Le rôle de l'exposition dans la valorisation de la photographie. L'exemple du Printemps de Cahors et de la photographie plasticienne

The role of the exhibition in the valuation of photography: The example of the Printemps de Cahors and "photographie plasticienne"

Léo Martinez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/467>

DOI : 10.4000/marges.467

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 99-110

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Léo Martinez, « Le rôle de l'exposition dans la valorisation de la photographie. L'exemple du Printemps de Cahors et de la photographie plasticienne », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/467> ; DOI : 10.4000/marges.467

Le rôle de l'exposition dans la valorisation de la photographie. L'exemple du Printemps de Cahors et de la photographie plasticienne

Au début des années 1990 la photographie est l'objet d'un regain d'intérêt qui se manifeste par la mise en place d'outils de diffusion de la création photographique contemporaine, la multiplication et le succès des expositions. Le succès de ces expositions est accompagné du développement de la photographie plasticienne. Ni mouvement, ni groupe défini, cette photographie plasticienne englobe l'ensemble de la production photographique qui s'inscrit dans le champ de l'art contemporain. Il apparaît donc intéressant de s'interroger sur le rôle des expositions dans la valorisation de cette nouvelle création, d'autant plus que nous remarquons une concomitance entre le développement de cette photographie et l'apparition du Printemps de Cahors. Ce festival, créé par Marie-Thérèse Perrin en 1991, offre chaque année de nombreuses expositions et participe largement à la diffusion et à la valorisation de la photographie plasticienne. Cette nouvelle forme de photographie propose une esthétique et une pratique qui ne tournent pas le dos à l'histoire du médium, mais ouvrent leurs influences à la diversité des pratiques artistiques. La photographie plasticienne, encore peu connue au début des années 1990, connaît un succès fulgurant et une entrée fracassante dans le marché de l'art. De plus, ce succès est « validé » par le public qui fait de cet événement une véritable réussite.

Le fonctionnement de ce festival entraîne le déplacement d'un réseau professionnel parisien préexistant (commissaires, critiques, artistes) vers une ville de province (Cahors). Ce réseau est centré sur la production artistique plasticienne contrairement à celui des Rencontres

/1 *La Dépêche du Midi*,
12 mai 1983.

/2 Alain-Dominique Perrin est le fondateur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, première institution d'art contemporain développée par une entreprise. Il fut l'un des premiers en France à comprendre l'importance du mécénat dans l'art contemporain : en 1986, il est nommé Chargé de Mission pour le Mécénat d'Entreprise et devient l'auteur du Rapport « Mécénat français » qui donnera naissance à la Loi Léotard en juillet 1987. En 2004, il est nommé Président de l'Établissement Public du Jeu de Paume, il est aussi membre du Conseil International de la Tate Gallery à Londres.
[<http://www.alain-dominique-perrin.com>]

/3 Le Printemps de Cahors présente la particularité de partager ses sources de financement entre public et privé (en moyenne les financements privés représentent 70% du budget de Printemps de Cahors, et 50% du budget du Printemps de Septembre) et leur diversité, assurent au festival une certaine autonomie quant aux pouvoirs politiques. Cette particularité est mise en avant dans chaque préface de catalogue par Marie-Thérèse Perrin, et fréquemment relevée par la presse.

d'Arles qui reste ancré dans le champ photographique. Cet exemple nous permet d'examiner comment le processus d'exposition – appréhendé ici comme une interface entre différents acteurs (artiste, commissaire, critique, homme politique et public) – permet de légitimer et de valoriser non seulement des artistes, mais aussi un ensemble de pratiques, voire un médium. Afin de pouvoir appréhender la photographie plasticienne qui est l'objet de cette lutte pour la légitimité, il convient de l'historiciser, c'est-à-dire de relativiser le discours qui la légitime en rappelant qu'il n'a de sens que par référence à un état déterminé du monde de l'art.

Évolution du Printemps de la photographie de Cahors

Les débuts du festival nous obligent à revenir à la première édition du Printemps de la photographie à Cahors de 1983. À cette époque la ville comptait près de dix photo-clubs qui, tous les ans, exposaient leurs travaux au théâtre municipal/**1**. Cet évènement est renouvelé tous les ans et s'accroît au fur et à mesure des éditions. À part quelques rares exceptions (Édouard Boubat en 1984, Raymond Depardon en 1985), les expositions sont consacrées à des photographes amateurs et à une photographie puriste et formaliste, fortement marquée par une vision qui pourrait être qualifiée de « dogme de photo-club ».

