Le livre de photographies : quels critères de collection, sélection, évaluation ?

Michel Frizot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3671>

DOI : 10.4000/perspective.3671

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michel Frizot, « Le livre de photographies : quels critères de collection, sélection, évaluation ? », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3671> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3671>

Le livre de photographies : quels critères de collection, sélection, évaluation ?

Michel Frizot

RÉFÉRENCE

Martin Parr , Gerry Badger , *Le livre de photographies. Une histoire*, Londres, Phaidon.

vol. i : 2005, 320 p., 748 fig. en coul. ISBN : 0-7148-9483-4 ; 75 €. vol. ii : 2007, 336 p., 850 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 0-7148- 9706-X ; 75 €.

Andrews Roth éd., *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York, PPP Editions, Roth Horowitz llc , 2001. 308 p., 500 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 0-9670774-4-3 ; \$ 85.

Fotografia Publica. Photography in print 1919-1939, Horacio Fernandez éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional centro de arte Reina Sofia, 1999), Madrid, Actar, 1999. 272 p., 600 fig. en coul. ISBN : 84-8003-135-2 ; \$ 55.

- 1 On le sait, la photographie doit son essor et son statut, au ^{xx}e siècle, aux procédés d'imprimerie qui en permettent la diffusion dans les journaux, les magazines et les livres. Sans ces objets culturels et communicationnels d'un type inédit, qui suscitent une forte demande d'images, il n'y aurait pas de photojournalisme, pas de photographie documentaire. L'illustration photographique des livres avait en fait commencé dès la fin du ^{xix}e siècle, avec la similigravure (procédé qui s'inscrit dans la lignée de la typographie), mais c'est sur- tout avec l'héliogravure rotative (roto-héliogravure ou roto- gravure) – procédé qui est associé à la gravure à l'eau forte – que les livres se remplissent, dans les années 1920, de photographies aux moelleux dégradés parfaitement rendus par ce procédé. Ainsi, de la conjonction entre le renouveau photographique de l'après-guerre 1918, l'épanouisse- ment des avant-gardes artistiques et la souplesse de la roto- gravure, naît un objet nouveau : le livre de photographies, auquel souscrivent surtout les jeunes photographes, de Moholy-Nagy à Germaine Krull

ou André Kertész. De cet objet, qui n'a cessé depuis lors d'être une spécificité de la photographie, en constant renouvellement, on peut envisager une « histoire », c'est-à-dire une sorte de biographie de ses états successifs, de ses accointances avec les arts et la culture, de ses dérives par les interventions de ces artistes que sont devenus les photographes. Il est donc légitime de tenter de produire « une histoire » des livres de photographies, comme le fait le photographe-artiste britannique Martin Parr, membre de Magnum, observateur social à l'ironie british, et collectionneur de livres de photographies. Partant de sa collection, et d'une prise de conscience du phénomène « livre » (dont il a découvert l'ampleur en étant confronté à l'édition photographique japonaise), il a fait paraître avec le photographe, commissaire d'exposition, critique et historien Gerry Badger, co-auteur des introductions de chapitres et des notices, deux gros volumes à deux ans d'intervalle (en anglais puis en français). L'ouvrage est devenu rapidement une référence internationale qui a bouleversé le marché très confiné du livre photographique et a produit l'embellie dans ce domaine qui stagnait depuis une dizaine d'années après s'être constitué dans les années 1980. Deux volumes donc (de 320 et 336 pages) ont été nécessaires pour parcourir la chronologie complète de ces livres depuis les origines de la photographie, le premier allant parfois jusqu'en 1990, le second traitant de l'ensemble de la production depuis 1945. L'ouvrage est très bien imprimé, en quadrichromie sur papier couché mat, avec un vernis satiné sur les images ; tous les livres retenus sont illustrés par leur couverture et des double-pages intérieures (jusqu'à vingt dans le cas de *An American Exodus*, de Dorothea Lange et Paul Taylor, 1939). Les notices sont fournies, de renseignements contextuels et de commentaires historiques ou esthétiques : l'objet est donc attrayant, et apporte des connaissances certes partielles mais très appréciables et jusqu'alors introuvables sur quantités de livres peu ou pas du tout accessibles. Le livre de Martin Parr a entraîné une hausse vertigineuse des prix des livres de photographies les plus rares (certains le sont vraiment) : ce domaine auparavant paisible est devenu l'enjeu d'une collectionnisme effrénée. On ne recherche plus « que » les livres qui sont « dans le Parr ». L'intérêt d'un livre se mesure aujourd'hui au fait qu'il est ou n'est pas « dans » cet ouvrage qui a constitué, sans doute malgré les auteurs, un palmarès global de l'ensemble des livres de photographies alors qu'il voulait être l'étalage d'un goût personnel non exemplaire.

