

Maddalena Mazzocut-Mis

HORS-CHAMP DE L'ESTÉTIQUE : DANS LA PHOTOGRAPHIE

1. Marché, législation et photographie

Le marché

L'application au monde de l'art des critères propres au marché financier a profondément changé la réception de l'œuvre d'art. Celle-ci est canalisée dans un circuit privé de salles de ventes aux enchères, de galeries et de collections, qui monopolisent les modalités d'exposition au public et sélectionnent de façon arbitraire les œuvres et les artistes, souvent en conformant ainsi le goût des spectateurs essentiellement aux critères du marché. Ce phénomène est particulièrement important dans le cas de la photographie qui demeure encore, surtout dans certains pays, en marge du système culturel des musées et des grands espaces d'exposition. De plus, ce sont le *brand management* et les opérations de marketing qui déterminent la valeur de l'œuvre et, la plupart du temps, l'*artifiction*, comprise comme « un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public, bref, qui tend à faire advenir un monde de l'art » (Heinich, Shapiro 2012, 21 ; voir également Mazzocut-Mis, Spenuso 2018).

L'attention à la communication de sa propre image, mise en œuvre par nombre d'artistes-superstars, est un exemple clair de « *brandisation* » (Thompson 2012). Depuis quelques temps, un débat a également été lancé sur le « pouvoir de monopole » des fondations, des galeries etc. qui devraient préserver les œuvres des artistes. « On a remarqué qu'il y a eu des abus souvent justifiés par des intérêts économiques. En effet le nombre d'œuvres authentifiées d'un artiste déterminé a été limité afin de maintenir ses œuvres à un prix élevé » (Saltarelli 2012). Évidemment, ce n'est pas tout.

Les droits d'auteur

Comme le rappelle F. Brunet – bien que le cadre législatif diffère d'un pays à l'autre – « à propos du droit de l'image, on rappellera

que la jurisprudence ou la législation [en France] ont très tôt reconnu en photographie la notion d'auteur, sinon le droit d'auteur. Cette problématique du copyright et de l'auteur n'est toutefois pas réservée à l'artification, le droit d'auteur protégeant autant une propriété, un patrimoine ou un commerce qu'une œuvre » (Brunet 2012, 42). Or, pour bénéficier de la protection du droit d'auteur, la photographie doit être une œuvre de l'esprit originale, c'est-à-dire qu'elle doit être considérée comme « créative », et non comme une simple reproduction d'un référent extérieur. On comprend dès lors combien cette simple affirmation pose de sérieux problèmes. En Italie, par exemple, le 10 octobre 2003, la Cour d'appel de Milan, sur la base de la loi 633 de 1941 (*Foro Padano*, 2005, 1, 130), décrète que « pour qu'une œuvre photographique bénéficie de la protection de l'œuvre de l'esprit originale, elle doit comporter une créativité particulière, caractérisée par une empreinte personnelle et par une valeur esthétique pouvant être appréciée en elle-même, indépendamment du sujet représenté ». Or, cette *valeur esthétique* n'est aucunement précisée ni définie. Le texte poursuit ainsi : « Il s'ensuit que la représentation d'un sujet commun, ou le portrait d'un personnage, peuvent s'élever au rang d'œuvres d'art lorsqu'ils sont réalisés avec une interprétation entièrement personnelle, hors de l'ordinaire, visant à offrir un produit unique, fruit de l'esprit de son auteur, et pourvu que lesdites images diffèrent sensiblement des images que d'autres auraient pu réaliser dans des situations analogues. En l'absence d'un tel élan créatif, l'œuvre photographique n'est qu'une "simple photographie" et mérite la protection réduite des droits voisins » (Grasselli 2017, 29).



Stieglitz – Fontaine, 1917 - Georgia O'Keeffe Museum

Ainsi, la « créativité » de la photographie semble être le critère fondamental pour sa protection. Que faisons-nous du philosophe, de l'esthéticien, de l'historien de l'art, lorsque ce sont la jurisprudence ou le législateur qui dictent les règles de la créativité ? En appliquant ce critère de créativité de la jurisprudence jusqu'au bout, les conséquences pourraient se révéler absurdes et nous amener à considérer une photographie artistique comme une « non photographie », c'est-à-dire une image où la créativité (que la législation confond souvent avec l'originalité) altère complètement les caractéristiques originales du cliché. Nous savons que dans la législation (italienne et autres), les opinions divergent souvent mais le point crucial est le suivant : qui a le droit de légiférer sur ce qui est créatif, et donc artistique (c'est ainsi que s'exprime le législateur) et sur ce qui ne l'est pas ? Il est également évident que la philosophie distingue la créativité de la qualité artistique d'une œuvre qui ne se fonde pas seulement sur une forme indéfinie de pouvoir arbitraire dérivant de la créativité.