En 1991, Marie-Thérèse Perrin, alors conseillère municipale dans les rangs de l'opposition, rejoint l'association Printemps de la Photo. L'épouse d'Alain-Dominique Perrin/**2**, qui avait acquis en 1980 le Château Lagrézette près de Cahors, est amatrice d'art contemporain et collectionneuse de photographies. Le dynamisme de Marie-Thérèse Perrin, appuyé par la puissance financière de son entourage, donnent une nouvelle dimension à ce festival. Dès 1991, le Printemps de la Photo prend de l'ampleur en terme de qualité, d'investissements et de retombées médiatiques. Il s'étale sur quatre jours et trois nuits et se fonde sur un concept : marier la photographie avec le patrimoine d'une ville, rapprocher les mondanités et l'élitisme de l'art contemporain avec des rendez-vous populaires. La ville devient un support d'œuvre, son patrimoine architectural un cadre d'expositions et de fêtes. La programmation connaît un développement important sur le plan de la qualité des œuvres exposées, puisqu'elle présente entre autres Cindy Sherman, Herb Ritts, Jeanloup Sieff et Yann Arthus-Bertrand. Pour la première fois un journal est édité, il tient à la fois du catalogue, du programme, du plan touristique et du prospectus publicitaire. En effet, une page entière est consacrée aux dédicaces des mécènes privés et aux partenaires publics qui font aussi l'objet de deux courts articles/**3**.

L'événement est renouvelé l'année suivante, il connaît un succès qui pousse les organisateurs à renforcer le programme de 1993. Cette édition est dirigée par Régis Durand, alors critique d'art à *Art press*, qui met en avant le rôle de pionnier dans la création contemporaine endossé par le festival, ainsi que son rôle pédagogique auprès de la population locale. Il désire lutter contre l'apparent élitisme de la création contemporaine, en offrant un « art élitaire pour tous »/4. « Élitaire » désigne ici une recherche de qualité et de rigueur et non le privilège de quelques-uns.

La programmation annonce le positionnement du festival vis-à-vis de la création photographique contemporaine tout en assurant une transition avec l'ancienne programmation. En effet, l'ancien festival diffusait une photographie classique enfermée dans les règles du médium. Le Printemps de Cahors entend suivre l'évolution de la photographie contemporaine qui ouvre ses influences aux arts plastiques. Néanmoins, le public, peu habitué à cette création encore mal diffusée, risquerait de ne pas la comprendre. Or, l'incompréhension et l'impression d'éloignement ne favorisent pas l'adhésion du public, nécessaire à tout bon fonctionnement d'un festival. Ainsi, les programmations des premières éditions sont conçues comme un mélange entre des grands noms de la photographie (Jeanloup Sieff, Yann Arthus-Bertrand, William Klein, Joel-Peter Witkin, Dieter Appelt, Helmut Newton) et une nouvelle forme de photographie encore peu montrée (Cindy Sherman, Roland Fischer, Lewis Baltz, Andres Serrano, Patrick Tosani, Christian Boltanski)/5.

La photographie contemporaine proposée par le Printemps de Cahors ne refuse pas l'héritage photographique mais l'hybride avec l'héritage artistique et plus particulièrement avec celui des avant-gardes des années 1920 et celui de l'art conceptuel. Les pratiques jouissent d'une liberté formelle et conceptuelle caractéristique de l'art contemporain depuis les années 1970. Ainsi, les références historiques invoquées pour légitimer ou expliquer cette création contemporaine sont des artistes tels Bertrand Lavier, Richard Long ou Robert Rauschenberg ; des artistes plasticiens qui ont trouvé dans la photographie un moyen de création. Ce choix de références historiques marque la volonté de montrer une photographie en perpétuelle évolution et en fusion avec les arts plastiques et non une photographie qui se maintiendrait dans des pratiques propres à ce médium. Les artistes qui se fixent dans ces pratiques sont encore présents sous le commissariat de Régis Durand, mais disparaissent progressivement de la programmation pour laisser leur place à des vidéastes et à des artistes plasticiens.

En 1994, la forme même du festival évolue. Aux traditionnelles monographies – qui structuraient jusqu'à présent la programmation et

/4 Régis Durand, *Printemps de la photo*, catalogue d'exposition (Cahors, 1993), Paris, Fragment, 1993, p. 4.

/5 Il convient de remarquer que ce festival maintient une qualité dans le choix des artistes et que de nombreux artistes majeurs des années 1990 ont exposé dans le cadre de ce festival.

/6 La première forme adoptée par le Printemps de Cahors ressemble à celle des Rencontres internationales de la photographie d'Arles où les expositions ne sont pas regroupées sous une thématique mais présentées individuellement sans autres liens apparents que la volonté de présenter un panel de la création photographique. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces deux festivals ont introduit l'utilisation de thématiques regroupant l'ensemble des expositions à la même période, en 1996.

/7 *Printemps de Cahors*, catalogue d'exposition (Cahors, 1995), Paris, Fragment, 1995.

