

## INTRODUCTION

Autour de 1900, en Allemagne plus encore que dans les autres pays européens, un public nombreux d'ingénieurs, de militaires à la retraite, d'enseignants, de médecins, de libraires, de pharmaciens, de scientifiques s'approprièrent la technique photographique pendant ses loisirs, et s'était mis à produire, à exposer et à commenter les images techniques. Dans les cercles de photographes amateurs était diffusé pour la première fois à grande échelle le médium photographique. De nouveaux usages et de nouveaux discours apparaissaient, conjuguant autour de cette activité les arts, les humanités, les sciences – ces cercles étaient en somme le laboratoire d'une nouvelle culture visuelle. La nouveauté des progrès techniques de l'image, notamment de la photographie instantanée, leur diffusion anarchique, mal contrôlée par l'industrie photographique et le foisonnement qui caractérisait le réseau des associations de photographes amateurs ont donné à ces vingt années de tâtonnement scientifique ou de dilettantisme naïf un caractère de production collective, comme une mosaïque dont l'image est encore aujourd'hui difficile à embrasser.

À préférer au plan d'ensemble nécessairement hétéroclite la cohérence de l'orthodoxie disciplinaire, l'historien a pris l'habitude de négliger les transferts et hybridations entre les champs traditionnels de sa discipline. L'historien d'art parle pour les années 1890-1900 de l'émergence d'une « école pictorialiste », en omettant opportunément ce que la diffusion des œuvres marquantes de la photographie d'art devait au groupe immense et hétérogène des amateurs, irréductible au champ autonome de l'avant-garde artistique. L'historien des sciences évoque quant à lui les innovations que l'image amena dans les domaines de la physiologie, de la représentation du mouvement, de la biologie cellulaire, de l'astronomie et de la photographie judiciaire; mais c'est oublier que toutes ces innovations avaient pour point de départ et d'arrivée un public d'amateurs, de médecins dilettantes,

d'astronomes du dimanche, de touristes archéologues que la science d'aujourd'hui s'efforcerait d'ignorer. L'historien de la culture envisage enfin l'œuvre savante des plus éminents folkloristes et ethnologues pour montrer que, de la philologie au folklore, s'est opéré un profond changement de méthode qu'on aimerait qualifier de « tournant visuel des sciences de la culture » ; mais il le fera sans doute en ignorant cette petite bourgeoisie néo-romantique que l'attache régionale motivait à produire un *corpus* massif de plusieurs millions d'images et sans qui l'ethnographe ou le linguiste seraient restés aveugles aux manifestations visuelles de la culture. Chacun trouvera dans les sources relatives aux amateurs de photographie, dans leurs expositions et leurs revues, matière à compléter son propre récit historique d'une scène indispensable en ajoutant tel courant artistique, telle invention technique, tel fonds documentaire ; mais on peine à comprendre que dans ce bouillon de culture, l'anthropologue conversait avec l'artiste, l'astronome avec le médecin, le chef du service d'identification judiciaire avec le microbiologiste, le folkloriste avec le botaniste. Nos disciplines historiques sont mal outillées pour comprendre la puissance d'invention culturelle des cercles de photographes amateurs du tournant du siècle.

De quoi s'agit-il ? Du rôle du grand nombre, impliqué depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans la production collective de la culture scientifique et artistique. La répartition des rôles entre le public et les auteurs légitimes était modifiée par les médias nouveaux. Elle tendait à perdre son caractère fondamental et n'était plus que fonctionnelle. L'essor prodigieux de la photographie amateur au tournant du siècle relève de cette dynamique culturelle. Mais cet essor n'était pas seulement la conséquence d'une amélioration de la technique moderne. Il dépendait de la situation de chaque producteur dans un système de production culturelle. Le poids des structures sociales pesait plus lourd que les déterminations techniques sur la multiplication des pratiques amateurs.