- 2 *Le livre de photographies. Une histoire* n'est pas pour autant un « bon » livre que l'on peut recommander aux étudiants. Il n'aborde en effet, malgré l'intervention d'un historien, aucune problématique liée à la spécificité de la photographie dans le champ des images, ou aux standards qui font qu'un livre est un livre, et en particulier un livre contenant essentiellement (ou exclusivement) des photographies. À l'opposé, l'auteur ambitionne de « retracer l'histoire de la photographie à travers celle, spécifique, du livre de photographies » (p. 5), idée paradoxale qui subordonnerait le livre à un déroulé d'une histoire qui le surplombe (et dont la rigidité est critiquée par l'auteur). L'histoire du médium se trouve instrumentalisée pour justifier une subjectivité toute personnelle. Et c'est en cela qu'il déçoit profondément : malgré une apparence documentée, il commente un engouement sans l'expliquer, sans le relier à des engagements esthétiques, quels qu'ils soient. Rien n'est clairement défini. Le livre de photographies (*photobook*) serait un « ouvrage, avec ou sans texte, dont le message premier est transmis par la photographie » (p. 6). Il resterait alors à savoir comment se délimite l'objet livre, donné ici comme un *a priori*, constitué effectivement à partir de photographies, sans que l'on aborde l'histoire générique du livre imprimé, la photogravure, les techniques d'impression, la mise en page, la question de la jaquette,

du brochage, etc. tous préalables qui auraient dû être traités en ouverture pour circonscrire les possibilités éditoriales (évolutives au gré des innovations techniques). Mais un non-dit dresse une frontière : l'auteur, lui-même photographe et auteur de livres, entend que les photographies soient faites par un seul auteur et que le livre soit le produit de la volonté de ce photographe-auteur (sous-estimant dans le premier volume tout autre intervenant, jusqu'au repentir du deuxième volume qui accorde un chapitre à l'éditeur-maître d'ouvrage, ou « non-photographe », tel que le Werner Gräff de *Es kommt der neue Fotograf!*, 1929). C'est donc un ouvrage sur les livres de photographies d'auteurs ou « livres de photographes », ce qui est particulièrement réducteur par rapport à l'édition globale de photographies.

- 3 c'est une attitude de collectionneur qui met en scène son idée, se sert de l'histoire comme d'une unité intrinsèque sur laquelle s'échafaude une pluralité d'objets privilégiés que chaque auteur photographe dresserait comme un miroir ou un mémorial, opposé au « livre banal illustré de photographies » (nombre de tels livres n'ont rien de banal et peuvent figurer dans une « histoire »). Conséquence de la non-définition du « livre » et de son parallélisme avec l'histoire du médium, l'ouvrage de Parr et Badger commence avec l'invention de la photographie, à un moment où on ne sait pas l'imprimer (passer de l'épreuve à la matrice encrée pour l'impression) et où l'on doit coller des épreuves une à une sur un carton, ce qui réduit de beaucoup le nombre d'exemplaires. Le premier chapitre démarre donc sur les *British Algae* d'Anna Atkins (planches decyanotypes, 1843-53) et le *Pencil of Nature* de William H. F. Talbot (1844- 1846). La principale ambiguïté terminologique est dans l'assimilation des livres de photos collées à des *photobooks*.
- 4 Et de fait, cette assimilation, qui court sur tout le XIX^e siècle (tant que l'on ne peut imprimer la photographie avec des encres stables) est plus embarrassante qu'enrichissante, car elle juxtapose des modèles qui ne sont pas conçus de la même façon, ni dans le même but, et n'ont pas les mêmes impératifs. On ne peut oublier que l'impression de la photographie est née du besoin d'échapper à la précarité des épreuves argentiques et de se sous- traire à l'épreuve unitaire par une multiplication mécanique. il eût mieux valu considérer d'emblée le livre de photographies comme étant constitué par le « roulage » conjoint, sous une matrice, du texte et de l'image ; cela aurait exclu les tirages originaux collés car le but des photographes de ce siècle-là n'est pas de faire des livres (qui restent des exceptions dans la production photographique générale). Dès 1980, l'ouvrage de Weston Naef, *The Truthful Lens*¹, en avait dressé à juste titre un palmarès de « collectibles » en ne s'intéressant qu'à cette catégorie délimitée², sans mélanger les genres et sans en faire les précurseurs du livre « imprimé ». Il faut pourtant deux chapitres à M. Parr et G. Badger pour sortir de cette posture et entrer alors dans « le livre de photographies pictorialiste », autre voie bien restrictive qui mixe les *Idylls of the King* de Julia M. Cameron (1874), *Life and Landscapes of the Norfolk Broads* de Peter Emerson (1886), *Micrographie décorative* de Laure Albin Guillot (1931 !), *New York* de Alvin Coburn (1910), *The North American Indians* d' Edward Curtis (1908) : ce dernier en 20 volumes illustrés d'héliogravures et 20 portfolios de planches peut difficilement passer pour un « livre » comparable aux *Américains* de Robert Frank (1958, 180 pages, format 21 x 28,5 cm), tout comme les 11 volumes de planches héliogravées de *Animal Locomotion* d'Eadweard Muybridge (1887).