/8 Jean-Christian Fleury « Le Printemps de Cahors, une imagerie plastiquement correcte », *Photographie Magazine*, juillet 1996.

/9 L'installation *Real Pictures* se compose de boîtes noires qui contiennent plus de trois mille clichés réalisés par l'artiste et témoignant du génocide Rwandais, aucune image n'est donc visible.

/10 *Extraordinaires*, catalogue d'exposition (Cahors, 1999), Arles, Actes sud, 1999.

/11 *Sensitive*, catalogue d'exposition (Cahors, 2000), Cahors, Arles, Actes sud.

permettaient ainsi d'avoir un panorama de la création contemporaine – succèdent des thématiques qui réunissent les expositions de différents artistes/**6**. Régis Durand regroupe des artistes en fonction de leur positionnement quant à la représentation du corps. Ce choix est accentué en 1995 où un thème, « Un cinéma imaginaire/**7** », fédère une partie des expositions et des projections nocturnes. Même s'il s'agit d'un prétexte, ce thème inscrit le festival dans l'actualité et lui permet d'introduire une programmation vidéo dans le sillage du cinéma pour établir des liens entre images fixes et images animées.

La dernière programmation de Régis Durand est présentée par Jean-Christian Fleury comme un parcours didactique/**8** qui, à travers vingt monographies d'artistes contemporains, est censé mener le public d'une conception de la photographie qui lui est familière jusqu'aux créations les plus contemporaines. Elle part d'images qui entretiennent un rapport direct au réel, pour arriver à des œuvres qui se substituent au réel comme l'installation d'Alfredo Jaar/**9**. Cette édition est d'une certaine manière la conclusion des six éditions passées et la consécration de la photographie plasticienne que le Printemps pro-meut depuis sa création.

En 1997, Jérôme Sans devient directeur artistique et regroupe l'ensemble des expositions sous deux thématiques : « One Minute Scenarios » (1997) et « La Sphère de l'intime » (1998). Cet usage d'expressions générales comme thématique d'exposition est fréquent dans le champ des arts plastiques et notamment dans l'art contemporain où la plupart des expositions collectives adoptent ce principe. L'utilisation de thématique se généralise donc à partir de 1997, tout comme l'exposition d'œuvres vidéos et d'installations qui prennent progressivement la place des œuvres photographiques. Cette substitution s'accroît l'année suivante lorsque la nouvelle directrice artistique, Christine Macel, divise la programmation en œuvres *inside* (présentées dans des lieux d'expositions) et *outside* (des œuvres *in situ* qui prennent place dans la ville de Cahors). Les thématiques choisies abordent toujours des questions d'actualité dans l'art contemporain : l'extraordinaire/**10** et le sensible/**11** ; elles autorisent ainsi la présentation simultanée de photographies sous toutes leurs formes, de vidéos, d'installations, de performances et de spectacles vivants.

En 2001, le déménagement du festival à Toulouse n'a pas modifié l'orientation artistique/**12** qui s'affirme d'année en année : la photographie continue de disparaître progressivement de sa programmation et le festival s'apparente aujourd'hui à une exposition d'art contemporain.

L'évolution de la programmation du Printemps de Cahors est révélatrice de l'évolution d'une nouvelle forme de photographie qui était

alors peu diffusée. Le renouvellement des commissaires permet de suivre au plus près l'actualité, de modifier les approches de l'art et les manières de les présenter. Année après année, le festival rend compte des recherches plastiques les plus contemporaines dans le domaine de l'image et contribue à créer l'actualité artistique en se renouvelant constamment.

Le festival suit donc une évolution dans une programmation qui amène progressivement le public d'une photographie traditionnelle vers l'art contemporain. Mais la forme même du festival tente de garder l'aspect festif (concerts, bodegas) qui a contribué à son succès. La gratuité totale des expositions et des animations est elle aussi à la base du succès du Printemps. Nous n'insisterons pas sur d'autres caractéristiques du festival comme la production d'œuvres, l'adéquation entre les œuvres contemporaines et les lieux patrimoniaux, l'invitation d'une personnalité, une tête d'affiche « people » assurant une bonne couverture médiatique/¹³. Il paraît toutefois nécessaire de s'attarder sur le déménagement du festival de Cahors vers Toulouse. En effet, la majorité des festivals apparaissent grâce à l'implication de personnalités locales, dans des villes de moyenne importance qui deviennent progressivement l'identité de l'évènement. Les cas des Rencontres d'Arles ou celui du Festival d'Avignon sont des exemples suffisamment célèbres pour servir de modèles. Ici, le Printemps de Cahors, financé à plus de 60% par du mécénat privé/¹⁴ a su mobiliser la population locale/¹⁵. Mais des différends/¹⁶ entre le Printemps et la municipalité de Cahors/¹⁷ aboutissent au déménagement du festival à Toulouse. Il convient de relever le caractère exogène de ce festival, qui peut se déplacer comme une structure transportable et s'installer dans une ville complètement différente avec un temps court d'adaptation.