Si notre étude historique s'ancre dans le contexte de l'Allemagne de Guillaume II, ce n'est pas seulement parce qu'une diffusion massive de la photographie s'opère en ce lieu et à ce moment ; c'est aussi qu'à la fin de l'ère bismarckienne, l'unité de l'espace public a semblé menacée. Les années 1870

et 1880, qui avaient suivi l'unification de la nation allemande – appelée la *Gründerzeit* – étaient marquées par la recherche d'un consensus national dans les politiques culturelles du gouvernement<sup>1</sup>. Elles avaient vu réunir différentes forces sociales autour du *Kulturkampf* mené par Bismarck et les libéraux. C'est alors que les artistes proches du libéralisme célébraient la bataille de Sedan et que fut érigée à Berlin la colonne de la Victoire<sup>2</sup>; c'est alors, également, que l'administration prussienne s'empressait de valoriser le patrimoine artistique et architectural médiéval pour renforcer une identité germanique pluriséculaire; c'est alors, enfin, que la bourgeoisie protestante s'investissait dans les réformes du système éducatif et dans la politique scientifique au nom de valeurs libérales opposées à celle de l'aristocratie et des pays catholiques.

Mais les années 1890 allaient connaître les premières rébellions contre la « culture des fondateurs » et voir faiblir ce consensus culturel<sup>3</sup>. Les artistes, écrivains et intellectuels de cette génération attaquèrent de front les idées dominantes. Dans le théâtre et la peinture émergèrent des courants nouveaux: le naturalisme et le symbolisme. Les groupes sécessionnistes menaçaient directement l'unité du monde de l'art en mettant en question non seulement les mouvements historiciste et réaliste, mais les structures mêmes dans lesquelles s'organisait le débat esthétique<sup>4</sup>. Ainsi, le consensus culturel fondé sur l'adéquation entre le protestantisme culturel de la bourgeoisie, le nationalisme des artistes et le pouvoir bismarckien s'étiolait. Et la menace pesant sur ce consensus se traduisait par la dissociation d'instances jusque-là

1. Gangolf Hübinger, *Kulturprotestantismus und Politik: zum Verhältnis von Liberalismus und Protestantismus im wilhelminischen Deutschland*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1994 et Gangolf Hübinger et Wolfgang J. Mommsen (dir.), *Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

2. Wolfgang J. Mommsen, *Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde. 1870-1918. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich*, Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1994.

3. *Ibid.*

4. Pour une sociologie des avant-gardes, l'exemple de Vienne est particulièrement parlant. Voir Michael Pollack, « Sociologie et utopie d'un art autonome », in *Vienne: 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, cat. exp. Centre Georges-Pompidou, 13 février – 5 mai 1986, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 398-411.

regroupées : le pouvoir du nouvel empereur Guillaume II se détourna du libéralisme et prit un caractère autoritaire et charismatique<sup>5</sup> ; les artistes prenaient de plus en plus d'autonomie par rapport au pouvoir d'une part et à la bourgeoisie d'autre part ; la bourgeoisie libérale était quant à elle ébranlée dans ses valeurs morales et culturelles, et subissait à la fois le blocage du système politique et l'affront des artistes. Tout semblait révéler la fin d'un consensus culturel et l'éclatement de l'espace public bourgeois.

Supposer, à l'intérieur de cette période, une forme nouvelle de consensus, marquée par l'appropriation active des moyens de production culturelle par de nouvelles classes moyennes, semble donc relever du paradoxe. Ce serait en effet donner à ces classes un rôle actif, en dépit de leur évidente dépossession culturelle. Ce serait minimiser les conséquences de l'éclatement du consensus culturel, l'effet radical que semblaient avoir les avant-gardes sur la culture *Biedermeier*. Ce serait nuancer l'idée d'une fragmentation de la société en idéologies distinctes, en sectes séparées, en mouvements de jeunesse éclatés, et prétendre que les positions des individus n'étaient par seulement *contre* les fondateurs, mais *pour* une nouvelle culture des images.

C'est pourtant cette hypothèse qui sera le point de départ de notre travail. Dans quelle mesure la photographie permettait-elle de construire collectivement une culture visuelle nourrie de références partagées ? Quel type de continuité existait-il entre les structures de la production culturelle – scientifique et artistique – de l'Allemagne bismarckienne et ce nouveau réseau d'amateurs ? En quoi le fait qu'il s'agit d'images et non d'une culture écrite ou littéraire présentait-il, aux yeux des acteurs, une garantie nouvelle pour le maintien ou la recréation d'une unité culturelle ? On le voit, les questions posées ici ne portent pas uniquement sur le fonctionnement interne d'un réseau d'amateurs, mais sur son rapport avec les autres éléments de la