Je voudrais maintenant décrire deux cas célèbres et révélateurs.

La très célèbre photographie *Fontaine* d'Alfred Stieglitz, qui immortalise l'urinoir renversé de Duchamp (disparu), contredit spontanément les conclusions tirées par une certaine législation. La photographie en elle-même ne possède pas les caractéristiques nécessaires pour ne pas être considérée comme une « simple photographie ». Dans ce cas, l'originalité résiduelle de l'objet photographié est inestimable, à tel point que la photographie devient un objet artistique, et le fait qu'Alfred Stieglitz en soit l'auteur en augmente considérablement la valeur. Cependant, la rareté du sujet photographié n'est pas prise en compte par la Cour d'appel, dans le cas précédemment cité.

En revanche, les photographies de Mimmo Jodice semblent mieux se conformer à la jurisprudence. La composition, le point de vue et la réalisation, permettent d'envisager ces photographies comme le fruit d'une intention hautement artistique et font de l'acte de photographier un geste créatif, qui restitue la sculpture de Canova de façon inédite.



Mimmo Jodice, *Canova*, 1992.

Le 17 avril 2008, le tribunal de Milan décrète ainsi : « La créativité dans l'œuvre photographique demande non seulement un choix approprié et une combinaison précise des effets, au moyen des jeux de lumière et de couleurs, mais elle exige également une intervention personnelle du photographe sur la composition de l'objet photographié, lequel doit être montré au public sous une forme différente, suscitant une impression autre par rapport à l'original, et ce même dans le cas où la photographie reproduirait une œuvre d'art » (Grasselli 2017, 29). Par conséquent, il faut faire une distinction entre les photographies protégées en tant qu'œuvres de l'esprit créatif, et les simples photographies. La démarcation n'est pas facile à établir (cela implique une évaluation concernant l'originalité et la créativité de l'œuvre) et la différence est considérable, à la fois d'un point de vue esthétique et juridique, si l'on pense à la durée des droits qui en découlent : toute la vie du photographe et jusqu'à soixante-dix ans après son décès dans le premier cas (art. 25 de la loi sur le droit d'auteur) ; vingt ans après la prise dans le deuxième cas (art. 92 de la loi sur le droit d'auteur).

Ainsi, comme le souligne F. Brunet, « pour autant, le débat sur le rapport de la photographie à l'art n'est pas éteint, comme en témoigne l'«incertitude critériologique» des jurys de professionnels, ou encore le conflit récurrent entre droit d'auteur, plus généralement droit de photographe, et droit à l'image » (Brunet 2012, 44-45 ; voir également Lavoie 2007).

2. Le problème du statut artistique : la dimension historique

Le statut de la photographie et l'acte photographique

Il est indéniable que la revendication des potentialités créatives et expressives de la photographie marque toute son histoire (Güntert, Poivert 2007 ; Mandesani 2008). Dès les premières décennies du XX^e siècle, la recherche esthétique a été centrée sur le statut de l'image photographique en tant qu'objet techniquement reproductible, et sur les usages sociaux de l'activité photographique dans son ensemble, c'est-à-dire sur les processus de production et de réception (cf. Bourdieu P.1965.). Résultat d'un processus techniquement reproductible qui nuit au charme « auratique », la photographie contribue largement à mettre en discussion le paradigme des « beaux-arts » et, en ce sens, elle apparaît (au même titre que le cinéma) comme le modèle de l'art « moderne »¹. Cependant, les théoriciens du modernisme continuèrent à juger la photographie en rapport avec l'originalité de l'auteur, se basant sur les innovations formelles et techniques qui permirent à un nombre restreint de photographes de dépasser une conception purement fonctionnelle et documentaire de ce moyen (et, comme nous l'avons vu, la loi en vigueur en Italie ne s'éloigne pas beaucoup de cette vision que l'on pourrait qualifier de « vieillie »).