Célébration du photographe

- 5 On l'a compris, la difficulté est dans la recherche d'un classement catégoriel parfois emprunté à une histoire formelle (« œil et photo ; le livre de photographies moderniste ») ou perdu dans la banalité chronologique (« Mémoire et reconstruction ; le livre de photographies européen dans l'après-guerre »). Ceci dit, il y a peu d'oublis ou de parti pris d'exclusion (à signaler pourtant l'absence inexpiquée des livres de Wright Morris, tel *The Inhabitants*, 1946).
- 6 Et malheureusement, le système se gâte (ou empire) avec le deuxième volume ; les auteurs, convaincus de « la nature subjective de l'histoire de la photographie », veulent rectifier « la façon dont cette histoire a été influencée par les conservateurs de musée et par les historiens » en donnant « la parole aux photographes eux-mêmes » (*sic*). Reconnaissons volontiers avec eux que le livre joue aussi un rôle dans la formation du photographe, qu'il crée des influences et des références, installe des modèles (un millier de tels livres seraient annuellement publiés) : par là-même, ils méritent amplement une étude, surtout une méthode d'étude, l'inventaire transparent de la « boîte à outils ». Ce volume II continue sans surprise le palmarès des livres de photographies américains depuis 1970, européens depuis 1980 et du « livre engagé » depuis 1945, jusqu'à nos jours, autrement dit jusqu'à l'année de sa conception (2005, un an avant la parution !). On ne peut s'étonner de cette audace quand la manie de la mode associée à la peur de déplaire conduit la dite « histoire de l'art contemporain » à se prononcer sur la peinture fraîche ou sur les virtuosités de Photoshop (ce logiciel, et ceux qui pilotent la gravure numérique étant pour beaucoup responsables, de la nature et de la qualité actuelles des *photobooks*). On en revient toujours à l'évacuation des critères de sélection et des paramètres d'évaluation...
- 7 Ce volume (qui se termine sur un fourre-tout « de la vie moderne et de la photographie ») se complète aussi de catégories annexes (ou annexées) qui ne trouvaient pas leur place dans la distribution schématique du premier volume : le livre d'artiste (insolemment titré « s'approprier la photographie » !), le livre d'entreprise, l'éditeur comme auteur, la « tendance Düsseldorf » (autour et à la suite de Berndt et Hilla Becher dont les élèves, Andrerars Gursky, Thomas Struth, Axel Hütte, etc., sont des célébrités de la photographie contemporaine). De l'éditeur, on l'a dit, il est peu question précédemment, et pourtant un livre naît rarement de la seule volonté d'un photographe. Un *photobook* n'est d'ailleurs jamais construit sur une simple suite de photographies comme un diaporama en vrac, c'est d'abord une sélection d'images, ensuite une mise en séquence, une mise en page, un commentaire sous différentes formes, tout cela pensé, orchestré, par une ou plusieurs personnes (dont le photographe éventuellement), et par un « sélecteur » d'images qui ne sont pas les siennes. Sa fonction, capitale pour beaucoup de livres, est abordée a minima par les auteurs, et le chapitre est de ce fait décevant : un des grands éditeurs du demi-siècle passé, Robert Delpire (éditeur des *Américains* de Robert Frank) évoqué dans le premier volume (dans « le livre de photographies européen dans l'après-guerre ») est passé sous silence dans le volume II. Mais il s'agit là d'un éditeur-sélecteur-concepteur-ami, double éditorial du photographe, alors que pour Parr et Badger, le « livre d'éditeur » est d'abord un ensemble d'images disparates (*Family of Man*, de Steichen, 1955), sélectionnées par un « non-photographe », ce qui renforce l'occultation de l'éditeur-sélecteur ou de tout autre partenaire du photographe-auteur, devenu artiste omnipotent et génial. On voit cet artiste triomphant avec la « tendance Düsseldorf », à