5. Voir John Röhl, *Kaiser, Hof und Staat*, Munich, C. H. Beck, 1988, p. 112. Cité par Jay Rowell et Nicolas Mariot, « Une comparaison asymétrique. Visites de souveraineté et construction nationale en France et en Allemagne à la veille de la Première Guerre mondiale », in Michael Werner et Bénédicte Zimmermann (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004, p. 181-212, ici p. 183.

culture wilhelminienne. Il faudra tenir compte des facteurs culturels qui permettraient aux amateurs de se reconnaître dans cette pratique, d'y percevoir une légitimation de leur statut social, de leur culture personnelle des sciences et des techniques ; il faudra observer l'intérêt que portèrent les élites culturelles et politiques pour ces clubs d'amateurs, l'espoir qu'elles y investissaient quant à l'éducation esthétique *et* scientifique de la population ; enfin, il faudra noter l'importance que les innovations culturelles, venues en partie, on l'aura compris, d'« en bas », eurent dans la construction d'une nouvelle culture commune, une culture qui ne passait désormais plus uniquement par une communauté de langue mais par une communauté du regard.

### État des recherches

S'interroger sur le rôle des photographes amateurs dans la construction de la culture visuelle nécessite donc d'englober un large spectre social et de sortir de la sphère autonome de l'art. Or, l'historiographie de la photographie a fragmenté le phénomène amateur. Selon qu'elle s'interrogeait sur la légitimation artistique de la photographie ou sur la « démocratisation » du médium, elle n'exposait qu'une partie des phénomènes révélés par les sources : tantôt l'historien d'art se penchait sur l'élite artistique de ces clubs, tantôt l'historien de la culture examinait les conséquences de l'introduction de la photographie dans la sphère privée. Mais à aucun moment ou presque, les pratiques intermédiaires entre le champ de l'art et l'espace privé ne furent étudiées dans le but de décrire une culture visuelle « en dehors de l'art ».

L'intérêt des historiens d'art pour la photographie hérita des critères spécifiquement élaborés pour l'étude du monde de l'art, introduits dans les études sur la photographie par le processus de sa légitimation culturelle<sup>6</sup>.

6. Ce fut d'abord le cas avec Beaumont Newhall : Beaumont Newhall, *The history of photography*, New York, Museum of Modern Art, 1949. Voir également, Helmut Gernsheim, *Creative photography. Aesthetic trends. 1839-1960*, Boston, Book & Art Shop, 1962.

À la fin des années 1970, à ce moment critique du modernisme artistique où la photographie et l'image en général reprirent de l'importance dans la production des artistes, se multiplièrent aussi les questionnements sur son histoire, notamment sur les premiers mouvements de la photographie d'art<sup>7</sup>. Les historiens d'art se sont alors interrogés sur la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, perçue comme un premier moment de reconnaissance culturelle du médium. Ainsi, parallèlement au projet culturel « post-moderniste », fut entreprise une historiographie « pré-moderniste » attelée secrètement à trouver de nouvelles racines à l'art de son temps.

Le sujet des écoles pictorialistes européennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dévoilait, en partie en raison de leurs liens avec les clubs d'amateurs<sup>8</sup>, tous les processus esthétiques et sociaux qui firent de la photographie un art<sup>9</sup>.

7. *Kunstphotographie um 1900. Bilder aus den photographischen Sammlungen: Staatliche Landesbildstelle Hamburg. Kupferstichkabinett Dresden, Société française de photographie Paris*, cat. exp. Museum Folkwang Essen, 12 mars – 12 avril 1964, Essen, Museum Folkwang, 1964; *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, cat. exp. 23 juin – 27 août 1989 Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1989; *Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie um 1900. Sergej Lobovikov und die Brüder Hofmeister*, cat. exp. 17 septembre 1999 – 16 janvier 2000 Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Cassel, Winterhall A. G., 2000; René Debanterlé, *Autour de Léonard Misonne, Charleroi, Musée de la photographie*, 2004; Bernd Vogelsang (dir.), *Photosammlung Stieglitz aus dem Metropolitan Museum New York*, cat. exp. 30 janvier – 16 mars 1980, Museum Ludwig, Cologne, Museum Ludwig, 1980, Klaus Honnef (dir.), *Germaine Krull. Fotografien 1922-1966*, Cologne, Rheinland Verlag, 1977; Ulrich Keller, Herbert Molderings et Winfried Ranke, *Beitraege zur Geschichte und Aesthetik der Fotografie*, Giessen, Anabas, 1979; Fritz Kempe, *Vor der Kamera. Zur Geschichte der Photographie in Hamburg*, Hamburg, Christians, 1976; Fritz Kempe, *Kunstphotographie um 1900 in Deutschland und ihre Beziehung zum Ausland*, cat. exp. Institut für Auslandsbeziehung, Stuttgart – Bad Cannstatt, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehung, 1982; Ursula Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland*, Cologne, Dumont, 1979; Aron Scharf, *Art and photography*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974; Mike Weaver (dir.), *The Art of Photography 1839-1989*, Londres, Royal Academy of Arts, 1989.