Dans l'Après-guerre, l'intérêt pour le statut ontologique de la photographie déplace l'attention sur l'anonymat substantiel de l'acte photographique, un processus mécanique qui pourrait en principe se dérouler même sans l'intervention humaine et sans un apport « intentionnel » considérable : la personnalité du photographe joue un rôle dans le choix de l'objet, mais ce rôle ne peut pas être comparé à celui du peintre. André Bazin soutient fortement cette position dans un essai paru en 1944² où il est affirmé que la photographie n'est pas un art indépendant, dans la mesure où les images photographiques ne possèdent pas la relation intentionnelle avec le monde que Bazin considère comme la condition nécessaire pour que tout *medium* artistique puisse exprimer des pensées et/ou des impressions sur le monde.

Cette approche ontologique de la théorie de la photographie (c'est-à-dire s'intéressant au statut « objectuel » de l'image photo-

¹ W. Benjamin est parmi les premiers à tracer une synthèse historiographique suivant cette perspective dans *Petite histoire de la photographie* (Benjamin 1931).

² Repris en 1958 dans un recueil consacré principalement au cinéma (cf. Bazin 1976).

graphique) a longtemps dominé également le débat de l'esthétique analytique anglo-américaine. Dans un essai de 1981, *Photography and Representation*, Roger Scruton affirme que la photographie n'est pas le résultat d'un acte intentionnel, mais un processus fondé sur les lois de l'optique et de la chimie. Une peinture ne nous montre pas un objet mais plutôt une façon de le voir, tandis que la photographie est, au fond, un « remplaçant » de l'objet et que l'intention du photographe n'est pas un facteur qui détermine la façon dont l'image est vue. Scruton reconnaît qu'un photographe peut exercer un contrôle sur les détails de l'image (montrant ainsi un « style ») à condition qu'il altère son matériel, ce qui ne produit plus une photographie pure mais une sorte de peinture. Kendal Walton présente une thèse semblable dans son article *Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism* (Walton 1984) selon laquelle les images photographiques laissent simplement transparaître les objets photographiés. Un tableau représente un objet indépendamment de son existence réelle. En revanche l'objet montré dans une photographie, bien qu'il puisse ne plus exister, a sans aucun doute existé au moment de la prise (telle une étoile que l'on voit à travers le télescope) (Warburton 2003).

Plus récemment, la méfiance répandue à l'égard de toute forme d'« essentialisme » dans la recherche philosophique et esthétique a engendré nombre de critiques et de réfutations concernant le « réalisme » photographique de Scruton. Comme l'affirmait William King (1992), l'intérêt d'une photographie n'est pas nécessairement lié à son sujet et certaines photographies, de même que les peintures, peuvent être « esthétiquement intéressantes » par leur manière de représenter la réalité. D'après Barbara Savedoff (Savedoff B.E. 1999), la photographie transforme ses objets de différentes façons, même si, en général, on considère qu'elle ne fait que documenter ou enregistrer la réalité.

Dominic Lopes (2016) et Diarmuid Costello (2018), ces dernières années, ont remis au jour des thèmes classiques qui nourrissent depuis toujours la réflexion sur la photographie : d'un côté, on considère la photographie comme une forme artistique – dans cette vision, la conviction que les photographies peuvent rendre manifestes les intentions individuelles des photographes est implicite. D'un autre côté, on donne à la photographie un rôle épistémologique, en privilégiant les photographies plutôt que les dessins ou d'autres représentations dans des contextes largement va-

riés, justement parce qu'elles semblent immunes à l'influence de l'état d'esprit des photographes (cf. Desideri, Mazzocut 2018).

Caractère indiciaire

Dans les années soixante-dix, naît également une réflexion esthétique qui se confronte plus directement au monde de l'art (Marra 2001). Ce tournant est caractérisé par l'approche sémiologique. Dans cette perspective, la référence à la linguistique de Ferdinand de Saussure cède le pas à la sémiotique de Charles S. Peirce, qui offre une classification systématique des signes et des catégories spécifiques pour l'analyse de signes non linguistiques. Peirce lui-même évoque la photographie par rapport à la tripartition *icône*, *indice* et *symbole*, et identifie dans l'image photographique la coexistence dialectique d'une relation « iconique » (fondée sur un rapport de ressemblance) entre le signe et l'objet, et d'une relation « indiciaire » (fondée sur une connexion de nature physique) : si l'on prend en considération le dispositif optique, la chambre noire, la photographie est un signe iconique renvoyant à l'objet par ressemblance (sans écarter une composante symbolique qui base sa signification sur une association conventionnelle). En revanche, si l'on se concentre sur le dispositif chimique, la photographie serait plutôt un indice, un signe physiquement connecté à l'objet.

