F ; et le prix du « contenant esthétique » : 1 500 F - 1,50 F = 1 498,50 F.

Comme le travail du photographe se décompose en prise de vue et en tirage d'un certain nombre d'épreuves originales et comme l'on peut, sans trop de difficulté, assimiler la prise de vue à ce que j'ai appelé « contenu informatif » et les épreuves au « contenant esthétique », on devrait en conclure, à la limite, que tout, ne disons pas l'art de la photographie, mais son marché se cantonne au domaine du tirage et que l'essentiel du travail du photographe se résume à ce qu'il fait dans la lumière rouge de son laboratoire.

La logique conduit donc à une absurdité, d'autant plus grande que certains photographes, parmi les plus grands, ne tirent pas eux-mêmes leurs épreuves. Alors ? Il s'agissait simplement de vous faire embrasser l'immensité du problème.

Car le problème est là, et plus complexe encore. Il en va en effet de la photographie à peu près comme de l'informatique. Elle se

décompose en « software », soit une information, l'idée du photographe ou son « coup d'œil » au moment de la prise de vue puis du tirage, et en « hardware », soit la matière, l'épreuve que vous avez en main après l'avoir achetée.

Nous avons vu que le prix de l'information, c'est-à-dire de ce qui peut être reproduit mécaniquement par l'imprimerie est de 1,50 F. Nous avons vu aussi que celui de la matière, c'est-à-dire le papier photographique plus le travail de tirage est approximativement de 30 francs. Une photo devrait donc coûter : information (« idée » esthétique du photographe) + matière (l'épreuve) = 31,50 F. A quoi correspond donc la différence ?

On va m'objecter ici que je m'enfonce dans les dédales d'un faux problème puisque le problème existe ailleurs, en peinture par exemple, et qu'il n'a jamais fait question. On peut, en effet, faute d'acheter un Van Gogh ou une statue grecque, se contenter d'en acquérir la carte postale ou d'en découper l'image dans un magazine. Il est certain que nous aurons alors toute « l'information », tout le contenu du Van Gogh ou du bas-relief attique. Seulement, attention : c'est là que va se révéler le malentendu. Aucun magazine, aucune revue d'art reproduisant « la Nuit étoilée » n'a jamais prétendu nous livrer le Van Gogh, mais uniquement nous en donner une idée. Tandis que tous les jours, et depuis près d'un siècle, les journaux prétendent nous offrir des photographies de Marc Riboud, de Doisneau, de Boubat, et bien d'autres. Effectivement, ils nous en donnent toute l'information, tout le regard du photographe, et assez fidèlement puisque, les petits points d'encre de la photogravure répondant à peu près adéquatement aux petits points de sels d'argent de l'épreuve originale, les supports sont homogènes — ce qui ne saurait être le cas entre une peinture et sa reproduction photographique.

Comme toute œuvre d'art, la photographie vaut plus que le total des prix de revient.

C'est donc là que se situe le malentendu fondamental qui a gêné et continue quelque peu d'embarrasser le marché de la photographie. Les gens trouvant des « photographies » tous les matins dans leur journal, dans des livres, pourquoi donc en achèteraient-ils ? On sent bien qu'il y a dans ce qui vient d'être dit quelque indéchiffrable absurdité, quelque vice de forme, quelque syllogisme. Effectivement. La question adéquate n'est pas « la photographie est-elle un art ? », car l'art — la beauté ou l'information — dont il s'agit alors est presque totalement transmissible par l'imprimerie (un procédé différent de la photographie), mais plutôt : « certains tirages photographiques sont-ils des objets d'art ? »

On va entrer ici en terre bien plus concrète. Car si l'on peut répondre alors oui, c'est seulement après avoir déterminé à quelles conditions.

S'il est de moins en moins nécessaire qu'un objet soit beau pour être « objet d'art », cela n'a, en tout cas, jamais été suffisant. La fleur de mon jardin peut être magnifique, elle n'intéressera pourtant ja-

mais le marché de l'art. Dans sa perspective propre il semble y avoir au moins deux conditions pour qu'un objet soit admis comme « objet d'art » :

1<sup>o</sup>, l'objet doit être « de qualité ». Quoique très floue cette notion est importante, qui peut signifier tant une certaine perfection, une finition du travail artisanal et créateur qu'un bon état de conservation. Elle peut aussi englober l'exemplarité de l'objet, à savoir s'il est bien significatif de son auteur, le pire Renoir valant plus qu'une excellente toile d'un petit suiveur impressionniste.