8. Voir notamment: Jens Jäger, « Amateurphotographien-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910 », in *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1989, p. 33-38; Ulrich Keller, « The Myth of Art Photography: a Sociological Analysis », in *History of Photography*, vol. 8, n°4, p. 249-275, 1984.

9. Anna Auer, « The Vienna Trifolium: Hans Watzek, Heinrich Kühn and Hugo Henneberg », in *Photography 1900: the Edinburgh Symposium*, Édimbourg, National Museum of Scotland, 1994,

D'abord parce qu'elles se constituaient en véritable mouvement artistique : elles se fédérèrent en clubs dès la fin des années 1880 ; elles organisèrent, à partir de 1891, des salons internationaux de photographie ; elles créèrent des réseaux aisément identifiables par leurs sources – les revues et catalogues d'exposition – et leur style – le pictorialisme et ses variantes. Ensuite parce qu'en agissant sur ce que Pierre Bourdieu nomme les instances de légitimation culturelle<sup>10</sup>, la critique d'art et les institutions muséales, les mouvements pictorialistes prétendaient eux-mêmes s'élever au rang de l'art. Les pictorialistes instituaient une esthétique propre à la photographie, en reprenant les grands traits du livre fondateur d'Henry Peach Robinson, *The pictorial effect photography* – d'où vient le terme de « pictorialisme » – et la faisaient ensuite évoluer vers le naturalisme et le symbolisme<sup>11</sup>. Ainsi

p. 63-64 ; Janet E. Buerger, *The last decade. The emergence of art photography in the 1890's*, Rochester N. Y., International Museum of Photography at George Eastman House, 1984 ; Margaret Harker, *The Linked Ring. The Secession Movement in Photography in Britain. 1892-1910*, Londres, Heinemann, 1979 ; Enno Kaufhold, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg, Jonas, 1986 ; Enno Kaufhold, « Photographie und Malerei im Übergang. Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende », in *Kunstphotographie um 1900*, op. cit. ; Ulrich Keller, « The Myth of Art Photography: a Sociological Analysis », art. cit. ; Christine Kühn (dir.), *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Fritz Matthies-Masuren. 1873-1938*, cat. exp. 25 avril – 15 juin 2003, Kunstbibliothek – Deutsches Centrum für Photographie, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2003 ; Ulrich Pohlmann, « Der Traum von Schönheit. Das Wahre ist schön, das Schöne ist wahr. Fotografie und Symbolismus. 1890-1940 », in *Fotogeschichte*, vol. 58, n° 15, 1995, p. 3-26 ; Michel Poivert, *Le Pictorialisme en France 1892-1914*, thèse de doctorat université Paris 1, 1992 et *Le Salon de photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900*, cat. exp. musée Rodin, 22 juin – 26 septembre 1993, Paris, musée Rodin, 1993.

10. Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques », in *L'Année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 51-126.