Le caractère indiciaire de la photographie émerge dans *On Photography* (1973), l'ouvrage incontournable de Susan Sontag, qui voit dans la photographie la trace laissée sur une superficie photosensible, « comme l'empreinte d'un pas ou un masque mortuaire » (Sontag 2008, 210). Cette empreinte n'est pas seulement un document mais une façon d'interpréter le monde, parce que « le photographe pille et préserve, dénonce et consacre tout à la fois » (Sontag 2008, 86). La photographie, pour S. Sontag, se transforme en moyen pour enquêter sur le sens cognitif de l'image, sur sa nature de *memento mori*.

La référence à la sémiotique de Peirce apparaît dès le titre de l'article de Rosalind Krauss, *Notes on Index*, paru en 1977 dans la revue new-yorkaise *October*. Le statut indiciaire de la photographie la rapproche des expérimentations artistiques de ces années : les installations et les événements du *Performance Art*, du *Body Art* et du *Land Art* sont en effet diffusés et promus grâce à la photographie.



Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974 – Dernier prix d'adjudication 28.000 euros.

L'idée de l'art en tant que « représentation », iconique ou symbolique, est remplacée par une pratique de l'art vue comme l'« inscription d'une pure présence physique », pour laquelle est nécessaire une relation entre l'œuvre et le processus ou l'environnement d'où elle tire son origine (cf. Krauss 1979, 78).

L'article de Krauss témoigne, effectivement, du dépassement du paradigme de la photographie en tant qu'art « moderne », et c'est ainsi qu'il est reçu en Europe, à partir de la France où la transition du structuralisme inspiré de Saussure au poststructuralisme avait déjà démarré depuis une décennie, avec *La Mort de l'auteur* de Roland Barthes (1968) et *Qu'est-ce qu'un auteur ?* de Michel Foucault (1969) : la signification de tout signe n'est pas donnée, et encore moins contrôlée par l'auteur ; elle est plutôt déterminée par la référence à d'autres signes. Il est bien connu que Barthes (*La Chambre claire*, 1980) identifie la réticence de l'image photographique envers les codes linguistiques dans la dichotomie entre l'attention ciblée, rationnelle (*studium*) à travers laquelle le spectateur regarde une photographie, et l'irruption imprévisible d'un détail (*punctum*) de l'image qui retient l'attention. Il n'omet pas non plus d'évoquer le caractère indiciaire de la photographie, en tant qu'« émanation du référent », processus par lequel « d'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici » (Barthes 1997, 126-127).

Le postmodernisme abandonne donc l'idée d'établir un canon esthétique (et historiographique) semblable à celui de la peinture ou de la sculpture : il ne cherche pas la preuve de l'originalité du photographe, ou l'affirmation des intentions de l'auteur dans la réflexion théorique ni dans la pratique artistique, il voit plutôt dans les photographies des signes qui acquièrent du sens par rapport à

la place qu'ils occupent à l'intérieur d'un système social et culturel plus vaste (cf. Cotton 2005, 219).

Dans ce contexte, nous pouvons faire référence à des photographies dont le « punctum » réside dans l'élément de familiarité qu'elles produisent chez le spectateur, à condition que cet élément soit partagé par le photographe et le spectateur. Il suffit de citer ces deux exemples éclatants : Vik Muniz, *Action Photo III* de 1997 (56.000 euros), et Cindy Sherman, *Untitled #48* de 1979 (2.520.000 euros). Le premier est une reprise de la photo de Hans Namuth représentant Jackson Pollock en train de peindre. La reprise fait écho à la célèbre technique du *dripping* utilisée par l'artiste américain, cependant, le matériel employé dans ce cas est le chocolat. Le deuxième, très connu, est une photographie faisant partie d'une série de 69 images en noir et blanc et de petit format. Sherman est la réalisatrice et l'actrice de la série évoquant les imaginaires cinématographiques des années Cinquante et Soixante.