Légitimation de la photographie plasticienne

Après cet aperçu de l'histoire du festival, nous allons nous interroger sur son rôle et son influence dans le succès qu'a connu la photographie à partir des années 1990 et plus particulièrement la photographie plasticienne. Alors que depuis son invention, la photographie n'a eu de cesse de tenter d'être reconnue comme un art, elle semble être, à partir du début des années 1980, l'objet d'une reconnaissance institutionnelle. Cette reconnaissance fait suite au travail de nombreux photographes qui dans les années 1970 ont œuvré à donner un statut et une valeur artistique à ce médium. Néanmoins, cette valorisation s'apparente plus à un mouvement d'autonomisation du champ photographique qu'à une véritable intégration dans le monde de l'art.

^{/12} Les nouveaux commissaires seront Val Williams, codirectrice de la Shoreditch Biennial à Londres et conservatrice au musée Hasselblad de Göteborg en Suède et, en 2002 et 2003, Marta Gili, directrice du département Photographie et Arts visuels de la *Fondation la Caixa* à Barcelone.

^{/13} Tina Turner ou Richard Gere pour ne citer que les plus célèbres.

^{/14} Le plus important mécène est la Fondation Cartier pour l'art contemporain, dont le propriétaire est le groupe Richemont dirigé par Alain-Dominique Perrin, époux de Marie-Thérèse Perrin.

^{/15} Grâce à l'implication de plus de 300 bénévoles.

^{/16} Un communiqué municipal du 19 octobre, cité par Michel Guérin (« Le Printemps de Cahors pourrait déménager à Toulouse », *Le Monde*, 24 octobre 2000), juge cette manifestation « culturelle, médiatique et mondaine », et suscitant des « inconvénients de circulation et de stationnement » ainsi que de « nombreuses pétitions ». D'après le maire, la ville n'en peut plus « d'être méprisée de la sorte au gré de caprices à l'occasion d'épisodiques passages [de Marie-Thérèse Perrin] dans notre cité ».

^{/17} Fabrice Bousteau et Olivier Reneau, « Printemps de Cahors, privé-public, un PACS

impossible », *Beaux arts magazine*, février 2000. Brigitte Ollier, « Le Printemps de Cahors déjà en 2001 », *Libération*, 27 juin 2000.

/18 L'hétérogénéité des œuvres présentées lors de l'exposition « L'invention d'un art », (Centre Georges Pompidou, Paris, du 12 octobre 1989-1^{er} janvier 1990) illustre cette difficulté.

/19 « Le monde après la photographie », 10 juin – 1^{er} octobre 1995, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq.

/20 Sylvie Couderc, « Sur le rôle de la photographie dans l'art contemporain », *La Recherche photographique*, n°13, 1992, p. 12-23.

/21 Ces deux termes sont surtout utilisés à la fin des années 1980 et durant les années 1990. Ils dénotent une difficulté dans l'établissement d'une classification de ces œuvres hétérogènes. Cf. Sylvie Couderc, *op. cit.*

/22 Régis Durand, *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995.

/23 Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, éd. du Regard, 1998.

La photographie possède ses lieux de diffusion, de conservation, d'enseignement, de parution, mais reste encore loin du champ des arts plastiques et de son marché. De plus, la production photographique légitimée par l'institution offre une diversité de pratiques et de positionnements/**18** qui ne permet pas encore de discerner quelle photographie s'apparente à de l'art.

Dès le début des années 1990, la photographie semble intégrée à l'art contemporain comme tend à l'accréditer l'article de Régis Durand, « L'art après la photographie », dans le numéro spécial d'*Art press* de 1992. De même, en 1995, Régis Durand organise une exposition intitulée « Le monde après la photographie/**19** » au Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, où la photographie semble avoir passé un cap symbolique et culturel pour s'intégrer désormais à l'art contemporain comme une de ses nombreuses composantes. Ainsi, elle assimile des éléments propres à l'art contemporain qui vont paradoxalement faire apparaître un style : l'absence délibérée d'habileté technique, l'accent mis sur le banal et le quotidien, la mise en série, la détermination de l'accrochage/**20**. Sa forme est donc multiple et elle apparaît comme fiction, simulation, appropriation, objectivité, « photo-sculpture » ou « photo-installation »/**21**. Le Printemps de Cahors s'est donné pour mission de faire découvrir et comprendre cette nouvelle forme d'art à un public habitué à une photographie plus traditionnelle. La pédagogie des expositions s'avère un élément indispensable au bon fonctionnement du festival qui doit maintenir, année après année, un lien avec un public nombreux et faire évoluer les dispositions de ce public à regarder une nouvelle forme d'art.