11. Au sujet de l'esthétique naturaliste, voir Ellen Handy, *Pictorial Effect, Naturalistic Vision. The Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*, cat. exp. Art Museum, Princeton University, 25 mars – 7 juin 1994, Norfolk, Va., Chrysler Museum, 1994 ; Ulrich Pohlmann, « Der Traum von Schönheit. Das Wahre ist schön, das Schöne ist wahr. Fotografie und Symbolismus. 1890-1940 », art. cit. ; Bernd Stiegler, « Paradoxien des ästhetischen Diskurses: H. P. Emerson, die Photographie zwischen Kunst und technischer Reproduktion », in Charles Grivel, André Gunther et Bernd Stiegler (dir.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse*, Munich, Fink, 2003, p. 156-169 ; Wolfgang Ullrich, « Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde »,

la photographie pictorialiste mêlait les ingrédients susceptibles de faire de la photographie un art à part entière : un réseau international homogène, un combat pour la légitimité culturelle, un style spécifique. De plus, pour étayer l'hypothèse du statut artistique de ce mouvement, la recherche historique s'attarda sur la proximité typologique de ces groupes de photographes avec les sécessions artistiques de la même époque. On repéra dans les traits sociologiques de certains de ces groupes – les moins nombreux à vrai dire – et dans le discours de rupture avec l'espace public des caractéristiques proches des mouvements artistiques. Le premier club étudié marqua durablement la recherche sur le pictorialisme<sup>12</sup>. Le *Linked Ring Brotherhood*, créé en 1892 par Henry Peach Robinson au lendemain du premier salon international de photographie artistique, organisé à Vienne l'année précédente, fit éclater l'harmonie du monde de la photographie britannique. Car il se fondait sur un fort mécontentement des photographes artistes contre la tendance scientifique de la *Royal Society of Photography* : « Pour que la photographie occupe sa propre position en tant qu'art, elle doit se détacher de la science et vivre une existence séparée » commentait le journal *Photographic News*<sup>13</sup>.

Le constat de cette rupture radicale influença l'étude des autres mouvements pictorialistes en Europe et aux États-Unis. Le Cercle l'Effort de Bruxelles<sup>14</sup>, le Photo-club de Paris<sup>15</sup>, le Trifolium de Vienne<sup>16</sup>, le club The Elect de Chicago et la Photo-Secession de New York<sup>17</sup>, furent assimilés

in Peter Geimer (dir.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2002, p. 381-412 et du même auteur, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin, Wagenbach, 2002.

12. Margaret Harker, *The Linked Ring. The secession movement in photography in Britain. 1892-1910*, *op. cit.*

13. *Photographic News*, 19 août 1892.

14. *Kunstphotographie in Belgien um 1900*, cat. exp. Belgisches Haus, 9 septembre – 9 octobre 1976, Cologne, Belgisches Haus, 1976; René Debanterlé, *Autour de Léonard Misonne*, Charleroi, Musée de la photographie, 2004.

15. Michel Poivert, *Le Pictorialisme en France*, *op. cit.*

16. Anna Auer, « The Vienna Trifolium », *art. cit.*

17. *Photosammlung Stieglitz aus dem Metropolitan Museum New York*, cat. exp. 30 janvier – 16 mars

eux aussi à des sécessions. Dans toutes ces créations, on reconnaissait la volonté de rompre avec l'ancien milieu de la photographie, jugé trop technicien, pas assez attentif à l'évolution de l'art photographique. D'où l'insistance sur la nécessité pour les photographes de prendre en main la production du discours esthétique. Les membres de ces clubs publiaient eux-mêmes, dans les revues photographiques, les commentaires des clichés produits dans leurs cercles, ils discutaient des tendances de la photographie internationale contournant ainsi les organes traditionnels de la critique d'art. D'où, aussi, l'insistance sur le besoin qu'avaient les photographes de prendre en main l'organisation des expositions, d'en aménager savamment l'architecture et le décor<sup>18</sup>. Tous ces caractères étaient accentués dans le dernier-né de ces clubs photographiques, celui que dirigeait Stieglitz, la Photo-Secession de New York<sup>19</sup>. Par ses cérémonies ésotériques, par les portraits christiques de ses membres, par la structure « apostolique » de cette organisation – douze conseillers autour d'un président –, ce club accentuait la rupture avec l'origine bourgeoise et consensuelle des sociétés photographiques. Ainsi ce groupe semblait-il, lui aussi, plus proche des sécessions artistiques que des sociétés savantes.

