

Olivier Lugon, *August Sander. Landschaften*, Munich, Schirmer/Mosel, 1999

## INTERVIEW

**NEAR** rencontre Olivier Lugon, historien de l'art, professeur à l'Université de Lausanne, UNIL, [www.unil.ch](http://www.unil.ch), Faculté des Lettres, Histoire et esthétique du cinéma et Centre des sciences historiques et de la culture

## PRESENTATION

Olivier Lugon s'est intéressé à la photographie dès ses études d'histoire de l'art à l'Université de Genève et a analysé avec perspicacité l'œuvre de Lee Friedlander dans son mémoire de licence (1988).

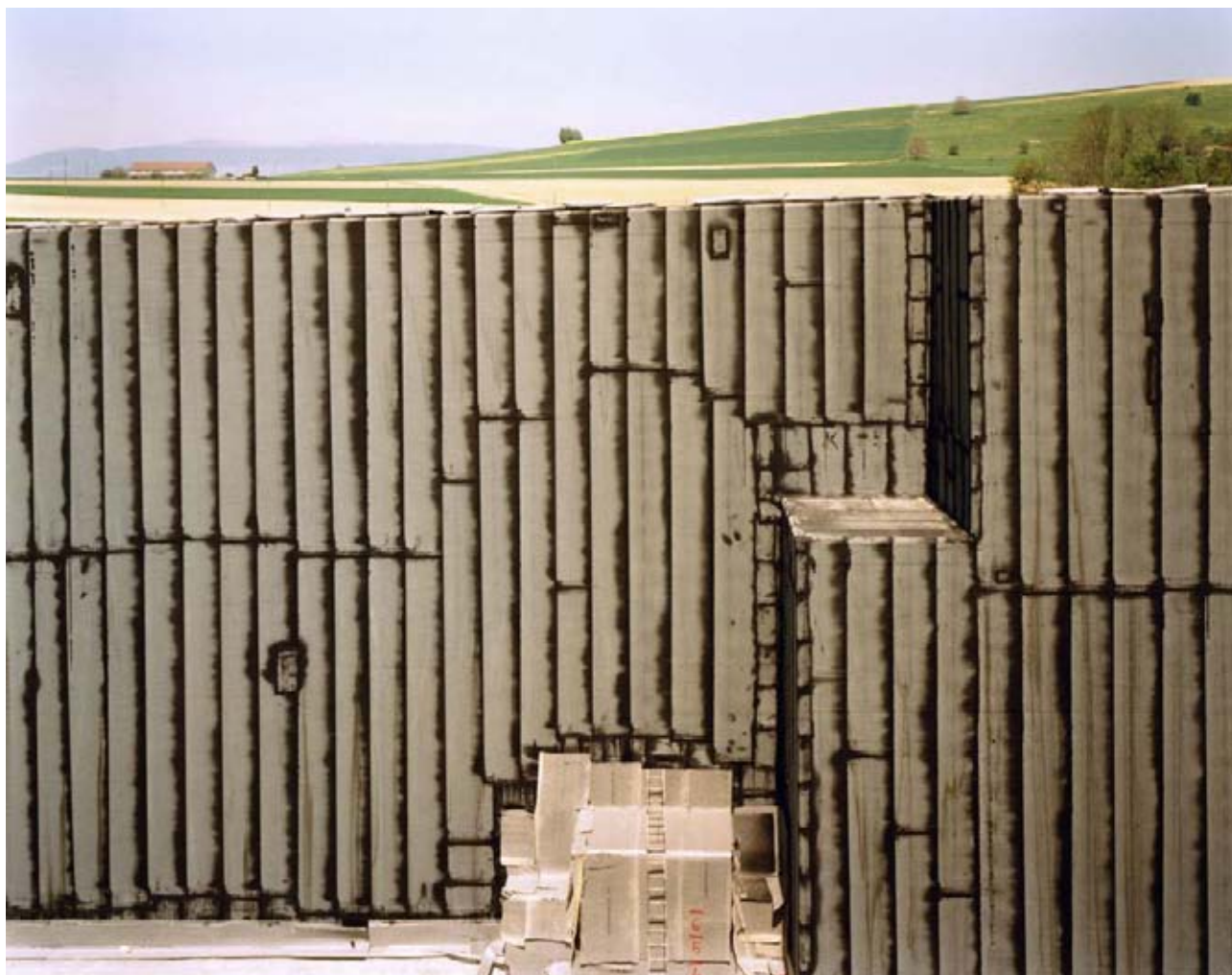
Spécialiste de l'histoire de la photographie allemande et américaine de l'entre-deux-guerres, de la photographie documentaire et de la scénographie d'exposition, il a notamment publié *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes, 1919-1939* (Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997) et *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* (Paris, Macula, 2001).