Ainsi, une approche historique ou historiciste peut nous aider à reconnaître la valeur des collections ou des clichés ignorés par le marché de l'art, mais celle-ci n'est pas nécessairement capable de mettre en évidence les potentialités d'une nouvelle œuvre ou d'une nouvelle série. Comme nous pouvons le déduire de ce parcours rapide, il est évident que l'histoire de la photographie, tout en étant un outil indispensable de recherche, ne permet pas de définir l'objet artistique, son statut, ses qualités. Or, la stratification qui règne dans le domaine de l'histoire de la photographie résonne sous une forme de confusion dans le domaine législatif qui devrait, au contraire, orienter et régler le marché.

La photographie, de plus, court un double danger : celui de l'autoréférentialité et celui de tirer son sens réel de la technique et

de la technologie. L'histoire de la discipline allant d'une position qui s'intéresse au sens intrinsèque du « photographique » à une autre qui se tourne vers son sens social et culturel, plus ou moins codifié, relativise ces dangers, mais ne permet pas de clarifier le statut de la photographie : « objet » iconique ou symbolique, « objet » de culture et « objet » soumis aux lois de la consommation, qui manipulent sa signification sociale.

Cependant, la question est encore plus complexe.

Le rapport au réel

La photographie et la peinture créent, par des moyens différents, des images proposant une projection expressive sur le monde qui peut être intéressante du point de vue esthétique. Toutefois, bien que le *medium* soit une variante importante, il doit être à chaque fois reconsidéré au vu des nombreuses manières de l'employer. Par exemple, le rapport de la photographie analogique ou digitale au temps, à l'espace, à la lumière et même à l'auctorialité est, évidemment, tout à fait variable. De plus la photographie digitale, contrairement à la photographie analogique (à l'exception du polaroid), a la particularité de pouvoir être immédiatement vue et immédiatement partagée, et cela peut constituer une nette distinction ou être absolument négligeable. Ce n'est qu'une option en plus, et non une caractéristique essentielle. Chaque potentialité du *medium* peut être exploitée ou non ; chaque potentialité rend l'appareil photographique ductile, tout comme le pinceau trempé dans les couleurs, au service, autant qu'il en est « capable », de l'artiste. Le débat lié à la possibilité que nous tous avons de faire une « bonne photo » est alors, aujourd'hui, plus que jamais stérile. Un bon faussaire est évidemment un peintre doué. La technique n'a jamais fait l'artiste même si la technique, la touche, distingue un artiste d'un autre. Cela est valable dans tous les arts.

Ensuite, le fait que la photographie soit intrinsèquement liée à la réalité est une autre affirmation qui doit pour le moins être démontée. Quel est le sens de « réalité » ? Les acteurs sont plus « réels » que les hommes et les femmes immortalisés dans une photographie ou filmés par une caméra, mais personne n'a jamais osé affirmer, pour cette raison, que le théâtre est plus « réel » qu'un film. L'existence, dans la réalité, d'un objet immortalisé dans une photographie ou dans un tableau, est un renvoi qui pourrait n'avoir aucune importance. L'évaluation esthétique demeure in-

différente ou non (cela dépend de la relation mimétique que l'on souhaite analyser) à la vérité de ce qui est représenté.

En outre, dans l'art de la photographie, l'acte créatif est absolument libre et en même temps absolument enfermé dans les limites de la technique, du *medium*, du contexte, de la commande, de l'objet, etc. Cela rapproche évidemment la photographie de tous les autres arts.

Comprendre l'art signifie connaître les limites imposées par chaque *medium* et par chaque matériel. Cela signifie également être capable de distinguer, tant que cela est possible, ce que l'on doit au *medium* de ce que l'on doit à l'artiste. Ainsi, comprendre une photographie, c'est comprendre la pensée, le message, le projet, la signification, la relation à l'objet, les techniques, la capacité de réalisation, le rendu artistique, etc., c'est, en somme, juger l'art.