Mais l'étude rapprochée d'autres clubs obligea à nuancer ce tableau. La création du Photo-club de Paris fut par exemple marquée, non par une rupture, mais par une double continuité. Continuité avec les anciennes structures associatives, tout d'abord, car à l'intérieur de l'ancienne Société française de photographie se trouvaient les « parrains » du nouveau club. Certes, il s'agissait de se détourner définitivement des préoccupations techniciennes de l'ancienne élite scientifique pour faire fleurir l'art de la photographie, mais les pictorialistes recevaient le soutien de membres de cette société. Continuité ensuite avec le développement des « petits » clubs d'amateurs excursionnistes. En effet, les pictorialistes parisiens s'appuyaient

1980, Museum Ludwig, Cologne, Museum Ludwig, 1980 ; Françoise Heilbrun et Danielle Tilkin, *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle*, Paris, Musée d'Orsay, 2005 ; Ulrich Keller, « The Myth of art Photography: a Sociological Analysis », *art. cit.*

18. Olivier Lugon, « 'Kodakoration'. Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 », *Études photographiques*, vol. 16, mai 2006, p. 182-197.

sur un vaste réseau d'amateurs qui lisaient les revues où étaient publiés les comptes-rendus d'assemblées générales, les commentaires des images, mais aussi les informations techniques et les conseils d'utilisation. Le lien d'interdépendance entre les clubs excursionnistes et le Photo-club parisien explique, selon Michel Poivert, l'échec des pictorialistes français à créer un véritable mouvement d'avant-garde<sup>20</sup>. Ils étaient liés au goût conservateur d'un public d'excursionnistes.

Comme pour Paris, l'hypothèse d'une sécession est aujourd'hui fortement nuancée pour Vienne. Bien avant que ne se crée le Trifolium viennois, l'art photographique avait pu s'épanouir dans l'association ouverte et consensuelle qu'était le Camera Club, créé en 1887<sup>21</sup>. Là aussi, comme on le verra<sup>22</sup>, le soutien et le parrainage de l'ancienne Société photographique furent incontestables. C'est grâce à ce club que s'affirmèrent ensuite les tendances plus avant-gardistes incarnées par Hans Watzek, Heinrich Kühn et Hugo Henneberg. Ainsi les études récentes révèlent un espace social plus vaste, fortement structuré et codifié, qui constituait une base stable pour l'épanouissement d'une photographie artistique. Cet espace social assurait le relais avec le grand public, puisque c'est à l'intérieur de celui-ci que furent programmés les salons pictorialistes. Il était occupé par d'innombrables clubs d'amateurs, qui s'associaient pour s'informer sur l'évolution des usages de la photographie, de la technique et pour prodiguer des conseils aux utilisateurs. Cette mise en commun des médias révèle donc les mécanismes d'institution d'une élite artistique, les appuis qu'elle avait dans les clubs d'amateurs et les rapports parfois conflictuels entre une petite élite avant-gardiste et la majorité des amateurs. Mais cet espace social révèle aussi la construction collective d'une culture commune, indépendante des logiques de légitimation artistique de la photographie.

19. Ulrich Keller, « The Myth of Art Photography: a Sociological Analysis », *art. cit.*

20. Michel Poivert, *Le Pictorialisme en France, op. cit.*

21. Astrid Lechner, « 'Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen'. Österreichische Amateur-fotografenvereine, 1887-1914 », in *Fotogeschichte*, vol. 81, septembre 2001, p. 57-74.

Or, dès que l'historien quitte l'étude de la « sphère autonome de l'art », il manifeste pour la photographie un intérêt d'ordre différent, qui, s'il met en évidence une culture domestique, occulte en partie les mécanismes collectifs de la production culturelle. L'amateurisme fut en effet souvent associé à une « démocratisation » symbolisée par l'avènement du Kodak<sup>23</sup>, qui assura la pénétration des images dans l'espace domestique. Cette « histoire culturelle » de la photographie a mis en lumière les évolutions essentielles liées à l'irruption de la photographie dans l'espace privé. D'abord, le moment de cet essor fut aussi celui d'une innovation technologique majeure : le perfectionnement de la photographie instantanée<sup>24</sup>. De sorte que l'appropriation de la technique photographique par les amateurs permettait d'intérioriser un imaginaire de l'instantané, bouleversant la conception du mouvement, au moment même où le vitalisme bergsonien s'attaquait au positivisme. Ensuite et surtout, l'essor de la photographie privée a contribué à théâtraliser et à ritualiser l'espace domestique<sup>25</sup>, en mettant l'accent sur les loisirs et l'oisiveté, mais aussi, comme l'écrit Pierre Bourdieu,

22. Voir chap. III.

23. Brian Coe, *The Snapshot Photograph. The Rise of Popular Photography, 1888-1939*, Londres, Ash & Grant, 1977. Et pour une synthèse du « moment Kodak » et une critique éclairante de son historiographie : François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2001.