Olivier Lugon dirige le projet de recherche soutenu par le FNS intitulé *L'exposition moderne de la photographie, 1920-1970* et organise dans ce cadre le III<sup>e</sup> colloque du Centre des Sciences historiques de la culture : *Exposition et médias (photographie, cinéma, télévision)* à l'UNIL, Lausanne, les 29 et 30 octobre 2009. Voir P56

Olivier Lugon est membre d'honneur de NEAR ; pour consulter sa page personnelle : [www.near.li](http://www.near.li)

La rencontre a eu lieu avec Nassim Daghighian, historienne de l'art, le 18 septembre 2009 à Lausanne.

Pour télécharger le texte complet sans illustration : pdf



Nicolas Faure, *A1, Tunnels de Pomy (VD)*, mai 1998

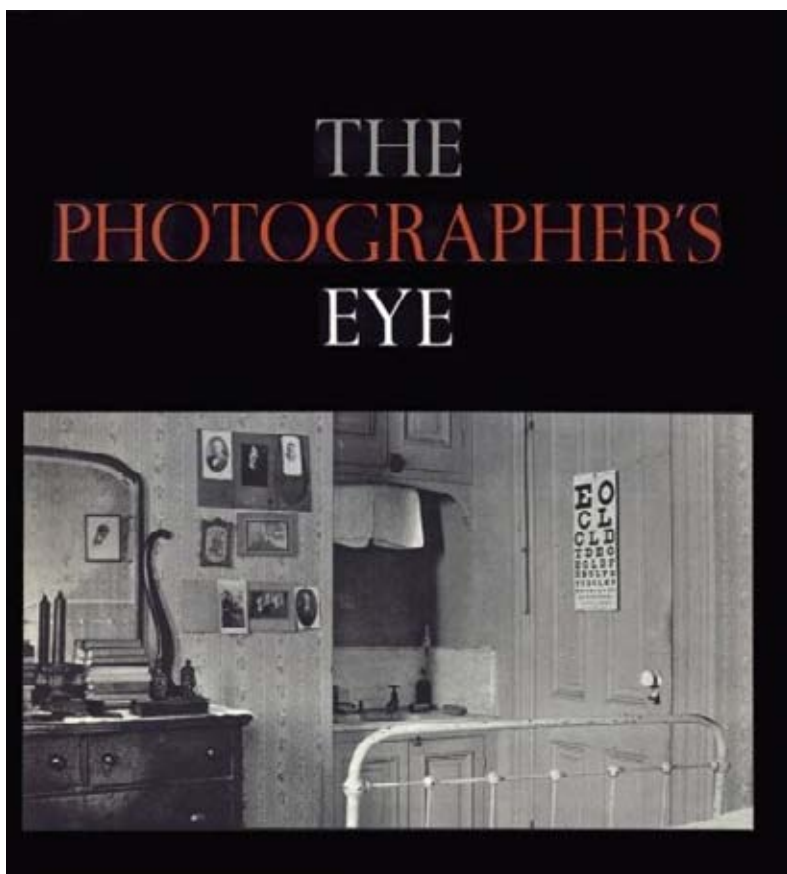
## ENTRETIEN

### Parcours

NEAR : Alors que la photographie était peu présente dans les programmes d'études universitaires en Suisse, comment avez-vous été amené à vous spécialiser dans ce domaine ? Dans vos recherches historiques, pourquoi vous êtes-vous particulièrement intéressé à la période de l'entre-deux-guerres ? Y a-t-il des personnalités qui ont eu une influence sur vos choix de recherches en histoire de l'art ?

Olivier Lugon: Effectivement, quand j'ai fait mes études, dans les années 1980, il n'y avait pas du tout de cours dédiés à la photographie dans le cursus en histoire de l'art. Mais le discours sur la photo n'était pas complètement absent. Je me souviens d'avoir découvert *La chambre claire. Note sur la photographie* de Roland Barthes avec un exemplaire tout à fait neuf qui se trouvait non pas en histoire de l'art, mais en littérature. En France, dans son sillage, il y a eu alors toute une production de textes théoriques sur la photographie, dans le champ littéraire, linguistique, ou sémiologique, mais peu en *histoire* de la photographie proprement dite. J'ai lu ces textes français et, malgré la beauté du livre de Barthes, c'est une voie qui ne m'a pas vraiment intéressé – ces grandes questions générales telles que : qu'est-ce que la photographie ? quel type de signe représente-t-elle ?