2<sup>o</sup>, l'objet doit être « de quantité » limitée. Un certain caractère de rareté lui est nécessaire. En effet son existence en nombre infini supprimerait, à la limite, toute demande, chacun le possédant, et donc toute valeur.

On peut alors établir une sorte de « loi de l'attraction universelle » des objets par le marché qui s'énoncerait ainsi : un objet vaut en rapport direct de sa qualité et en rapport inverse de sa quantité. Or l'on va voir que l'application de cette très simple loi pose quelques problèmes pour la photographie.

## QUARANTE PHOTOS PARMIS DES MILLIERS

Les quarante-deux photographies en noir et blanc présentées dans les huit pages suivantes ont été choisies par notre photographe Roger Guillemot. Ce choix évidemment très réduit tend à donner une idée de ce qu'il est possible de trouver actuellement en France, uniquement dans les galeries spécialisées. Il est complété de quelques épreuves photographiques du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> siècle récemment vendues aux enchères à Londres (chez Sotheby-Belgravia ; à Paris, faute d'épreuves en circulation, les références sont quasi inexistantes). Les photographies en couleur ont été écartées : encore très rarement proposées en galeries (les traitements pour obtenir une stabilité équivalente à celle des photographies noires coûtent extrêmement cher) elles feront l'objet d'une prochaine étude.

Mais les tirages d'une photographie sur papier peuvent relever de six cas différents.

En ce qui concerne, tout d'abord, la qualité de l'objet, le problème est compliqué par le fait que la photographie est une opération double qui se divise en prise de vue, ou réalisation d'un négatif, et en tirage, ou réalisation d'un certain nombre d'épreuves. Or qu'appellera-t-on « épreuve originale » ? Lui faudra-t-il, pour mériter ce label de qualité, que l'épreuve ait été tirée par l'auteur de la prise de vue, ou suffira-t-il qu'elle ait été tirée à partir du négatif original, ou encore sera-t-il nécessaire que les deux conditions soient réunies ? Il faut dire qu'au début de la mise en place du marché les choses n'étaient pas encore très claires et que l'acheteur ne pouvait exactement savoir ce qu'il achetait. Pour mettre un peu d'ordre en cette confusion, des représentants des photographes et des galeries se sont réunis l'an dernier en symposium à New York ; qui a déterminé six catégories d'épreuves photographiques (et donc fatalement six « ordres » de prix). Tout acheteur est donc maintenant en droit de savoir à laquelle de ces six classes appartient l'épreuve qu'il veut acquérir.

**1** : tirages anciens exécutés par le photographe lui-même au moment de la prise de vue et à partir du négatif original. On appelle ces tirages des « vintage prints ».

**2** : épreuves effectuées par l'auteur, également à partir du négatif original, mais de nombreuses années après la prise de vue.

**3** : épreuves tirées à partir du négatif original et par une autre personne que son auteur, mais cependant sous le contrôle de ce dernier.

**4** : épreuves tirées à partir du négatif original, après la mort de l'auteur, mais par des personnes autorisées par lui. C'est le cas, par exemple, des photos d'Edward Weston, tirées, après sa mort, par son fils Brett Weston. Elles doivent porter la signature du tireur.

**5** : tirages effectués à partir des négatifs originaux avec le consentement de leur auteur mais par quelqu'un d'autre. Cette catégorie concerne surtout les photographies en couleur que leurs auteurs font tirer par les laboratoires spécialisés. Nota : si les épreuves sont signées par le photographe, elles sont reconnues alors comme appartenant à la catégorie 1.

**6** : tirages effectués non pas à partir de l'original mais d'une copie de celui-ci, dite contretype. Ce procédé est le plus souvent employé pour protéger un négatif original très précieux ou lorsque celui-ci

n'existe plus. On rephotographie alors une très bonne épreuve originale et c'est le négatif ainsi obtenu qui servira de « matrice » à toutes les épreuves futures. Il est évident qu'intervient alors une inévitable perte de qualité et d'information, une entropie.