la fois photographe maître de ses expositions (le mur de la galerie et du musée), potentat du marché (la diffusion limitée), philosophe (le regard objectif sur le monde, selon M. Parr) et artiste-graphiste-communicant, canalisant le regard de la béatitude publique (Thomas Struth, Andreas Gursky et... Oliviero Toscani, avec *Colors Cacas*, 1998). Les livres d'artistes omnipotents existent, mais beaucoup (que peut-être Martin Parr trouve mineurs) sont des compromis entre les exigences des photographes, les impératifs financiers, les paramètres de l'impression, l'intérêt d'une clientèle supposée.

Critères d'évaluation pour le *photobook*

- 8 Resterait alors beaucoup de livres à rassembler si l'on voulait vraiment traiter le « livre de photographies » comme suite séquencée de photographies, quels que soient les auteurs de celles-ci et de la séquence, en particulier pour le livre d'entreprise, le livre de publicité, mal représentés ici, le livre d'archéologie – certains ont un auteur-photographe –, le livre de voyage, le livre d'artistes³, etc.). Mais il faudrait au moins un troisième volume, et peut-être une reprise des critères d'objectivité ! L'ouvrage de Parr aurait été plus cohérent et sensé s'il s'était cantonné, on l'a dit, au livre de photographies imprimées, qui se limite au ^{xx}e siècle. Un ouvrage antérieur avait relevé ce pari, avec la formule graphique reprise par Phaidon : *The Book of 101 Books*. L'« éditeur » en question, celui qui conçoit, choisit et assemble, est Andrew Roth, « rare book dealer » ; il s'adjoint des compétences de collaborateurs (six, parmi lesquels Shelley Rice, universitaire qui signe un long texte d'introduction historique, et le photographe Daido Moriyama) et il énonce sa position : le livre est « *the most natural format for sequencing reproductions* » ; il égrène les critères de choix pour les 101 livres retenus : originalité, niveau artistique, photographe, mise en page, papier, qualité d'impression, texte, typographie, reliure, jaquette, taille... tout ce qui fait qu'un livre est un livre ! Les ouvrages sont traités à la suite, sans autre critère que chronologique, jusqu'en 1996, en cinq périodes entrecoupées de textes confiés à des spécialistes – galeriste, universitaire, photographe, éditeur – ce qui produit des rapprochements-télescopes intéressants. Ainsi, en 1946, se suivent deux franc-tireurs, Wright Morris (*The Inhabitants*) et Zdenek Tmej (*Abeceda*) – deux livres majeurs à mes yeux – et en 1959, Richard Avedon, Robert Frank, Aaron Siskind, Ed Van der Elsken. Avec un nombre de titres relativement restreint, on peut toujours discuter la place de tel ou tel (ou le fait que les numéros de *Camera Work* ne soient pas vraiment des livres), cet ouvrage, avec ses images de bonne taille, bien documenté et encadré par des idées claires, est une référence plus sûre... mais plus coûteuse.
- 9 Il est talonné par un catalogue d'exposition, antérieur (1999), qui a trop peu été diffusé (sans doute parce qu'il est édité en Espagne), malgré la masse d'informations présentées pour la première fois, et la présentation bilingue des textes (anglais-espagnol) : *Fotografia Publica, Photography in Print, 1919-1939*. La restriction de la période est judicieuse : il s'agit de l'âge d'or de la photographie imprimée, livres, périodiques, et dépliants publicitaires confondus, essor dû à l'implantation de la rotogravure dans les années 1926-1930, avec sa qualité de reproduction des photographies alliée à cette diffusion de masse dont Walter Benjamin avait vu les enjeux. Pour autant, il ne va pas jusqu'à intégrer les magazines populaires à grand tirage des années 1930 (mais il inclut *VU*, *URSS en construction*, *Lef*, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, *Arts et Métiers graphiques*, *Minotaure*, *Life*), et le livre y est majoritaire. En fait, il explore la modernité de l'impression massive de photographies et les nouvelles conceptions graphiques qui