3. (Des)artification

Photographie-document

La versatilité de la photographie, à la fois document et objet artistique, provoque très souvent la superposition de ces deux aspects, ou la substitution de l'un à l'autre. Une photographie-document qui n'aspire pas à devenir art, peut entamer un processus d'artification et « perdre » ou voir diminuer sa valeur documentaire (voir en guise d'exemple éclatant *Mort d'un soldat républicain* de Robert Capa, que nous savons avoir été « posée »). En 2016 Sotheby's vend la photographie aux enchères avec une autre photo (*Omaha Beach, Normandy*). Le lot entier est adjugé à 10.600 euros.



Robert Capa, *Mort d'un soldat républicain*, 1936 à Cordoue.

Je voudrais cependant me pencher sur un autre cas : *Migrant Mother* de Dorothea Lange.



òDorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936 (114.0536 euros)

La photographie fut prise en 1936, lorsque la photographe travaillait pour le *Farm Security Administration Program* (après la crise de 1929 aux États-Unis) : créé par le gouvernement, ce programme s'inscrivait dans le New Deal et visait à combattre la pauvreté rurale. Entre 1935 et 1944 la FSA activa un programme de documentation photographique. Dorothea Lange tomba sur une mère avec ses enfants, et commença à prendre des photographies sans que la femme ne le demande, ni ne l'empêche (Lange 1960). *Migrant Mother* devint le symbole de la condition des paysans durant la Grande Dépression. Aujourd'hui, le cliché fait partie de la Sir Elton John Photography Collection.

Au contraire, une photographie artistique pourrait acquérir avec le temps une valeur documentaire et perdre son statut artistique (ce qui, de nos jours, a rarement lieu si une photographie entre dans le circuit du marché, monopolisé par les galeries et les salles des ventes), ou encore acquérir ou maintenir les deux. Le processus d'intégration dans le royaume de l'art, propre de l'art contemporain, « permet aux intermédiaires de l'art spécialisés – conservateurs, critiques, commissaires, galeristes – d'élargir les frontières de l'art pour y faire entrer des propositions conçues précisément pour mettre à l'épreuve les frontières catégorielles protégeant la définition traditionnelle de l'art » (Heinich 2018, 29-30). Dans ce contexte, les procédés d'artification sont multiples. Il est plus simple et dramatique de repérer les procédés de désartification qui sont principalement liés à un désamour et à un désintérêt du marché à l'égard d'un photographe donné. Les bulles spéculatives sont monnaie courante et peuvent éclater.

Photographie vernaculaire

Pourtant, comment considérer le cas des photographies retrouvées, ou l'ensemble du domaine de la photographie vernaculaire ? « La photographie amateur reste dans son ensemble un terrain peu exploré, en dépit de quelques monographies et de l'attention nouvelle qu'y porte depuis quelques années la muséographie » (Brunet 2012, 38).

La photographie vernaculaire est un phénomène social et artistique que l'on peut difficilement schématiser. Est-ce le contexte muséal, des galeries, et l'entrée dans le domaine du marché de l'art qui en détermine le statut artistique ? La réponse n'est pas immédiate. Depuis que ce genre a abandonné les albums de famille pour devenir un objet de collection, il faut également s'interroger sur le statut de l'amateur dans le domaine photographique, et examiner le parcours évolutif de son action dans le monde de l'art. En vérité, ce type de phénomène n'a pas encore été étudié en profondeur, et trouve sa place à l'intérieur d'une problématique qui implique le statut de nombre de collections.

En 2013, Clément Chéroux écrit *Vernaculaires*, un essai d'histoire de la photographie consacré spécifiquement à ce genre. La photographie vernaculaire est une « photographie domestique » qui se place en-dehors de l'espace de la légitimation culturelle, dans une zone périphérique par rapport à ce qui compte et ce qui a du poids dans la sphère artistique. Il s'agit d'une création « à la limite » et pour cette raison digne de grand intérêt. C'est en effet un banc d'essai de l'artification, dans la mesure où elle ne rentre pas tout à fait dans le marché de l'art, et qu'elle engage des paramètres se rapprochant du monde de l'esthétique, du goût, de l'évaluation subjective, du plaisir, de la mémoire collective, des archétypes qui dénotent une certaine société, etc.