Il se trouve que je participais, dans le cadre des activités culturelles de l'université, à un atelier photo qui était animé par Nicolas Faure. C'est lui qui m'a fait découvrir la photographie américaine des années 1960 et 1970. C'était un atelier où on montrait ses propres photos (je faisais encore de la photo) et on regardait des livres. J'ai ainsi découvert Lee Friedlander, les photographes de la nouvelle topographie, de la nouvelle couleur et à travers ça, j'ai commencé à lire les textes américains, surtout ceux de John Szarkowski, directeur du département de la photographie au MoMA, le Museum of Modern Art à New York de 1962 à 1991.

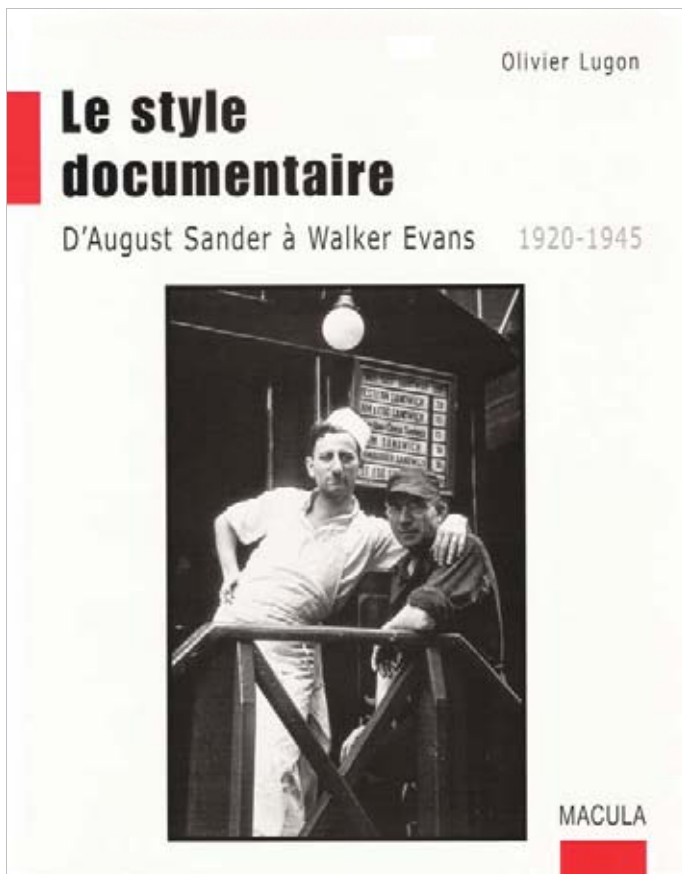


John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, MoMa, New York, 1966

OL : J'ai discuté récemment avec des historiens de la photographie français de ma génération, comme André Gunthert ou Michel Poivert, quant à leur parcours. Ils me disaient qu'en France cela avait été très différent. Tout ce pan américain de la production photographique et de la théorie était peu présent ; pour des gens de mon âge, disons entre quarante et cinquante ans, la théorie était française. Je pense qu'il y a là une différence entre la Suisse et la France, encore aujourd'hui : une plus grande ouverture sans doute à d'autres champs culturels que français. Chez moi cela a été très fort : je me suis engagé dans cette voie à cause des Américains. Szarkowski d'abord a été très important, mais de façon générale, j'aimais aussi leur façon d'écrire, leur concision, leur précision.

Dans un premier temps, je me suis beaucoup nourri de cette école disons « formaliste » américaine, puis j'ai découvert, plutôt dans les années 1990, l'autre face de la théorie américaine, les « anti-Szarkowski » : Allan Sekula, Martha Rosler, Abigail Solomon-Godeau, Christopher Phillips. Ces deux faces m'ont nourri.

Dès la moitié de mes études, j'étais sûr que je ferai un mémoire sur la photographie, et en particulier sur cette photographie américaine des années 1960-1970 qui jusqu'à aujourd'hui, de façon un peu irrationnelle, est sans doute la chose que je préfère, et sur laquelle, après vingt ans, je recommence à travailler. Je me suis trouvé face à un professeur, Maurice Besset, qui était extrêmement ouvert et qui m'a laissé faire un mémoire sur la photographie, en l'occurrence sur Lee Friedlander. Le grand champ de spécialité de Maurice Besset était l'histoire de l'art abstrait et l'architecture moderne. Il avait notamment été exécuteur testamentaire de Le Corbusier et il a réalisé à la fin des années 1980 la grande exposition *La couleur seule, l'expérience du monochrome* sur l'histoire de ce genre. On peut dire que c'était un formaliste, comme Szarkowski, un formaliste de talent, avec toutes les limites qu'on peut y voir, mais qui donnait des cours absolument prodigieux, avec une grande intelligence visuelle. Cette attention à la forme m'a beaucoup marqué et je pense qu'aujourd'hui j'essaie de faire une sorte de « formalisme non formaliste », ou formalisme critique, qui tient compte de la forme, peut-être plus que certains théoriciens américains récents, mais cela non pas pour dire simplement « c'est joli » ou produire de la valeur avec la posture du connaisseur, mais pour voir comment des enjeux sociaux, politiques sont aussi ancrés dans les formes, et pas seulement dans le sujet – cela en croisant analyse des formes et celle des discours.



Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001

NEAR : Y a-t-il d'autres personnes, à part Nicolas Faure et Maurice Besset, qui ont influé sur votre parcours ?

OL : Il y a des liens plus amicaux ; j'ai eu de très nombreuses discussions avec Jean-Marc Meunier, excellent photographe romand qui a notamment publié le très beau livre *Le sentiment de la ville* sur les rues de Genève. Il participait également à l'atelier de Nicolas Faure, venait aussi des études ès Lettres, mais lui a bifurqué vers la pratique de la photographie alors que j'ai fait le chemin inverse. Mais je pourrais en citer d'autres qui m'ont beaucoup marqué, artistes ou commissaires : Marie Sacconi, Véronique Bacchetta...

NEAR : Dans votre parcours universitaire, lors de vos recherches historiques, vous vous êtes cependant beaucoup centré sur l'entre-deux guerres...

OL : ...après mon mémoire. Au départ, je ne pensais pas du tout faire de thèse, mais par goût, j'ai continué à travailler, à aller à la bibliothèque. J'ai développé un très grand intérêt pour August Sander et à travers lui, j'ai commencé à m'intéresser à la photographie allemande des années 1920. J'ai appris l'allemand, me suis installé en Allemagne, et j'ai alors découvert l'effervescence théorique de la fin des années 1920, qui m'a semblée spécialement riche. A partir de là, près de quinze ans de travail sur l'entre-deux guerres. Mais depuis quelques années, je m'intéresse de plus en plus aux années 1950, surtout pour les questions d'exposition, et de nouveau aux années 1960-1970.

### La forme documentaire

NEAR : Votre livre *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, basé sur votre thèse soutenue en 1995, est devenu dès sa parution en 2001 un ouvrage de référence incontournable. Depuis, votre intérêt pour le domaine du documentaire n'a pas cessé et vous proposiez en 2008-2009 un cours-séminaire intitulé "*Documentaire*" : *débats photographiques américains, 1960-2000*, dont l'une des figures-clés était Allan Sekula. Aujourd'hui, quels sont les photographes contemporains qui proposent des démarches intéressantes, voire qui renouvellent la forme documentaire ? Selon vous, quels types de rapports ont ces photographes avec des figures majeures telles que Eugène Atget, August Sander, Walker Evans, Bernd et Hilla Becher ou Allan Sekula ?

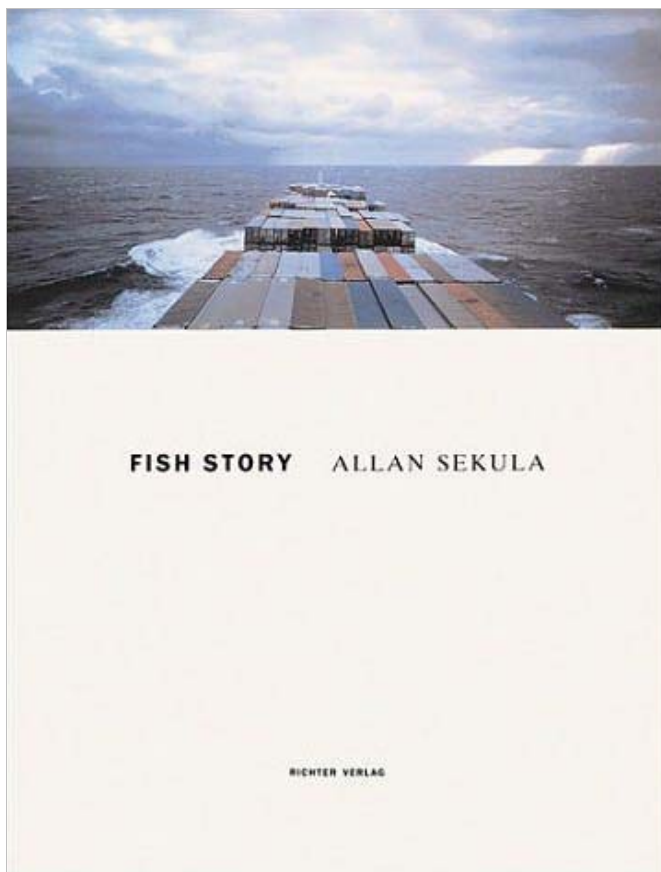


*L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, André Gunthert et Michel Poivert, éd., Citadelles & Mazenod, Paris, 2007