La légitimation de la valeur de cette nouvelle forme d'art requiert aussi une justification théorique exprimée sous la forme de publications. Régis Durand délivre des outils de compréhension dans son ouvrage *Le Temps de l'image, essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*/**22** dans lequel il explique comment le champ photographique s'est fragmenté depuis les années cinquante et où il éclaircit les rapports entre l'art contemporain et la photographie au cours des vingt dernières années.

En 1996, pour le festival, est publié un texte écrit par Thomas Bart, sous forme d'un journal de quatre pages, qui se propose d'expliquer cette photographie. D'emblée, le texte opère une séparation entre « la photo d'art », qui est l'œuvre d'un photographe « qui maîtrise toujours mieux sa technique et son savoir-faire », et la « photo d'artiste » également appelée « photo plasticienne », qui est « le fait d'artistes contemporains, « le fait de créateurs qui accompagnent leur travail d'une réflexion au moins aussi importante que l'œuvre elle-même ». Afin de faire accepter au public la pauvreté esthétique des œuvres

présentées, l'auteur questionne la notion de belle image en affirmant qu'une photographie est réussie « quand elle remplit le rôle que lui a assigné son auteur. ». Ce texte ne propose pas pour autant de dresser une liste des courants photographiques contemporains, mais il propose des notions et une grille d'analyse qui permettent au spectateur de mieux appréhender cette création. C'est donc un outil pédagogique à destination du public des expositions mais aussi le signal d'une volonté de ne pas inscrire les artistes et la photographie plasticienne dans le champ de production de la photographie mais bien dans celui des arts plastiques.

Un autre texte fait lui aussi office de dispositif légitimant. En 1998, paraît *La Photographie plasticienne, un art paradoxal*/**23**, un ouvrage à travers lequel la critique d'art, Dominique Baqué, propose une explication et une légitimation de cette nouvelle forme photographique. Dans cet ouvrage ouvertement subjectif et sans prétention à l'exhaustivité, Dominique Baqué prend le risque de diagnostiquer la création photographique contemporaine en analysant sa « pauvreté délibérée » et son rôle dans la déstabilisation de l'art.

Elle décrit l'« entrée en art » de la photographie (comprendons son entrée dans le marché de l'art) comme paradoxale : elle apparaît sous la forme pauvre du témoignage et du document ou de la relique des actions artistiques des années 1970. L'auteur met aussi en avant l'avènement théorique et critique de ce que Jean-François Chevrier/**24** a nommé la « forme tableau » et qui répond à certains critères : délimitation claire du plan, frontalité et constitution sur le mode d'un objet autonome, utilisation de la couleur et du grand format/**25**.

Néanmoins, aucune analyse ne permet de recouper les différents discours critiques de la photographie et les productions avant-gardistes : la photographie plasticienne semble se fonder sur un substrat théorique inconscient. Cet ouvrage fait donc office d'élément légitimant : nous y retrouvons en grande partie les artistes qui ont exposé au Printemps de Cahors. Ce type d'ouvrage qui allie analyses d'œuvres, théories et repositionnements historiques, reste rare dans la production contemporaine. Contrairement au catalogue d'exposition, il n'est pas soumis aux soupçons de partialité, et se positionne entre la critique et l'ouvrage historique.

En 2004, Dominique Baqué publie la suite de ce premier ouvrage/**26** : *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*/**27**. Elle y propose de revenir sur cette production photographique et de clarifier certains points.

Elle reconnaît l'éclatement de la production dans différents pôles et fait ainsi émerger le *Trope du banal* et *Paradoxes et apories de l'intime*, deux positions qui regroupent une partie importante de la

/24 La référence à Jean-François Chevrier est constante tout au long de l'ouvrage. Elle est d'ailleurs la théorie légitimatrice la plus présente, théorie expliquée par Jean-François Chevrier dans le catalogue de l'exposition, « Une autre objectivité » (Centre National des Arts Plastiques, Paris, 14 mars–30 avril 1989).

/25 L'utilisation du grand format ne doit pas être perçue comme une tentative d'intégrer encore l'institution en se substituant à la toile, mais comme un devenir de la forme photographique.

/26 Les deux ouvrages sont édités avec le concours du Ministère de la culture et de la communication (Centre national des arts plastiques).

/27 Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2004.

/28 « Esthétique de l'ordinaire », Mai de la photographie, Reims, 1995, dirigé par André Rouillé. « La sphère de l'intime », Printemps de Cahors, 1998, dirigé par Emmanuel Hermange.