l'accompagnent, sous l'action conjuguée des avant-gardes artistiques (constructivisme soviétique, hollandais et allemand), du renouveau de la typographie, des arts décoratifs post-cubistes et tout simplement des facilités que procure la roto- héliogravure. La sélection faisant la démonstration de l'embellie graphique extraordinaire des deux décennies, l'exposition et le catalogue avaient été conçus en reprenant les ambitions esthétiques de cette époque et la mise en page de Fernando Gutierrez avait pour modèle « les œuvres qu'il devait montrer ». Tout l'ouvrage est donc constitué de pages et double-pages imprimées, reproduites en quadrichromie, in-extenso, non détournées, avec un ombrage sur un ou deux côtés qui rend la modulation d'épaisseur des livres et brochures ou le léger flottement des feuilles libres. *Fotografia Publica* a ainsi créé le standard du livre sur l'imprimé, repris par les deux ouvrages précités (2001 et 2004-2006), et par *Kiosk* (2001), *Merz to Emigre and Beyond* (2003), et *Things as they are* (2005), trois ouvrages sur la presse ou les magazines illustrés de photo, qui pourront faire l'objet d'une prochaine recension. Première manifestation éditoriale⁴ de cet intérêt croissant pour divers aspects de la photographie imprimée, le livre de 1999 en a défini les critères d'excellence : recherche graphique, papier, gravure numérique à trame très fine, photographie sans retouche du matériel exposé, rendu des volumes. Malgré une disposition par ordre alphabétique des noms (de photographes ou de magazines) qui empêche toute comparaison des propositions graphiques par la chronologie, *Fotografia Publica* est le plus utile, le plus documenté et le plus ouvert de ces livres, qui donne une idée précise de la production d'une période très riche, au plan international – en privilégiant la photographie moderniste, la mise en page, le photomontage, ce qui est un choix très cohérent avec les apports de la période. Finalement, il est aussi le plus homogène, intellectuellement et visuellement. Brassaï, par exemple, y est représenté par une double-page de *Lilliput* (1938), de *Transition* (1937), d'*Arts et Métiers graphiques* (1933) et quatre de *Paris de nuit* (1933). Heartfield y est très bien représenté, au prorata de son rôle dans le graphisme, le photomontage, la dénonciation totalitaire, mais il n'a pas publié de *photobook* bien qu'il soit l'auteur de nombreuses couvertures pour Malik Verlag. On y trouve aussi, entre autres, l'Espagnol Cecilio Paniagua, le Mexicain Emilio Amero, le tchèque Zdenek Rossman ou le Hongrois László Moholy-Nagy. Cet ouvrage démontre qu'avec une bonne connaissance des impératifs de fabrication et de design, le livre de photographies peut être considéré comme autre chose qu'un objet de délectation à l'avantage du photographe- auteur. Pour apprécier la qualité du livre, il faut le mettre en relation avec les possibilités et impératifs techniques concomittants, très évolutifs, les intervenants (autres que le photographe) et leurs motivations, les réalités politiques ou sociales qu'il transcrit, le contexte esthétique, le public auquel il est destiné...

- 10 Les connaissances purement techniques et spécialisées sur l'histoire du livre sont, de fait, difficiles à rassembler. Un ouvrage récent peut y aider, publié à l'occasion d'une exposition au Musée des arts et métiers à Paris, *Les trois révolutions du livre*⁵. Consacré à toute l'histoire du livre depuis son « invention », il permet une mise en perspective de la période que l'on veut aborder. Il contient des textes sur « Victor Hugo et le livre photographique », « illustration du livre et pro- cédés photographiques avant la similitravure », « livre et photographie dans la seconde moitié du XIX^e siècle » mais reste faible sur le XX^e siècle, ses technologies d'impression et de diffusion de masse. En passant, on pourra utilement vérifier l'origine et le sens du mot *cliché* (p. 361), qui fait résonner les réciprocitys et les associations entre la photographie et l'imprimerie, celles-là que nous n'avons pas fini de découvrir et d'explorer.

NOTES

1. Lucien Goldschmidt, Weston Naef, *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically illustrated Book 1844-1914*, New York, 1980
 2. Cette hiérarchie découle du rôle des libraires dans la redécouverte et la promotion de la photographie « ancienne » depuis trois ou quatre décennies
 3. Voir Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, 1997
 4. J'avais pour ma part inclus de nombreux éléments dans ma *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, 1994, et alimenté la partie photographique de l'exposition *Face à l'Histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique*, au centre Pompidou en 1996, de plus de 300 magazines et livres formant la colonne centrale de l'exposition (qui n'avaient malheureusement pas trouvé place dans le catalogue).
 5. *Les trois révolutions du livre*, Alain Mercier éd., (cat. expo. Paris, Musée des arts et métiers, 2002), Paris, 2002
-

INDEX

Mots-clés : photographie, livre de photographies, impression, historiographie, méthodologie

Keywords : photography, photography books, printing, historiography, methodology

Index chronologique : 1900