OL : En préambule : je fais vraiment un travail d'historien, cela veut dire un travail de recherches en archives, de croisement des sources, etc., un travail très spécifique de « rat d'archives ». Je ne suis pas sûr que ce type de travail de reconstruction et d'interprétation d'événements passés me donne l'autorité, ou une autorité plus grande que quiconque, pour juger le présent. C'est une question qui peut être débattue, puisqu'il y a des précédents célèbres, jusque dans le champ photographique, d'historiens qui ont pris part à la création contemporaine à travers une activité de critiques, d'organiseurs d'exposition, ou qui ont contribué à la construction d'un mouvement. Moi, je m'en méfie plutôt, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose d'autoritaire d'utiliser l'histoire pour prendre une forme de pouvoir dans le champ du contemporain.

Deuxième point, je suis venu à cette question documentaire par goût pour les images, en particulier celles de Sander, mais de plus en plus, ce qui m'a intéressé, ce sont aussi les discours, dans lesquels je ne cherche pas une quelconque vérité ou des critères d'appréciation universels, mais que j'essaie d'analyser jusque dans leurs contradictions. Or, je trouve qu'il y a quelque chose de fondamentalement paradoxal, d'irrésolu, dans cette idée d'« art documentaire » : comment à la fois produire un document et faire œuvre personnelle. Je n'ai toujours pas compris comment cela marche et tout ce que je peux faire, c'est voir les réponses qui pendant cent ans ont été apportées pour faire tenir ensemble ces deux notions. Pour ma thèse, je me suis concentré sur un moment très spécifique, où j'avais l'impression qu'émergeait l'idée d'un art, d'un « style documentaire », le document comme pure forme – une définition de la photographie documentaire très particulière, surtout fondée par Walker Evans. Depuis j'ai essayé d'élargir le spectre et d'analyser aussi les autres formes de définition du documentaire : d'un côté plus sociale, plus politique, de l'autre plus fonctionnelle, des images qui se voulaient vraiment utiles, comme la photographie d'architecture, par exemple. Dans le livre *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours* édité par André Gunthert et Michel Poivert, j'ai finalement publié une histoire élargie de cette notion de documentaire à travers tout le 20<sup>ème</sup> siècle mais précisément à partir de l'histoire de l'étiquette, des textes. Depuis on m'a demandé si je ne pouvais pas faire la même chose à partir des images, à travers une exposition, mais là je trouve cela tout à tout coup extrêmement difficile : qu'est-ce qui entre dans une telle exposition ? J'arrive à dire ce qu'on a appelé la photographie documentaire mais faire le censeur et dire de façon tranchée « ça c'est du documentaire », « ça ce n'est pas du documentaire », cela devient extrêmement compliqué. Spécialement pour la période contemporaine où le mot est très utilisé, peut couvrir des pratiques totalement différentes, où il y a déjà des sous-genres, des gens qui se disent « presque documentaire », à côté, contre, qui sont dedans en se disant dehors, dehors en se disant dedans... c'est extrêmement difficile de cerner cela.





Allan Sekula, *Fish Story*, Richter Verlag, Düsseldorf, 2002

OL : Je constate aussi que ce « style documentaire » tel que l'entendait Evans, celui d'une photographie froide, impersonnelle, qui joue sur la frontalité, la qualité descriptive de l'image, la sérialité, s'est imposé de façon très large, comme une des voies royales de la photographie d'art. J'ai parfois l'impression que cela peut parfois devenir un peu mécanique – ces innombrables constructions de séries sur tel ou tel objet particulier inventorié à travers la répétition d'un même code visuel. Formellement, c'est quelque chose qui continue à me séduire, mais je pense que précisément, cela porte en soi un risque de formalisme. Je trouve ainsi intéressant des photographes qui essaient de compliquer un peu les choses, réfléchissent et remettent en jeu leur propre pratique. Je pense par exemple à Gilles Saussier, dont on a vraiment l'impression qu'il se bagarre avec cette idée de photographie documentaire pour la respecter tout en en sortant. Ce type de travaux, qui cherchent d'autres voies que la pure taxinomie sans tomber pour autant dans une sorte de maniérisme réflexif, me semblent intéressants.