Cette classification publiée par la revue spécialisée Printletter permet d'y voir un peu plus clair, mais elle ne résout pas toutes les questions et surtout ne suffit pas à elle seule à déterminer des échelles de prix.

De toutes manières, comme l'a très bien dit Jean-Loup Sieff lors du débat, l'essentiel est encore que l'épreuve, quelles qu'aient été les conditions exactes de sa réalisation, soit finalement reconnue comme de qualité par le photographe auteur de la prise de vue et signée par lui en gage de bon, non pas à tirer mais à vendre. Car tout dépend du « style » du photographe. Il en est pour qui tout se passe à la prise de vue et d'autres pour lesquels l'essentiel est dans la qualité du tirage. Un Cartier-Bresson appartient à la première catégorie ; pour lui, son travail de photographe se limite — si j'ose dire — à la saisie d'« instants privilégiés », donc à appuyer sur le déclencheur. Il dit lui-même qu'en ce qui le concerne, il n'existe pas de bons ou de mauvais tirages. Qu'importe donc qu'il ne les tire pas lui-même ? S'il signe ses épreuves et les reconnaît ainsi pour siennes, pour dignes d'être des Cartier-Bresson, nous aurons donc de vrais originaux.

Inversement, une photo de Weston vaut surtout pour la qualité extraordinaire du tirage réalisé par lui ou, au moins, par son fils. Donc un Weston mal tiré par n'importe qui ne sera plus un Weston et sera sans valeur. On constate que la mise en ordre très théorique effectuée par la classification en six catégories laisse encore une énorme marge d'incertitude. Pour la diminuer, force est de faire confiance à son goût d'amateur ou à la conscience et à la qualification de la galerie. Heureusement il semble que les quatre ou cinq galeries ouvertes à l'heure actuelle à Paris ont tout pour mériter cette confiance.

Reste l'énorme et épineux problème de la quantité. C'est-à-dire de la limitation. En effet les lois du marché, principalement celle de l'offre et de la demande, vont presque imposer une limitation arbitraire des épreuves. Arbitraire, car à l'inverse de la gravure où la limitation est fondamentalement (mais que de tricheries aujourd'hui) imposée par l'usure des planches gravées,

la photographie permet théoriquement le tirage d'un très grand nombre d'épreuves avant d'arriver à une détérioration quelconque du négatif. Mais ce n'est que très théorique : pratiquement, le tirage reste une opération délicate, difficile, longue et fatigante, et les photographes n'ont jamais beaucoup « tiré », même avant leur apparition en galeries. On arrive même à la situation paradoxale où la limitation « économique » du nombre des tirages a, en fait, souvent augmenté ce nombre. Car si un photographe décide d'éditer une photographie à vingt-cinq exemplaires, il va s'astreindre à tirer ces vingt-cinq épreuves, ce qu'il n'aurait jamais fait sans cela. Quelquefois même, il ne tire pas les vingt-cinq. Et la limitation 2/25 indiquée sur l'épreuve que vous pouvez acheter ne signifie nullement qu'il existe effectivement vingt-cinq tirages identiques. D'abord il ne peut exister deux tirages absolument identiques, ensuite le photographe n'en tirera peut-être jamais d'autres, s'il n'a pas de demande. La limitation est donc plus souvent un engagement qu'une limitation de fait. Ce problème de la limitation serait-il un faux problème ? La plupart du temps, oui. Il existe même de nombreux photographes qui refusent aujourd'hui de jouer ce jeu un peu absurde et n'indiquent donc pas de limitation à côté de leur signature, toute photo existant nécessairement en nombre très limité.