/29 Jérôme Sans, *La Sphère de l'intime*, catalogue d'exposition (Cahors, Printemps de Cahors, 1998), Arles, Actes sud, 1998, p. 9.

/30 Cette référence implicite à l'exposition phare de Harald Szeemann à Berne en 1969, « When attitudes becomes form: live in your head », exposition qui marque le processus de création comme partie intégrante de l'œuvre et inaugure de nouvelles postures artistiques.

/31 Nobuyoshi Araki, Richard Billingham, Rebecca Bournigault, Sophie Calle, Jochen Gerz, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans.

/32 Nous retrouvons les mêmes artistes, plus Sophie Ristelhueber, Annelies Strba, Marie Legros, Peter Land, Joël Bartoloméo, et Gitte Villesen.

production contemporaine diffusée et validée dans des expositions contemporaines/**28**.

Il est ainsi révélateur d'opérer une comparaison entre la programmation de « La sphère de l'intime » et le premier ouvrage de Dominique Baqué, édité la même année, en 1998. Cette édition du Printemps de Cahors est dirigée par Jérôme Sans qui, regroupe toutes les composantes du festival sous une même thématique, afin de rendre compte de la diversité des démarches de l'ensemble des arts plastiques/**29**. Dans le catalogue, le commissaire explique la raison de son choix thématique sans toutefois tenter de positionner les artistes dans une histoire de l'art ou de la photographie. Il préfère plutôt considérer les œuvres comme l'affirmation d'une position, d'un engagement personnel, d'un « art d'attitude »/**30**. Ainsi, même si la majorité des œuvres se matérialisent encore sur un support photographique, les références au médium sont inexistantes dans le catalogue.

Néanmoins, sept artistes/**31** présentés dans cette exposition sont aussi l'objet d'une étude dans la *Photographie plasticienne* de 1998, et treize/**32** dans le second volet. Avec ces deux ouvrages, l'auteur consacre et valide la majorité des œuvres présentées, non seulement dans cette édition du Printemps de Cahors, mais aussi dans l'ensemble de la programmation de ce festival. Cette légitimation s'applique notamment aux artistes présents sur la scène artistique depuis les années 1980, et qui sont progressivement devenus des artistes majeurs dans les années 1990, nous pensons à Nan Goldin, Nobuyoshi Araki ou Sophie Calle. La publication des deux ouvrages sur la photographie plasticienne explique et replace dans un contexte artistique et une histoire de l'art, un ensemble de productions artistiques contemporaines. Ce processus de validation et de légitimation sera complété par une large diffusion dans des institutions artistiques importantes dont la valeur symbolique dépasse celle du Printemps de Cahors. En effet, lorsque Régis Durand quitte la direction du Printemps, il est nommé à la direction du Centre National de la Photographie, à Paris. Il privilégie une photographie en accord avec l'art contemporain et expose de nombreux artistes déjà exposés au Printemps.

Enfin, il convient aussi de remarquer que la plupart des commissaires d'exposition du Printemps de Cahors, ont ensuite joué un rôle majeur dans le monde de l'art contemporain en prenant la direction d'importantes institutions de diffusion : Jérôme Sans devient co-directeur du Palais de Tokyo en 2002, et Marta Gili directrice du Jeu de Paume après Régis Durand.

La photographie plasticienne, rappelons le, n'est pas un mouvement ou un courant artistique mais englobe l'ensemble de la production photographique qui s'intègre dans le monde de l'art contemporain.

Elle a donc été largement diffusée et soutenue par le Printemps de Cahors. Il s'agit maintenant d'analyser comment cette innovation artistique, ou ce renouvellement de la scène artistique a été valorisé et légitimé.

Si nous considérons l'exposition comme une interface entre quatre acteurs : l'artiste, l'institution, les professionnels (critiques, galeries...) et le public, ce dernier reste la visée principale de la création artistique. Le public découvre un travail novateur puis apprend à le comprendre et à l'apprécier. L'apprentissage d'un langage adapté à l'expression d'un jugement esthétique sont fondamentaux dans l'élaboration d'un goût/**33**. Le jugement se construit et se normalise au sein de jeux de langage particuliers.

Ainsi les données innovantes deviennent progressivement de nouvelles conventions auxquelles le public se familiarise par l'expérience directe. Le langage et la formulation d'un jugement esthétique prennent une importance considérable non seulement dans l'élaboration d'un goût personnel/**34**, mais aussi dans l'assimilation d'innovations artistiques, et donc dans l'évolution d'un monde de l'art/**35**. Les jeux de langage peuvent converger et mettre en place des effets de domination culturelle et d'imposition de normes à travers des effets de séduction, des jeux de pouvoirs et des phénomènes de déférence.