Une dernière remarque

On a affirmé que la photographie admet toujours son inadéquation au réel. Par conséquent, on a également soutenu qu'il ne fallait pas trop attendre de la photographie, ni trop peu, dans la mesure où la reconnaissance de la partialité des images va de pair avec leur unicité. Ceci concerne l'histoire et l'art n'est pas un ensemble d'objets défini une fois pour toutes. C'est le résultat de processus sociaux et historiques au sens où chaque objet artistique « est » sa propre histoire. Ainsi, de même que pour les autres

arts, on peut attendre de la photographie tout et rien, en s'ouvrant à sa genèse et aux conditions de son existence, et surtout à sa valeur esthétique. À partir du moment où le terme esthétisation n'assume qu'une valeur négative (Lipovetsky G., Serroy J. 2013), on court le risque de demander au marché de l'art, à la muséification ou à la législation de procéder à la qualification, la déqualification ou la requalification d'un objet photographique.

Il est peut-être temps de repenser le terme « esthétique », en prenant les distances critiques nécessaires du « capitalisme artistique » et du système productif, sans déni. L'esthétique est avant tout une discipline philosophique, et former le goût ne signifie pas nécessairement orienter le marché. Ceci, paradoxalement, n'est aujourd'hui qu'un futur à écrire.

Bibliographie

Barthes R. 1997 ; *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, 1997.

Bazin A. 1976 : *L'ontologie de l'image photographique*, dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958-1962], Paris, Cerf, 1976.

Benjamin W. 1931 : *Petite histoire de la photographie*, « *Études photographiques* »¹ (1996), mis en ligne le 18 novembre 2002, en ligne:

<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>

Bourdieu P. 1965 : *Un Art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

Brunet F. 2012 : *La photographie. Éternelle aspirante à l'art*, dans *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, dir. par N. Heinich et R. Shapiro, Paris, Ehes, 2012.

Costello D. 2018: *On Photography: A Philosophical Inquiry*, London, Routledge, 2018.

Cotton C. 2005 : *La Photographie dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2005.

Desider F., Mazzocut-Mis M. 2018: *Focus: The New Theory of Photography. Critical Examination and Responses*, «Aisthesis» 11/2, dir. par F. Desideri et M. Mazzocut-Mis.

Grasselli G. 2017: *Fotografia e fotografi (Diritto civile, Professionale)*, Vicalvi, KEY editore, 2017.

Güntert A., Poivert M. 2007 : *L'Art de la photographie : Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

Heinich N. 2018 : *Quand y a-t-il désartifiction*, « Cités. Philosophie, politique, histoire » 75.

Heinich N., Shapiro R. 2012 : *Introduction*, in *De l'artifiction. Enquêtes sur le passage à l'art*, dir. par N. Heinich, R. Shapiro, Paris, Ehes, 2012.

King W.L. 1992: *Scruton and Reasons for Looking at Photographs*, « British Journal of Aesthetics » 32/3, Oxford University Press, p. 258-265.

Krauss R. 1979 : *Notes sur l'index*, dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1979.

Lange D. 1960: *The Assignment I'll Never Forget*, «Popular Photography» 46, réimprimé dans *Photography, Essays and Images*, New York, The Museum of Modern Art, 1980, pp. 262-265.

Lavoie V. 2007 : *Le mérite photographique : une incertitude critique*, «Études photographiques» 20, p. 120-133.

Lipovetsky G., Serroy J. 2013 : *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.

Lopes D.M. 2016: *Four Arts of Photography: An Essay in Philosophy*, Oxford, Wiley, 2016.

Madesani A. 2008 : *Storia della fotografia*, Milan, Mondadori, 2008.

Marra C. 2001: *Le Idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001

Mazzocut-Mis M., Spenuso C. (dir.) 2018 : *Fermo immagine. Arte, vita e mercato della fotografia*, Milano, Mimesis Edizioni, 2018.

Saltarelli A. 2012 : *Il valore del certificato di autenticità*, «Collezione da Tiffany», entretien en ligne : <http://www.collezioneditiffany.com/il-valore-del-certificato-dautenticita/>.

Savedoff B.E. 1999: *Transforming Images : How Photography Complicates the Picture*, Cornell University Press, 1999.

Sontag S. 2008 : *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008.

Thompson D. 2012 : *L’Affaire du requin qui valait douze millions*, Paris, Le Mot et le Reste, 2012.

Walton K. 1984 : *Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism*, «Critical Inquiry» 11/2, pp. 246-277.

Warburton N. 2003: *Photography*, dans *The Oxford Handbook of Aesthetics*, dir. par J. Levinson, Oxford University Press, 2003, p. 614-626.