Néanmoins, l'on peut regretter cette limitation. Comment, en effet, à l'époque des multiples, ne pas utiliser cette possibilité de multiplication des tirages, de leur diffusion en grand nombre aux plus bas prix. Il

n'est pas d'art qui se prête mieux à la multiplication. Alors, faut-il, pour de « louches » raisons de marché, et peut-être même de spéculation, limiter les photos et n'en réserver la jouissance qu'à un petit nombre d'économiquement privilégiés ? Il semble qu'il y ait là aussi un faux problème. Car, en fait, les deux pratiques peuvent coexister. D'une part il peut très bien y avoir des épreuves de collections, nécessairement limitées, soit par leur ancienneté (c'est le cas de toutes les photos du 19<sup>e</sup> siècle, à commencer par les daguerréotypes, uniques par définition), soit par la haute qualité de leur tirage. On peut, en effet, faire un très grand nombre de tirages mais pas d'excellents tirages. Et d'autre part, il y aurait la diffusion de tirages « standards », tirés en grande quantité et diffusés à des prix très accessibles. C'est ainsi que la Société française de Photographie diffusera en nombre illimité de bons tirages de photos de grands auteurs, tirages vendus deux cents francs environ et garantis par l'estampille officielle de la Société. L'on peut même répandre aussi des reproductions imprimées de grande qualité, sous forme de livres, posters, cartes postales, etc. Comme nous l'avons vu en effet, les deux supports étant homogènes, la photographie est l'art qui supporte le mieux la reproduction imprimée. On peut donc envisager une dissociation naturelle du marché de la photographie en marché de la photographie de collection et marché de la photographie de grande diffusion. Ou, si l'on peut risquer la comparaison, en « haute couture » et en « prêt-à-porter ». Il n'y a entre les deux que la différence d'une griffe.

Certes, le nombre des tirages pourrait être illimité ; celui des photographes aussi...

Quoi qu'il en soit, l'on aurait grandement tort de critiquer l'entrée de la photographie dans le marché de l'art et l'apparition des galeries de photographie. C'est en effet pour cet art une triple chance.

Premièrement, cela ennoblit la photographie en la faisant entrer à part entière et définitivement dans la catégorie « art ». Il serait d'ailleurs temps que, à la suite de ceux des Etats-Unis, les musées français achètent et exposent des photographies. Où en est le projet de section « photo » à Beaubourg ?

Secondement, cela fournit une aide considérable aux créateurs en leur donnant un nouveau « lieu » d'expression, au moment où la presse tend à faire de moins en moins appel à la photographie. Cela leur permet aussi d'exposer des travaux plus personnels ou originaux — leur œuvre propre — qui n'auraient pas pu trouver place dans la presse, celle-ci visant surtout l'information et l'objectivité. Corollairement il devrait être concevable qu'un « artiste » photographe vive de son art au même titre qu'un peintre ou un graveur, c'est-à-dire grâce à la vente de ses créations les plus libres.

Troisièmement, et surtout, en familiarisant le public avec la « photographie en tant qu'art », les galeries lui apprennent à mieux voir les images qui l'assaillent tous les jours sans qu'il en soit conscient. Elles font connaître les « grands auteurs ». Et, argument peut-être essentiel, elles peuvent inciter leurs visiteurs à faire aussi de la photographie de qualité. Les galeries doivent susciter des vocations de collection-

neurs mais, plus encore, à l'heure où plus de la moitié des familles françaises possèdent un appareil de prise de vues, elles doivent faire naître des vocations de photographes ou au moins éduquer le regard du public. Elles en ont d'ailleurs conscience. C'est pourquoi la galerie Agathe Gaillard, par exemple, organise quelquefois des sessions de perfectionnement de la pratique de la photographie dirigées par de grands photographes.

Il faut donc se réjouir de l'apparition de galeries spécialisées (d'autant plus que les galeries de peinture s'intéressent à la photo faussent souvent les choses en traitant la photographie comme la peinture) et souhaiter leur multiplication. Il faut souhaiter enfin que la TVA appliquée aux épreuves photographiques soit abaissée à 7 % (comme pour les lithographies, par exemple) au lieu de 20 % comme c'est actuellement le cas, ce qui gêne considérablement les quelques galeries qui ont eu le courage de s'engager dans cette aventure difficile.

Alors : acheter une photo, pourquoi pas ? Des œuvres de jeunes espoirs comme, par exemple, Claude Batho ou Erica Lennard demeurent encore très accessibles (environ quatre cents francs) et peuvent constituer l'embryon d'une collection bien plus intéressante que celle, par exemple, de lithographies aux limitations souvent fort manipulées. Car, aussi instable et encore incertain que soit ce jeune marché, il offre du moins l'avantage de sa jeunesse et donc de son honnêteté. G.B