NEAR : Lors de votre conférence *La photographie documentaire : un siècle de débats*, donnée en avril 2009 à Nyon, dans le cadre de l'exposition *Near Documentary*, vous aviez proposé de voir deux héritages majeurs qui influençaient beaucoup les photographes contemporains. Il y avait d'une part la voie des Becher avec une tendance à la sérialité et d'autre part la voie socio-politique tracée par Allan Sekula et ses prédécesseurs...

OL : ... comme Lewis Hine. En effet, Allan Sekula représente la voie plus politique et discursive, avec l'engagement du texte, l'activation des photographies par d'autres choses qu'elles-mêmes. Il me semble qu'aujourd'hui il peut y avoir un balancement entre ces deux modèles, même si j'ai l'impression que le modèle Becher ou « post-Becher » est plus présent en Suisse Romande, via l'ECAL en particulier, que le modèle jouant de la déconstruction, de la complexité du rapport texte-image qui serait le modèle Sekula. Mais il faudrait voir, je ne connais pas assez bien la situation romande, il y a une production issue de la HEAD qui est peut-être plus orientée vers le modèle Sekula.

NEAR : A l'intérieur de l'œuvre de Sekula, il y a différentes périodes : celle des débuts, conceptuelle, comme la démarche de Martha Rosler à la même époque, suivie d'une évolution vers une attitude plus militante, où le côté conceptuel est peut-être moins visible... Vous ne parliez donc pas seulement du côté engagé, mais du discours critique de Sekula ?

OL : Oui, je pensais plus à cela, à son livre *Fish Story* où les images, avec toute leur force de document ou de témoignage, sont quand même placées dans un discours historique théorique qui nous amène à réfléchir aussi sur les codes visuels utilisés.

## L'exposition de la photographie

NEAR : Lors du colloque *Exposition et médias (photographie, cinéma, télévision)* à l'UNIL (voir P56-57), vous parlerez du grand format photographique, que l'historien de l'art Jean-François Chevrier appelle la " forme tableau " en se référant entre autres aux caissons lumineux de Jeff Wall et aux tirages XXL des photographes issus de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf (Thomas Ruff ou Andreas Gursky) beaucoup exposés dans les années 1980 et 1990.

En tant que spécialiste de la scénographie d'exposition, j'imagine que vous vous êtes intéressé aux origines de l'usage du grand format, notamment aux pratiques remontant aux avant-gardes ? Trouve-t-on des usages similaires à ces débuts dans la photographie actuelle ? Comment les photographes ont-ils investi les espaces d'exposition dans les années 2000 alors que l'installation multi-media est devenue monnaie courante ?

OL : Ce qui m'interpelle, c'est que depuis les années 1980 le grand format est pratiquement synonyme d'art photographique et art photographique pratiquement synonyme de grand format. Or, jusqu'à la fin des années 1970, c'est exactement le contraire : le grand format est identifié à la photographie comme instrument de communication de masse, fondamentalement éphémère et impliquant un travail collectif presque industriel qui joue contre la posture d'auteur. Un photographe qui se respecte comme Ansel Adams ne supporte pas ces tirages de grand format qu'il prétend forcément bâclés et non artistiques, non imprégnés de la patte de l'auteur. Je me suis précisément intéressé à cette utilisation du grand format pour la communication de masse, image dont on a pu penser, dans les années 1930, qu'elle pourrait concurrencer celle de cinéma – une relation au cinéma qui continue à être d'actualité, même dans le champ de l'image tableau. Cet usage médiatique du grand format a donné lieu à des formes d'accrochage d'une extrême richesse qu'on a beaucoup oublié dans les années 1980 mais qui reviennent, me semble-t-il, depuis quelques années, à travers une nouvelle diversité des formes d'accrochage, même au sein de la photographie d'art. Que l'on pense à Wolfgang Tillmans, par exemple, qui essaie de sortir à nouveau du tableau. Dans son exposition rétrospective *Lighter*, qui a beaucoup circulé et que j'ai vu à la Hamburger Bahnhof à Berlin (2008), il multiplie les formes de présentation et remet en question le primat du tableau.

Depuis quelques mois, une période m'intéresse en particulier : les années 1970. C'est justement le moment qui précède le retour au tableau. Comment revient le grand format dans le monde de l'art ? Je pense que le grand format revient précisément comme une image des mass media, en tout cas du point de vue nord-américain. C'est vrai aussi pour les tout premiers écrits de Jeff Wall, où il est beaucoup moins question du tableau que du lien à la publicité, à l'image fluorescente de la télévision ou du cinéma. Mais dès le moment où cette image de grand format, qui devait justement confronter la supposée autonomie de l'art aux mass media, est entrée dans les galeries et les musées, elle s'est transformée en tableau. Mais elle n'y est pas arrivée comme tableau. Il y a eu un déplacement très rapide de l'image « non-art » vers l'image d'art.