24. André Gunthert, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat EHESS, Paris, 1999 ; André Gunthert, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », in *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 64-87 ; André Gunthert et Sylvie Aubenas, *La Révolution de la photographie instantanée*, Paris, Bibliothèque nationale de France – SFP, 1996.

25. Paul Hugger, « Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns », in Brigitte Bönisch-Brednich, Rolf Wilhelm Brednich et Helge Gerndt (dir.), *Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. deutschen Volkskundekongresses*, Göttingen, 1989, p. 235-242 ; Cornelia Rühling, « Bloss ein paar Urlaubsfotos von 'Knipsern'. Kindheit eines bürgerlichen Mädchens (1926-1937) », in *Fotogeschichte*, vol. 4, n° 13, 1984, p. 41-50 ; Timm Starl, « Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipsfotografie », in Otto Hochreiter et Timm Starl (dir.), *Geschichte der Photographie in Österreich*, Bad Ischl, Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich, 1983, p. 296-310 ; Timm Starl, *Knipsf. Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Munich – Berlin, Koehler & Amelang, 1995.

à solenniser et éterniser « les grands moments de la vie familiale<sup>26</sup> ». Elle a permis une gestion matérielle de la mémoire et de l'oubli<sup>27</sup>, puisque, plus qu'aucune image ou aucun objet, elle garde la trace du passé, d'un « ça a été », pour reprendre les mots de Roland Barthes<sup>28</sup>.

Mais en décrivant les règles de la vie privée, cette perspective a renforcé la frontière qui séparait la sphère autonome de l'art et celle des images populaires. Elle a concentré son analyse sur les traits marquants de la construction de l'espace privé du XX<sup>e</sup> siècle, mais sans s'interroger réellement sur les conséquences de cette appropriation sur les médias et sur la diffusion de la culture à plus grande échelle. Or, c'était ici négliger la nature des sources appelées à étayer cette démonstration. En effet, ce sont précisément les revues d'amateurs qui furent utilisées pour compléter les sources privées. Ces revues ne relèvent pourtant pas de la seule culture domestique – à l'inverse de manuels de savoir-vivre par exemple. Elles rapportent au contraire des activités publiques. Elles ne présentent pas seulement les innovations techniques permettant une utilisation souple des appareils, mais témoignent aussi de débats sur les techniques, les sciences et les arts, sur la vocation de ces images à dispenser une éducation artistique, à illustrer le progrès des sciences ou, plus tard, à construire l'image d'une nation. L'amateur auquel elles s'adressaient n'avait rien du presse-bouton ignorant les codes de la juste composition. Il réfléchissait sur les normes de représentation, commentait les images et les techniques

26. Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel *et al.*, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, p. 39.

27. Margit Bergwing, « Vom 'Einfrieren' der verlorenen Zeit. Familienfotos als Symbol der Einmaligkeit », in Elisabeth Fendl, Renate Glaser et Klara Löffler (dir.), *Zeitspezifisches: Konrad Köstlin zum 8. Mai 1995*, Regensburg, 1995, p. 91-99; Konrad Köstlin, « Photographierte Erinnerung ? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit », in Hermann Bausinger et Brunold-Bigler Ursula (dir.), *Hören, sagen, lesen, lernen: Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag*, Bern, Peter Lang, 1995; Stanley Milgram, « Jeder knipst sein eigenes Märchen », in *Psychologie heute*, juin 1977; Jürgen Steen, « Fotoalbum und Lebensgeschichte », in *Fotogeschichte*, vol. 3, n° 10, 1983, p. 55-67; Irene Ziehe, « Fotografieren, Bewahren, Erinnern. Zum Phänomen des 'Knipsens' », in *Faszination Bild*, Berlin, Staatliche Museen, 1999, p. 96-113.

28. Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

nouvelles, exposait ses clichés, il s'intéressait aux applications variées de la photographie. Il était en fait un intermédiaire entre différents domaines<sup>29</sup>. Il était, comme l'écrit Antoine Hennion, un médiateur<sup>30</sup>.

Le statut de l'amateur échappe ici nettement à l'histoire de la vie privée, car son comportement, ses prises de position, ses goûts défendus et assumés, sa culture en somme, gardent trace de sa situation sociale, des conflits qui traversent les groupes, des stratégies de légitimation culturelle, des mécanismes d'une appropriation déviante des modèles dominants<sup>31</sup>. Dans l'étude sur la photographie réalisée par Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Jean-Claude Chamboredon et Dominique Schnapper<sup>32</sup>, Bourdieu avait déjà insisté sur la construction sociale du regard, démonstration menée dans le but assumé de contredire l'hypothèse kantienne de la finalité sans fin du jugement de goût. Les critères esthétiques invoqués par les amateurs, les justifications de leurs pratiques étaient marquées par la nécessité pour eux de se construire comme agents sociaux. Ainsi, en dévoilant les mécanismes d'une appropriation active de la culture visuelle et du goût, Bourdieu révélait les

29. C'est précisément cela qui fut mis en avant par les études récentes sur l'amateurisme. Voir Olivier Donnat, *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Documentation française, 1996; Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée. Deux siècles de pratiques musicales amateur en France, 1820-2000: harmonies, chorales, fanfares*, Paris, Aubier, 2001; Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, Documentation française, 2001; Aude Mouaci, *Les Poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*, Paris – Montréal – Budapest, l'Harmattan, 2001; Robert A. Stebbins, *Amateurs, professionals and serious leisure*, Montreal, McGill-Queen's university press, 1992.

30. Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, *op. cit.*, ici p. 27-28. Voir également: Hennion, Antoine, « La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur », in Pierre-Michel Menger et Jean-Claude Passeron (dir.), *L'Art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation française, 1994, p. 169-188.

31. Ces mécanismes ont été mis en valeur par de célèbres études de sociologie et d'histoire, notamment celles de Richard Hoggart, Michel de Certeau et plus récemment d'Alf Lüdtke, pour ne citer qu'eux. Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Union générale d'édition, 1980; Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970; Alf Lüdtke (dir.), *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Francfort-sur-le-Main, Campus Verlag, 1989.

32. Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel *et al.*, *Un art moyen*, *op. cit.*

multiples degrés intermédiaires qui séparaient, dans l'esthétique photographique, le champ de l'art de la vie domestique.

Si le point de vue sociologique est ici à interroger, c'est parce que notre objet s'écarte du modèle du champ de l'art. Ni les règles de légitimation des productions et des discours, ni les critères de distinction sociale ne paraissent expliquer complètement ce phénomène hybride. Dans un contexte où l'innovation compte davantage que la conservation des positions, la justification des techniques, des usages et des discours s'affranchit aisément des instances qui, dans d'autres situations, autorisent ou sanctionnent les images. De même, le rapport entre le « champ de production restreinte<sup>33</sup> » et le grand public est si étroit que la frontière entre deux entités est difficile à observer : les réseaux d'amateurs sont des intermédiaires entre production et réception ; ils inversent les mécanismes et neutralisent ainsi la tendance à l'autonomisation observée pour les avant-gardes. C'est bien parce que le contrôle des normes esthétiques et de l'interprétation des images échappe aux institutions légitimatrices que ce réseau incarnait aux yeux des commentateurs de l'époque une forme de démocratie culturelle. Le contenu de cette pratique leur importait peu pourvu que la structure de l'échange et du débat puisse faire naître une science libérale et un art démocratique. De fait, le sociologue s'étonnera aujourd'hui que la pratique des images, leur production et leur circulation, vienne à ce point contredire les règles en vigueur dans le champ de l'art. Aucune académie, aucune galerie, aucun critique renommé, aucune science instituée ne vient sanctionner telle ou telle production ou du moins ceux qui s'y essaient occupent-ils des positions fragiles soumises à l'assentiment d'un public actif.

## **Du pictorialisme à la photographie documentaire**

Ce réseau de photographes créé afin de diffuser un savoir pratique, conçu par ses acteurs comme une forme aux contenus culturels polymorphes, se

33. Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *art. cit.*