Dans le cas de la photographie plasticienne, une collaboration entre différents acteurs permet à ce champ de l'art contemporain de mettre en place et de légitimer une nouvelle forme de création. La photographie, ses caractéristiques et une partie de son histoire sont intégrées dans une instance artistique et intellectuelle extérieure au champ de la photographie, et elles en renouvellent les problématiques, les approches et la production. Cette innovation se démarque par l'instauration d'un nouveau vocabulaire que nous retrouvons tout au long des textes et qui emprunte des éléments autant au champ de la photographie qu'au champ des arts plastiques : photographie plasticienne, forme tableau, attitudes... Ce langage autorise la création de nouvelles normes esthétiques et théoriques.

La légitimation de la photographie plasticienne semble aussi devoir incorporer des éléments d'oppositions, d'autres normes qui représentent des contre-exemples. La plus directe et consensuelle est l'opposition au modernisme de Clement Greenberg/**36** : elle permet de se différencier de la peinture mais aussi de la photographie traditionnelle.

L'opposition au champ de la photographie fut plus insidieuse et se matérialisa dans une critique des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, festival alors emblématique (et constitutif de ce champ). L'exemple nous est donné dans un article de Sylvain

/33 Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 77.

/34 Howard Becker, *Les Mondes de l'art* Paris, Flammarion, 1988, p. 88.

/35 Celui-ci a conféré un nouveau sens à de nombreux symboles de la société américaine comme le drapeau, les automobiles, ou l'environnement urbain. Ce changement dans le langage photographique a surpris le public, mais a permis le renouvellement de l'esthétique photographique et est aujourd'hui parfaitement intégré et accepté.

/36 Cette opposition au modernisme sera l'objet d'une relecture dans l'exposition « L'Ombre du temps » et notamment dans le texte de Michel Poivert publié dans le catalogue. Cf. Michel Poivert, « La Condition moderne de la photographie au XX^e siècle », dans *L'Ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, (Paris, Jeu de Paume, 28 septembre-28 novembre 2004), Paris, Jeu de Paume, 2004, p. 15-39.

/37 Sylvain Maresca,
« 1973-1993 :
Consécration d'un
art ou simple fortune
critique ? », *La Recherche
photographique*, n°19,
automne 1995, p. 76-84.

/38 Dominique Baqué,
Art press, n°196,
novembre 1994.

/39 Dominique Baqué,
Art press, n°205,
septembre 1995.

/40 *ibid.*

/41 Dominique Baqué, *Art
press*, n°227, septembre
1997.

/42 Dominique Baqué,
Art press, n°238,
septembre 1998.

/43 Pierre Bourdieu,
« Genèse historique d'une
esthétique pure », *Les
Cahiers du MNAM*, n°27,
1989, p. 95-106.

Maresca/**37** qui analyse le traitement de la photographie par la revue *Art press*, revue où ont écrit Régis Durand et Dominique Baqué.

Ainsi, les Rencontres sont présentées, par Dominique Baqué, comme la manifestation d'une « vieille femme annoncée »/**38** ou « un festival en perdition »/**39**. Alors que le Printemps de Cahors apparaît comme « un véritable observatoire, de la photographie contemporaine, notamment dans sa dimension "plasticienne" et conceptuelle »/**40**. « En quelques années, Cahors s'est affirmé – à distance notamment du souvent médiocre et archaïsant Festival d'Arles – comme un des lieux où se pensaient véritablement les enjeux de la photographie contemporaine, ses croisements avec les arts plastiques, sa confrontation avec les nouvelles images. »/**41**. Elle poursuit cette opposition : « À l'inverse des Rencontres d'Arles qui, malgré quelques soubresauts salutaires, s'engluent chaque année dans la perpétuation d'un milieu photographique clos, coupé des indispensables échanges avec l'art contemporain, et dans la célébration dévote d'une photographie obsoleète, dont on s'obstine à préserver l'illusoire pureté, le Printemps de Cahors [...] a eu l'incontestable mérite de désenclaver le médium photographique, de promouvoir jeux de circulations et d'échanges avec d'autres médias, comme la vidéo. »/**42**.

Cet ensemble d'articles aux propos critiques témoignent d'un phénomène de lutte inhérent au mouvement de valorisation de la photographie plasticienne. Le but de ces luttes est d'arriver à la position de juge pour énoncer des verdicts et inclure tel ou tel artiste dans le champ artistique, lui conférant ainsi une légitimité. Ces luttes se déroulent donc par l'opposition de jugements et de classements, eux-même déterminés par les intérêts spécifiques des agents.