NEAR : La position actuelle de la photographie d'art dans le champ du contemporain change-t-elle du fait qu'il y a une présence forte d'installations multimédia, de vidéos, etc. Dans l'héritage de la projection, comme *Ballad of the Sexual Dependency* de Nan Goldin dans les années 1980, y a-t-il une évolution des photographes qui tend plutôt vers des stratégies de l'image en mouvement ? Quelles sont tes observations dans ce domaine ?

OL : Encore une fois, je pense que l'historien n'a aucune vertu de prophète, je ne sais pas ce qui va se passer, mais on a quand même l'impression que ce primat du tableau, de l'image isolée, accrochée au mur dans son cadre, est en train de perdre de la place et qu'on va vers des formes plus libres de présentation de l'image. On n'aura peut-être même plus besoin du mur ? C'est pourquoi l'exposition *Tous photographes ! La mutation de la photographie à l'heure numérique* du Musée de l'Elysée (2007) m'avait semblé un défi captivant : confronter ou faire entrer dans le musée ces formes de distribution des images qui remettent en question le musée. Dans les années qui viennent, cela va être, selon moi, une des choses les plus passionnantes : comment la photographie d'art se confronte à ces formes plus diffuses, plus éphémères, plus multiformes de diffusion des images.

## Le musée de photographie

NEAR : La table ronde du colloque *Exposition et médias* mentionné plus haut (voir détails P57) porte sur le musée de photographie entre art, technique et histoire culturelle. Vous y avez invité de nombreuses personnalités responsables d'institutions nationales et internationales à s'exprimer sur cette problématique. Dans les pratiques récentes de la photographie, les relations entre mass media et musée d'art sont particulièrement intéressantes et complexes. Pourriez-vous nous parler de vos expériences personnelles dans ce domaine ? Avez-vous visité ces dernières années des expositions en lien avec cette thématique ?

OL : Pour repartir dans les années 1920, l'exposition est alors pensée comme un mass media, en tout cas par certains artistes comme El Lissitzky ou Herbert Bayer, et c'est justement une chose qui m'intéresse. Comment les artistes eux-mêmes ont-ils cherché à faire sortir l'exposition de la sphère de l'art, pour en faire un moyen de communication de masse aussi fort que la presse ou que le cinéma ? C'est évidemment tout ce qu'on a reproché ensuite à Edward Steichen, conservateur de la photographie au MoMA de 1947 à 1962 : pourrir l'art en faisant entrer la logique des médias dans le musée. Il me semble que c'était inévitable dans un siècle qui a été tellement marqué par cette puissance des nouveaux médias. Finalement, le plus pertinent et le plus honnête était peut-être bien d'ouvrir le musée d'art à ces autres formes de communication et de discuter leurs rapports. Ces dernières années, on a vu de nombreuses expositions qui rediscutaient explicitement le rapport art et mass media, ou art et information. Je pense en particulier à *Covering the Real. Arts and the Press Picture, from Warhol to Tillmans* au Kunstmuseum de Bâle (2005), qui se concentrait sur des artistes qui utilisent ou reflètent les images de la presse ou des mass media. Mais de façon plus souterraine, toute exposition d'art aujourd'hui ne fait-elle pas partie d'une forme de spectacle ou de consommation médiatique ? Cette question est là même pour des expositions qui semblent n'avoir rien à faire avec les médias.

NEAR : Le musée de photographie n'est-il pas pris dans une certaine ambiguïté du fait que la photographie n'est pas seulement un art mais aussi un outil technique, un moyen d'information ? C'est bien l'idée de cette table ronde ?

OL : Oui, c'est ça. Un musée de photographie peut accueillir tellement d'images différentes que sa définition est très complexe. On a aujourd'hui une figure dominante qui est le musée de photographie en tant que musée d'art, mais un musée d'art consacré à une seule technique, ce qui est très particulier. Les musées spécifiques de peinture ou de sculpture ont été rares et là, on a cette technique si particulière qui a pu engendrer son propre type d'institution. C'est la figure dominante, le musée d'art photographique, mais il y en a eu quantité d'autres, des musées techniques, des musées documentaires, des musées d'histoire culturelle par la photographie, qui ont été un peu perçus comme désuets pendant un certain temps, face à ce boom de la photographie d'art victorieuse. Mais aujourd'hui les cartes se redistribuent un peu différemment avec notre propre consommation quotidienne d'images de tous genres à travers l'ordinateur, il y a à nouveau un intérêt pour d'autres formes de confrontations à l'image. Je suppose que dans les années à venir le musée de photographie va lui-même beaucoup se transformer ; une exposition comme *Tous photographes !* semble le montrer.

NEAR : Quelles sont les relations entre musée d'art en général et musée de photographie ? Arrive-t-on à la situation actuelle où beaucoup de photographies récentes sont exposées dans les musées d'art et où le musée de photographie devient une sorte de sous-produit à l'intérieur du champ contemporain ?

OL : C'est un problème qui peut se jouer aussi à l'intérieur d'un musée d'art comme au MoMA. Aujourd'hui le département de photographie n'a plus l'exclusivité de la photographie. On se retrouve effectivement avec un musée de photographie qui, d'un côté, a tendance à occulter encore une énorme production d'images qui n'est pas qualifiée comme photographie d'art mais qui, d'un autre côté, se voit « volé » celle-ci par le musée d'art généraliste ou le musée d'art contemporain. Là encore, la situation ne va plus de soi et mérite d'être discutée.

NEAR : Pour revenir sur les relations entre media et art, prenons deux cas particuliers à titre d'illustration. Premier exemple, la polémique parisienne qui s'est créée par rapport à l'œuvre de Luc Delahaye, qui vient du reportage et du photojournalisme (agence Magnum, magazine *Newsweek*) et qui a exposé en 2005 sa série *History* à la maison rouge, une fondation privée d'art contemporain à Paris. Il y a eu débat face à ses grands formats somptueux réalisés au panoramique sur les terrains de l'actualité mais s'affirmant comme œuvres d'art. Des critiques comme André Rouillé ([www.paris-art.com](http://www.paris-art.com), éditorial du 8 décembre 2005) se demandaient : " est-ce le musée qui fait l'art ? ", " est-ce qu'un photojournaliste peut s'autoproclamer artiste ? "





Luc Delahaye, *Bagdad IV*, 13 avril 2003, 111x245 cm

NEAR : La question du rôle de l'institution est aussi présente dans mon deuxième exemple, l'exposition d'été 2009 du Musée de l'Elysée, *Le Théâtre du crime. Rodolphe A. Reiss (1875-1929)*, où un document policier devient une œuvre exposée de manière très esthétique, avec de grands tirages, un bel encadrement... Y a-t-il une stratégie d'appropriation de la part des musées ? peut-on fabriquer les artistes en quelque sorte ?

OL : Oui, l'histoire de la photographie est pleine d'artistes malgré eux, à commencer par Atget, qui avait explicitement insisté sur le fait qu'il n'était pas artiste mais qu'on s'est empressé de transformer en artiste après sa mort. Je n'ai pas de problème moral avec cela, ça fait partie de la photographie, image extrêmement malléable qui peut être diffusée sous quantité de formes et dans quantité de contextes différents. Elle change à chaque fois et à mon avis, aucune de ces occurrences ne peut être déclarée illégitime. De plus en plus, c'est ça qui me passionne : pas seulement l'histoire de la création des images, des intentions de leurs producteurs, mais la vie longue des images et la façon dont elles ne cessent d'être transformées bien après leur naissance. C'est ce que montrait aussi l'exposition *Controverses. Une histoire éthique et juridique de la photographie* au Musée de l'Elysée (2008).

Je n'ai ainsi pas de problème de principe à ce que des images changent de statut, soient élevées au rang d'art ou présentées selon ses codes. On peut simplement se poser la question à chaque fois spécifique : est-ce que c'est productif ?, est-ce que la seule solution est le tirage géant ?, etc. Mais c'est une autre question, non un jugement moral. Le cas de Delahaye est intéressant de toute façon par rapport à ce qu'est aujourd'hui non seulement la photographie d'art, mais aussi la situation du photojournalisme. Personnellement, je ne pense pas qu'il y aurait, dans une sorte de hiérarchie des usages de la photographie, d'un côté le pauvre photojournaliste et de l'autre côté le champ de l'art où il faudrait légitimer son « ascension ». Il est plus intéressant de voir ce qui se passe entre les deux dans une approche non-hiérarchique, que de se demander s'il y a escroquerie ou supercherie ? Encore une fois j'apprécie beaucoup ces artistes des années 1920-1930, comme El Lissitzky ou Alexandre Rodtchenko, qui ont fait le choix inverse, ont cherché à sortir de l'art pour aller vers les mass media, la presse, l'exposition de masse. Inutile de dire donc que je ne considère pas que l'art c'est mieux que la presse.

NEAR : Merci beaucoup !

Remerciements à Jacqueline Aeberhard pour la transcription.