La question du fondement de la valeur de l'œuvre d'art, peut aussi revêtir le caractère arbitraire de l'imposition de valeur/**43**. Bourdieu rappelle que ce processus est d'autant plus dynamique dans le champ de l'art, que les agents investis sont en concurrence pour obtenir la délégation du pouvoir symbolique de reconnaissance.

L'attribution d'une valeur artistique passe bien sûr par le champ artistique. Ainsi, les photographes qui tentent de faire reconnaître leur création comme œuvre d'art, en restant à l'intérieur du champ de la photographie, voient leurs tentatives vouées à l'échec. En effet, le champ artistique est le seul où se produit la croyance dans la valeur de l'art. Dans le mouvement de constitution d'un nouveau champ, comme le champ de la photographie plasticienne, la valeur et le sens de l'œuvre d'art ne sont plus produits par l'artiste mais par l'ensemble des agents : les artistes reconnus, les critiques, les collectionneurs, les marchands, les conservateurs... Tous vivent pour et par l'art et s'affrontent dans des luttes de positionnement où l'enjeu est l'im-

position d'une vision du monde ; ils concourent ainsi à la production de la valeur de l'art et de l'artiste.

De plus, les conditions d'accès dans le champ de production demandent la maîtrise des acquis spécifiques qui sont inscrits dans les œuvres passées, qui ont été canonisées par un corps de professionnels et que tous les acteurs du champ ont intégrés. Cette condition s'applique aux avant-gardes qui doivent se situer par rapport à toutes les tentatives de dépassement qui se sont succédées à l'intérieur du champ.

La photographie plasticienne puiserait ses origines dans l'art conceptuel des années 1970, où elle aurait contribué, en tant qu'outil théorique et plastique, à déconstruire les hiérarchies héritées des beaux-arts. Cette référence à l'art conceptuel possède une double utilité : elle permet à la photographie d'être introduite dans le champ de l'art, mais aussi de garder un lien avec l'histoire de la photographie, puisque de nombreux artistes conceptuels avouent leur dette à Walker Evans et Eugène Atget.

Les avant-gardes doivent donc assimiler les éléments historiques du champ dans lequel elles souhaitent être intégrées et obtenir une reconnaissance de leur valeur. Ces avant-gardes obtiennent une légitimation dans un système de récompenses semi-indépendant/44. Dans ce système, les novateurs fixent les normes de travaux d'innovations dans l'objet culturel et allouent des récompenses symboliques. Les récompenses matérielles sont attribuées par les autres acteurs du champ : les consommateurs, les institutions et les critiques.

La photographie plasticienne, après avoir été reconnue, identifiée, diffusée et expliquée par le Printemps de Cahors dans les années 1990, est diffusée dans les plus grandes institutions à la fin de la décennie, période où elle atteint les sommets du marché de l'art.

Les photographes ont lutté depuis plus de cent cinquante ans pour que leur création soit reconnue à sa juste valeur. Alors qu'à la fin des années 1980, elle était enfin l'objet d'une reconnaissance, la photographie fut en quelque sorte spoliée par un courant de l'art contemporain qui utilise la photographie mais s'intègre dans un autre champ et donc un autre circuit de diffusion, de valorisation et de légitimation. Le Printemps de Cahors a joué un rôle important dans l'établissement de la valeur de la photographie plasticienne. Mais un événement ne suffit pas à légitimer une nouvelle création. Comme nous l'avons vu, cette légitimation requiert aussi un positionnement historique et théorique, un élargissement du circuit de diffusion et un discours critique. Un ensemble d'éléments qui peuvent être considérés comme un dispositif, au sens où le définit Michel Foucault : « Ce que j'essaie

/44 Diane Crane, « Outils théoriques pour relier l'art et la science : exemples issus de la sociologie de l'art et de la science », dans Florent Gaudez (sld), *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, actes du colloque international de Toulouse, 2004, Paris, l'Harmattan, 2007, tome 2, p. 135-148.

de repérer sous ce nom c'est, [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non dit, voilà les éléments du dispositif. [...] Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais tout autant le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir et supportés par eux/45 ».

Le Printemps de Cahors peut donc être considéré comme un élément d'un dispositif visant à occuper le champ de l'art contemporain, et qui a utilisé la photographie comme cheval de Troie. Alors que l'art contemporain semblait s'enfermer dans une impasse élitiste, la photographie, qui se situait à la frontière entre l'art et la culture, a été utilisée comme un art accessible à tous, par la forme festive et populaire d'un festival qui paraît inapplicable à l'art contemporain.

La photographie plasticienne peut donc être perçue comme un appel d'air pour un art contemporain souvent jugé élitiste et peu abordable. Profitant du succès populaire de la forme photographique et de son accessibilité pour le grand public, elle joue un rôle de formation et d'évolution des goûts (ou du jugement esthétique) pour aborder l'art contemporain.

Léo Martinez